

Строки воспоминаний

Постоянное творческое горение...

...поиски и неизбежные при этом ошибки, перегибы и переклесты, вся эволюция творчества Мейерхольда определялась в первую очередь уникальностью его личности.

О художнике говорить всегда трудно, особенно если речь идет о таком замечательном мастере, как Всеволод Эмильевич Мейерхольд. В воспоминаниях его творческий путь как бы дробится на отдельные этапы, и каждый мемуарист пытается из любого, пусть значительного, периода жизни режиссера, составить мнение о всей его многообразной, а подчас и противоречивой деятельности. Но представление об этом художнике может дать только ретроспективный анализ всего его творческого пути, неотделимого от его жизни, его времени. Я не исследователь, и за такой анализ тем более не возьмусь. Но некоторыми размышлениями готов поделиться.

Еще при жизни Всеволода Эмильевича находились режиссеры, которые слепо подражали некоторым художественным принципам Мейерхольда. Как правило, такие попытки успеха не приносили. Известно и то, что сам Мейерхольд был главным противником такого подражания. Он, как мне

кажется, и не стремился создать универсальную систему. Я, например, за те годы, которые работал в ТИМе, даже не слышал слова «биомеханика», хотя до сегодняшнего дня бытует мнение, что биомеханика — это основа мейерхольдовского метода.

Мое глубокое убеждение, что значение Мейерхольда в неповторимости и своеобразии, широте творческой личности этого художника. Это был неповторимый художник, занимающий в истории нашего театра особое место. Подражать ему невозможно, учиться же нужно его универсальности.

Всеволод Эмильевич был действительно театральным энциклопедистом. Огромная эрудиция и способность остро и тонко судить практически о любом явлении мировой культуры — всегда отличали Мейерхольда. Он великолепно знал драматургию, литературу. Любил музыку, умел различить малейшую фальшь в исполнении. С таким же знанием дела Мейерхольд разбирался в архитектуре, живописи, скульптуре.

За несколько лет работы с Мейерхольдом я не уставал поражаться глубине и блеску его выступлений, меткости его замечаний, виртуозности его режиссерских показов. Через всю жизнь пронес я убеждение в том, что художнику необходимо каждодневно и упорно заниматься самообразованием.

И этому меня научил пример Мейерхольда.

Но не только этим я ему обязан. В 1932 году Всеволод Эмильевич возобновлял спектакль «Дон Жуан» Мольера в Ленинградском театре «Госдрамы», где я тогда работал. Мне была поручена роль Дон Карлоса. После нескольких ре-

петиций Мейерхольд неожиданно пригласил меня работать в его театре, более того, предложил мне роль Армана Дювала в задуманной постановке «Дама с камелиями»...

Признаться, согласился я не сразу. Меня долго не оставляли сомнения — Мейерхольд многим казался режиссером-диктатором. Но репетиции «Дон Жуана» отчасти опровергли для меня это мнение, а творческая атмосфера, в которой они проходили, в конце концов определила мой выбор.

В мае 1933 года я под руководством Мейерхольда начал работать над ролью Армана. Вскоре мой страх перед всепоглощающей волей режиссера окончательно исчез, и я до сих пор с огромной благодарностью вспоминаю умные и точные советы Мейерхольда, его чуткую реакцию на малейшие затруднения в процессе освоения образа. Богатейшим источником профессионального мастерства стали для меня и знаменитые мейерхольдовские показы...

Следующая работа в ТИМе над ролью Чацкого во второй редакции «Горе уму» А. Грибоедова (так вначале назывался этот спектакль — впоследствии Мейерхольд вернулся к его каноническому названию) позволила мне постичь удивительную способность Мейерхольда к импровизации, а также его особую прозорливость художника и психолога, благодаря которой он почти безошибочно угадывал в актере черты будущего сценического образа.

Репетиции «Горе уму» запомнились мне особенно отчетливо уже потому, что они дарили радость взаимообогащения. И хотя я, в ту пору молодой артист, получал от зрелого мастера гораздо больше, однако и Мейерхольд терпеливо перестраивал проверенные на зрителе мизансцены. Например, в финале постановки Всеволод Эмильевич после заключительного монолога Чацкого, учитывая особенности моего стиля игры, отказался от последней реплики Фамусова, считая ее в контексте спектакля лишней.

Несколько лет спустя, когда в 1938 году в роли Чацкого я дебютировал на сцене Малого театра,

Темп № 2 1974

особенно ярко обозначилось для меня значение прежней работы с Мейерхольдом. Я понял, что он не только подсказал мне целый ряд замечательных внешних приспособлений, но, что, вероятно, самое главное, — открыл в герое такие черты, благодаря которым мое понимание Чацкого (которого я играл и до Мейерхольда) поднялось на качественно более высокую ступень.

Не секрет, что ломать выработанное годами представление очень трудно, подчас невозможно. Здесь бессильны бывают самые блестящие логические доказательства! И все-таки Мейерхольд добивался своего! Не знаю, может быть, ему помогла его собственная актерская практика на сцене МХАТ, где он, как известно, был один из лучших исполнителей роли Треплева в чеховской «Чайке»? Во всяком случае, мало кто так понимал суть этого сложнейшего вида художественной деятельности человека, какой является труд актера. Его, казалось бы, формальные приспособления всегда были глубоко содержательны в том смысле, что помогали артисту незаметно войти в нужное состояние. При этом получалось, что исполнитель не чувствовал себя ущемленным в творческом процессе, но в то же время четко следовал режиссерской логике. Так, однажды Мейерхольд предложил мне во время монолога Чацкого в I-м акте перелистывать альбом, в котором якобы находятся фотографии лиц, так ненавистных моему герою. Это позволило каждой фразе монолога звучать правдиво, особенно остро, конкретно, если так можно выразиться, «портретно».

В Малом театре я уже не применял этого приема, однако во время монолога мысленно «перелистывал альбом».

Это лишь один характерный эпизод — на репетициях в ТИМе их было множество.

Но все эти примеры не дают оснований выводить какие-либо определенные способы, приемы, методы работы Мейерхольда с актерами. Каждое найденное им приспособление вытекало не только из общей концепции образа, но, что, пожалуй, самое важное, всегда соотно-

силось с индивидуальными качествами исполнителя. Так, Э. Гарин, игравший Чацкого в первой редакции «Горе уму», получал от режиссера совершенно другие приспособления-советы, а Е. Самойлов, заменивший меня в этом спектакле, вводился в роль с учетом особенностей его исполнительской манеры. Единственным постоянным принципом, который всегда был основой работы Всеволода Эмильевича, — это создание особой творческой атмосферы, пробуждавшей творческую активность у всех присутствующих — от артистов до осветителей. Сам Мейерхольд, насколько я знаю, всегда был непримирим к любой форме застоя в искусстве.

Однажды я спросил его, почему он порой нападает на академические театры, и в частности на Малый театр. Всеволод Эмильевич хитро прищурился и с улыбкой ответил: «Это чтобы они не дремали. Актеры же там великолепны!»

Михаил Царев

В 1919 году...

...я впервые встретился с Всеволодом Эмильевичем.

Мейерхольд читал на драматическом, оперном и балетном отделениях студии Художественно-просветительского союза рабочих организаций (студия была основана Ф. Ф. Комиссаржевским). Лекции его были самыми популярными и наиболее интересными; мы рассказывали о них захлебываясь.

Мое близкое знакомство с Мейерхольдом продолжалось много лет, но узнать его до конца я так и не смог. Он всегда покорял меня неожиданностью. В Мейерхольде жили как бы два человека. Один — необычайно обаятельный, умный, добросердечный, веселый. И если он был расположен к человеку, то ни-

когда не скрывал своей симпатии.

Другой Мейерхольд мог быть жестоким и нетерпимым. Он мог равнодушно смотреть на человека, которого не любил, при чем глаза его становились совершенно непроницаемыми и превращались в две холодные льдинки. От такого взгляда становилось жутко.

Вспоминаю — на одной из репетиций присутствовал молодой режиссер-стажер. Неожиданно во время репетиции он обратился к Мейерхольду с замечанием относительно работы Мартинсона над ролью. Что-то этому стажеру не понравилось, что-то он считал рискованным, излишним.

— А вы кто и откуда? — спросил Мейерхольд.

— Я — стажер, из города N.

— Так вам не нравится? Вы считаете, что делает Мартинсон — рискованно, излишне? Это интересно, очень интересно! Для театра очень ценны ваши замечания. Да... не поехать ли вам работать в город N? Там вы все это и расскажете! — и посмотрел на нескромного стажера глазами-льдинками.

Мейерхольд был режиссером и человеком с необыкновенным творческим темпераментом, увлекающим и заражающим своей увлеченностью других.

Помню, сколько споров, разногласий и противоречивых мнений вызвал спектакль «Лес». Было организовано очень представительное по составу собрание, на котором обсуждался спектакль. Зал Академии искусств был переполнен.

Начал докладчик. Подробно, обстоятельно, мотивированно, с позиций реалистического театра Островского, раскритиковал спектакль. Говорил он очень уверенно, досталось и зеленым парикам и качелям. Когда оратор кончил, ему поаплодировали. Лишь сидевшие в зале мейерхольдовцы молчали.

Встал Мейерхольд. Он защищал свой спектакль, стараясь все объяснить: почему парик зеленый, почему качели и т. д. Он говорил эмоционально, образно, логично и доказательно. Уже заканчивая свое выступление, повернувшись к докладчику, Мейерхольд неожиданно спросил его: «Вы согласны со

мной?» — «Да, да, да!» — закивал искренне увлеченный речью Всеволода Эмильевича докладчик. Зал загремел от смеха и аплодисментов.

Почему-то многие до сих пор считают театр Мейерхольда — театром режиссера, театром, существующим для режиссерских опусов, где из актеров как из пластилина лепят что угодно.

Это мнение глубоко ошибочно и неверно. Мейерхольд был новатором, который во имя нового, неизведанного, не боялся подвергнуть собственное творчество самой жестокой и вдумчивой критике. Каждый мейерхольдовский спектакль был отмечен талантливыми находками, начиная с оформления, костюмов, грима актеров; каждый — это эксперимент, в котором чувствовалась сила и смелость художника, иногда ошибающегося, но всегда ищущего.

Но что бы ни задумал, что бы ни делал Мейерхольд, ему необходим был актер, Мейерхольд знал, понимал, любил и ценил в работе актера, он умел помочь ему, раскрыть его возможности. Нужно ли здесь доказывать эту мысль, если всем известны имена целой плеяды советских актеров — благодарных учеников Мейерхольда.

Михаил Жаров

Неукротимое воображение...

...отличало Мейерхольда. Оно властно пересоздавало, реконструировало и даже, может быть, скорее, разрушало реальность.

И в то же время ему всегда было свойственно обостренное чувст-

во правды, однако совсем особого рода. Все, что он делал как режиссер и требовал от актера, — все это должно было быть правдой, но преломленной его деспотическим воображением. «Пусть то, что вы делаете, правдиво и достоверно. Но это не соответствует моему представлению, а стало быть, и не может иметь места! Только мое воображение!»

И что было особенно характерно, так это его поразительная способность проникать внутрь и выходить за пределы жизненной правды. Неиссякаемая, вдохновенная фантазия открывала ему глубины жизни. Все он видел по-своему и стремился воплотить в сценических образах свое видение действительности. Итак, я бы сказал, что Мейерхольд преувеличивал (разумеется, в хорошем смысле этого слова) роль воображения.

В чем же сущность мейерхольдовского видения жизни и человека? Воображение неизменно приводило его к сверхтипам. Я назвал бы это именно так. Для Мейерхольда не было персонажа или характера, и только. Никогда! Для него существовали только типы, даже больше, чем типы, — это были какие-то фантазмагорические воплощения человеческих качеств. Все наши слабости и прегрешения разрастались в его глазах до невероятных размеров, и, режиссируя, он действовал как беспощадный... психоаналитик.

Все его спектакли были поистине демоничны и в то же время чрезвычайно привлекательны. Меня они всегда очень интересовали, я искренне любил его как художника. Он показывал, или лучше сказать, открывал нам, своим друзьям и зрителям, такие вещи, каких без него мы ни за что не смогли бы увидеть.

Как психоаналитик Мейерхольд был безупречен и неизменно добивался желаемого эффекта, воздействуя на психику зрителя.

Иногда он мог быть даже претенциозным, но он постоянно что-то открывал. Он ничего не выдумывал, просто видел то, чего не видел никто другой. Такова была его природа. И когда вы смотрели на сцену, вы чувствовали: все это существует, и то существует, и

это... — во мне и может быть, и в окружающих меня людях. И Мейерхольду это было доступно, и он умел это вскрыть. Причем его никогда не беспокоило, примет его зритель или нет, что он скажет, что почувствует.

Да, странные, демонические, безумные (не буквально, конечно, — я просто ишу подходящее слово) создания Мейерхольда были по-своему правдивы.

Мейерхольд каким-то сверхъестественным усилием выбрасывал вас за пределы реального мира и переносил в совсем иной мир. Это была сверхтеатральность. Это было... не знаю, как сказать... извините меня, ради бога, я так неловок, но мне очень трудно найти нужные слова... Это был уже не театр, а что-то иное, что-то большее! Бог знает что! Какая-то совершенно самостоятельная жизненная сфера!

Михаил Чехов

В фильме «Портрет Дориана Грея»...

...я впервые увидел Мейерхольда. Впечатление было огромным. А несколько лет спустя состоялось и личное знакомство с Мастером. На сцене самодеятельного театра Красной Армии я играл роль Болтая в комедии Я. Б. Княжнина «Сбитенщик». В зрительном зале находились Вс. Э. Мейерхольд — тогда уже заведующий ТЕО Наркомпроса, и его ближайший соратник В. Бебутов. После спектакля они пришли за кулисы. Мейерхольд одобритительно похлопал меня по плечу и сказал: «Замечательно. Но учиться надо, учиться». Пожалуй, в этот вечер и определилась моя актерская судьба. Закончив службу в рядах Красной Армии, я пошел учиться к Мейерхольду.

Эта учеба началась в холодном и неуютном зале на Новинском бульваре (ныне улица Чайковского), где помещались тогда Государственные высшие театральные мастерские (ГВЫТМ). Помню, как на одном из занятий сидевший у печки Мейерхольд вдруг встал, резким движением сбросил шинель и, выйдя на середину зала, показал нам этюд из репертуара итальянского актера Джузеппе Грассо. С поразительной легкостью Всеволод Эмильевич прыгнул на грудь стоявшего перед ним ученика и вообразимым кинжалом перерезал ему горло. Так началось наше знакомство с биомеханикой. Со временем биомеханические этюды стали проделываться под музыку, постепенно усложняясь, они вырабатывали у нас чувство ритма, развивали пластическую выразительность, приучали координировать свои действия с действиями партнера.

Параллельно с занятиями в мастерской начались выступления студентов ГВЫТМа на сцене Театра имени Мейерхольда. Тогда мне довелось сыграть комедийную роль повара в «Земле дыбом» М. Мартине — С. Третьякова, «рассобачьего сына» Ванечку в «Смерти Тарелкина» А. Сухово-Кобылина и... десять ролей в политическом обзоре «Даешь Европу» («Д. Е.») М. Подгаецкого по И. Эренбургу и Б. Келлерману. Причем семь из них игрались непосредственно одна за другой, представляя собой, по словам критика, «виртуозный сеанс актерской трансформации». В «Лесе» Мейерхольд предназначал мне роль Буланова, но как раз в это время, увлекшись идеями Сергея Эйзенштейна, я ненадолго ушел в Пролеткульт. Феерический успех мейерхольдовского «Леса» я пережил лишь как зритель. Однако по возвращении в Театр Мейерхольда меня ожидал сюрприз. В течение четырех сезонов мне были доверены роли Гулячкина в «Мандате» Н. Эрмана, Хлестакова в «Ревизоре» Н. Гоголя, Чацкого в «Горе уму» А. Грибоедова. Я оказался в центре режиссерского внимания Мейерхольда. Предстояла не только самая счастливая, но и самая трудная полоса работы с Мастером.

Как работал Мейерхольд с актерами? По-разному. Его требования находились в зависимости и от жанра пьесы, и от ее стилистики, и от особенностей авторского видения мира, и от самого актера. Задолго до премьеры спектакль уже существовал в замысле режиссера, что отнюдь не исключало импровизационных неожиданностей. Мейерхольд всегда очень любовно принимал актерские находки и предложения включая чисто режиссерские. Сам незаурядный актер, он не только выявлял, но и воспитывал артистическую индивидуальность. При этом работа над каждой ролью, над каждым эпизодом велась исходя из общего решения пьесы. Как известно, действие в мейерхольдовском «Ревизоре» разыгрывалось на маленьких подвижных площадках размером 3×4 метра. Казалось, это должно было бы стеснить свободу актеров. Но Мейерхольд так виртуозно оправдал этот принцип оформления мизансценической партитурой спектакля, внешним пластическим рисунком ролей, что актеры на сцене были предельно естественны и выразительны. Зайчиков — Земляника, Бабанова — Мария Антоновна, Райх — Городничиха — все они играли свои роли живо, ярко, непосредственно, чему не препятствовал режиссерский рисунок.

Мейерхольд очень чутко ощущал человеческую и художественную индивидуальность своих актеров. Можно без преувеличения сказать, что к работе с каждым из них он подходил особо. Поэтому Театр Мейерхольда дал советскому сценическому искусству целый ряд превосходных актеров-личностей. И вместе с тем вырастил плеяду замечательных режиссеров, таких, как Н. Охлопков, Б. Равенских, В. Плучек, Л. Варпаховский и другие.

Моими последними работами в Театре Мейерхольда стали роли Оконного в стихотворной трагедии И. Сельвинского «Командарм 2» и матроса Ведерникова в пьесе Вс. Вишневского «Последний решительный». Однако первая роль мною была доведена лишь до генеральной репетиции и впоследствии перешла к Ф. Коршунову. Вскоре после этого я переехал в Ленин-

град. Здесь произошла моя последняя встреча с Мейерхольдом. Как-то вечером Всеволод Эмильевич пришел к нам пообедать. Засиделись до утра. На рассвете стали прощаться. С балкона мы увидели выходящего из ворот нашего дома Мейерхольда. Он помахал нам рукой и скрылся за углом. Больше я его не видел.

Я глубоко убежден в том, что актерские и режиссерские уроки Мейерхольда представляют собой огромную ценность в деле воспитания будущих театральных поколений. Взятые на вооружение сегодняшней театральной педагогикой, они дали бы возможность разностороннего выявления актерских и режиссерских индивидуальностей.

В сделанном накануне войны совместно с Х. Локшиной фильме «Женитьба» по Н. Гоголю я старался по-своему развить некоторые наиболее близкие мне грани искусства Мейерхольда. К сожалению, фильм этот погиб. В 1956 году на сцене Театра-студии киноактера я осуществил постановку спектакля «Мандат» Н. Эрмана, в котором в известной мере попытался восстановить контуры знаменитого спектакля Мейерхольда. Сейчас мечтаю о постановке «Горе от ума» А. Грибоедова. В мейерхольдовской интерпретации этой пьесы, наряду с некоторыми просчетами (к таковым, на мой взгляд, относится конструктивистское оформление этого спектакля) были гениальные находки, не утратившие своего значения до наших дней. Хочется познакомить с ними сегодняшних зрителей.

Эраст Гарин

В июне
1924 года...

...во время гастролей в Ленинграде, был выпущен спектакль «Д. Е.» («Даешь Европу»). Мейерхольд был не только режиссером, но и вместе с И. Шлепяновым художником этой постановки.

Это был своеобразный агитскетч или, точнее, театральный агитплат, написанный М. Подгаецким на материале романов И. Эренбурга «Трест Д. Е.» и Б. Келлермана «Туннель», в которых противопоставлялись два мира — капиталистический и Страна Советов. «Д. Е.» напоминал кинофильм — так велико в нем было количество различных эпизодов и такой был стремительный темп. Участников спектакля было непривычно много. Несмотря на то, что труппа была большой, мне, как и всем моим товарищам, приходилось исполнять по несколько ролей. Эраст Гарин играл, как известно, десять ролей; благодаря оригинальному постановочному решению эта актерская работа была наиболее значительной в спектакле.

Вообще же в этой постановке было много актерских удач. Незабываем И. Ильинский в роли капиталиста Твайфта. В сцене в кабачке великолепен был танец М. Бабановой с партнером Д. Липманом. Отлично танцевал чечетку Л. Свердлов. Для этого спектакля, кстати, был создан оригинальный джаз-банд, в котором играли пианист Е. Габрилович, ставший впоследствии одним из ведущих кинодраматургов, поэт В. Парнах и ударник А. Костомолоцкий — большой мастер эпизодических ролей и талантливый карикатурист, ныне артист Театра имени Моссовета.

Несмотря на некоторую прямолинейность и даже примитивность пьесы, спектакль пользовался большим успехом у зрителей.

На всю жизнь запомнился мне один-единственный спектакль «Д. Е.», в котором вышел на сцену Мейерхольд. Вместе с З. Райх он должен был играть в «сцене пустыни». Театр был переполнен, все артисты высыпали в зал. Но нас ожидало горькое разочарование. Всеволод Эмильевич выехал из публики на мотоцикле с коляской и по трапу поднялся на сцену. Он был в кожаном пальто, с неизменным шарфом на шее. Появление его было встречено громом аплодисментов. Много лет не игравший в спектаклях, Мейерхольд как-то растерялся, он мучительно долго смотрел на Райх, что-то пытаясь сказать ей, но, по-видимому, забыл текст, и не говоря ни слова, ушел со сцены...

В 1925 году в нашем театре состоялась премьера пьесы А. Файко «Учитель Бубус».

В этом спектакле Мейерхольдом был использован прием так называемой «предыгры», то есть пантомимическая подготовка зрителя к лучшему восприятию того или другого эпизода. Прием этот практиковался в старояпонском и старокитайском театрах.

В постановке были заняты ведущие артисты театра: учитель Бубус — Б. Бельский, а затем И. Ильинский, Стефка — З. Райх, барон Таша Фейервари — В. Яхонтов, Теа — М. Бабанова, генерал Берковец — Н. Охлопков. Превосходно сыграл крошечный эпизод М. Жаров. Но ни хорошая игра артистов, ни оригинальные режиссерские находки, ни интересное решение художника И. Шлепянова не спасли этот чрезмерно замедленный по ритму, вялый спектакль.

В апреле 1925 года наш театр выпустил одну из наиболее интересных своих работ — «Мандат» Н. Эрдмана. По словам А. В. Луначарского, высоко оценившего постановку, это был переход к реализму. Спектакль «Мандат» — острая сатира на мещан, напрасно пытающихся приспособиться к Советской власти, — был значительным и интересным явлением театральной жизни тех лет.

Я хорошо помню первую встречу труппы с Николаем Робертовичем Эрдманом. Свою комедию он

читал нам с каким-то безразличным лицом, слегка иронизируя, но без всякой улыбки. Когда раздавался очередной взрыв смеха, Николай Робертович оглядывался по сторонам и снова продолжал бесстрастно читать. Слушая его, артисты отчетливо представляли себе героев будущего спектакля. Изображая персонажей пьесы, Эрдман пользовался каким-то особым говорком, очень точно произнося каждое слово.

Мейерхольд и до «Мандата» и после него высоко расценивал дарование Эрдмана, считал его одним из самых одаренных советских драматургов. Интересно, что в пьесе «Мандат» почти не было ремарок автора: драматург всецело полагался на фантазию режиссера. И действительно, в работе Всеволода Эмильевича с артистами, в построении мизансцен, во всей структуре спектакля очень ярко проявилась изобретательность постановщика. Им были введены сценические персонажи, действующие без слов. Художник И. Шлепянов создал оригинальное оформление. Были применены движущиеся «тротуары», две дорожки, расположенные по кругу.

В «Мандате» играли З. Райх (Варвара), В. Зайчиков (Широнких), М. Жаров (Агафангел). Очень выразительна была Е. Тяпкина в роли Настьки. Подлинным триумфом было исполнение Э. Гариним роли Павла Гулячкина.

Перечень актерских удач в спектакле будет неполным, если не вспомнить об исполнении С. Мартинсоном роли Валерьяна.

После постановки Мейерхольда пьеса Эрдмана «Мандат» с таким же успехом прошла во многих городах Советского Союза.

Летом 1926 года театр гастролировал в Киеве, Одессе, Минске, Николаеве и Херсоне. На вокзале нас встречали с оркестром, а на кумачовых полотнищах, укрепленных на автомашинах, было написано: «Привет революционному Театру имени Мейерхольда». Все спектакли прошли с большим успехом.

Мейерхольд всегда был в состоянии поиска, но без колебаний отказывался от ранее найденного в пользу новой творческой находки. Вдохновенный импровизатор, он

был режиссером-поэтом и считал, что поэтическое начало должно быть у каждого режиссера. Именно поэтому он так решительно обрушивался на некоторых своих последователей, которые ремесленно копировали найденное им.

Артисты любили его, относились к нему буквально с обожанием. Он мог предельно скупыми, но всегда оригинальными и остроумными средствами полно и глубоко раскрыть жизнь человеческого духа и образ спектакля в целом. Все мы более всего стремились к тому, чтобы оправдать показы замечательного художника, оправдать актерским чутьем или интуицией, но обязательно оправдать. И тогда — знали мы — возникнет чудо подлинного искусства.

Вспоминая сегодня о Мейерхольде, я думаю, что в лучших работах всех очных и заочных учеников Всеволода Эмильевича всегда можно найти следы плодотворного влияния любимого Мастера. Сергей Михайлович Эйзенштейн так говорил о Мейерхольде: «Никого никогда я, конечно, так не любил, так не обожал и так не боготворил, как своего учителя...».

Марк Местечкин

В сентябре 1926 года...

...я был принят в Государственные экспериментальные театральные мастерские при Театре имени Вс. Мейерхольда (Гектемас). Вскоре студентов первого курса привлекли к участию в репетициях «Ревизора». В эпизоде «Исполнена нежнейшей любовью» меня, как самого худенького на курсе, прятали в небольшую тумбочку, из которой я выскакивал во время знаменитой серенады офицеров и, упав на колени, преподносил букет цветов городни-

чине. Так я впервые появился на сцене.

Начиная с первых курсов, Мейерхольд не только привлекал своих студентов к участию в массовых сценах, но и доверял им исполнение эпизодических ролей. В 1929 году Владимир Маяковский принес Мейерхольду свою новую пьесу — сатирическую комедию «Клоп». В этом спектакле я был занят почти во всех эпизодах, играл торговцев, газетчиков и других персонажей пьесы. В сцене размораживания Присыпкина исполнял сольный танец. Маяковский, очевидно, запомнил меня и в 1930 году, когда Мейерхольд приступил к репетициям его следующей пьесы «Баня», попросил назначить меня на роль Моментальникова.

С каждым годом моя актерская практика в театре Мейерхольда становилась сложнее. Я был введен в старые спектакли театра: «Великодушный рогаговец» Ф. Кроммелинка, «Д. Е.» М. Подгаецкого по И. Эренбургу и Б. Келлерману, «Рычи, Китай!» С. Третьякова. Дублировал С. Мартинсона в ролях Валериана Сметанича в «Мандате» Н. Эрмана и Режиссера в «Бане» В. Маяковского. Играл в новых работах Мейерхольда: «Горе уму» А. Грибоедова, «Командарм 2» И. Сельвинского, «Последний решительный» Вс. Вишневского, «Список благодетелей» Ю. Олеси, «Вступление» Ю. Германа. Я проработал в театре Мейерхольда до 1934 года, а затем в качестве режиссера-педагога театрального училища при театре Мейерхольда поставил спектакль «Бедность не порок» А. Н. Островского и начал репетировать драму Л. Н. Толстого «Живой труп». Эта работа не была завершена.

Еще при жизни Мейерхольда сложилась легенда о нем как о режиссере-диктаторе, беспощадно подавляющем творческую фантазию артистов. Однако обратимся к истории. Ильинский, Бабанова, Зайчиков, Гарин, Боголюбов, Свердлин, Штраух, Мартинсон, Райх — все эти замечательные актеры своей неповторимой индивидуальностью и профессиональным мастерством были обязаны

воспитавшему их Мейерхольду. Ученик Станиславского и сам превосходный актер, Мейерхольд свои режиссерские замыслы реализовывал прежде всего через актера. Что же касается его знаменитых показов, то они возбуждали творческое воображение артистов, в зримой форме подсказывали возможности яркого и образного раскрытия роли.

Еще больше несправедливых легенд сложилось вокруг так называемой «биомеханики» Мейерхольда — системы тренинга психофизического аппарата актера. Современная театральная наука, как мне кажется, должна вернуться к исследованию этих театральных экспериментов и сделать их доступными для практики сегодняшнего театра.

Как уже было сказано, я учился в студии Мейерхольда актерскому мастерству и работал в его театре в качестве актера. Но и как режиссеру Мейерхольд мне дал бесконечно много. Всем, чем я владею в искусстве, я обязан моему учителю. Трудно сегодня найти режиссера, в практике которого сознательно или бессознательно, в силу прямых или косвенных влияний не сказались бы мощное воздействие великой экспериментаторской деятельности Всеволода Мейерхольда.

Кто поставил самый статичный спектакль в истории нашего театра — спектакль замедленных ритмов, скульптурных мазансцен, музыкально-выразительных диалогов? Это сделал Мейерхольд в интерпретации маленьких драм Метерлинка. Кто, широко применяя прием актерской трансформации, пронизал свои спектакли самой бравурной динамикой внешнего действия? Это сделал тот же Мейерхольд в спектаклях «Земля дыбом» и «Даешь Европу». Мейерхольд первым из режиссеров русского театра глубоко и тонко выявил живописные возможности театрального искусства. И Мейерхольд же впервые изгнал живопись со сцены, обнажив грубую кирпичную кладку стен, тросы, канаты, колосники. Он поражал своих зрителей виртуозным выявлением возможностей сценической конструкции в «Великодушном рога-

рило бы и меня и Всеволода Эмильевича, хотя вообще в этом театре мне было очень интересно. И самое замечательное — репетиции Мейерхольда. Когда он готовил свои новые спектакли, это было необыкновенно увлекательно, это было захватывающе.

Моя работа в театре, собственно, заключалась в том, что я играл на рояле. Скажем, если в «Ревизоре» актриса по ходу действия исполняла романс Глинки, то я надевал на себя фрак, выходил, как один из гостей, и садился за рояль. Играл я также и в оркестре.

Я жил у Всеволода Эмильевича на Новинском бульваре. Вечерами мы часто говорили о том, что нужно создать музыкальный спектакль. Тогда я много работал, сочиняя оперу «Нос». Как раз в это время у Всеволода Эмильевича на квартире случился большой пожар. В этот момент меня не было дома, но Мейерхольд подобрал мои рукописи и отдал мне их в полной сохранности. Словом, рукописи мои не погибли. Это был прекрасный поступок, ведь у него дома были вещи куда более ценные, чем моя рукопись.

В 1929 году Всеволод Эмильевич опять позвонил мне по телефону в Ленинграде и пригласил к себе в гостиницу. В тот день он предложил мне написать музыку к комедии Маяковского «Клоп».

Я, конечно, сразу согласился, начал писать музыку, играл фрагменты Всеволоду Эмильевичу, он слушал и делал замечания. Помню, ему нравились эпизоды для трех баянистов. У него в театре было великолепное трио баянистов. Он интересно все это поставил в спектакле.

Не могу сказать, что пьеса «Клоп» мне тогда нравилась. Мне казалось, что это неудачное творение Маяковского. Однако авторитет Мейерхольда, решившего поставить эту пьесу, был для меня настолько велик, что я не смел выразить свое мнение. Постановка была замечательная. Спектакль хорошо принимался зрителями.

Во время гастролей театра в Ленинграде я видел и несколько

репетиций последнего его спектакля «Одна жизнь» по роману Николая Островского «Как закалялась сталь». Всеволод Эмильевич приглашал меня написать к нему музыку, но я тогда не смог взяться за эту работу. (Музыка к спектаклю «Одна жизнь» была написана Г. Н. Поповым. — *Ред.*) Спектакль, как известно, не увидел света.

Мне чрезвычайно трудно сказать, какая постановка Мейерхольда произвела на меня наиболее сильное впечатление. Все было необыкновенно интересно. И все-таки, пожалуй, ближе всего мне был «Ревизор», может быть, потому, что в нем было что-то общее с моей работой над оперой «Нос».

Мне также очень понравилась «Пиковая дама». Этот спектакль, поставленный в Ленинградском Малом оперном театре, вызвал большие споры в музыкальных кругах. Но победителей не судят. Публика очень интересовалась и ходила на спектакль. Он пользовался большим успехом, хотя выступали в нем не самые лучшие артисты.

До сих пор у меня перед глазами стоит Н. И. Ковальский, который великолепно исполнял Германа. Мейерхольд, войдя в незнакомый коллектив, каким-то образом открыл этого артиста, который раньше мало выделялся.

Помню сцену в спальне и изумительное исполнение Н. Л. Вельтер роли графини. Удивительная была артистка. Всеволод Эмильевич умел раскрыть талант человека. Он нашел общий язык с замечательным дирижером Самуилом Абрамовичем Самосудом. На меня, как на музыканта, спектакль произвел сильнейшее впечатление. Теперь я жалею, что не видел других оперных постановок Мейерхольда, например, «Каменного гостя», тем более, что из всех «Дон Жуанов» больше всего люблю эту оперу.

В «Пиковой даме» кое-что, думается, было сделано Мейерхольдом чрезмерно смело. Может быть, не всегда было нужно передавать арии одного действующего лица другому. Может быть, не надо было в конце показывать

Германа в сумасшедшем доме. Но если бы я не знал подлинника «Пиковой дамы», то расценил бы спектакль Мейерхольда как цельное и очень сильное произведение.

Как ни странно, я смутно помню разговоры Мейерхольда о музыке как таковой. Помнится, что он любил Шопена, Листа, Скрябина. С большим восхищением отзывался о творчестве Сергея Сергеевича Прокофьева. А когда познакомился с Виссарионом Яковлевичем Шебалиным, полюбил его музыку, и не только ту, которую Шебалин писал для спектаклей Мейерхольда. Он посещал все концерты, где исполнялись его произведения.

Посещал Всеволод Эмильевич и мои концерты. По-моему, он хорошо относился к моей музыке, и у него даже возникло намерение поставить оперу «Леди Макбет Мценского уезда». Но, видимо, ему трудно было оторваться от работы в своем театре, и его намерения не осуществились.

Всеволод Эмильевич часто просил меня играть ему мои и чужие произведения. Он всегда слушал музыку с большим интересом, очень ее любил и чувствовал.

Несомненно, он оказал на меня творческое влияние. Я как-то по-иному даже стал писать музыку. Хотелось мне в чем-то стать похожим на Мейерхольда.

Под влиянием Мейерхольда я понял, что творчество — это не только вдохновение, как птица в полете, а большая, вдумчивая работа. Я видел, как Всеволод Эмильевич много думал, как он готовился к каждой репетиции. Я понял, что творчество — это огромный труд, который требует отдачи всего себя.

Но бывало и так: задумает Мейерхольд какую-нибудь сцену (он иногда делился со мной, когда я жил у него на Новинском бульваре). А потом приходит на репетицию, и тут начинается блестящая, совершенно поразительная импровизация. Он ставил сцену совсем не так, как рассказывал вчера.

Большой подготовительный труд, большая работа разума и чувства восхищали меня. После встречи с Мейерхольдом я стал

еще больше работать, глубже готовиться к каждой своей следующей композиции. Меня заражало вечное стремление Мейерхольда идти вперед, постоянно искать.

Впрочем, надо сказать, что иногда музыка в его спектаклях производила несколько странное впечатление. Так, например, в постановке «Учителя Бубуса» была подобрана музыка из произведений Шопена и Листа, и, мне кажется, она не всегда совпадала с самой пьесой и со спектаклем.

И даже в «Ревизоре» не вся музыкальная партитура была подобрана так, как бы этого хотелось. По-моему, хорошо была введена музыка в «Горе от ума», или «Горе уму», как назывался спектакль в Гостиме. Там Чацкий музицировал, играя на рояле классические пьесы, — Бетховена, Моцарта, Фильда. Это было интересно и убедительно.

В заключение хочется мне сказать: нередко велись разговоры о том, что, дескать, Мейерхольд подавлял актеров своим режиссерским величием, что актер в его театре как-то терялся. Это нелепость, если вспомнить великолепных артистов, работавших с ним. Мейерхольд обучал их актерскому искусству и находил то, что было самым ценным, — их индивидуальность.

Роль Мейерхольда в искусстве театра поистине грандиозна. Я счастлива, что сейчас его вспоминают, изучают, выходят его книги и книги о нем.

Дмитрий Шостакович

Доверие к молодежи...

...Мейерхольда было безграничным. Благодаря ему я стала актрисой. Это была не просто вера: если Мейерхольд кого-то из начинающих актеров выбирал, кому-то доверял, он помогал и как педагог и как режиссер, владеющий всеми секретами актерского мастерства. Так было и со мной. Я поступила к Мейерхольду на режиссерский факультет, училась вместе с С. Эйзенштейном, С. Юткевичем, В. Федоровым, но пробыла там недолго: я оставила ГИТИС, ушла работать к режиссеру А. Зонову, организовавшему свой театр. На следующий год А. Темерин, державший экзамен на мейерхольдовский актерский факультет, попросил ему подыграть. Комиссии я заявила, что не поступаю, а пришла помочь экзаменуемому; отрывок мы сыграли удачно, и мой партнер был принят.

Спустя некоторое время мне позвонил Темерин и передал просьбу Всеволода Эмильевича зайти к нему в театр. Я пришла, и первое, что услышала от Мейерхольда: «Почему вы ушли с режиссерского факультета?» Я пыталась объяснить ему, что это был период, когда Зонов был мне как актрисе ближе. Но Мейерхольд тут же огорошил меня, предложив роль Гурмыжской в «Лесе» А. Н. Островского, который он собирался ставить. Я перепугалась и пролепетала, что не смогу, не справлюсь.

— Сможете, — сказал он коротко и решительно.

Вечером пришла на репетицию — все как в тумане. Опомиться не успела — премьера...

Так я стала актрисой Театра имени Мейерхольда.

Всеволод Эмильевич не относился к числу режиссеров-«речитатёров». Застольного периода работы над пьесой у нас практически не было. Мейерхольд сокращал его до минимума, сразу шли на сцену, сразу начинали действовать. И как маг и волшебник, знающий все тайны актерской профессии, Мейерхольд щедро бросал нам бесчисленное количество «приспособлений», помогая обрести правильное самочувствие, верное понимание задач той или иной сцены. Например, в «Лесе» мы работали над эпизодом под названием «Зуб за зуб» — диалог Гурмыжской с Аксюшей — сумасбродной помещицы и бедной девушки, целиком от нее зависящей. Мейерхольд предлагает такое решение: Аксюша — Райх катает белье. Каждую ответную фразу она произносит без всякого вызова, а весь ее внутренний протест в том, как она катает белье.

Я всегда осторожно отношусь к режиссерским показам. Мне кажется, что на такие показы имеют право лишь актерски одаренные люди. Мейерхольд умел и любил показывать. Его импровизации были блестящи, головокружительны, но всегда опирались на точное соответствие формы и содержания. Каждый жест, каждая самая экстравагантная поза Мейерхольда оказывались оправданными.

И от нас всегда требовал выполнения внешнего рисунка внутренним содержанием. «Из-за вас меня называют формалистом», — нередко звучал его рассерженный голос в сторону актеров, которые старались лишь повторить предложенный Мейерхольдом рисунок. Он не переносил людей нетворческих. Любил, когда к нему подходили и предлагали вариант за вариантом. Когда он видел актерские муки, поиски, — загорался сам умел моментально определить их направление и подбросить актеру такое приспособление, предложить такой ход, что актер неожиданно для себя выходил из тупика и чувствовал почву под ногами. И так было всегда. Все предложенные Мейерхольдом, часто неожиданные и непонятные

поначалу позы, приспособления тут же вызвали нужное эмоциональное состояние. Мы не раз были свидетелями того, как благодаря его режиссерскому умению раскрывалось дарование актера. Это получалось, вероятно, потому, что Мейерхольд во всех своих показах, подсказках непременно исходил из индивидуальности артиста, как глубокий психолог чувствовал природу его дарования. И потому на его репетициях происходило чудо: вы вдруг обнаруживали в себе такие качества, о которых и не подозревали, и поражались неожиданным поворотам и взлетам собственной фантазии. И так без конца.

На репетициях Вс. Э. Мейерхольда некогда было отдыхать. Темпераментный и зажигательный, он умел быстро вывести актеров из состояния спокойствия, не позволял «раскачиваться», заставлял действовать. Сам «выкладываясь» до предела, требовал предельной отдачи от людей, с которыми работал. Но этот жесткий режим не казался нам тиранией, это было творчество!

Я ни разу не шла на репетицию как на тяжелую работу, на мучение. Думаю о тех годах как о времени радостного творчества. И по сей день с благодарностью вспоминаю человека, подарившего мне эту радость.

Елена Тяпкина

В 1934 году...

...Театр имени Вс. Мейерхольда приехал на гастроли в Ленинград. Я работал в то время в «Театре актерского мастерства», руководимом Л. С. Вивьеном. Всеволод Эмильевич живо интересовался театральной жизнью Ленинграда. Пришел и к нам, посмотрел спектакли и неожиданно предложил мне перейти в его труппу. Мне было трудно расставаться с Вивьеном, но очень хотелось работать с таким художником, как Мейерхольд, спектакли которого давно привлекали.

В ТИМе я начал с введений. Первой моей работой здесь стала роль Петра в «Лесе». Немного позже сыграл Нелькина в «Свадьбе Кречинского». Эта роль была очень интересна, так как Мейерхольд трактовал Нелькина несколько иначе, чем он написан Сухово-Кобылиным. Всеволод Эмильевич видел в нем человека романтического склада, лермонтовского типа.

Работал со мной Мейерхольд с большим вниманием и тактом, и наши отношения складывались при большом творческом и человеческом взаимопонимании.

Вскоре Мейерхольд начал возобновлять свой старый спектакль «Горе уму» с М. Царевым — Чацким.

Я играл одного из молодых офицеров, но Мейерхольд сразу же предупредил, чтобы я готовился к роли Чацкого, так как М. Царев собирался переходить в Малый театр. Так и случилось: после ухода Царева Чацкого играл я.

Но по существу первой моей ролью в ТИМе был Павка Корчагин в спектакле «Одна жизнь» по роману Н. Островского «Как закалялась сталь». Постановку мы го-

товляли к 20-й годовщине Великой Октябрьской революции, работали с большим горением, с большой отдачей. Мейерхольд был увлечен 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; все декорации были выдержаны в серых тонах, как бы ступеньками, подавая на первый план актера и только актера, его внутренний мир. Мейерхольд поставил нас, исполнителей, в такие условия, что каждый обязан был быть до предела достоверен.

Л. Снежницкий в своей книге «На репетициях у мастеров режиссуры» подробно описывает процесс создания Мейерхольдом своего последнего в ТИМе спектакля. Мне не хочется повторять того, что уже сказано им, но вспоминается интересный эпизод, как мы искали способ играть слепоту Павки. Сыграть на сцене слепого всегда сложно, да еще максимально достоверно, как того требовал Мейерхольд! Эпизод в больнице, приход Риты к больному Павке не выходил. И вот Всеволод Эмильевич усадил меня лицом к зрительному залу, справа поставил цветы. Ясные светлые глаза Павки, спокойно и открыто смотрящие в зал, — и неуверенная, чуть дрожащая рука в поисках живых лепестков. И все. Простое актерское приспособление дало толчок к точному психологическому состоянию образа.

В этом спектакле сильны были трагические мотивы, но действие развивалось по линии их преодоления. Финал спектакля: в разгар бурного собрания комсомольцев на трибуне вырастал слепой, с трудом преодолевающий боль Корчагин. И в тех словах, которые произносил мой герой (звучал текст Н. Островского: «Самое дорогое у человека — это жизнь...»), были боль и вера, грусть и мужество, прощание с настоящим и радость предвидения будущего...

Мейерхольд! Это имя мне очень дорого. Работая с ним, я по-на-

стоящему понял, что такое актерская профессия. За четыре года моей работы в ТИМе я получил как актер замечательную закваску. По-настоящему осознал я это несколько позже, обнаружив, как легко мне работать с Н. П. Охлопковым, учеником Мейерхольда, как мгновенно мы способны друг друга понять: школа — одна.

Мейерхольд как скульптор лепил свои спектакли. На все упреки в формализме всегда отвечал одно: формалист не он, формалисты те, кто его бездумно копируют. И был прав, продолжая заботиться о четкости формы, ни на день не отменяя занятия биомеханикой, которые удивительно укрепощали актеров. Ведь не только слово решает сцену, но и ее пластическая выстроенность. Я ни разу не видел Мейерхольда спокойным. Всегда ищущий, вдохновенный и вдохновляющий, он каждый день открывал нам, актерам, удивительный и прекрасный мир искусства театра, потому что именно театр в глубокой, чистой своей первозданности — чудо!

Евгений Самойлов

Мейерхольд — оратор...

...всегда напоминал мне его близкого друга — Маяковского.

Всеволоду Эмильевичу часто приходилось выступать на многочисленных диспутах перед разнообразной аудиторией. Если атмосфера диспута была ровной, мирной, Мейерхольд казался скуповатым. Но стоило кому-нибудь выступить против его мнения, против его суждения, против его спектакля, — он моментально преобразился: глаза его загорались и он бросался в битву.

В марте 1934 года в Москве состоялась премьера спектакля «Дама с камелиями». Спектакль вызвал бурные и самые противоречивые толки, никого не оставил равнодушным. Его либо превозносили, либо ниспровергали.

Вскоре театр выехал на гастроли в Ленинград. Надо сказать, что для Мейерхольда ленинградские гастроли были всегда событием важным и значительным. Он считал себя ленинградцем. И вопрос, как примут «Даму с камелиями» в родном городе, волновал его чрезвычайно.

И вот 30 апреля, после ленинградской премьеры, в Доме культуры имени Первой пятилетки, был организован диспут.

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

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

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

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

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

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

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

Возвращались в гостиницу. Ехали молча. Меня интересовало, что испытывал Мейерхольд — ведь

ский, Ю. Олеша, Н. Эрдман. И именно в работе с ними Мейерхольд осуществил свои лучшие спектакли на советскую тему. Я вовсе не считаю, что путь «монументального реализма» — это единственный возможный путь нашего искусства. Но мне кажется, что Всеволод Эмильевич работал бы сегодня именно в этом русле, органически соединяя интеллектуальность и психологизм со смелыми обобщениями, гиперболой, гротеском.

Сегодня уже немногие помнят, что руководимый Мейерхольдом театр в 1922 году носил название Театра актера. Большинство видело в Мейерхольде мастера так называемого режиссерского театра. А ведь Всеволод Эмильевич был вместе с тем прекрасным режиссером-педагогом, воспитателем больших советских актеров. Современный зритель равнодушен к чисто режиссерским ухищрениям. Не внешние постановочные эффекты, не зрелищная помпезность, а интенсивная интеллектуальная жизнь актера на сцене привлекает его в театре. Потому лишь тот, кто заботится о воспитании своих актеров, о становлении их творческой личности и росте их мастерства, может рассчитывать на зрительское признание и уважение.

Когда речь заходит о принципах работы Мейерхольда с актерами, обычно акцентируют внимание на недостатках и забывают достоинства. Действительно, в отличие от Станиславского, Мейерхольд не подобрал ключи к внутренней технике актера, но он вооружил своих учеников очень действенными приемами овладения внешними физическими данными, формой образа. И я думаю, что уровень подготовки молодых актеров значительно возрастет, если в процессе обучения будут использоваться некоторые принципы биомеханики Мейерхольда.

Кроме того, нельзя забывать, что сам Мейерхольд всегда был внутренне наполнен. На репетициях он буквально заражал нас своей эмоциональной взволнованностью, будоражил чувство и мысль, заставлял искать секрет

внутренней озаренности. Идеалом актера для Мейерхольда был Михаил Чехов, актер, как бы синтезировавший в своем искусстве высшие достижения реализма мхатовской школы с новейшими открытиями «условного театра». Для нас, учеников Мейерхольда, Михаил Чехов всегда служил недостижимым образцом, тем более грустно сознавать, что театральное наследие этого большого актера почти не исследовано.

Как работал бы сегодня Мейерхольд? Мне, его ученику, кажется, что он создавал бы спектакли граждански страстные, поэтически образные, поднимающиеся до больших философских обобщений.

Я думаю, что наш сегодняшний театр может воздать должное Мейерхольду не робкими попытками эклектического соединения найденных им приемов, не многократным цитированием разработанных им сценических композиций, но верностью общему духу его исканий: его поразительному чувству театральности, художественной формы, образной целостности спектакля, его умению творить театр, «созвучный своей эпохе», и постоянному новаторскому стремлению к обогащению театральной традиции.

Совсем недавно мне пришлось вновь столкнуться с двумя ролями, сыгранными когда-то в Театре Мейерхольда: Расплюевым в «Свадьбе Кречинского» А. Сухово-Кобылина и Аркашкой Счастливым в «Лесе» А. Островского. Готовясь к ним, я старался, чтобы прошлое не мертвым грузом штампов ложилось на новое прочтение этих ролей, но воскресало в них как элемент общетеатральной культуры. Только так незримо, но веско — мог присутствовать в моей новой работе опыт, нажитый у Мейерхольда, которому я бесконечно многим обязан в искусстве.

Игорь Ильинский

Воспоминания Михаила Чехова — это фрагмент из лекции, прочитанной им группе американских студентов в 1955 году. Перевод И. Колобродова. Публикация Е. Зиллер-Беловицкой и Э. Шолок.

Воспоминания С. Гиацинтовой и Д. Шостаковича предоставлены Редакционно-издательским отделом ВТО из материалов подготовленного к печати сборника «Вс. Мейерхольд, Творческое наследие». Редакторы-составители Л. Д. Вендровская и А. В. Февральский.

В разделе, посвященном Вс. Э. Мейерхольду, все изобразительные материалы предоставлены Центральным Государственным музеем театрального искусства имени А. А. Бахрушина. Фотографии А. Темерина.

В организации раздела «Строки воспоминаний» приняли участие М. Порватова, И. Силина и Е. Хайченко.

его только что чуть ли не осмистали. Словно угадав мои мысли, он хитро подмигнул мне и сказал: «Сегодня было удивительно скучно. Хорошо, что хоть в конце немножко удалось расшевелить публику».

Работники театра, и особенно те из них, кому выпало счастье сотрудничать с Мейерхольдом в дни своей театральной юности, не могут пройти мимо знаменательнейшей даты нынешнего театрального сезона.

Мне предложена приятная и ответственная задача восстановить «Маскарад» Лермонтова, поставленный Мейерхольдом на сцене Александринского театра. Премьера спектакля состоялась в февральские дни 1917 года. Это был последний спектакль императорской России. Впоследствии, уже после революции, Мейерхольд дважды восстанавливал свой шедевр — в 1933 и в 1938 годах. Это была уже не «Александринка», а Театр имени Пушкина, и не Петроград, а Ленинград. Оба спектакля стали значительными событиями в театральной жизни нашей страны.

Прошло почти полвека. О Мейерхольде сохранились легенды, но творчество его до сих пор до конца не раскрыто. Реконструкция одного из лучших его спектаклей в Ленинградском театре имени А. С. Пушкина будет памятником великому режиссеру.

Я знаю, как много опасностей поджидает нас на этом пути. Мы видели попытки воссоздать театральные шедевры прошлого и не раз убеждались, что они потеряли интерес для современного зрителя. Но разве не могло бы вызвать такое же безразличие исполнение сонаты Бетховена одним из его современников? Суть вопроса в том, что сочинение Бетховена не стареет, а его интерпретация должна быть непременно сегодняшней.

Так и с мейерхольдовским «Маскарадом». Мы попытаемся сохранить общий замысел, композицию сцен, декорации, костюмы, музыку, но от артистов мы постараемся добиться исполнения современного.

Леонид Варпаховский

Художник блистательного мастерства...

...неуемной творческой фантазии, смелого поиска, Мейерхольд многое предопределил в развитии не только советского, но и зарубежного театра. Поэтому стремление разобраться в творческих принципах режиссерского искусства Мейерхольда свидетельствует, на мой взгляд, не столько о приверженности к истории, сколько о живейшей заинтересованности в судьбах сегодняшнего театра.

Опыт Мейерхольда был воспринят советским театром достаточно активно, но, как мне кажется, не всегда полно и верно по существу. В чем причина неуывающей привлекательности этого художника для новых поколений? Я уверен, что многие ответили бы на этот вопрос: «В художественной многоликости Мейерхольда». Действительно, Мейерхольд отдал дань увлечения почти всем направлениям искусства первой трети XX века, и в его театральной лаборатории было выработано столько сценических приемов, композиционных принципов, художественно-выразительных средств, что их с лихвой хватило бы на несколько театров самой различной ориентации. Однако все это вовсе не дает нам права смотреть на творческое наследие Мейерхольда как на некую обширную кладовую, из которой каждый может взять любое приглянувшееся ему платье на свой собственный вкус.

Художник, творческая зрелость которого совпала с эпохой социального переустройства России, Мейерхольд сам находился в процессе постоянного революционного развития. Он пробовал, искал, отвергал то, что еще совсем недавно стремился утвердить, возвращался к некогда уже испробованному и позабытому.

Элементы формализма, неоправданной условности, намеренного, часто произвольного оригинальничанья — все эти полемические пережитки, рожденные в борьбе против убогого натурализма и купеческого правдоподобия дореволюционного мещанского и буржуазного театра, никогда не составляли сущности искусства Мейерхольда. Не случайно в последних работах: «Свадьбе Кречинского», «Даме с камелиями» и других — он вернулся к углубленному психологизму и трагической серьезности лучшего, на мой взгляд, своего спектакля — лермонтовского «Маскарада».

Мне кажется, что агитационная прямолинейность, плакатная наглядность, условный примитивизм первых мейерхольдовских спектаклей периода «Театрального Октября» навсегда ушли в прошлое. И возрождение этих сторон искусства Мейерхольда, сближавших его с модными художественными течениями прошедших лет, не имеет сегодня особого смысла. На протяжении всей своей жизни Всеволод Эмильевич работал над созданием условного театра, но понятие условности в его искусстве было отнюдь не однозначно. На своем собственном художественном опыте он научил нас отличать условность нецелесообразную — произвольную, ничего не говорящую ни уму, ни сердцу зрителя, от условности содержательной — эмоционально заражительной и метафорически многозначной. Такой яркой и содержательной условностью поразил меня недавно спектакль «Петербургские сновидения» Ю. Завадского — постановка, в которой, как мне кажется, отразилось глубокое и верное постижение опыта условного Театра Мейерхольда.

Мне думается, что по сей день сохраняет свое значение и другой принцип театральной эстетики Мейерхольда — принцип «монументального реализма» то есть реализма, отточенного до символа большого социального значения. Стремление выразить основополагающие драматические конфликты своей эпохи сближало Мейерхольда с такими драматургами, как В. Маяковский, Вс. Вишнев-