

Мысли о Мейерхольде

Вс. Мейерхольд
1874—1974

Эти заметки посвящены Мейерхольду. Художнику многогранного таланта, неиссякаемой энергии и неистового темперамента. Режиссеру, творческий путь которого прорезал четыре десятилетия — и какие десятилетия! — нашей истории.

Противоречивость была как бы в самой природе его дарования. Это была противоречивость смелых отрицаний, непрерывных поисков художественной истины. Разные сценические редакции одних и тех же постановок — «Смерти Тарелкина», «Горюму» — дают возможность ощутить характерные для Мейерхольда моменты творческого развития, стремительность его движения вперед.

Я не буду вспоминать личные встречи с Мейерхольдом (их было не так уж много) и виденные мною его спектакли. Я не собираюсь проследить его творческий путь.

Я хочу поделиться с читателем своими мыслями о Мейерхольде — раздумьями над открытиями художника, многие из которых, на мой взгляд, принадлежат будущему. Раздумья эти, быть может, отрывочные и субъективные, рождены величайшим уважением к памяти Всеволода Эмильевича, ощущением значения искусства Мейерхольда в истории советского театра.

Я смотрел на Мейерхольда глазами ученика Вахтангова и воспринимал в Мейерхольде прежде всего великолепное бунтарство против всего мертвого, отжившего и отживающего в искусстве! У этого бунтарства были свои истоки. Мейерхольда, как и Вахтангова, привела к нему любовь к искусству и ненависть к прозаическому мещанскому существованию. Мейерхольд не мог мириться с

Фрагмент из книги Ю. А. Завадского «Учитель и ученики», готовящейся к печати в издательстве «Искусство».

Всеволод
Эмильевич
Мейерхольд

Театр № 2 февраль 1979

вульгарностью и безыдеальностью буржуазной жизни. Еще в юности он предпочитал ей, как он сам писал об этом, «жизнь мечтательную». Поэтому-то и пришел он в театр, став на всю жизнь его рыцарем — его благородным и яростным рыцарем.

Он воспринимал поначалу театр прежде всего с его художественной и поэтической стороны, по контрасту с действительностью; и в то же время он ощутил на самом театре гнет бездуховности и пошлости. Тогда-то его лозунгом и стали слова: «Самое опасное для театра — служить буржуазным вкусам толпы. Вперед, вперед, всегда вперед!» И не случайно, видимо, одной из ролей, сыгранной Всеволодом Эмильевичем в Художественном театре, был молодой писатель, мучимый поисками «новых форм», — Константин Треплев из чеховской «Чайки».

В отличие от Треплева Мейерхольд понял: перестроить театр, не затронув жизни, ее уклада, ее строя, — невозможно. И художник Мейерхольд, недовольный «буржуазным вкусом» в театре, выступает борцом против «буржуазного вкуса» и в искусстве, и в жизни.

Октябрьская революция сыграла огромную роль в жизни Мейерхольда, в его творчестве начался новый, удивительный, на редкость плодотворный художественный этап, проникнутый пафосом утверждения идей первого в истории социалистического общества. Этот период стал переломным в мироощущении, искусстве мастера, революция словно высвободила колоссальные силы его таланта, наполнила его творчество новым содержанием. Именно после революции режиссер нашел свой театр и своего зрителя.

Мейерхольд становится коммунистом. Для него это означало — понимать искусство как дело активного преобразования жизни, воспитания в каждом человеке сознательного творца и духовно богатого строителя нового, коммунистического общества. В таком понимании конечных целей искусства Мейерхольд был близок Станиславскому.

Он взял от революции ее энергию и никогда не решал только близлежащие задачи. Мейерхольд жил не только современностью, но и будущим, свои спектакли рассматривал как «прогнозы». С удивительной прозорливостью отметил это в своем дневнике Вахтангов: «Мейерхольд дал корни театрам будущего. Будущее и воздаст ему». Евгений Богратионович писал о Мейерхольде: «Каждая его постановка — это новый театр. Каждая его постановка могла бы дать целое направление».

Поэтому любя и ценя успех, Мейерхольд умел от него отказаться: никогда не повторяя найденного, на нем не задержива-

ясь. Потому-то каждый последующий его спектакль и был чем-то полемичен по отношению к предыдущему. Мейерхольд трезво и точно оценивал свой творческий путь, когда называл его «развернутой самокритикой».

Мейерхольд так чутко воспринимал время, что, конечно же, невозможно даже предположить, какое решение дал бы он любому из своих «опусов» сегодня, хотя можно быть уверенным в том, что решение это было бы совершенно новым и неожиданным. Мейерхольд не генерализировал какую-либо одну линию своих поисков, и его знал лишь тот, кто проникал в самый процесс его художественного развития. Каждый спектакль, им поставленный, запечатлевал всего лишь один из этапов этого процесса.

Когда Мейерхольду предложили написать руководство по режиссуре, он отказался: «Невыгодно! Это же будет очень тоненькая книжечка!» Мейерхольд полагал, что в основе режиссуры лежат всего лишь несколько закономерностей, которые, в конце концов, можно изложить очень кратко. (Но понять их дано не каждому, а применить их на практике может только человек настоящей культуры, огромной эрудиции и музыкальности.)

В каждой новой своей работе Мейерхольд будто заново рождался, именно поэтому так увлекательны, так разнообразны его жизнь, искусство. Но по той же самой причине бессмысленно повторять его приемы, его методы, его мизансценические решения, ибо все это оружие выковывалось для вполне определенной цели.

Мейерхольд понимал себя художником, получившим «заказ» от своего времени. Если прочертить «диаграмму» его творчества, то станет очевидным, что Мейерхольд был мастером агитационного театра, из которого так много взяли создатель политического театра Эрвин Пискатор и творец теории эпического театра Бертольт Брехт. Мейерхольд ненавидел «мелкую злободневность» в искусстве, считал «самым вредным в театре щегольство лозунгами» (хотя в период «Театрального Октября» сам любил щеголять ими).

Через все послереволюционное творчество Мейерхольда проходит идея слияния театра с народом, мысль о том, что театр должен вырваться на просторы улиц и площадей. Мейерхольд понимал театр как митинг и как праздник. Театральное событие, творимое на сцене, по его убеждению, непременно должно было связывать сцену со зрительным залом в некое эмоциональное и духовное единство. Вот почему он так долго и настойчиво экспериментировал на самом краю просцениума, вот почему он сломал линию рампы. Ему во что бы то ни стало необходимо было

вывести зрителей из состояния пассивного восприятия, разбудить их воображение, превратить их в участников и сотворцов спектакля.

Мейерхольд, подобно многим выдающимся режиссерам того времени, был одержим стихией живого театра, чье искусство рождается каждый вечер заново. Вот откуда одна из коронных мейерхольдовских идей о неизбежности возникновения режиссуры, которая будет организовывать театр как искусство импровизации.

Страстное отношение к творчеству, к людям, порождавшее вокруг Мейерхольда атмосферу беспокойства, — вот что извиняло многие его ошибки в творчестве и жизни. Мейерхольд говорил о себе: «Меня продвинул... талант, равный вере в себя».

Мейерхольд был учеником Станиславского, и тем ценнее для нас запись, сделанная Константином Сергеевичем в книге отзывов ГосТИМа: «Всеволод Эмильевич мой старый друг. Видел его во все моменты поисков, метаний, ошибок и достижений. Люблю в нем то, что он во все эти моменты был увлечен тем, что делал, и искренне верил тому, к чему стремился».

Эта вера, эта увлеченность объясняют любовь Мейерхольда к спору, к полемике.

Он считал, и считал справедливо, что природа всякого театра дискуссионна; вот почему в фойе его театра одно время висел лозунг: «Аплодировать и свистеть разрешается!»

Непрерывное состояние полемики, в котором пребывал Мейерхольд, подчас ставило его творчество на грань парадокса. Михаил Чехов прекрасно выразил это, так отозвавшись о Мейерхольде: «Ждать он не мог, в нем что-то спешило. Спешил его гений, его неукротимая воля к новаторству, к творчеству».

Многое в своих спектаклях Мейерхольд раскрывал как бы с позиций будущего; то же происходило и с театральными приемами Мейерхольда. (Не случайно Луначарский называл Мейерхольда «художником-ясновидцем».)

Но Мейерхольд великолепно чувствовал себя и в веках прошедших. Эрудиция Мейерхольда была не только памятью профессионала, которая сохраняет некогда сделанные театром открытия, — она раскрывалась в умении встать на точку зрения отошедшей в прошлое эпохи с тем, чтобы ярче распознать в прошлом все, что можно из него использовать сегодня, чтобы обогатить сегодняшнее опытом прошлого. Эрудиция Мейерхольда раскрывалась в самом его режиссерском видении, в его художнической зоркости.

Мейерхольд отстаивал творческую само-

стоятельность режиссера в современном театре. Эта самостоятельность Мейерхольда вдохновляла Вахтангова в процессе работы над «Принцессой Турандот».

Да и учитель Мейерхольда Станиславский ставил в 1926 году в Художественном театре не просто «Горячее сердце» Островского, а «Горячее сердце», увиденное его, Станиславского, глазами, — ставил, если угодно, в споре с мейерхольдовским «Лесом», но с той же властью полного хозяина спектакля.

Многие режиссеры ныне усвоили «права», но совсем немногие возлагают на себя те обязанности, которые Мейерхольд считал для режиссера непеременимыми.

«Завихрения» Мейерхольда, которым многие наивно пробуют подражать, сочетались с редчайшим даром отыскать, изобрести, «нафантазировать», как говорил Вахтангов, единственную в своем роде, неповторимую форму, легко и естественно выражающую режиссерский замысел (хотя, разумеется, и Мейерхольд не был застрахован от ошибок, закономерных на избранном им пути). Он требовал доскональнейшего знания театра сверху донизу — от самой примитивной «кухни» до самых таинственных его возможностей. Он понимал режиссерское искусство как строгое и точное мастерство, одухотворенное поэзией и фантазией. Он знал цену «ремеслу», умению «мастерить» спектакль, он дорожил умом и «арифметикой» не меньше, чем поэзией, расчетом — не меньше, чем смелостью. Прикидки, догадки, вычисления во времени и пространстве — все это была его родная стихия, в которую он входил во всеоружии широчайших познаний, обнимавших и литературу, и живопись, и музыку. Вот почему он оказался желанным режиссером — соавтором для Маяковского, для Вишневского, для Олеси, для Эрдмана, для Николая Островского и вдохновенным постановщиком Гоголя, Лермонтова, Островского, Сухова-Кобылина, Мольера.

Мейерхольд в своем искусстве мечтал собрать «как в фокусе все достижения и прелести подлинных театральных культур всех времен и народов» — и в этом смысле выразил один из первых в нашем столетии тенденцию к освоению интернационального опыта. Как много взял Мейерхольд от русской культуры, от русской и мировой классики, в которой он одержал такие важные свои победы.

В Мейерхольде жила чеховская лирика и было мучительное стремление к совершенству, к поэзии — письма молодого Мейерхольда Чехову показывают, что именно этому актер и режиссер учился у писателя. У Пушкина Мейерхольд учился пониманию двигателей творчества, проникновению в са-

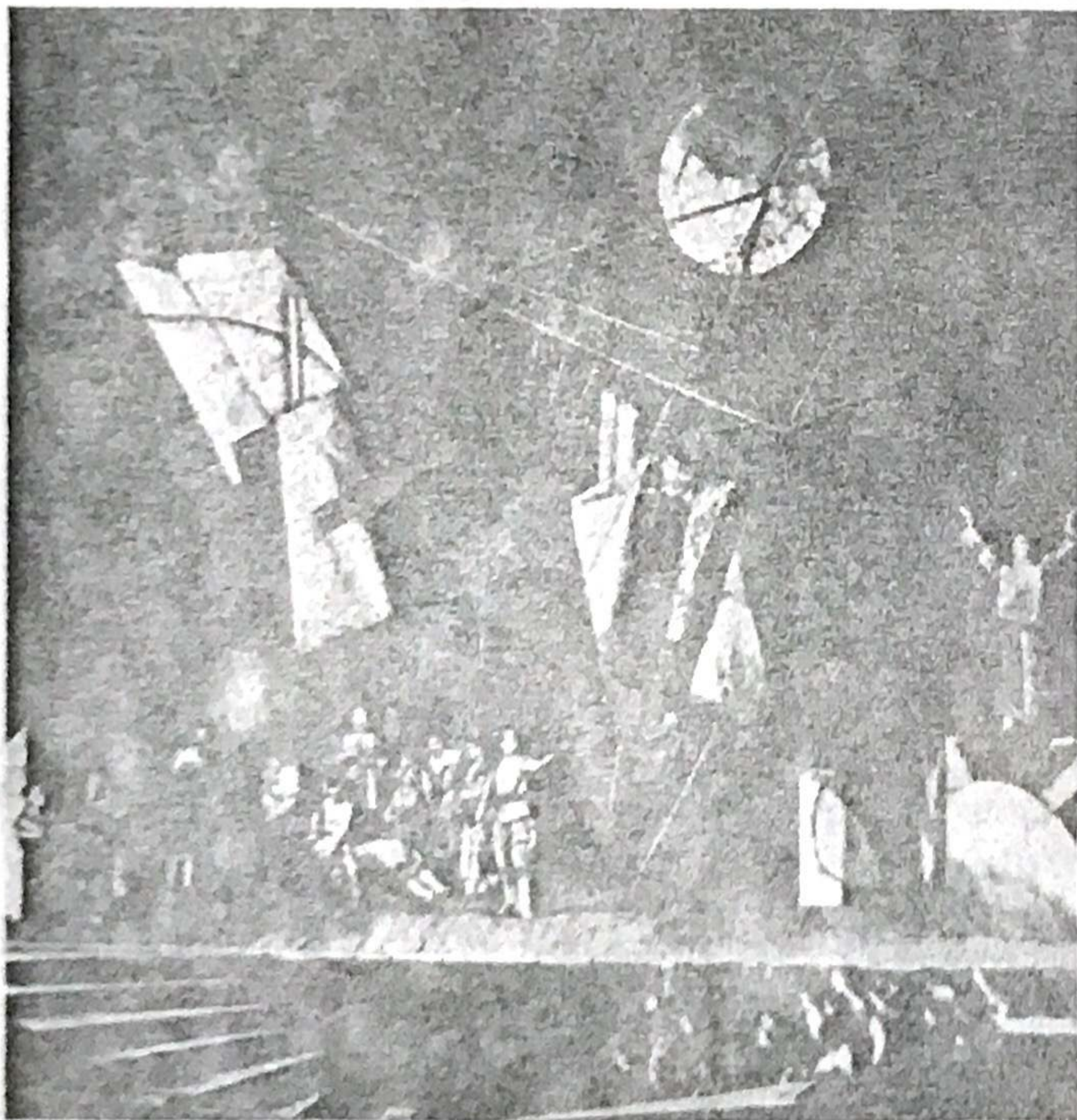
мую сердцевину и сущность русского характера, русского искусства.

Достаточно только прочесть его статьи «Пушкин — режиссер» (1936) и «Пушкин — драматург» (1937), чтобы увидеть, сколь много Мейерхольд получил от общения с произведениями поэта. Многие положения театральной эстетики Мейерхольда развивают пушкинские идеи — об условности и народности театра, о приложении законов музыки к драматургическому искусству, о расчетливости и вдохновении художника сцены, о поэзии и простоте. Достаточно погрузиться в записи, запечатлевшие атмосферу репетиций «Бориса Годунова», чтобы ощутить, с каким размахом фантазии, с какой бережностью и как творчески подходил Мейерхольд к Пушкину. И многое в Пушкине

ему открывалось и ему служило, а через него — служило будущему.

Мейерхольд восхищается «поразительным умением ставить прогноз, умением видеть будущее» у Ленина... Находит у Маяковского жажду заглянуть в «прекрасный мир будущего»; он ощущает у Чехова «веру в лучшее будущее».

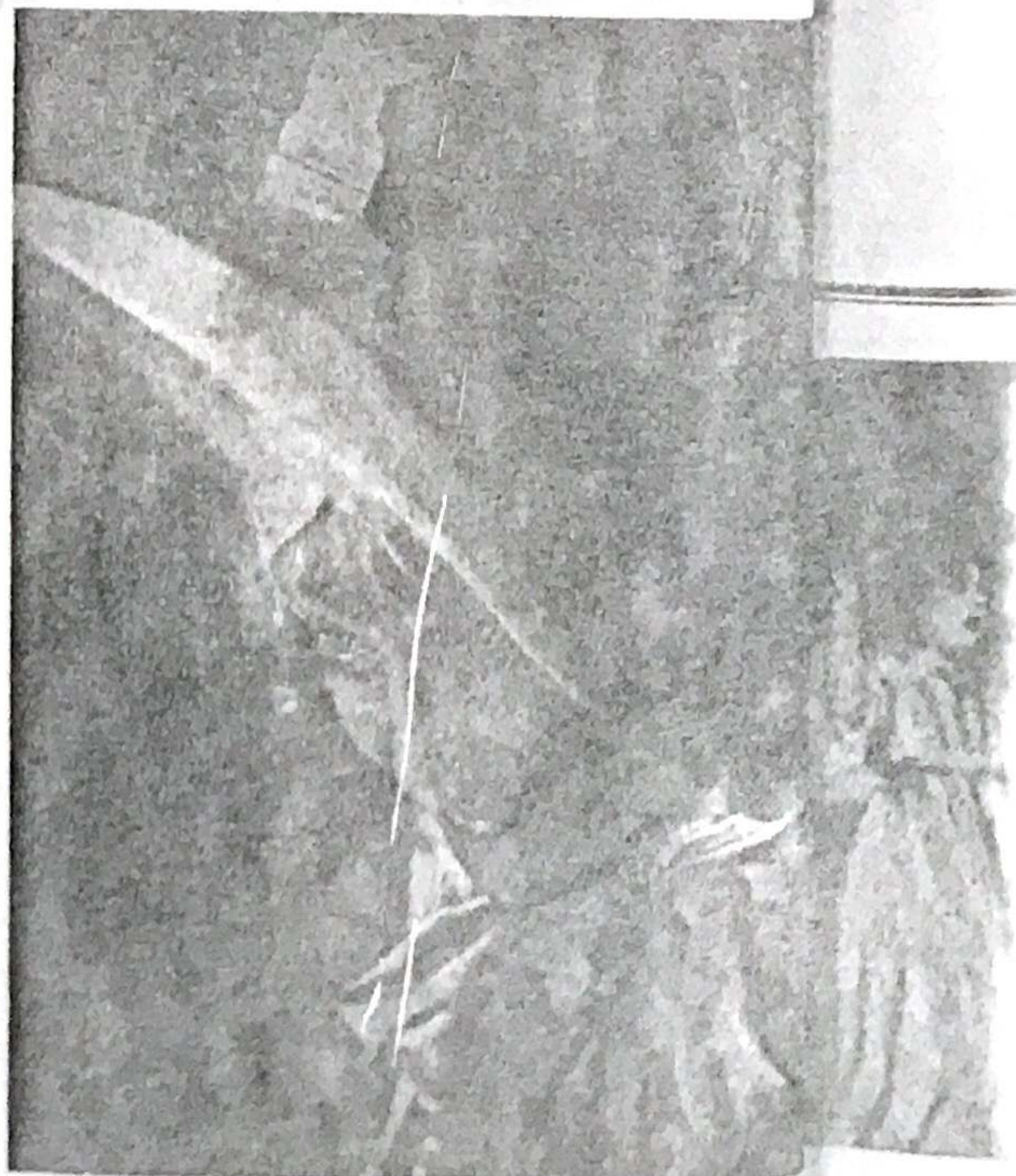
Прошлое и будущее, предшественники и потомки... Мейерхольд живет сразу как бы в двух измерениях. То он появляется перед нами волшебником театра, по-гофмански загадочным театральным персонажем. То проходит в гимнастерке, в буденовке с красной звездой, в солдатских обмотках — большевик, руководитель молодого советского театра, его комиссар. Угадать в одном другом не так-то уж просто, хотя без



«Зори»
Э. Верхарна.
Театр
РСФСР 1-й,
1920

М. Бабанова
(Полина).
«Доходное
место»
А. Н. Остров-
ского.
Театр
Революции,
1923

«Тес»
Н. Остров-
ского.
Театр
имени Вс. Мей-
ерхольда,
24



одного другое в Мейерхольде не существует, как не существует в нем пороки преданности революции и театру.

Одним из существенных понятий режиссерского творчества было понятие гротеска. По Мейерхольду, гротеск — это стремление «вывести зрителя из одного, только что постигнутого им, плана в другой, который зритель никак не ожидал». Гротеск «связывает в синтезе экстракты противоположностей», в результате чего рождается «нечто знакомо-чуждое» (выражение Гофмана). Более точное определение фигуры самого Мастера трудно нарочно придумать.

«Знакомо-чуждым» Мейерхольд представлялся перед всеми, кто его наблюдал. Гротеск жил в логике его мыслей, в его поведении, в повадках, даже во внешности.

Вот он возникает в моей памяти — лукавый бес с озорным прищуром мутновато-серых, под цвет седой шевелюры, глаз. Эта встрепающая шевелюра, пепельным гребнем вздыбленная над высоким лбом, в сочетании с выразительным клювом носа, с несколько сутуловатой фигурой заставляла при взгляде на Мейерхольда вспоминать нахохлившегося петуха, задиристого и драчливого, а может быть, какую-то большую диковинную птицу. То плавные, то резкие пластичные движения нацелены куда-то вперед. О, это же доктор Дапертутто, который может предстать перед нами в самом неожиданном обличье. Игра, игра!

В нем существовали все эпохи, все возрасты. Седой Мейерхольд порой казался мальчишкой, трезвый Мастер, охваченный порывом.

ес»
Н. Остров-
ого.
атр
ени Вс. Мей-
хольда,
24



Е. Тяпкина
(Гурмыжская),
И. Пырьев
(Буланов)
и М. Мухин
(Несчаст-
ливцев)



И. Ильинский
(Счастливец)



Иль-
да.

вом вдохновения, он словно бы все время видел себя со стороны и по-мальчишески рисовался перед окружающими. Ведь не случайно он организовал открытые репетиции, где устраивал настоящие театральные представления, подчас превосходившие будущий спектакль силой производимого впечатления...

Проявление щедрости его таланта, озяввшего всю его жизнь, испытание пьянящей силы фантазии, стремление существовать в особых, бравурных, требующих немедленно воплощения ритмах, жажда яркости, музыки, восторга — без всего этого не было бы Мейерхольда и не может быть живой памяти о нем.

Крайности были в природе таланта Мейерхольда. Он видел подчас то, что хотел видеть. Он влюблялся в актера и не замечал его недостатков; он расставался с актером и обвинял его в семи смертных грехах. Он гнался за предельной выразительностью и впадал в погоню за эффектами. Он стремился к тому, чтобы каждый его спектакль, каждая его репетиция были взрывами.

Однако легенда о безответственности режиссерских композиций Мейерхольда неверна. При всей его склонности к театральному озорству, при всей его любви к славе неутомимого ниспровергателя — истинный Мейерхольд был глубочайше ответственным художником.

Сквозь маску лицедея, которую нередко натягивал на свое лицо Мейерхольд, всегда проглядывали, всегда были различимы черты неповторимого в своей оригинальности художника, человека огромного темперамента, создателя вереницы единственных в своем роде, прекрасных и в своей намеренной грубости, и в своем изощренном изяществе спектаклей. И как опалял жар его души, как часто больно обжигал окружающих.

Мейерхольд порой был слеп в процессе озарения, отрываясь от реальной почвы современного ему театра. Мейерхольд хотел сразу разбить прошлое, немедленно осуществить самые далеко идущие свои замыслы. Мейерхольд был нетерпелив и нетерпим. Ему так и не удалось создать театр, который бы стал вровень с его талантом, с его дерзкими экспериментами. И когда я об этом думаю, мне вспоминается надпись, сделанная Горьким в Ялте, в 1900 году, на книге рассказов, подаренных Мейерхольду: «Почему-то мне хочется напомнить вам хорошие и мудрые слова Иова: «Человек рождается на страдание, как искры, что устремляются вверх». Вверх».

«Вбирая в себя все соки жизни», Мейерхольд стремился «воссоздать мир, но чтобы показать на сцене сердцевину явлений», он этот мир «деформировал, а потом вновь вос-

становливал в творчески переработанном виде». Он строил этот мир по законам «театру свойственным», не отражая действительности, но стремясь показать ее, как писал Павел Марков о мейерхольдовской постановке «Мандата» Н. Эрмана, более действительной, чем она дается в жизни. Отсюда особенности сценической выразительности, ее необычайная емкость, неотрывная от театральной яркости. Тот же Марков писал о «Ревизоре»: «В брошенном взгляде, в отдельном проходе, в опущенной руке он (Мейерхольд. — Ю. З.) показывает больше, чем видит обыкновенный наблюдатель; показывает (или хочет показать) раскрытие судьбы человека и одновременно блестящий театральный эффект. «Раскрытие судьбы» и вместе с тем «блестящий театральный эффект» — это лозунг мейерхольдовской режиссуры! И в те мгновения, когда осуществлялась не только вторая, но и первая его часть, мы присутствовали при рождении подлинного чуда.

Отсюда особенности логики искусства Мейерхольда. Это логика человеческой мысли, работающей на уровне понятий и ассоциаций, смежности и противопоставления анализируемых явлений. Стоит только вспомнить длинный стол, поставленный вдоль рамп сцены в «Горе уму», за которым закипала злая сплетня о Чацком, или «гигантские шаги» в «Лесе», или лучшие эпизоды в «Ревизоре», чтобы понять, в чем эта логика проявлялась, как не считалась она с бытовой правдой, как оперировала метафорами и образами, как открывала новые пути.

Мейерхольд писал о Пушкине, что тому противно было брать «растрепанную действительность нагишом», приводил слова Поля Сезанна, что «подражание природе» должно «пройти путь вымысла». Пафос искусства Мейерхольда был в борьбе с объективистским подходом к жизни, с бескрылым ее копированием, с натурализмом. Именно поэтому его так привлекали в театре «условное неправдоподобие», «занимательность действия», «маски преувеличения», «вольность суждений площади» и «грубая откровенность народных страстей», то есть все то, что так высоко ценил в театральном действе Пушкин. Мейерхольд, однако, не изымал из театральной формулы Пушкина то, что составляет ее глубинную реалистическую суть, не забывал ни об «истине страстей», ни о «правдоподобии чувствований в предполагаемых обстоятельствах». Он стремился к реализму, но особенному, который сам он называл порой «терпким реализмом», а наиболее пронизательные критики мейерхольдовских спектаклей — реализмом «сгущенным».

Мейерхольд рассматривал искусство как самостоятельную силу и не стремился «умереть» в спектаклях как творящая личность, как мастер. Мейерхольд утверждал, что «в сплетении формы и содержания есть еще третий момент — как это делается», и стремился раскрыть зрителю эту сторону спектакля. Сам он признавался, что получает высочайшее наслаждение, когда «любуется формой», а она «дышит», «пульсирует глубиной содержания». Когда Мейерхольд ставил «Зори» (1920), он говорил, что современному зрителю подавай в театре «ощутимость материалов в игре их поверхностей и объемов». И Мейерхольд показал зрителям со сцены своего театра блестящую поверхность балясин в «Ревизоре» и свежевystруганное дерево в «Великодушном рогоносце», кирпичную кладку задней стены театра и замысловатые объемные станки из естественных материалов. Он соорудил вместе со своими художниками помосты и лестницы, пустил двигаться по сцене фанерки, из крепкой березы щиты-ширмы, заставил актеров качаться на качелях, карабкаться на конструкцию, выбегать из зала, двигаться по диагонали к рампе, играть с декорацией, с вещью, с костюмом, с самим образом — и все это под музыку или по законам музыки, музыкальных ритмов. Мастерство Мейерхольда было предельно конкретным, он понимал природу театра как слияние различных материальных и звуковых форм, из которых театр складывается.

Именно в этой связи к режиссерским решениям Мейерхольда приложимо понятие композиция. Мейерхольд, однако, считал, что высшее и подлинное содержание театра — мастерство актера. Творчество актера, по Мейерхольду, есть прежде всего творчество пластических форм в пространстве и во времени. Мейерхольд строил свои спектакли, громадное внимание уделяя опять-таки музыкальной организации игры актеров и построению мизансцен. Он строил пантомимические сцены, по точному выражению А. Гвоздева «как строится музыкальная фраза в музыкальных композициях».

Так было в одном из самых значительных спектаклей Мейерхольда — в его «Ревизоре». Музыковеды писали об этой постановке, соревнуясь с театральными критиками, обнаруживая в спектакле немало для себя интересного. Так Игорь Глебов (академик Б. Асафьев) писал: «Давно я не испытывал в драматическом театре столь яркого и сильного впечатления музыкального порядка, какое мне доставила вся концепция мейерхольдовского «Ревизора». Спектакль насыщен музыкой: явной, конкретно передаваемой в пении и в игре, в оттенках речевой интонации, — и «скрытой» от зрителя и

слушателя, но, тем не менее, постоянно присутствующей...». Тончайшего знатока музыки в «Ревизоре» поразили одновременно «размах, мастерство формы и пронзительность в использовании присущих музыкальной стихии свойств предупреждать («сигнализация»), звать, манить и гипнотизировать, повышать и понижать эмоциональный ток, углублять настроение и действие, превращать смешное в жутко-причудливое, окрашивать любой бытовой анекдот в психологически значительное явление». «Ревизор» вовсе не был исключением среди других постановок Мейерхольда — просто в нем суммировалась та музыкальность, «явная» и «скрытая», которая неотъемлемой частью входила в каждую из его режиссерских композиций, которая дала Мейерхольду основание называть свое творчество «музыкальным реализмом».

Музыка и музыкальность помогали Мейерхольду вслед за великим Шалепиным, Чеховым, Пушкиным, у которых Мейерхольд учился этому и на которых так любил ссылаться, овладеть условной природой театрального искусства, доносить до зрителя одновременно его правду и поэзию. В очень своеобразных отношениях находился Мейерхольд со словом, то есть с тем, что менее всего поддавалось режиссерской «аранжировке». Будучи знатоком русского языка — стоит только посмотреть стенограммы мейерхольдовских репетиций «Бориса Годунова», чтобы в этом убедиться, — Мейерхольд обращался с ним порой весьма вольно.

Бывало он, — как, например, в случае с монологом Несчастливцева в «Лесе», — «застукивал» великолепный авторский текст, своими режиссерскими «находками», грохотом и шумом разворачиваемого на сцене и за сценой массового эпизода. Бывало, он фантазировал ту или иную сцену безотносительно к тексту, отыскивал потрясающие детали и только потом задавал себе вопрос: позволит ли текст все это воплотить в спектакле? Но зато чаще всего, беря во внимание смысловую и, в особенности, музыкальную сторону звучащего слова, используя эту последнюю до пределов возможностей, Мейерхольд добивался интересных результатов. (И опять-таки стоит задуматься над тем, какие перспективы открывает перед нами эта особенность режиссерского творчества Мейерхольда, например, в работе над стихотворной драмой. Не случайно Мейерхольд так ценил стихи, утверждал, что актер должен любить поэзию, должен любить хорошую музыку). В лучших своих спектаклях Мейерхольд как бы выводил пластику актеров и мизансцены из слова, а слова, в свою очередь, делал завер-

шителями своих пластических и музыкальных построений.

Конечно, музыка и сама по себе пронизывала постановки режиссера, как это было с игрой гармошки в «Лесе», с прекрасными пьесами Листа и Шопена в «спектакле на музыке» «Учитель Бубус», с «Кекуоком» Дебюсси в «Озере Люль».

Мейерхольда не случайно сравнивали с композитором; свои режиссерские планы сам он называл «партитурой». Он утверждал, что актер работает «по партитуре, данной ему режиссером», что отступление от этой четко выверенной и точно рассчитанной партитуры ведет к нарушению композиции целого. Внутри этого убеждения Мейерхольд проделал немалую эволюцию в сторону нынешнего понимания отношений режиссера и актера.

Мейерхольд включил искусство актера в жесткий каркас своего замысла, подчиняя его пребывание на сцене той образной логике, которая исходила от него, режиссера. Мейерхольд считал, что в самоограничении жизни актера на сцене в соответствии с замыслом режиссера есть великая «прелесть», что именно здесь рождается подлинная выразительность, возникает расчетливое и технически совершенное мастерство. Когда Мейерхольд мечтал об актерской импровизации, его мысли склонялись к внешне парадоксальному суждению: «свобода в подчинении».

Да, да, он стремился не к анархической и бесконтрольной свободе, делающей из художника раба случайности, погружающей его в хаос неорганизованной материи. Он мечтал о мастере, подчиняющем свое личное существование в искусстве, свое вольное творчество единству целого — замыслу, который исходит от режиссера. Именно поэтому он так настаивал на проникновении актера в образную логику, на точном соблюдении рисунка, подсказанного актеру режиссером.

Мейерхольд нуждался в поддержке актера, равного ему по дарованию, который был бы его единомышленником, таким же, как он, новатором. Не случайно Всеволод Эмильевич писал: «Я могу инструментировать партитуру только вместе с актером, с живым инструментом моего произведения».

Мейерхольду был нужен талантливый актер, в совершенстве владеющий своим телесным и голосовым аппаратом, что само по себе большая редкость.

Он предвосхитил Брехта, видя в актере художника-конструктора, который приносил на сцену не только свой материал, но и «себя как организатора этого материала на глазах у зрителей».

Таких «организаторов материала», из-

влекавшими из него образный, идейный смысл, и были в ГостИМе Бабанова, Ильинский, Гарин, Зайчиков, Мартинсон, Боголюбов, Яхонтов, Тяпкина, Свердлин, то есть те мейерхольдовские актеры, которые были не просто талантливы, но в наибольшей степени умели вдохнуть содержание в данную им Мейерхольдом форму. Форме же актерского искусства Мейерхольд справедливо придавал огромное значение.

Мейерхольд исходил из того, что способ раскрытия того или иного явления в значительной степени выражает его сущность, что в искусстве «как» означает одновременно и «что».

Мейерхольд говорил, что он и Станиславский «прокладывают» один и тот же «туннель» — только с разных его концов.

Да, Мейерхольд шел сразу к внешней форме, ценил ее и учил актеров ею наслаждаться. Но не говорил ли он при этом: Станиславский — хитрец! Он учит нас «ничего не играть, думать не о форме, а только о правде, проверять в природе», но разве это противоречит мастерству, с каким, например, он играет сам. Как у него все рассчитано, как филигранно отработан каждый момент его пребывания на сцене, когда он актер, и как он точен, масштабен и выразителен, когда он режиссер. Да, Мейерхольд не уделял такого внимания органическому процессу «выращивания» образа в актере, как Станиславский. Но разве не родственны пантомимические этюды, в которых он требовал от актеров предельной пластической выразительности, репетициям «без рук» Станиславского, когда актеры не имели права ни на один жест, иногда даже усаживались на собственные руки специально для того, чтобы иметь возможность глубже почувствовать внутренние процессы, происходящие в их героях, установить непрерывность логического общения?

Станиславский и Мейерхольд стремились избавить актера от бесконтрольного мышечного напряжения, дать ему свободу сценического самочувствия, научить управлять физической жизнью ролей. Оба они искали единства психической и физической жизни актера на сцене, единства содержания и формы, оба понимали правду искусства как концентрат правды действительности, как поэтический ее эквивалент.

Мейерхольд был учеником Станиславского. Со временем это становилось более заметным. И не потому, что Мейерхольд постепенно терял своеобразие, переходил на позиции своего учителя — просто все четче проступало общее между Мейерхольдом и Станиславским. Особенно это было ощутимо в середине 30-х годов — между премьерой

«Дамы с камелиями» и приближением к концу работы над «Одной жизнью».

Он начинает заботиться о раскрытии внутреннего мира человека, как «самого важного» в искусстве театра, об актере, через которого этот мир приоткрывается. Мейерхольд «беспокоится за актера», который может в условиях жесткой режиссерской экспликации испытывать «чувство связанности». Мейерхольд обращает больше внимания на процесс постепенного рождения внешней формы и отказывается от основного принципа конструктивистских исканий: он говорит, что «нельзя обнажать прием». Он мечтает поставить классическое произведение, ни строчки в нем не меняя... Но в то же время Мейерхольд сохраняет полнейшую преданность энергичной режиссуре («никогда... я не отступлю от общей концепции», — пишет он) и филигранным формам актерского искусства, раскрывающимся в благородном «порыве быть мастером».

Между «новым» и «старым» в Мейерхольде нет разрыва, как нет и в его методе работы с актером. Дело в том, что Мейерхольд всегда обладал даром проникновения в глубины человеческой психологии. Показывая актерам тот или иной момент бытия того или иного персонажа — показывая в своем собственном, чрезвычайно остром, неповторимом актерском материале, — Мейерхольд не только учил исполнителя на данном образе искомому, не только раскрывал закономерности сценической выразительности, не только заражал актеров силой своего воображения, умением разбираться в стиле того или иного автора, той или иной эпохи. Он проникал в самую сердцевину психологической жизни человека — героя, он вел за собой к пониманию сокровеннейших вещей, что, казалось, и не должно было быть доступно человеку столь эффектных, внешне показных повадок, художнику, увлеченному формой. Эту сторону искусства Мейерхольда прекрасно, хотя и с определенной субъективностью, осветил в письме к Л. О. Арнштаму Корней Чуковский: «Меня в мейерхольдовских постановках поразило то, что они глубоко психологичны». Многие «видят в них только трюки, не замечая, что каждый трюк осердечен, насыщен психеей, основан на проникновенном знании души человеческой. Я и не подозревал, что Мейерхольд такой сердцевед... Его капитал — необыкновенное значение человеческой психофизики, оттого-то он и может ставить «Лес» и «Ревизора» по-новому. У него есть много новых, собственных знаний о Хлестакове, о Сквознике-Дмухановском — и его трюки сводятся к тому, чтобы передать нам эти знания...».

«Одну жизнь» я, как и многие мои това-

рищи, не видел. Но мне представляется глубоко закономерным то, что одной из последних режиссерских работ Мейерхольда была работа над сценическим осуществлением темы самой чистой, самой партийной, самой дорогой каждому советскому человеку — темы Павла Корчагина.

«Дама с камелиями» произвела на меня громадное впечатление. В этом спектакле, так подробно и живо многими описанном, Мейерхольд отправился на поиски нового, пересматривал свой прежний опыт.

Все это, видимо, чувствовал и понимал мудрый Станиславский, когда пригласил Мейерхольда в свой Оперный театр, когда посадил его рядом с собой. Это было не только проявление дружеской помощи в трудную для Мейерхольда минуту — это была дань уважения Мейерхольду как художнику.

Поэтому в моей памяти и звучат — почти одинаково — знакомые возгласы Станиславского: «Не верю!», «Верю!» — и одобрителное «Хорррошо!» Мейерхольда. Поэтому я сегодня не могу себе представить последователей или учеников последователей Станиславского, ничего не воспринявших от Мейерхольда, как не могу поверить в то, что ученики и последователи Мейерхольда не берут на вооружение систему Станиславского в существенных ее чертах и качествах...

Я помню, с какой силой говорил Мейерхольд о необходимости смелого поиска, о достоинстве искусства в своей речи на Всесоюзной конференции режиссеров, проходившей летом 1939 года. Весь зал встал тогда, приветствуя Всеволода Эмильевича. И в памяти моей продолжает жить Мейерхольд этих мгновений — мужественный человек с гривой седых волос над высоким лбом, художник-коммунист, пророчески заглядывающий в завтра, никогда не изменявший своим принципам, своим взглядам, своему высокому призванию.