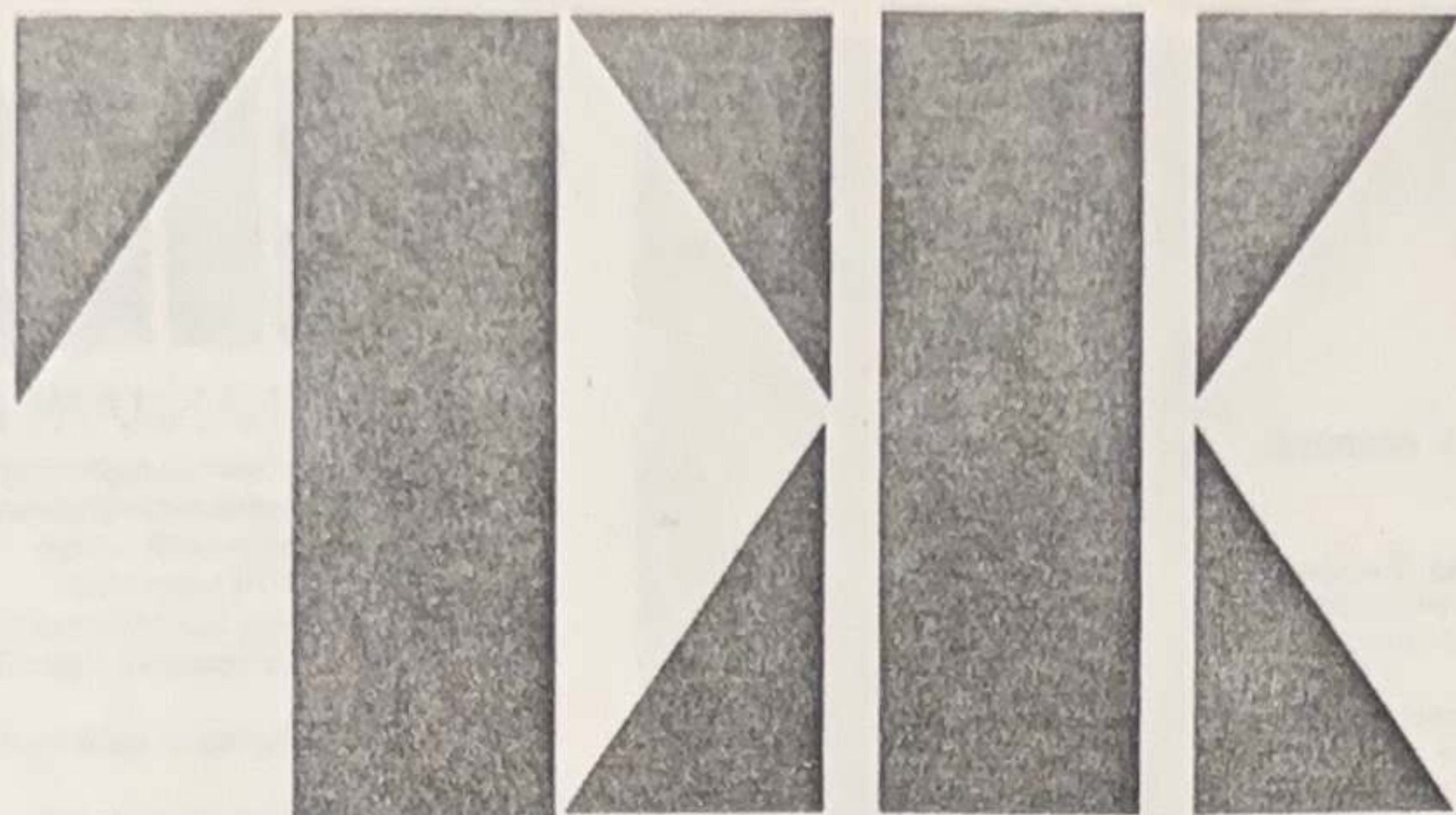


недельный
эстрированный
ар

1990

1—6915

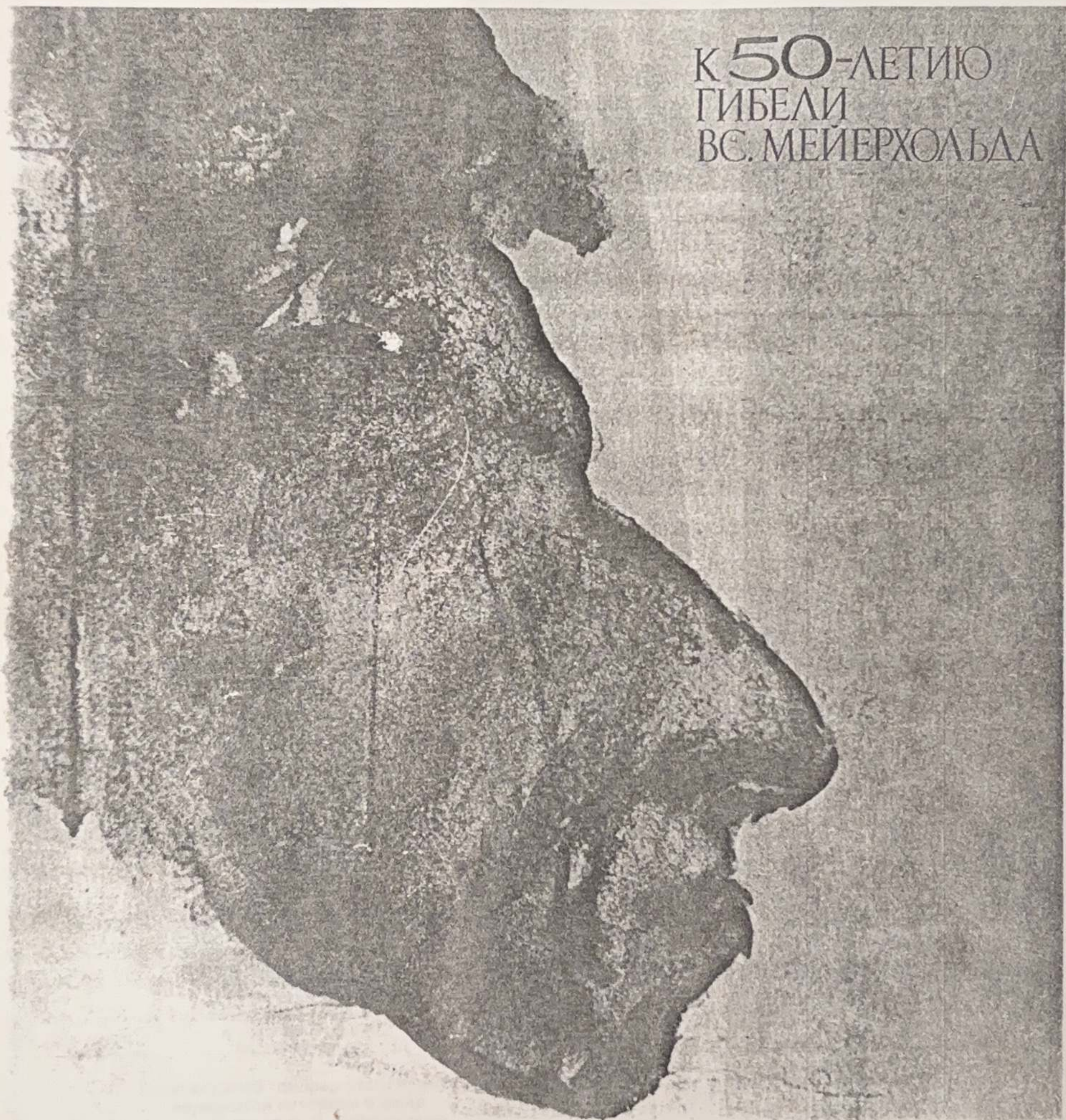


290
1/2

ТЕАТРАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ



К 50-ЛЕТИЮ
ГИБЕЛИ
ВС. МЕЙЕРХОЛЬДА



ТЕАТРАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ

Двухнедельный массовый
иллюстрированный журнал
орган Министерства
культуры РСФСР,
Союза театральных деятелей РСФСР
Союза писателей РСФСР

Издается с августа 1958 г.

Москва, издательство
«Советская Россия»

январь 1990 г.

Главный редактор
О. И. ПИВОВАРОВ

Редакционная коллегия:

В. А. АНДРЕЕВ,
А. А. БЕЛКИН,
Г. А. БИРЮКОВ

(заместитель главного
редактора),

Ю. И. ЕРЕМИН,
Г. И. ЗУБКОВ,

А. Ф. КОСТЮКОВИЧ,
О. К. КОРНЕВА,

К. Ю. ЛАВРОВ,
В. С. ЛАНОВОЙ,

Л. М. ЛЕОНОВ,
О. В. ЛЕПЕШИНСКАЯ,

Н. И. МИРОШНИЧЕНКО,
А. Н. МИШАРИН,

Г. М. ПЕЧНИКОВ,
М. Х. САЛИМЖАНОВ,

Н. А. СЛИЧЕНКО,
Р. Х. СОЛНЦЕВ,

М. А. УЛЬЯНОВ,
Р. Ф. ХАРИТОНОВ

(ответственный секретарь),
И. Г. ШАРОЕВ

Художественный редактор

Р. С. ТАБАЧНИКОВ

Технический редактор

Т. В. УДАЛЬЦОВА

Корректоры

Е. В. ДОРОХОВА, Г. А. САМОЙЛОВА

Сдано в набор 24.11.89.

Подписано к печати 1.12.89. А-7049

Формат 70×108 1/8

Бумага Знаменка 100 гр.

Глубокая печать.

Усл. печ. л. 5,6. Усл. кр.-отт. 12,25.

Уч.-изд. л. 8,11. Тираж 40 000 экз.

Заказ 788. Цена 45 к.

Адрес редакции:

103031, Москва, Кисельный тупик, д. 1.

Телефоны: 921-79-74,

отдел критики,

отдел театров России 923-87-14,

отдел национальных театров

923-89-04,

отдел публицистики 923-80-67,

отдел информации 924-86-23,

секретариат 923-89-94

Ордена Трудового

Красного Знамени

Калининский

полиграфический комбинат

Государственного комитета

СССР по печати.

170024, г. Калинин,

просп. Ленина, д. 5.

Редакционная коллегия журнала
благодарит М. Валентей, В. Коршунову,
Н. Панфилову, М. Ситковецкую,
О. Фельдмана, В. Щербакова
за подготовку этого номера
и представленные в редакцию
материалы о творчестве
и трагической судьбе
Вс. Мейерхольда.

Литературный гонорар этого номера
передается авторами в фонд
создания музея В. Э. Мейерхольда.



**ДЕЛО
№ 537**

и ко-
наследно В. Э. Мей-
пу-

связанные с трагич-
режиссера (см. «ТЖ»)
готовился к скорбной

сят лет с того дня, ко-
был приведен в исполнение при-

Верховного Суда СССР и В. Э. Мейер-

Уничтожение Мейерхольда было санкционировано
непосредственно Сталиным.

Когда от имени XVIII съезда Сталин заявил о курсе
на доверие к интеллигенции,
имя опального Мейерхольда
весной 1939 года стало появляться в печат-
в неожиданно благоприятном контексте.
Инициатором реабилитации вчерашнего форма-
выступил А. Фадеев.

Его логика была безупречна:

как ни заблуждался бы Мейерхольд, он — крупнейший

его прошлое нельзя перечеркнуть,

ему необходимо дать возможность работать

На собраниях творческой интеллигенции в апреле

Фадеев, а следом за ним театральные крити-

И. Альтман и А. Гурвич в полный голос говорили с

еще в начале мая

газеты продолжали обсуждать их выступлен-

Из недавно опубликованной записи рассказа Фа-

сделанной К. Зелинским

(«Вопросы литературы», № 6, 1989),

известно,

что Фадеев был вызван к Сталину,

тот вручил ему протоколы допросов М. Кольцова и

в которых Мейерхольд был назван

агентом иностранной разведки, и сказал:

«Теперь вы,

надеюсь, видите, кого вы поддерживали своим выс-

А вот Мейерхольда, с вашего позволения, мы намерены

Сталин школил Фадеева за лишнюю самостояте-

в проведении партийной политики.

"УТВЕРЖДАЮ"

ЧАСТИ ГУТБ НКВД СССР
ГОСУД. БЕЗОПАСНОСТИ

октября 1939 года

ОБВИНИТЕЛЬНОЕ ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

По следделу № 537 по обвинению
МЕЙЕРХОЛЬДА-РАЙХ В.Э., в преступле-
ниях, предусмотренных ст.ст. 58-1-а
и 58-11 УК РСФСР.

Следствием по делу вскрытой и ликвидированной анти-
советской троцкистской организации, существовавшей среди
писателей и работников искусства было установлено, что
участником этой организации является МЕЙЕРХОЛЬД-РАЙХ
Всеволод Эмильевич - бывш. главный режиссер Государствен-
ного оперного театра им. Станиславского.

На основании этих данных МЕЙЕРХОЛЬД-РАЙХ 20 июня
1939 года был арестован и привлечен к следствию в каче-
стве обвиняемого.

Произведенным по настоящему делу следствием установ-
лено, что МЕЙЕРХОЛЬД-РАЙХ В.Э. в 1923 г. был завербован
РАФАИЛОМ в антисоветскую троцкистскую группу, существовав-
шую среди театральных работников. (Л.д.).

По троцкистской работе МЕЙЕРХОЛЬД-РАЙХ был связан
с активными троцкистами: ДРОБНИСОН, БОГУСЛАВСКИМ, СОСНОВ-

Т-20

Провозгласив офи-
циальный курс на ува-
жительное отношение
к интеллигенции, Ста-
лин одновременно за-
думывал показатель-
ный судебный процесс
над шпионской троц-
кистской организацией,
якобы объединявшей
писателей и деятелей
искусства. От мысли об
открытом процессе над
ними он отказался, по-
видимому, лишь в
конце августа 1939 г. —
после заключения
пакта с Гитлером. Но
тем, кто очутился в
бериевских застенках
во время фабрикации
фальсифицированных
материалов к этому
процессу — Кольцову,
Бабелю, Мейерхоль-
ду, — суждено было
погибнуть.

Сопоставляя доку-
менты из следственных
дел Бабеля и Мейер-
хольда (см. «Огонек»,
№ 15 и 39, 1989), ви-
дишь, что в обоих слу-
чаях следственная ма-
шина сначала — летом
1939 г. — не только
вынуждает подслед-
ственных принять на-
меренно и грубо навя-
зываемые обвинения,
но и заставляет огова-
ривать огромный круг
людей и при этом на-
стойчиво возвращается
к ряду повторяющихся
фамилий. Усилиями
следователей в пока-
зания арестованных
вводится обильный
компромат на тех,
кому, очевидно, также
предназначалось в
ближайшем будущем
оказаться в ролях
разоблаченных троцки-
стов-заговорщиков —
чаще других фигуриро-
вали фамилии И. Эрен-
бурга, Б. Пастернака,
Ю. Олеши. Работа
велась с размахом, с
четким пониманием
заданной цели. Но
начатое осталось недо-
веденным до конца, и
когда замысел откры-
того судебного про-
цесса был отброшен, и
Бабелю и Мейерхольду
осенью 1939 г. почти
одновременно было
позволено отказаться
от вырванных у них под
пытками самооговоров
и от оговора других. Им
сменили следователей-
сидистов на более
обходительных, позво-
ляли обращаться с
заявлениями в самые
высокие инстанции.
Письма, написанные
ими в этот период и
содержащие отказ от

"УТВЕРЖДАЮ"

ЧАСТИ ГУТБ НКВД СССР-
ГОСУД. БЕЗОПАСНОСТИ

1939 года

ОБВИНИТЕЛЬНОЕ ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

По следделу № 537 по обвинению
МЕЙЕРХОЛЬДА-РАЙХ В.Э., в преступле-
ниях, предусмотренных ст.ст. 58-I-а
и 58-II УК РСФСР.

Следствием по делу вскрытой и ликвидированной анти-
советской троцкистской организации, существовавшей среди
писателей и работников искусства было установлено, что
участником этой организации является МЕЙЕРХОЛЬД-РАЙХ
Всеволод Эмильевич - бывш. главный режиссер Государствен-
ного оперного театра им. Станиславского.

На основании этих данных МЕЙЕРХОЛЬД-РАЙХ 20 июня
1939 года был арестован и привлечен к следствию в каче-
стве обвиняемого.

Произведенным по настоящему делу следствием установ-
лено, что МЕЙЕРХОЛЬД-РАЙХ В.Э. в 1923 г. был завербован
РАФАИЛОМ в антисоветскую троцкистскую группу, существовав-
шую среди театральных работников. (Л.д.).

По троцкистской работе МЕЙЕРХОЛЬД-РАЙХ был связан
с активными троцкистами: ДРОБНИСОН, БОГУСЛАВСКИМ, СОСНОВ-

Провозгласив офи-
циальный курс на ува-
жительное отношение
к интеллигенции, Ста-
лин одновременно за-
думывал показатель-
ный судебный процесс
над шпионской троц-
кистской организацией,
якобы объединявшей
писателей и деятелей
искусства. От мысли об
открытом процессе над
ними он отказался, по-
видимому, лишь в
конце августа 1939 г. —
после заключения
пакта с Гитлером. Но
тем, кто очутился в
бериевских застенках
во время фабрикации
фальсифицированных
материалов к этому
процессу — Кольцову,
Бабелю, Мейерхоль-
ду, — суждено было
погибнуть.

Сопоставляя доку-
менты из следственных
дел Бабеля и Мейер-
хольда (см. "Огонек",
№ 15 и 39, 1939), ви-
дишь, что в обоих слу-
чаях следственная ма-
шина сначала — летом
1939 г. — не только
вынуждает послед-
ственных принять на-
меренно и грубо навя-
зываемые обвинения,
но и заставляет огова-
ривать огромный круг
людей и при этом на-
стойчиво возвращается
к ряду повторяющихся
фамилий. Усилиями
следователей в пока-
зания арестованных
вводится обильный
компромат на тех,
кому, очевидно, также
предназначалось в
ближайшем будущем
оказаться в ролях
разоблаченных троцки-
стов-заговорщиков —
чаще других фигуриро-
вали фамилии И. Эрен-
бурга, Б. Пастернака,
Ю. Олеши. Работа
вела с размахом, с
четким пониманием
заданной цели. Но
начатое осталось недо-
веденным до конца, и
когда замысел откры-
того судебного про-
цесса был отброшен, и
Бабелю и Мейерхольду
осенью 1939 г. почти
одновременно было
позволено отказаться
от вырванных у них под
пытками самооговоров
и от оговора других. Им
сменили следователей-
сидистов на более
обходительных, позво-
ляли обращаться с
заявлениями в самые
высокие инстанции.
Письма, написанные
ими в этот период и
содержащие отказ от

184

- 2 -

СКИМ, КАМЕНЕВОЙ О.Д. и другими

МЕЙЕРХОЛЬД принимал активное участие на нелегальных собраниях этой группы, на которых обсуждались директивные статьи Троцкого и подвергалась враждебной критике политика ВКП/б/ и советского правительства. /л.д. /.

В 1930 году МЕЙЕРХОЛЬД возглавлял антисоветскую троцкистскую группу "Левый фронт", объединявшую все антисоветские элементы в области искусства. /л.д. /.

В 1933 году МЕЙЕРХОЛЬД установил организационную связь с врагами народа РЫКОВЫМ, БУХАРИНЫМ и РАДЕКОМ, у которых получал конкретные задания по подрывной работе в области искусства.

Являлся организатором конспиративной встречи у себя на квартире РЫКОВА с агентом английской разведки - ГРЕЕМ. /л.д. /.

В 1934-35 г.г. МЕЙЕРХОЛЬД был привлечен к шпионской работе.

Являясь агентом английской и японской разведок, МЕЙЕРХОЛЬД вел активную шпионскую работу, направленную против СССР. /л.д. /.

В принадлежности к антисоветской троцкистской организации и в проведении шпионской работы, МЕЙЕРХОЛЬД-РАЙХ виновным признал себя полностью.

Изобличается также показаниями БАБЕЛЯ и японского шпиона ИОШИДА, КОРОЛЕВОЙ, БОЯРСКОГО и КОЛЬЦОВА М..

На основании изложенного, -

МЕЙЕРХОЛЬД-РАЙХ Всеволод Эмильевич, 1874 года рождения, ур.г.Пензы, немец, гр-н СССР, быв.член ВКП/б/ с 1918 года, исключен в связи с арестом, до ареста -главный режиссер Государственного оперного театра им.Станиславского.

Обвиняется в том, что:

Являлся кадровым троцкистом, активным участником троцкистской организации, действовавшей среди работников искусства, агентом английской и японской разведок и вел шпионскую и подрывную работу, -

...е. в преступлениях, предусмотренных ст.ст.58-Ia и 58-II Ж РСФСР. Р

Руководствуясь ст. 208 УПК РСФСР дело № 537 по обвинению МЕЙЕРХОЛЬДА-РАЙХ Всеволода Эмильевича передать Прокурору Союза ССР для направления по подсудности.

СЛЕДОВАТЕЛЬ СЛЕДЧАСТИ ГУГБ НКВД
МЛ ЛЕЙТЕНАНТ ГОСУД БЕЗОПАСНОСТИ:
И. Шибков /ШИБКОВ/.

"СОГЛАСЕН" ПОМ НАЧ СЛЕДЧАСТИ ГУГБ НКВД СССР
СТ ЛЕЙТЕНАНТ ГОСУД БЕЗОПАСНОСТИ:
И. Шибков /ШИБКОВ/.

СПРАВКА: Арестованный МЕЙЕРХОЛЬД-РАЙХ В.Э. содержится в Бутырской тюрьме.
Вещественных доказательств по делу нет.

СЛЕДОВАТЕЛЬ СЛЕДЧАСТИ ГУГБ НКВД
МЛ ЛЕЙТЕНАНТ ГОСУД БЕЗОПАСНОСТИ:
И. Шибков /ШИБКОВ/.

1939 г., и во время доклада А. Попова 14 июня, и 15 июня, когда В. Э. выступал в прениях. Свою речь, ставшую последним его публичным выступлением, В. Э. начал с просьбы к собравшимся — он просил переадресовать гремевшие в его честь овации Сталину и правительству, сохранившим ему после закрытия ГосТИМа возможность продолжать работу. Но демонстративный характер этих оваций был очевиден, свою солидарность с В. Э. конференция импульсивно противопоставляла обрушенным на него гонениям. Говорили, что именно так и информировал Сталина Вышинский, присутствовавший на конференции и, выступая с ее трибуны, изложивший, в частности, основной вывод «завершенного Сталиным нового учения об интеллигенции» — указание перейти от подозрительности к союзу с интеллигенцией.

Как бы ни было, судьба В. Э. была решена Сталиным по крайней мере за месяц до того дня, когда В. Э. был арестован. Фадеев рассказывал К. Зелинскому, каково было ему, уже зная, что В. Э. заберут, встречать того в Союзе писателей. Известно, что В. Э. по прямому приглашению Фадеева был в СП 19 мая. А показания М. Кольцова, в которых содержатся сведения о шпионских связях В. Э., получены следователем на допросе 16 мая. Скорее всего, именно между 16 и 19 мая, за день-два до назначенного в СП совещания, Сталин демонстрировал Фадееву протокол допроса Кольцова и заявил ему, что Мейерхольд обречен.

...В ночь на 16 июня, сразу же после выступления на конференции, В. Э. уехал в Ленинград: он был приглашен готовить студентов Института имени Лесгафта к предстоящему параду физкультурников. 20 июня из Москвы в управление НКВД Ленинградской области (УНКВД ЛО) по телефону было передано распоряжение о его аресте.

1939-й. 19 июня. Помощник начальника следчасти НКВД СССР капитан госбезопасности Голованов составил постановление на арест. «Рассмотрев имеющийся материал в отношении Мейерхольда-Райха Всеволода Эмильевича (1874 года рождения, уроженца г. Пензы, члена ВКП(б), немца, бывшего главного режиссера Госуд. Оперного театра имени Станиславского, проживает по Брюсовскому пер. д. 12, кв. 11)». Голованов нашел, что «имеющимися агентурными и следственными материалами» тот «выделяется как троцкист и подозрителен по шпионажу в пользу японской разведки».

Первым пунктом постановления Голованов указал: «Установлено, что в течение ряда лет Мейерхольд состоял в близких связях с руководителями к-р организации правых — Бухариным Н. И. и Рыковым А. И.».

Далее, систематизируя собранный компромат, Голованов привел сведения, добытые от «подследственных». Их подборку он открыл показаниями «арестованного японского шпиона Иосидо Иосимасу».

Читая эти показания (и другие), ощущаешь,

Тридцатилетний японец (в прошлом член японской компартии, дважды сидевший в японской тюрьме, затем в партии не участвовавший, но считавшийся сочувствующим, работал в «левом театре», переводил революционные пьесы) Иосидо 3 января 1938 г. вместе с актрисой Окадо Юсико, скрываясь от полиции, перешел на Сахалине советскую границу, был схвачен, обвинен в связях с японской контрразведкой и из Александровска через Хабаровск переправлен в Москву. На следствии назвал своего единственного знакомого в СССР — Секи Сано, стажировавшегося у В. Э., но еще в 1937 г. уехавшего в Париж. Так в его следственном деле появилось имя Мейерхольда. Остальное было выбито из него следователями, даже признания в том, что он

П Р О Т О К О Л

ЗАКРЫТОГО СУДЕБНОГО ЗАСЕДАНИЯ ВОЕННОЙ КОЛЛЕГИИ ВЕРХСУДА СССР

" февраля 1940г.

гор. Москва

Председательствующий — Армвоенюрист В. З. УЛЬРИХ

Члены: Бригвоенюрист Д. Я. КАНДЫБИН
Военный юрист 1 ранга В. В. БУКАНОВ

Секретарь-военный юрист 2 ранга Н. З. КОЗЛОВ

Председательствующий объявил о том, что подлежит рассмотрению дело по обвинению МЕЙЕРХОЛЬД-РАЙХ Всеволода Эмильевича — в преступлениях, предусмотренных ст. ст. 58-1-а, 58-11 УК РСФСР.

Председательствующий удостоверяется в личности подсудимого и спрашивает его, получил ли он копию обвинительного заключения и ознакомился ли с ней.

Подсудимый ответил, что копия обвинительного заключения им получена и он с ней ознакомился. Обвинение ему понятно.

Председательствующим объявлен состав суда.

Отвода составу суда не заявлено.

Ходатайств не поступило.

Председательствующий спросил подсудимого, признает ли он себя виновным.

Подсудимый ответил, что виновным себя не признает и свои показания на предварительном следствии не подтверждает.

В 1923г. он знал РАФАИЛА, который примыкал к троцкистам. С РАФАИЛОМ он встречался в 1923-24г.г. РАФАИЛ в то время был Зав. Народ. образованием и в его ведении находилось тогда несколько театров, в том числе и театр "Революции" и по этой линии он с ним встречался.

РАФАИЛ и ДРОБНИС в то время его отговаривали руководить театром, который имел его имя и передать его под руководство ОХЛОПКОВА. Он отказался от этого, обидев их.

Ольгу Давыдовну КАМЕНЕВУ он знал с начала артистической деятельности. ТРОЦКИЙ его в своей книге называл "неистовый Всеволод" и это ему сначала льстило, но потом, когда ТРОЦКИЙ скатился до к/р, он отрекся от этого.

ГРЕЙ он знал по его жене БАРСОВОЙ, как его ученице. Эта БАРСОВА однофамилица нашей артистки ГАБТ, а БАРСОВОЙ и в родстве они не состоят. Он с ГРЕЙ несколько раз встречался, тот являлся английским подданным, а в СССР он приезжал как представитель какой-то американской торговой фирмы. Это было в 1934-35г.

Будучи за границей, с ГРЕЙ он не встречался, но с его женой он встретился в Париже и будучи в затруднительном положении, он просил разрешения пожить у нее некоторое время. Это было в 1930г. С Анной ГРЕЙ он имел только разговоры об искусстве. После приезда ГРЕЙ в Москву в 1934г-1935г., он в 1936г. встретил за границей с А. ГРЕЙ.

По приезде ГРЕЙ в Москву, тот просил его познакомить его с быв. зам. НКФ МАНЦЕВЫМ и он написал письмо МАНЦЕВУ, а встретились ли они, или нет, он не знает.

Относительно встречи ГРЕЯ с РЫКОВЫМ - было так, что, когда ГРЕЙ был у него на квартире, к нему зашли МИЛЮТИНА, РАЗМИРОВИЧ и РЫКОВ, и он тогда пытался устроить встречу с РЫКОВЫМ. Почему ГРЕЙ хотел встретиться с МАНЦЕВЫМ и РЫКОВЫМ, он тогда, благодаря своей политической слепоты, не поинтересовался. Он не знает, имел ли встречу ГРЕЙ с РЫКОВЫМ.

что они не только выбиты, но и изложены по строго установленным шаблонам, покаянным или разоблачительным. Об этой механике сказано в декабрьском письме В. Э. прокурору Союза ССР: «Я лгал, следовательно записывал, вымыслы эти еще и заострял, иные ответы за меня диктовал стенографистке сам следователь», причем некоторые протоколы переписывались по 3-4 раза (см. «ТЖ» № 5, 1989). Эти тексты — продукция злой машины, растворявшей любые крохи правды в вязкой лжи.

В показаниях Йошидо, включенных в постановление, сказано: «Сукиеро мне говорил, что Мейерхольд очень влиятельный человек в театральном мире. Правда, в последнее время он подвергается острой критике со стороны советской общественности, но это еще лучше, ибо эта критика, как считал Сукиеро, видимо, озлобила Мейерхольда, вызвала его недовольство советской властью, правительством. Сукиеро мне говорил, что Мейерхольд замаскированный троцкист, к Японии он относится с большой симпатией. Сукиеро привел пример Сано Секи, который обосновался у Мейерхольда, как у себя дома. Все это говорит за то, что Мейерхольда можно исполь-

имел задание «связаться со шпионом Мейерхольдом и совместно проводить диверсионные операции. Например, совершить террористический акт против товарища Сталина, когда тот придет в театр на спектакль».

На суде Йошидо отказался от этих показаний и заявил, что «наговорил... глупости о Мейерхольде».

В протокол суда занесены его слова: «Можно бояться расстрела, но говорить то, чего не было, хуже, чем шпионаж. Я считаю себя виноватым, что назвал Мейерхольда». Йошидо был расстрелян 27 сентября 1939 г. Были собраны сведения и о Секи Сано, но компрометирующих данных о его связях с В. Э. не нашлось. Напротив, фигурировал его пренебрежительный отзыв о внутренних порядках Гостима, полученный по агентурным каналам.

Также ГРЕЙ просил оказать содействие в отсрочке визн на выезд и он тогда написал письмо в Адм.Отд. Моссовета.

Был случай и такой, когда к нему на квартиру приехал БАЛТРУШАЙТИС с женой английского посла, в то время, когда у него на квартире находился ГРЕЙ.

Он для ГРЕЯ делал все, благодаря тому, что он знал как свою бывшую ученицу жену ГРЕЙ- БАРСОВУ.

БАЛТРУШАЙТИСА он знал очень хорошо и дружил с ним с 1898г., в момент приезда к нему БАЛТРУШАЙТИСА, а ГРЕЙ он оставил для того, чтобы он служил переводчиком между ним и женой английского посла.

Ему кажется, что ГРЕЙ в то время встретился с РЯЮ ВМ, но МИЛОТИН это отрицает и возможно, что он действительно путает.

Встречу и эпизод о японце СЕКИ-САНО он выдумал и это ложь.

СЕКИ-САНО, как личность действительно была, но тот у него был в качестве стажера. Оплата за труд СЕКИ-САНО производилась театром из средств "доброшенных", для этой цели, по просьбе МОРТ Наркомпросом.

Никаких а/с разговоров с СЕКИ-САНО у него не было и никакого письма в Париж он не передавал и в этой части он выдумал.

С БАЛТРУШАЙТИСОМ он встречался после 1928 г.рда, т.е. после того как тот посетил его премьеру в театре.

Оглашаются выдержки из показаний подсудимого о разговоре ПИСКАТОРА о МОРТ"е и шпионской деятельности СЕКИ-САНО.

Подудимый ответил, что это его выдумка. СЕКИ-САНО уехал из Москвы в 1937г., когда он распустил свою научно-исследовательскую лабораторию. Партийная организация против СЕКИ-САНО возражала, говоря, что они подозревают его в шпионаже.

зовать как прикрытие и возможного серьезного агента. Повторяю, что Сухиеро и Куроки говорили мне о Мейерхольде как лице, на помощь которого можно рассчитывать. Поэтому они рекомендовали поддерживать с ним связь и воспользоваться им как прикрытием при проведении разведывательной работы». Тема озлобленности В. Э. и его недовольства правительством особо отработывалась на ранней стадии следствия. Признание в «озлобленности» и в «антисоветских настроениях», как увидим, будет прежде всего вырвано следователями у арестованного В. Э.

Вслед за показаниями Юшидо капитан Голованов поместил показания арестованной в 1938 г. по обвинению в «контрреволюционных террористических настроениях» Н. Королевой, двадцатитрехлетней жены сына председателя Наркомзема М. Чернова (Чернов был осужден вместе с Бухариным 13 марта 1938 г.). В ее показаниях присутствуют очевидные отголоски московских разговоров и слухов, вызванных закрытием Гостима. Из нее дела был извлечен ее пересказ рассуждений А. Випер-Лангиса о том, почему в последние годы в официальных кругах резко изменилось отношение к театру Мейерхольда: «На мои вопросы о Мейерхольде, когда я высказала непонимание и спрашивала Лангиса — почему с Мейерхольдом раньше так носились, решили строить для него театр, а теперь обвиняют, что он далек от масс и непонятен, ведь не мог же он измениться в несколько месяцев, Лангис мне разъяснил, что Мейерхольд создал новый революционный театр, что сам Мейерхольд — большевик-ленинец и несколько не изменился, а то, что его затирают и закрыли театр, надо расценивать как стремление нашего правительства не допускать проникновения передовой мысли в массы, как отступление большевиков от передовой и свободной культуры, что именно революционность Мей-

232

Японца ИОШИДА-ИОШИМАСА он не знал, а почему здесь связана его, якобы, троцкистская деятельность, он не знает.

ГРЕЙ после 1935г. он больше не встречал.

С БАЛТРУШАЙТИС он никогда не делился политическими мнениями, а их разговоры всегда имели место только о театральном искусстве.

С БУХАРИНЫМ он имел один раз встречу, когда тот зашел к нему со свидания с физиологом ПАВЛОВЫМ. Второй раз он встретил БУХАРИНА после его разговора с ПИКЕЛЬ.

С МАЛЬРО он встречался, как с писателем. Их было два брата, кто из них интересовался авиацией, он не знает. Анри МАЛЬРО был писателем.

Он никогда не пытался ставить постановку в честь "300 летия дома Романовых". Эту постановку организовывали ЛАВРЕНТЬЕВ и ИНО-КЕНТЬЕВ и это легко можно проверить.

Он сам по национальности немец, а его большинство считали евреем.

Следствие по его делу протекало очень трудно. Его вымыслы в ходе следствия об"ясняются тем, что его били.

Больше дополнить судебное следствие ничем не имеет.

Судебное следствие об"явлено законченным и под удимому предоставлено последнее слово, в котором он заявил, что странно то, что человеку 66 лет, он показывал не то, что нужно было следствию и он врал на себя благодаря лишь тому, что его избивали всего резиновой палкой. Он решил тогда врать и пойти на костер. Он ни в чем не виновен, никогда не был изменником родине. У него дочь коммунистка, которую он сам воспитал. Он думает, что суд поймет его и прочувст-

ерхольда, его прогрессивность явилась причиной закрытия театра. Лацис говорил, что театр Мейерхольда удовлетворяет запросы передовой интеллигенции. И это теперь линия театра — лучшую передовую часть интеллигенции — коммунисты хотят сравнять, таким образом, со средним уровнем масс. Лацис сказал, что, наверное, Мейерхольда арестуют».

Далее в показания Королевой были включены туманные намеки на некие конспиративные связи Мейерхольда и на его осведомленность в чьих-то террористических замыслах: «В день моего отъезда из Москвы Лацис вспомнил наш разговор о Мейерхольде и сказал: «Ты помнишь наш разговор о Мейерхольде, сейчас я достал интересное письмо к нему». С этими словами он дал мне мелконаписанный чернилами малоразборчивым почерком листок. Видя тождественность почерка с рукой Лациса, я спросила его, откуда он это письмо достал, может быть, сам написал? На что он с многозначительным выражением ответил, что на такие вопросы он не отвечает. Я полностью, несмотря на все мои усилия, данный мне Лацисом листок не могла прочитать, но довольно легко разобрала заголовок листка, где было написано: «тов. Мейерхольду, коммунисту-ленинцу». Дальнейшие мои попытки были безрезультатны, поддавались чтению лишь отдельные слова, которые я разобрала. Это «народ», «террор», «долгой самодержавие». Судя по тем местам, немногим, которые я смогла прочитать, это обращение носило ярко выраженный антисоветский характер».

Отголоски московских разговоров о гибели Гостима ощутимы и в приобщенных к делу показаниях Я. Боярского (в прошлом председатель РАБИСа и директор МХАТ, он был осужден 1 января 1940 г. и расстрелян 2 февраля — в те же дни, когда был осужден и расстрелян В. Э.): «По словам актеров, Мейерхольд говорил, что вот при Ленине не было такого руководства ис-

кусством. Ленин, говорил Мейерхольд, был очень сдержан в вопросах руководства искусством. Когда к нему обращались за директивами по вопросам искусства, он часто говорил: «Я в этом деле ничего не понимаю, обращайтесь к Луначарскому, он в этих вопросах специалист».

Из показаний Боярского были почерпнуты также сведения о том, что В. Э. «вместе с Троцким защищал Есенина», собирався ставить «вредную» пьесу С. Третьякова «Хочу ребенка» и представляющую собой «контрреволюционную клевету на советскую власть» комедию Н. Эрдмана «Самоубийца», что спектакль «Вступление» он посвятил А. Бубнову (сменившему в 1929 г. Луначарского в Наркомате просвещения), что с Бубновым он был «в самых дружеских отношениях» и тот «всегда покрывал Мейерхольда, твердя, что к нему нельзя подходить с общей меркой, что это гениальный человек, который может позволить себе отдельные чудачества». Отмечено также, что «репетиции Мейерхольда превращались в спектакль, где было много народу», что В. Э. «любил бывать на приемах». Среди других компрометирующих фактов ему была приписана постановка спектакля, показанного Александринским театром в 1913 г. к 300-летию Дома Романовых: следователей несколько не смутило, что обвинение в монархизме соседствует с обвинением в троцкизме.

Разумеется, Голованов включил в постановление и те выписки из допросов Кольцова, которые, очевидно, Сталин показывал Фадееву. От Кольцова требовали сведений о московских связях французского журналиста Вожеля, объявленного шпионом.

Вопрос. С кем из французских разведок кроме Мальро вы поддерживали связь?

Ответ. С Вожелем.

Вопрос. Кто он такой?

Ответ. Вожель — журналист, разведчик по русским делам, работавший в контакте с Мальро.

Вопрос. Назовите все известные Вам

- 5 -

вует, что он не виновен. Он ошибался в области искусства и он лишился на этом попрание общественного коллектива.

Просит суд учесть, что ему хотя 66 лет, но он имеет достаточно энергии и может загладить те проступки, в которых он ошибался и допускал погрешности.

Он последнее время написал письма Лаврентию Павловичу, Вячеславу Михайловичу и Прокурору. Он верил в «правду», а не в бога и верил потому, что правда победит.

Суд удалился на совещание.

По возвращении суда с совещания Председательствующий огласил приговор.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬСТВУЮЩИЙ

СЕКРЕТАРЬ

ПРИГОВОР

Именем Союза Советских Социалистических Республик
выездная сессия.

Военной Коллегии Верховного Суда Союза ССР
в составе:

Председательствующего Армвоенюриста В.В. УЛЬРИХ

Членов: Бригвоенюриста Д.Я. КАНДЫБИНА и Военного юриста 1 ранга В.В. 5

При секретаре военном юристе 2 ранга Н.В. КОЗЛОВЕ

В закрытом судебном заседании, в гор. Москве

1 февраля 1940 года, рассмотрела дело по обвинению:

МЕЙЕРХОЛЬД-РАЙХ Всеволода Эмилевича, 1874 г.р., быв. главн. режиссера

Государствен. оперного театра им. Станиславского, - в преступлениях, преду-
смотренных ст.ст. 58-1а, 58-11 УК РСФСР.

Предварительным и судебным следствием установлено, что Мейерхольд, являясь
прокурором с 1928 года, состоял в состав прокурорской
группы Радонова, которая проводила прокурорскую
деятельность с 1923 года среди театральных работников;
в последующие годы по прокурорской деятельности
Мейерхольд был связан с аликсовскими группами
Дробинис, Богдановича, Сосновенко и других, а в
1930 году Мейерхольд возглавлял антисоветскую
прокурорскую группу "Ксвипи Фронти", объединившую
все антисоветские элементы в области искусства.
В 1933 году Мейерхольд установил организационные
связи по антисоветской деятельности с руководя-
щими ее прокурорской организации: Ракс

Дело № 537, л. 204

шпионские связи Во-
желя в СССР.

Ответ. Московскими
друзьями и осведоми-
телями Вожеля явля-
ются Михайлов, редак-
тор «Моска», Мейер-
хольд.

Вопрос. Они Вам из-
вестны как агенты
французской развед-
ки?

Ответ. Первые два
являются близкими
друзьями Вожеля и по-
стоянно информируют
его по всем интересу-
ющим его вопросам.
Были ли они офи-
циально завербованы
французскими разве-
дывательными органа-
ми, мне неизвестно.

Завершалось поста-
новление указанием на
связь Мейерхольда с
«британским поддан-
ным Грей, высланным в
1935 г. из Советского
Союза за шпионаж». В
вину Мейерхольду ста-
вилось то обстоятель-
ство, что он якобы
устроил у себя на квар-
тире встречу Рыкова и
Грея, «искавшего зна-
комства и связи с Ры-
ковым, через которого
надеялся получить про-
должения срока пребы-
вания в СССР»².

Таковы были данные,
позволившие Голова-
нову обосновать ре-
шение: «Мейерхольда
арестовать и произве-
сти в его квартире
обыск». В тот же день
на документе появи-
лась виза («Согласен»)
начальника следчасти
НКВД СССР комиссара
ГБ 3 ранга Кобулова, а
в верхнем левом углу
первого листа этого до-
кумента народный ко-
миссар внутренних дел
Союза ССР, комиссар
ГБ 1 ранга Л. Берия си-
ним карандашом (озна-
чало: расстрел) напи-
сал: «Утверждаю».

20 июня. Получена
санкция («Согласен»)
зампрокурора и выпи-
сан ордер № 3099 на
арест и обыск.

В Москве в квартире
на Брюсовском обыск
шел в присутствии З.
Райх. Сын ее, К. Есе-
нин, пытался удержать
ее от резкостей по от-
ношению к обыскива-

² (Ф. Грей был женат на
ученице В. Э. по студии
на Бородинской, а не на
Барсовой, значившейся с
1913 г. в списках студен-
тов под фамилией мужа;
после революции они оба
жили в Париже; в 1930 г.
В. Э., будучи в Париже, за-
болел и, стесненный в
средствах, был вынужден
воспользоваться их пред-
ложением и переехать из
гостиницы в их квартиру.)

ующим, но все же в протокол обыска в графу «Заявленные жалобы» она вписала: «Власова /одного из сотрудников 13 отделения 3-го Спецотдела НКВД, проводивших обыск/ надо отправить в дом отдыха — нервничал и дерзил во время обыска, грубый тон и огрызания. Обыск проводился в присутствии единственного дворника, не перечислено количество телеграмм и без описи содержания папок». Проводившим обыск позже нагорело от их начальства «за недопустимость того, что в протокол заносится жалоба непосредственно обыскиваемым». Были проведены обыски на даче в Горенках и в кабинете главного режиссера Оперного театра им. Станиславского. Среди изъятых документов были письма З. Райх на имя Сталина (одно на одиннадцать листов, другое на шести), письмо В. Э. на имя Ежова, иностранные письма на одиннадцать листов, какой-то стенографический отчет на 132 страницах, 227 листов переписки, партбилет 002056 1918 X, выданный Советским РК ВКП (б), паспорт МО № 506160.

В. Э. был арестован утром, когда он вернулся от Гариных в свою квартиру на Карповке. Очевидцем его ареста были Александра Николаевна Хераскова, сестра З. Райх, и ее муж В. Пшенин. Рассказывали, что В. Э. заметил какую-то ошибку в ордере на арест и одному из явившихся за ним пришлось ехать ее исправлять.

Бухарина и Разведот, по заданию Комитета про-
вела разведку деятельности в ^{Советском} азиатском союзе.
В период 1934-1935 годов Мейерхольд установил
организационные связи с агентами Английской
и японской разведки и был задан до 1938 года
проводить шпионскую деятельность; кроме этого.
Мейерхольд в 1935 году организовал у себя на
квартире фактически не существующую организацию
Рахова с агентами английской разведки.
Примечание:

Кривошорько!

Григорьев Александр Иванович

Президент

Дело № 537, л. 205

помощник начальника тюрьмы Московчук, врач Кухач и дезинфектор Голиков заполнили стандартный бланк, вписав в него нужные сведения: «Подлежащие отправке 21 июня 1939 г. под конвоем в распоряжение следственной части НКВД СССР г. Москва арестованных в числе 1 человек санобработке и дезинфекции вещей произведена. Согласно осмотра арестованных и личного их опроса загрязнения и вшивости не имеется».

22 июня. В два часа ночи В. Э. под спецконвоем в поезде № 59 отправлен в Москву. Днем помещен в одиночную камеру во внутренней тюрьме на Лубянке, где содержался до окончания следствия.

23 июня. Кобулов на допросе, проходившем в его кабинете, вынужден В. Э. написать краткие признания в том, что еще в 1922—1923 гг. он якобы был завербован М. Рафаилом (работавшим в МОНО и Театре Революции) «для участия в антисоветской работе», что Рафаил умышленно создавал вокруг него соответствующее окружение, приводил на спектакли Смилгу, Каменевых, Милютиных, Рыковых, Дробнис, Бухарина, что в 1923 г. «при активной помощи Троцкого (военная амниция, прожекторы, мотоцикл)» делались вещественные оформление спектакля «Земля дыбом». «Таким образом я оказался в преступной орбите этих отъявленных, гнусных врагов народа».

В том же письме-заявлении содержалось признание в «антисоветских настроениях», сформировавшихся под влиянием этого окружения: в гостях у Милютиных и Керженцевых помимо перечисленных лиц встречал Радека, Межлаука, Д. Бедного, М. Кольцова, «эти сборища за ужином» несомненно имели цель спланировать антисоветские настроения людей для подрыва советского строя; Стецкий и Аркадьев, с которыми он встречался у Бубнова, проявляли «резкий скепсис к мероприятиям советской власти», что также «не могло не влиять на мое настроение».

Признание собственной вины сводилось в этом письме к следующему: «Озлобленность была налицо. Правда, иногда она возникала вследствие той или иной обусловленности (отсутствие должной помощи строительству театра, например). Я шёл не к той среде, к какой честный партизёр должен был идти, а к той, которая по иным, быть может, причинам, но с теми же антисоветскими настроениями делает поганые дела». Письмо заканчивалось фразой: «Подробные показания дам на следующих допросах».

Кобулов подавлял волю арестованного методом «психической атаки». Позже, объясняя свое состояние в первые дни после ареста, В. Э. писал Молотову: «Сразу же после ареста меня ввергла в величайшую депрессию власть над мной навязчивой идеи «значит, так надо». Правительству показало — стал я себя убеждать, — что за те мои грехи, о которых было сказано с трибуны 1-й сессии Верховного Совета³, недостаточна для меня назначенная мне кара (закрытие театра, разгон коллекти-

³ 8 января 1938 г. П. Керженцев подписал приказ Комитета по делам искусств о ликвидации ГосТИМа, а спустя десять дней, 17 января, на первой сессии Верховного Совета СССР А. Жданов резко и грубо критиковал Керженцева за нерасторопность и за то, что Керженцев слишком долго терпел «существование у себя под боком в Москве театра, который своим кривлянием и трюкачеством пытался ополчить пьесы классического репертуара, не создал ни одной настоящей советской пьесы, разложил актерский коллектив театра и в то же время находился под неуспешной поддержкой Комитета по делам искусств, который все время предоставлял ему широкие субсидии». Выступление Жданова поддержал М. Багиров, после чего на той же сессии председатель Совнаркома В. Молотов предложил освободить Керженцева от его обязанностей, подчеркнув, что «сколько ни пытались помочь ему», он «настоящей инициативы и понимания своих обязанностей не проявил». О ГосТИМе и Мейерхольде ни Багиров, ни Молотов не упоминали. См. «Правда», 1938, 18 и 20 янв.

ва, отнятие строившегося по моему плану нового театрального здания на пл. Маяковского) и я должен претерпеть еще одну кару, ту, которая сейчас вот на меня наложена органами НКВД. «Значит, так надо», — твердил я себя — едва ли не подлопясь на два лица. Первое стало искать преступления второго, а когда оно их не находило, оно стало их выдумывать».

27 июня. В. Э. вторично вызван на допрос и в результате нового натиска «психической атаки» признает себя — едва ли не под диктовку Кобулова — участником двух существовавших в разное время троцкистских организаций и английским шпионом.

«Признаю себя виновным в том, что —

— во-первых: в годах 1923—1925 состоял в антисоветской (троцкистской) организации, куда завербован был неким Рафаилом; бок о бок к нему состоял в этой организации: Дробнис, Богуславский, Сосновский, О. Д. Каменева, Б. Волин. Сверхводительство в этой организации с совершенной очевидностью было в руках Троцкого. Результатом этой преступной связи была моя вредительская работа на театре (одна из постановок даже была посвящена Красной Армии и «первому красноармейцу Троцкому» — «Земля дыбом», пьеса С. Третьякова, переложка пьесы «Ночь» Мартине, французского троцкиста);

— во-вторых: в годах (приблизительно) 1932—1935 состоял в антисоветской (правотроцкистской) организации, куда завербован был Милютиной. В этой организации состояли: Милютин, Радек, Бухарин, Рыковы. Преступная связь с этими членами организации подталкивала меня на продолжение вредительской работы в области постановок моих на театре;

— в-третьих: был привлечен в шпионскую работу неким Фредом Грей (английским подданным), с которым я знаком с 1913 года и продолжал знакомство в период империалистической войны вплоть до 1917 года... Вновь я восстановил преступ-

ную связь в 1928 г. При встречах моих с Ф. Грей я информировал его о работе в советских театрах... Результатом этой моей преступной связи с Ф. Грей были следующие мои преступные деяния в отношении моей родины:

а) я дал Ф. Грей рекомендательную записку на знакомство с зам. предс. Наркомфина Гринько-Манцевым, прося последнего принять Грея по имеющимся у него к Манцеву делам;

б) я организовал Ф. Грей по его просьбе ко мне свидание с Рыковым в моей квартире, что я сделал с непосредственным обращением моим к Рыкову, а сделал это через Милютина. Свидание состоялось. Присутствовали оба Рыковы (муж и жена), Милютин, Размирович (первая жена Крыленко);

в) дал Ф. Грей рекомендацию на ходатайство его о продлении ему визы на дальнейшее проживание в СССР...»

На следующей неделе допросов не было, арестованному была выдана бумага и приказано писать покаяния в камере, следствие настаивало, чтобы он чистосердечно назвал сообщников, известных ему троцкистов и антисоветски настроенных лиц. В этих показаниях В. Э. перечисляет тех, кого встречал на спектаклях своего театра. Он напоминает и те случаи, когда на его спектаклях бывали руководители страны — «В. М. Молотов на «Ревизоре», И. В. Сталин на «Рычи, Китай», Троцкий, Каменев, Смилга и Бухарин на «Мандате», Радек на спектакле «Список благодетелей», А. С. Бубнов и Гамарник на «Последнем, решительном», были на спектаклях Каганович, Фрунзе, Буденный и другие». По его словам, Бухарин смотрел «Мандат» дважды, «дал хорошую оценку спектаклю, однако не соглашался с финалом пьесы, предлагая его изменить. Так как я был уверен в правильности разрешения конца, я не нашел нужным его менять. Потом он /Бухарин/ стал рассказывать о великом физиологе Павлове, как он /Бухарин/ ездил к нему в Колтуши, и как правильно, что ему /Павлову/ не

мешают молиться богу, лишь бы он продолжал проводить свои замечательные опыты». (Судя по этим показаниям, Молотов видел в ГосТИМе только «Ревизора» — и не после ли «Ревизора» он сказал ту фразу, которую В. Э. напомнил в своем предсмертном письме к нему: «Помните сказанное Вами мне однажды: «Все оригинальничаете?!» В таком случае эта фраза — одно из звеньев формировавшегося во второй половине 1920-х гг. пренебрежительно негативного отношения руководства к работе В. Э. над классикой.)

К концу первой декады июля ход следствия резко изменился.

5 июля. Кобулов, просмотрев показания В. Э., написал записку своим подчиненным: «Воронину, Серикову. Срочно переговорите». Следствие перешло к Воронину, и с 3 июля началась полоса допросов-пыток.

8 июля. Утром В. Э. вызван к Воронину. Допрос длился 18 часов и был изложен в протоколе в виде диалога следователя и подсудимого. Запись явно проредактирована в нужном следствию плане, но характер, тон и стиль сохранены. Вопросы-ответы дают представление о применявшихся Ворониным приемах «психической атаки»: «В течение ряда лет вы являлись двурушником и проводили антисоветскую работу. Так ли это?.. Рафаил, стоя перед портретом /Троцкого/ провозгласил, с ваших слов, горячую хвалебную речь в его адрес, но эти речи нас не интересуют, а вы лучше расскажите о своей антисоветской троцкистской работе!.. Почему эта вражеская книга /«О культурном фронте» Л. Троцкого/ оказала на вас такое влияние?.. Когда и каким образом вы установили с Рыковым, Бухариным и Радеком антисоветскую связь?.. Довольно о родственных связях /Бухарина/, рассказывайте об антисоветских ваших отношениях с перечисленными лицами!.. Не верно это! Вы далеко не все еще рассказали о своей предательской работе! Почему Вы скрываете свои шпионские связи?..»

Но протокол, в котором следователь продолжает обращаться к подследственному «на Вы» (и это «Вы» протоколирующая допрос машинистка пишет с большой буквы), не передавал главного: с этого допроса и до конца следствия (20 августа 1939 г.) В. Э. подвергался систематическим избиениям. Именно об этом допросе, проходившем 18 июля, В. Э. рассказал в письме Молотову: «Клал на пол лицом вниз, резиновым жгутом били по пяткам и по спине; когда сидел на стуле, той же резиной били по ногам (сверху, с большой силой) и по местам от колен до верхних частей ног... Меня били по спине этой резиной, меня били по лицу размахами с высоты». В том же письме В. Э. признался, что, когда следователи пустили в ход одновременно с «психической атакой» и «физические методы», «то и другое вызвало во мне такой чудовищный страх, что натура моя обнажилась до самых корней».

14 июля. Допрос длился четырнадцать часов. Избиения продолжались («когда эти места ног были залиты обильным внутренним кровоизлиянием, то по этим красно-синим желтым кровоподтекам снова били этим жгутом, и боль была такая, что казалось, что на больные чувствительные места ног лили крутой кипяток (я кричал и плакал от боли)»).

В ночь с 14 на 15-е в квартире на Брюсовском была убита Зинаида Николаевна Райх.

Из письма В. Э. к Молотову известно, как обрабатывал Воронин протоколы допросов: «Следователь явился хорошим опытным помощником в этом деле /деле самооговора и оговора других/, и мы стали сочинять вместе, в тесном союзе, когда моя фантазия истощалась, следователи спрашивались /Воронин + Радос, Воронин + Шварцман/ и препари- ровали протоколы (не- фиксы переписыва- лись по 3, по 4 раза)».

Как это делалось, можно судить, сопоставляя две записи показаний В. Э. о Ю. Балтрушайтисе.

Первая запись вполне нейтральна, подследственный отказывается поддержать версию о шпионаже:

«Вопрос. Почему Вы скрываете свои шпионские отношения с Юрисом Балтрушайтисом?»

Ответ. С Балтрушайтисом я знаком, с 1905 года мы встречались в редакции журнала символистов «Весы». Балтрушайтис в то время был уже литератором, а я являлся режиссером театральной студии на Поварской улице. У меня с ним установились приятельские отношения. После революции Балтрушайтис перешел в литовское подданство и уехал в Литву. Через пару лет он возвратился в Москву уже в качестве литовского посла. С этого времени и вплоть до весны 1939 года Балтрушайтис очень часто бывал у меня на квартире, так же как и я бывал у него.

Вопрос. Дружба дружбой, но это вовсе не мешало Вам вести шпионскую работу? Верно?

Ответ. Должен прямо сказать, что никогда никаких предложений подобного рода Балтрушайтис мне не давал...

В последующей записи акценты меняются, Балтрушайтис выглядит собирателем сведений разведывательного характера, подследственный — вольным или невольным его информатором: «За время долголетнего близкого общения между нами я, желая или не желая этого, мог выболтать интересовавшие его по Советскому Союзу сведения... Я рассказывал ему о секретных решениях партийных органов и о содержании тех секретных партийных писем, которые оглашались только на закрытых партийных собраниях. Нужно сказать, что Балтрушайтис с большим вниманием относился к таким, по существу шпионским, информации».

Воронин часто использовал один и тот же прием: вырвать ложное признание, зафиксировать его на бумаге, чтобы тут же и усомниться, одернуть подследственного («Не врете ли Вы?»), заставить его снова подтверждать то, что ему

навязано:

Вопрос. Почему вы увязываете вовлечение вас в троцкистскую организацию с приездом Ильи Эренбурга в Москву?

Ответ. Потому, что именно он, Илья Эренбург, установил со мной антисоветский контакт и вовлек в троцкистскую организацию.

Вопрос. Не врете ли вы? Может быть, вы оговариваете Илью Эренбурга?

Ответ. Нет, я говорю правду. Илья Эренбург, так он и сам говорил мне, являлся участником террористической организации, причем, он располагал обширными связями среди троцкистов не только в Советском Союзе, но и за границей».

Дальнейшее изложение этого сюжета в материалах дела читается как намеренное сочинительство следователя, истязавшего подследственного только для того, чтобы выбить компромат на Эренбурга, а затем на Пастернака, Олешу и других, и ради этого приписывающего подследственному такой текст:

«Илья Эренбург прямо поставил вопрос о моем участии в троцкистской организации, на что я дал свое согласие. После этого Илья Эренбург останавливался на задачах нашей троцкистской организации... Со слов Эренбурга мне стало ясно, что не следует отчаиваться в связи с арестом ряда участников троцкистской организации, а настойчиво и последовательно продолжать свою работу против партии... Не отрицаю, что по указаниям И. Эренбурга мною лично в том же 1937 году были вовлечены в троцкистскую организацию Борис Пастернак и Юрий Олеша... Олеша был очень близок с разоблаченными впоследствии врагами народа — писателем Стеничем и режиссером Диким (оба арестованы). Все эти данные и послужили веским основанием для вовлечения мною Пастернака и Олешы в троцкистскую организацию, перед которыми были поставлены определенные задачи по проведению вражеской работы».

Вопрос. Не крутите, а говорите прямо — ка-

кие задачи были поставлены Вами перед Пастернаком и Олешой?

Ответ. Пастернаку я дал задание подбирать антисоветски настроенных писателей в целях последующего вовлечения их в нашу троцкистскую организацию. При этом я назвал Пастернаку писателей Всеволода Иванова и Константина Федина как вполне подходящих по своим антисоветским настроениям людей для практического участия в борьбе нашей организации против руководства партии и советского правительства».

Сюжет, связанный с Пастернаком и Олешой, следователь Воронин отработал с особым тщанием, так как на одной из страниц дела № 537 кто-то из начальников Воронина оставил резолюцию: «Показания Мейерхольда читал. Необходимо допросить Мейерхольда по показаниям Кольцова о том, что он является московским осведомителем Воже- ля. Уточнить обстоятельства его связи и привлечения к контрреволюционной организации Пастернака и Олешы».

Имена Мейерхольда, Олешы и Пастернака были связаны еще следователями Сериковым и Кулешовым в протоколе допроса И. Бабеля, датированном 7—9 июля 1939 г. В выдержке из этого протокола, имеющейся в деле В. Э., приведен ответ Бабеля на вопрос о том, кто был руководителем антисоветской организации, действовавшей среди деятелей искусства: «Руководителем организации по линии литературы был я, Бабель; по линии кино С. Эйзенштейн, по линии театра Михоэлс, которого поддерживал Мейерхольд». И далее об Олеше говорилось: «В своих произведениях он хотел пропагандировать охватившие его чувства отчаяния и пессимизма. Других тем у него не было, они ему катастрофически не удавались. Из этой борьбы за право отчаяния Олеша сделал себе литературное знамя. Надо сказать, что это литературное знамя имело немалый успех как среди литераторов, так и среди людей кино. В этом

примыкали к Олеше близко с ним связанные Пастернак и Мейерхольд. Во вредительской нашей работе мы пытались раздуть все факты, неправильное освещение которых могло лить воду на нашу мельницу».

В показаниях В. Э. тема Олешы по воле следователя получила гротескно неправдоподобное продолжение: будто бы Андре Мальро предлагал «буйной натуре Олешы дать соответствующее направление», «использовать его для подборки необходимых кадров, могущих быть использованными по линии физического устранения руководителей партии и советского правительства. Было совершенно ясно, что Мальро намечает использование Олешы как участника троцкистской организации для террористической цели». Следом за изложением этой версии в протоколе зафиксированы «сомнения» следователя в ее достоверности и новые «ответы» подследственного, рассеивающие «недоумения» Воронина:

«Вопрос. Может быть, Олеша вовсе не знал, какие замыслы в отношении его имеются у Мальро?»

Ответ. Олеша об этом хорошо знал, так как он присутствовал при этом разговоре.

Вопрос. Ведь Олеша не знал французского языка, при этом разговоре присутствовала переводчица?

Ответ. Переводил Эренбург».

Это один из многих протоколов, напечатанных на машинке и подписанных дрожащей рукой В. Э., явно едва владевшего собой в те моменты, когда ему приходилось ставить под ними свою подпись.

По-видимому, в августе 1939 г., еще до окончания продолжавшегося уже второй месяц следствия, В. Э. оказался в тюремной больнице. Правда, он вспоминал в январе 1940 г., что попал в больницу через три месяца после ареста: «Когда я от голода (я ничего не мог есть), от бессонницы (в течение трех месяцев), от сердечных припадков по ночам и от истерических припадков (лил по-

слез, дрожал, как
кат при горячке),
осевши, осунув-
лет на десять, по-
ев, это испугало
дователей. Меня
и усердно лечить
да я был во «вну-
ней тюрьме», там
шшая медицинская
ть) и усиленно пи-
ть. Но это помогло
лько внешне — физи-
кому, а нервы были
ом же состоянии, а
значение было по-
ному притуплено,
туманено, ибо надо
яровис дамклов
следователь все
ема твердил, угро-
ая: «Не будешь пи-
ть (то есть — сочи-
ть, значит?)», будем
ить опять, оставим не-
ронутыми голову и
равую руку, остальное
резерватим в кусок бес-
форменного окровав-
ленного искромсанного
тела».

20 августа следствие
было закончено.

22 сентября, 3 и 19
октября. На допросах,
которые вел теперь И.
Шибков («Следователь
Шибков никакого да-
вления на меня не ока-
зывал», — сказал о нем
В. Э. на допросе 9 ок-
тября), В. Э. впервые от-
казывается от ряда
прежних показаний и, в
частности, от показаний,
касавшихся Алексея
Дикого:

«Вопрос. А как участ-
ника антисоветской ор-
ганизации знаете вы
Дикого?»

Ответ. Как участник
антисоветской органи-
зации Дикий мне неиз-
вестен. И показать о
нем что-либо в этом на-
правлении не могу.

Вопрос. Ведь раньше
на допросах Вы гово-
рили о нем?

Ответ. Дикого я ого-
ворил.

Вопрос. Почему же
Вы Дикого оговорили,
у вас что, с ним были
личные счеты?

Ответ. Нет, личных
счетов с Диким у меня
не было, наши отноше-
ния были нормальные.
А оговорил я его пото-
му, что в момент до-
проса находился в тя-
желом психическом и
моральном состоянии.
Других причин в этом
нет. Я категорически
утверждаю, что о тер-
рористической дея-
тельности Дикого мне
ничего не известно, и
прошу следствие мне в
этом верить».

27 октября. Шибков
составил Обвинитель-
ное заключение по де-
лу № 537 (факсимиль-
ное воспроизведение

этого документа см. на
с. 1—3). В. Э. обви-
нялся в том, что «явля-
ется кадровым троцки-
стом, активным участ-
ником троцкистской ор-
ганизации, действовав-
шей среди работников
искусств, агентом ан-
глийской и японской
разведок». В это время
он содержался уже в
Бутырской тюрьме.
Утверждено Обвини-
тельное заключение
будет спустя три меся-
ца, 24 января 1940 г.

4 ноября. В. Э. выз-
ван Шибковым для по-
дписания последнего
листа дела. «Мне не
было дано следовате-
лем Шибковым доста-
точного времени для
ознакомления с делом
в день окончательного
подписания дела», —
напишет он прокурору
Союза ССР 24 января
1940 г.

9 ноября. В. Э. выз-
ван к военному проку-
рору Белкину. Допрос
шел в присутствии по-
мощника начальника
следственной части
Пинзур и следователя
Шибкова. Наступил
очень ответственный
момент: в присутствии
прокурора В. Э. должен
был подтвердить или
опровергнуть все то,
что содержалось в
следственных материа-
лах. Допрос велся
жестко. Прокурор так
ставил вопросы, а про-
токолист так записы-
вал ответы, что в итоге
складывалось впечат-
ление, будто бы аре-
стант подтверждает
все прежние показан-
ия. Это была еще одна
форма «психической
атаки». Вот как выгля-
дит протокол этого до-
проса.

«Вопрос. Ознакоми-
лись ли Вы с материа-
лами по вашему делу и
имеете ли какое-либо
заявление?»

Ответ. С материа-
лами следствия я озна-
комлен, но хотел бы
еще его прочитать. Ни-
каких заявлений и жа-
лоб по отношению к
следствию не имею.
Следователь Шибков
никакого давления на
меня не оказывал. До
следователя Шибкова
на меня оказывали
давление следователи
гражданин Воронин,
Родос, Сериков.

Вопрос. Подтверж-
даете ли Вы данные
Вами показания о Ва-
шей принадлежности к
право-троцкистской
контрреволюционной
организации и шпиона-
же?

Ответ. Подтверждаю

лишь частично, а имен-
но:

а) с 1923 г. я примы-
кал к троцкистской
группе Рафаила, разде-
ляя его взгляды в обла-
сти искусства и отра-
жая эти взгляды в пье-
сах, ставившихся под
моим руководством;

б) был лично знаком
с Рыковым, Бухариным,
Радеком. Встречался с
Радеком в различных
местах и выслушивал
от Радека контррево-
люционные анекдоты.
Бухарин поддерживал
мой антисоветские тен-
денции в искусстве;

в) в 1935 году ко мне
зашел приехавший из-
за границы (Англии или
Франции) бывший кор-
респондент газеты
«Дейль-Мейль» Грей
Фред. С этим Греем я
знаком с 1913 года и
имел от его жены, моей
ученицы, оказанную
мне любезность, выра-
жающуюся в предо-
ставлении мне квар-
тиры в 1930 г. в Пари-
же. Грей попросил меня
познакомить его с Ры-
ковым. Я отплатил за
оказанную мне в 1930 г.
любезность, я познако-
мил Грея с Рыковым А.
И., бывшим в то время
членом ЦК ВКП (б) и
наркомом почт и теле-
графа. Эту встречу
Грея с Рыковым я орга-
низовал в 1935 году, в
каком месяце — не по-
мню, у себя на кварти-
ре. С какой целью Грей
хотел этой встречи с
Рыковым, я не знаю, и о
чем они говорили, я
тоже не знаю.

2) Подтверждаю свои
показания о моей свя-
зи с Балтрушайтисом
Ю. К., бывшим литов-
ским послом. Я не знаю
о его шпионской дея-
тельности. Балтрушай-
тиса я знаю с 1899 года.
Он был частым посети-
телем моего дома. В
разговорах я сообщал
ему известные мне но-
вости об арестах, на-
строении интеллиген-
ции. Кроме того я по-
знакомил Балтрушай-
тиса у меня в доме с
бывшим командующим
московского военного
округа Беловым. Связь
с Балтрушайтисом бы-
ла до 1937 года.

3) Подтверждаю, что
с Вожевь (редактор па-
рижской газеты «Вю») я
знаком с 1930 г. и при
приездах Вожевь в Мо-
скву в 1936—1939 гг. он
заходил ко мне. Инфор-
мацию Вожевь я не да-
вал. Подтверждаю по-
казания, данные мною

(Продолжение см. на 3-й
с. обл.)

ПИСЬМО ГОРДОНА КРЭГА ИЗДАТЕЛЮ ГАЗЕТЫ „ТАЙМС“

(Опубликовано 19 января 1938 года)

Сэр, я только что прочел в вашей газете от 10 января изве-
щение вашего корреспондента о нападениях на мистера Мейер-
хольда.

Мейерхольд, обладающий исключительными сценичес-
кими дарованиями, посвятил 35 лет своей жизни развитию
этих дарований. Его приветствовали Советы, признав насто-
ящим лидером театра в России.

Теперь некто безответственный позволяет себе нападать
на Мейерхольда. Утверждается, что «специальный комитет
решил, способен ли Мейерхольд работать в каком-либо каче-
стве в советском театральном мире»¹.

Это самое глупое утверждение, какое я когда-либо читал.
Ибо никакой комитет — специальный или какой-либо иной, —
не может ничего решать относительно Мейерхольда, чело-
века гениального. вы не можете использовать гения, это он
сами иногда может воспользоваться (...) Самое большое, что
может сделать какой бы то ни было комитет, — это признать
публично в своем неведении относительно того, как ведут
себя с гениальным человеком.

Если же Советское Правительство в самом деле дало со-
вершенно некомпетентному комитету власть так обращаться
с гениальным человеком, — тогда стоит пересмотреть некото-
рые представления о Советах.

Но я очень хорошо знаю, что никогда Правительство не де-
лает подобные глупости. Они делают крысами, которые ки-
шат везде, где нет хороших собак, дабы их уничтожить. В Мо-
скве нет собак и это тревожно. Вот почему крысы представ-
ляют собою реальные неудобства идеалам Советского Пра-
вительства. Крысы не смогут повредить Мейерхольду. Даже
если они станут причиной его смерти. Его имя и все, им сде-
ланное, настолько значительно, что те, кто знал его и его ис-
кусство, поймут, что его имя и его творчество уже находятся
на недостижимом уровне.

Но, может быть, ваш корреспондент излишне пессимисти-
чен? Разве в Москве уже нет Константина Станиславского и
его великого партнера Немировича-Данченко? Захотят ли
они, эти двое, смотреть на «крах знаменитого советского ре-
жиссера», как того желали бы крысы, или продолжают славу
интеллектуального развития Советов, чьи идеалы так
успешно поддерживали в прошлом.

Остаюсь, сэр, преданный Вам
Гордон Крэг

Париж, янв. 13.

На русском языке публикуется впервые.

Перевод Т. БАЧЕЛИС

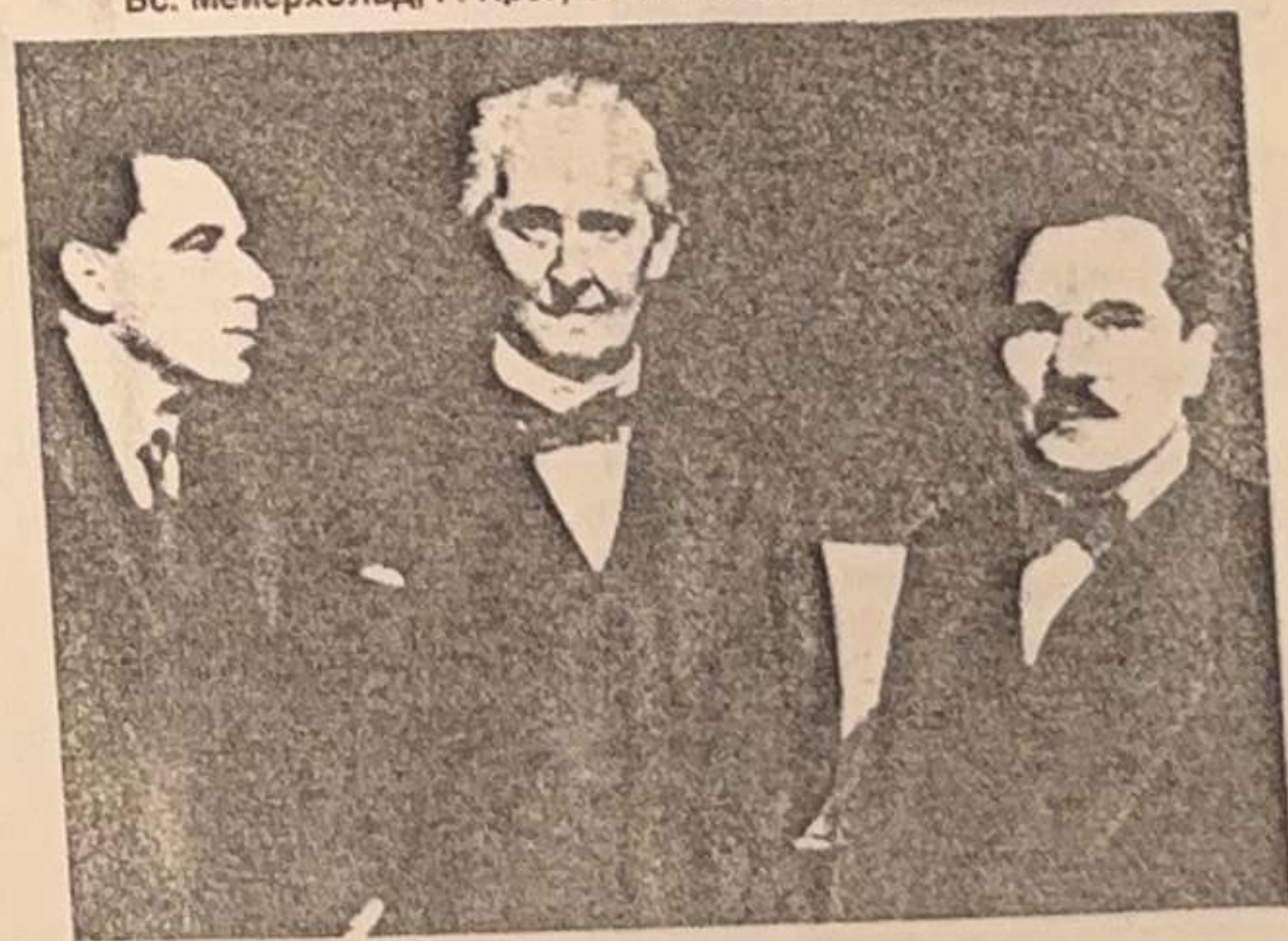
¹ В последнем пункте приказа Комитета по делам искусств при Сов-
наркоме СССР о ликвидации Театра им. Вс. Мейерхольда (опублико-
ван в «Правде» 8 января 1938 г.) говорилось: «Вопрос о возможности
дальнейшей работы Вс. Мейерхольда в области театра обсудить осо-
бо».

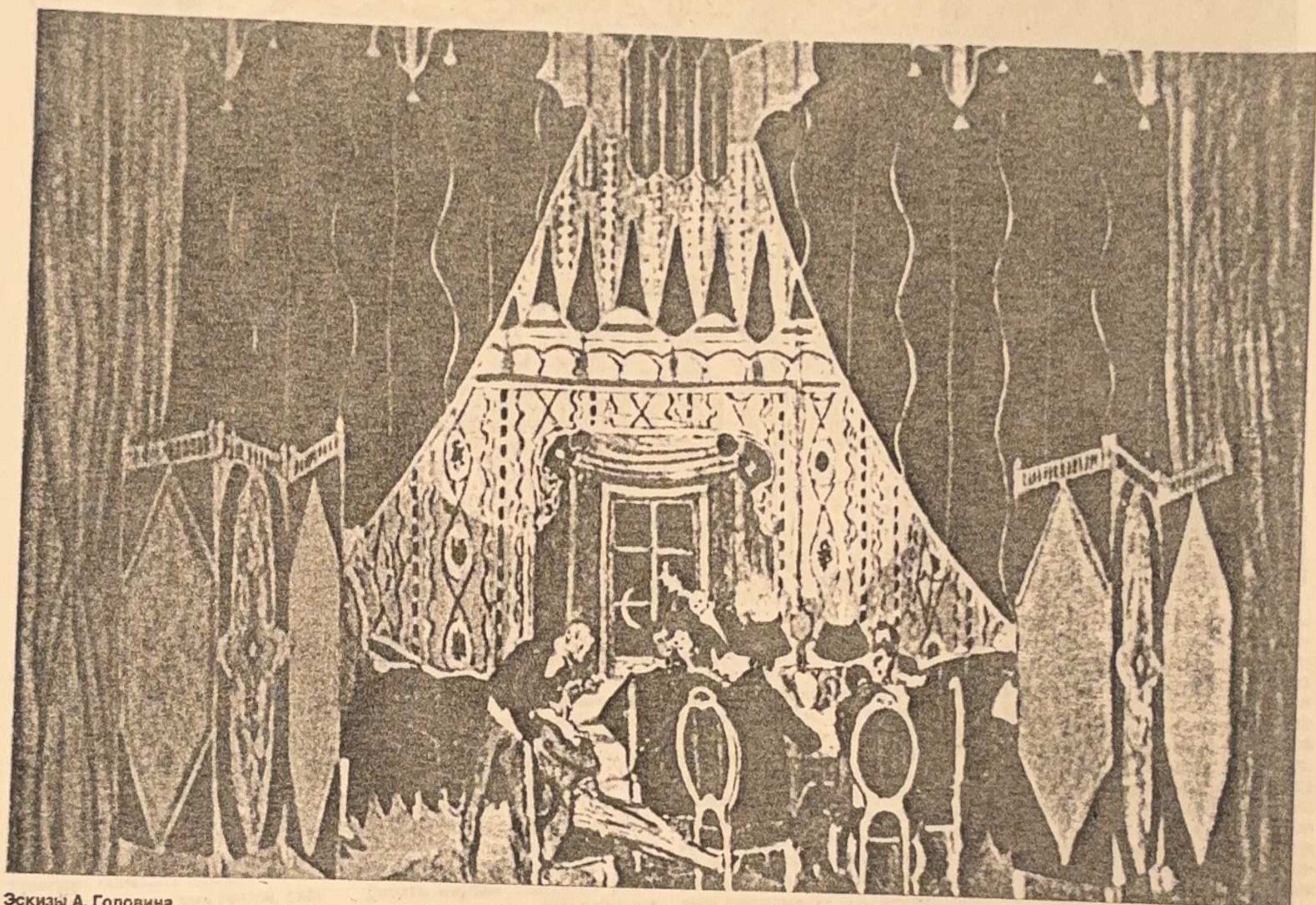
Сегодня жуткие сарказмы Крэга вызывают
содрогание. Страшная картина кишащих во-
круг Мейерхольда крыс, готовых его пожать,
обсыпая к нашему позору. Яростная же иро-
ния Крэга по отношению к правительству, ко-
торое не знало как вести себя с гениальными
людьми и потому поручало крысам их уничто-
жить, уже, тоже подтверждена судьбой мно-
гих гениев нашей земли. Ксерокопия крэгго-
вского газетного протеста (которой я пользо-
валась, делая перевод), пролежала много лет

в дальнем ящике моего письменного стола —
текст Крэга невозможно было опубликовать
ввиду его крайней политической резкости.
Кроме того, еще относительно недавно более
важной задачей было возвращение Мейер-
хольду его доброго имени. Но он слишком
страдал, чтобы не наступил час называть крыс
крысами и по-крэгговски судить о тех, кто
санкционировал их возню.

Т. БАЧЕЛИС

Вс. Мейерхольд, Г. Крэг, С. Амаглобели. Москва, 1935.



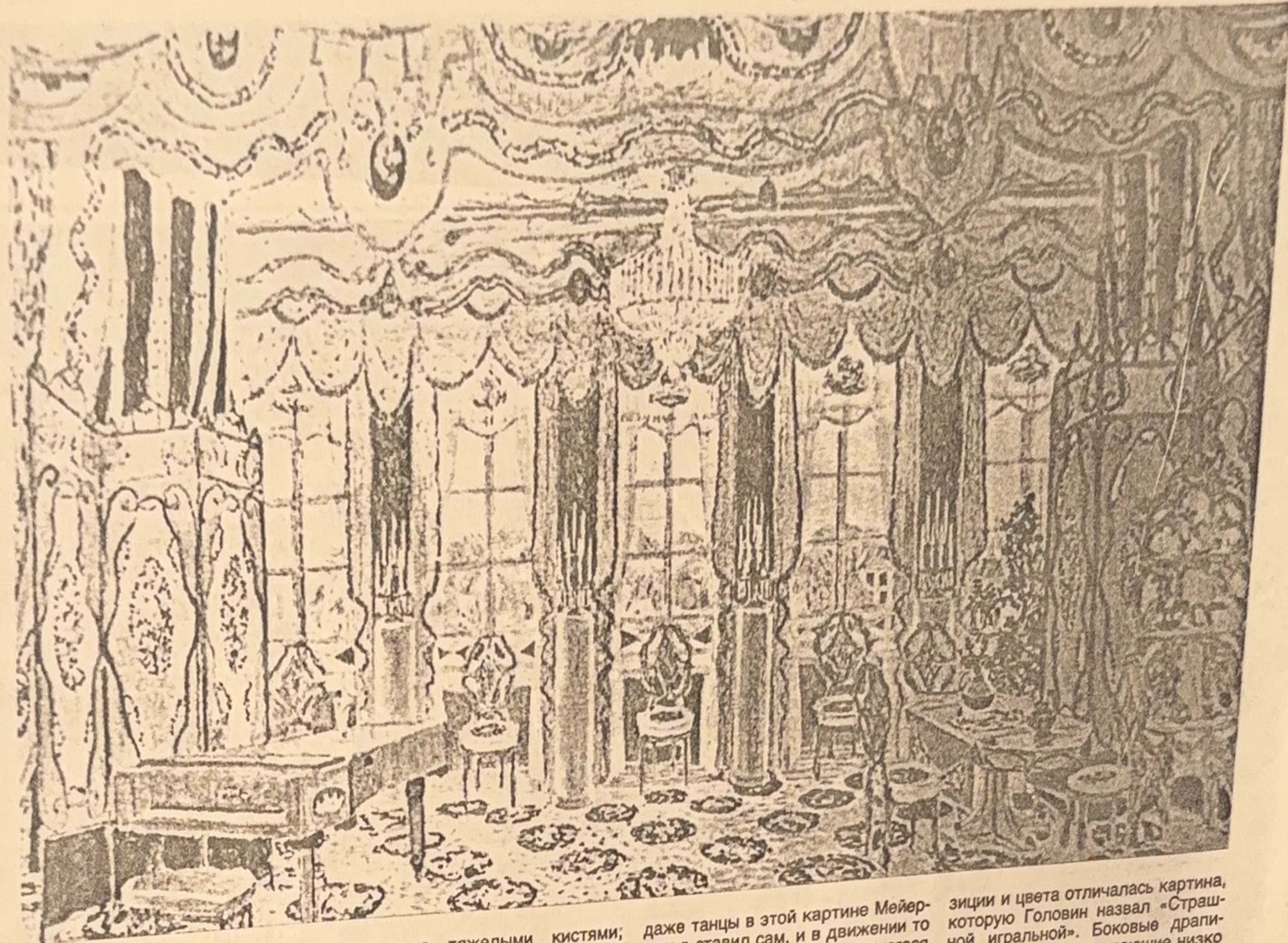


Эскизы А. Головина.

„МАСКАРАД“ 1917 г.

...Мейерхольд рассказывал, что был принят на императорскую сцену «благодаря энергичному желанию художника А. Головина», который хотел сохранить его «для совместной работы» и «сумел защитить... от натисков охранки, считавшей пребывание мое в Петербурге опасным». Так, в 1908 году, начался «головинский период» творчества Мейерхольда. Участие Головина определяло высочайший художественный уровень воплощения замыслов режиссера; на императорских сценах Петербурга один за другим рождались спектакли, в которых режиссерское новаторство соединялось с волшебной сценической живописью. Не ломая традиционной сценической коробки, Мейерхольд разрушал ее изнутри, переосмысливал функции сценического пространства.

«Маскарад» стал вершиной, к которой Мейерхольд и Головин пришли в итоге почти десятилетнего совместного труда. Спектакль готовился неслыханно долгий срок, около шести лет. Премьера намечалась на 1914 год, к столетней годовщине со дня рождения Лермонтова, но состоялась 25 февраля 1917 года, в канун свержения самодержавия, что заставило современников видеть в ней «пышные театральные похороны императорской России». На премьере «Маскарада» многое было в последний раз, он шел как последний «придворный» спектакль со всем причитающимся антуражем, в ложах восседали члены царского семейства и представители высшей аристократии. Но не прошло и десяти лет со дня премьеры, и наиболее чуткие исследователи оценили спек-



такль как классическое явление нового сценического искусства: в 1926 году П. Марков в рецензии на «Маскарад», впервые показанный московскому зрителю (спектакль был сыгран при самых неблагоприятных условиях в сараеобразном помещении Зеркального театра в саду «Эрмитаж»), писал, что свидетелей пореволюционного творчества режиссера «Маскарад» «заставляет понимать единство путей Мейерхольда и законы театра, раскрытые им изобретательно и смело». Мне удалось не раз видеть его в 30-х годах, и по прошествии полувека мизансцены Мейерхольда стоят перед глазами во всем богатстве красок Головина.

Каков же был спектакль, рожденный их слитными усилиями?

...В вечер 25 февраля 1917 года зал Александринского театра — с рядами кресел, обитых кораллово-красным бархатом, сиянием хрустальных люстр и блеском золотых орнаментов — как бы слился со сценой, на которой вырос выстроенный специально для «Маскарада» архитектурный лепной портал, стилистически родственный ампиру Карла Росси. Немой свидетель трагических событий, этот портал замыкал насыщенное и матизмом действие в прекрасную и холодную неподвижную раму. Полукруглый просцениум доходил почти до первого ряда кресел, две парадные лестницы вели с него в оркестровую яму. По центру просцениума, между массивными дверями и тусклыми зеркалами, висел главный занавес спектакля, состоявший из находивших друг на друга «языков»-арлекинов, окаймленных золотыми кантами и серебряными

шнуром с тяжелыми кистями; строгая симметрия ниспадавших плоскостей, преобладание красного создавали впечатление торжественной, почти трагической величавости. Ощущение трагизма усиливалось введением в цветовую гамму черного: черные арлекины чуть выступали из-под красных, пока лишь как зловещее предостережение — это была цветовая увертюра спектакля.

Десять картин спектакля разлагались — как необходимыми музыкальными паузами — двумя антрактами, смена картин внутри актов не прерывала действия: декорации менялись за игровыми занавесами (их было четыре), отрезавшими сцену от просцениума, на которых актеры продолжали игру. В конце первой картины спускавшийся за спинами Арбенина и Звездича «маскарадный» занавес скрывал карточные столы и игроков, толпившихся в клубах табачного дыма, слышались танцевальная музыка и гомон толпы, сквозь узоры прорези занавеса на просцене скользили группы масок, Арбенин и князь оказывались в гуще маскарада. Фестоны «маскарадного» занавеса заканчивались звенящими при каждом прикосновении бубенцами; при звуках кадрили он поднимался, объединяя просцениум с маскарадным залом, отражавшим огнями свечей, отражавшихся в матовой поверхности зеркала. В пиршестве красок кружилась толпа, ее непрерывное движение создавало все новые гармонические сочетания. Казавшаяся произвольной маскарадная «кружевная» была построена на основе четкого режиссерского рисунка;

даже танцы в этой картине Мейерхольд ставил сам, и в движении то затихающего, то разгорающегося маскарада царил многократно выверенный ритм. В венецианской «батуте» черно-лилового цвета зловеще возникал и скрывался среди толпы Неизвестный.

Важнейшие мизансцены Мейерхольд максимально приближал к зрителю. Декорации размещались не далее второго плана сцены, игровая площадка еще более сужалась ширмами. Исключением были картины маскарада и бала, где сцена раскрывалась вширь и сцена раскрывалась вглубь. Но и здесь Головин подчеркивал цветом и определял пространственно необходимые композиционные точки. Ни по цвету, ни по композиции ни один интерьер спектакля не являлся бытовым. Эмоциональная жизнь цвета определялась напряжением действия и делалась напряжением действия. Предметы бутылки и реквизита выполнялись укрупненно, в размере несколько большем, чем свойственный им в быту. Падуги и арлекины, гармонизуя с интерьерами, не принадлежали им бытово, они вели аккомпанемент, не переступая функции презентативного оформления. Это была «одежда» спектакля, подчеркивавшая, что заключенное в репрезентативную раму действие разворачивается по законам поэзии.

За окнами гостиной баронессы Штраль раскрывался зимний пейзаж с опущенными инеем обнаженными кронами деревьев; глядя на эскиз Головина, кажется, чувствуешь обжигающее дыхание мороза за стенами тепличного салона. Особой напряженностью компо-

зиции и цвета отличалась картина, которую Головин назвал «Страшной игровой». Боковые драпировки, ширмы, ниспадающие низко арлекины предельно суживали пространство. В оконном проеме на черном небе зловеще светился кроваво-красный рог полумесяца. Лампы на столе бросали из-под абажуров беспокойные блики на лица игроков и на красные обои стен. Декорации этой картины как бы вторили цветовой гамме главного занавеса, но в них звучание цвета накалено до предела. Этот мощный пластически-цветовой удар акцентировал узловую момент развития трагических событий.

Маска, личина, скрывающая лицо, обманчивый мишурный блеск маскарадного веселья, за которым притаился неумолимый призрак смерти, — эти темы, получив воплощение в ряде режиссерских опусов Мейерхольда, звучали и в «Маскараде».

На премьере в партере театра находился юный Сергей Эйзенштейн. В жизни будущего ученика Мейерхольда и великого мастера кино спектакль стал одним из самых сильных художественных впечатлений. Эйзенштейн оценил и «магический эффект архитектурно-светового слияния театрального помещения с убранством сцены», и «искусство расчленения» действия, воспринял его как грамматику новой драмы. Он несомненно вспоминал, как в создании Мейерхольда и Головина драма вращалась в сценическую ткань, когда говорил: «Мне хочется, чтобы цветом разгоралась мысль и, сливаясь с темой изображения, порождала бы образ».

М. ПОЖАРСКАЯ

Обсуждение «Горя уму» в театральной секции ГАХН 19 марта 1928 года закончилось бурно: прервав свое заключительное слово, разгневанный автор спектакля покинул зал, а вызвавший его негодование докладчик, Н. Пиксанов, чувствовал себя незаслуженно оскорбленным. Умнейший текстолог, установивший научно-выверенный текст великой пьесы Грибоедова (что всегда останется его научным подвигом), Пиксанов в своем по-профессорски корректном докладе отверг все решения режиссера с тех же позиций, с которых отбрасывал недостоверные или отмененные Грибоедовым варианты текста. Ему казалось, что театральный текст должен быть единственно возможным, как литературный. Он судил «Горе уму» даже не с позиций литературоведения, скорее — по законам текстологии. Между Мейерхольдом,

„ГОРЕ УМУ“ 1928г.

кулак, поднесенный жандармом к носу того или иного персонажа, я видел в течение десяти последних лет во многих классических пьесах, и, право, для того, чтобы подобным способом подчеркнуть социальный смысл изображенного, не нужно особой изобретательности.

Относясь чрезвычайно положительно к этой работе Мейерхольда, я не согласен с оценкой ее важнейших особенностей, сделанной в докладе. Напротив, мне кажется чрезвычайно существенным путь, которым Мейерхольд шел к раскрытию смысла «Горя от ума». Так ли интересно сейчас представить мир Фамусовых и Скалозубов в плане тех преувеличенных масок,



открывавшим новые возможности режиссерского театра, и фанатиком-текстологом не могло возникнуть взаимопонимания, их столкновение было неизбежным. П. Марков выступал вслед за Пиксановым, до Мейерхольда. В 70-х годах, готовя очередной том собрания своих статей, Марков выправил стенограмму этого выступления, но в книгу оно не вошло, и печатается ныне по тексту, хранящемуся в архиве автора в музее МХАТ.

П. МАРКОВ. Вероятно, многие из упреков Николая Кириакевича (Пиксанова) в адрес спектакля справедливы. Действительно, если из эпизода в эпизод по мелочам рассказать это представление, можно найти много поводов для анекдотического уничтожения работы Мейерхольда. Но когда Мейерхольд в 1928 году выносит «Горе уму» на сцену, то важнее уловить основное зерно, которое живет в спектакле, и попытаться понять место этого спектакля в нашей жизни. Николай Кириакевич был прав, когда сказал, что шел в театр смотреть «Горе уму» Мейерхольда —

ведь так и пишется на афише: «Автор спектакля — Мейерхольд». И потому важно рассмотреть в спектакле именно Мейерхольда, увидеть, как он понял в текущей нашей современной обстановке комедию Грибоедова.

Я не согласен ни с появившимися, в большинстве отрицательными, отзывами о спектакле, ни с мнением докладчика. То, что дошло до меня как зрителя, не похоже на те впечатления, о которых говорилось в докладе. Я не возмущаюсь тогда, когда вижу кулак Скалозуба, поднесенный к носу Репетилова. Этот

которые будто бы призваны обнаружить социальный смысл произведения? Действительно ли сегодня социальный смысл пьесы острее всего раскрывается через такого рода проблематическое подчеркивание социальных категорий и социальных качеств образа? Мейерхольд почти отказался от этого, и, если бы он совсем от этого отказался, было бы, вероятно, совсем хорошо.

Социальный смысл комедии раскрывается в этом спектакле иначе — акцент перенесен на открытый идеализм и его крушение. Чац-

кий воспринимается как трагикомическая фигура большого и замечательного идеалиста, который терпит крушение в жизни. Этот Чацкий захватывает меня гораздо сильнее, чем вечные исполнения этой роли, когда Чацкий, чрезвычайно темпераментный, остается в конце концов плотью от плоти фамусовского мира. У Мейерхольда Чацкий глубоко противоположен фамусовскому миру и своей идеологической сущностью, и какой-то печальной неприкаянностью. Я не воспринял его как декабриста. Я думал, что это скорее один из тех свобододолюбивых юношей, которых было много в России, которые в конце концов пошли на реальное дело и та-

ствах крепостного права? И не присутствует ли в самой сущности гротесков Чехова та трагикомическая нота, которая объясняет его крушение? И потому замечательна вся та основная линия, по которой Мейерхольд ведет своего Чацкого, начиная с его приезда, с первого разговора с Софьей, до его поведения на балу, рисуя эту неприкаянность человека, действительно одинокого среди фамусовского мира.

Нужно ли передавать фамусовский мир обязательно в том блеске, которым мы обычно видим в театре? Должен сказать, что, когда в мейерхольдовском спектакле дом Фамусова оказался снижен до уровня одного из многих москов-

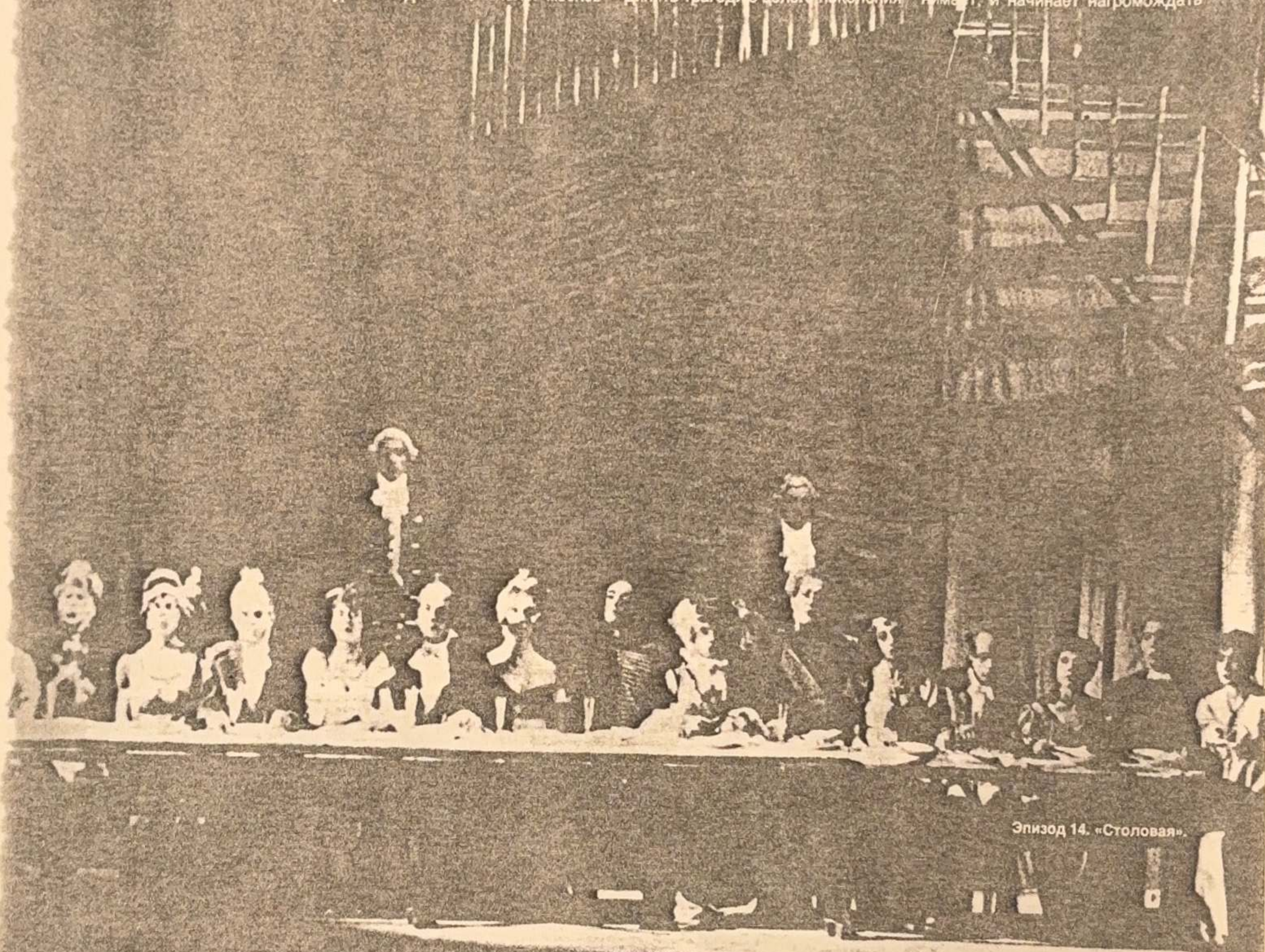
ской точки зрения я не принимаю тира — он мне мешает, он переводит действие во внешний план и не дает даже желаемого ритмического акцента. Тир не нужен в этом спектакле. Не знаю, нужна ли и сцена в биллиардной — опять-таки не потому, что Фамусовы и Скалозубы не могут играть на биллиарде, а потому, что это не дает необходимых акцентов.

Когда год назад был показан «Ревизор», в нем раскрылись новые и неожиданные черты Мейерхольда: в этом мрачном трагикомическом представлении жила настоящая человечность. И теперь в «Горе уму» Мейерхольд снова сумел соединить трагедию целого поколения

ми, чем это делают наши театры обычно.

Подобно тому, как когда-то «Зори», вызывая восторги одних и протесты других, откликнулись потом в работе многих и многих театров, точно так же откликнутся и те принципы, которые утверждены в «Ревизоре» и «Горе уму», потому что Мейерхольд идет здесь к новому пониманию существа жизни, к тому, чтобы схватить и закрепить ее скрытую суть.

Но порою кажется, что Мейерхольд недостаточно смел, робок, когда проводит свой новый принцип. Мейерхольд как будто боится той новой позиции, которую он принимает, и начинает нагромождать



Эпизод 14. «Столовая».

кими печальными, трагикомическими, скорбными, чудесными тенями прошли по русской жизни. Куда им было идти — с их музыкальной мечтательностью, — когда их окружал мир Фамусовых? Ведь всегда было трудно объяснить монологи Чацкого на балу или перед Фамусовым и Скалозубом, этот момент всегда оставался чистой условностью. А если рассматривать по существу, то место ли Чацкому-декабристу произносить горячие речи перед Фамусовым или убеждать Скалозуба в отвратительных ка-е-

ских домов, когда Тугоуховская и Хлестова появлялись как генералы на свадьбе, для меня дряхлость этого мира стала очевиднее и яснее.

Это истолкование фамусовского мира как глубоко мещанственного в своей внутренней сути и, одновременно, истолкование Чацкого как идеалиста, терпящего крушение, кажутся мне самыми замечательными моментами спектакля.

Можно было бы перечислить немало деталей, которые этой основной мысли не доносят. Именно с

идеалистически настроенных и катастрофически гибнущих людей с раскрытием какой-то по-настоящему захватывающей человеческой ноты. Он заставил фамусовскую Москву зажить на сцене своей душой и затхлой жизнью и сумел раскрыть социальный смысл пьесы через открытую им за ее текстом лирическую струю. Это и заставляет принять спектакль. И пусть в нем немало неубедительного, но в нем дан путь для сценического истолкования классики, для раскрытия эпохи иными средства-

целый ряд трюков, «шутки театра», которые не так уж необходимы.

Особенно замечательно то, что сейчас, когда пути построения спектакля кажутся точно установленными, когда все театры довольно твердо уверены в том, как решать тот или иной момент, Мейерхольд ищет новых путей для обнажения внутреннего зерна спектакля. И пусть его намерения еще не полновластно звучат в «Горе уму», но они живут в этом спектакле и заставляют принять его, несмотря на все его недостатки.



Эпизод 10. «Лобзай меня».

(Заезжий офицер — А. Кельберер,
 Анна Андреевна — З. Райх,
 капитан — В. Маслацов,
 Хлестаков — Э. Гарин,
 Марья Антоновна — М. Бабанова).

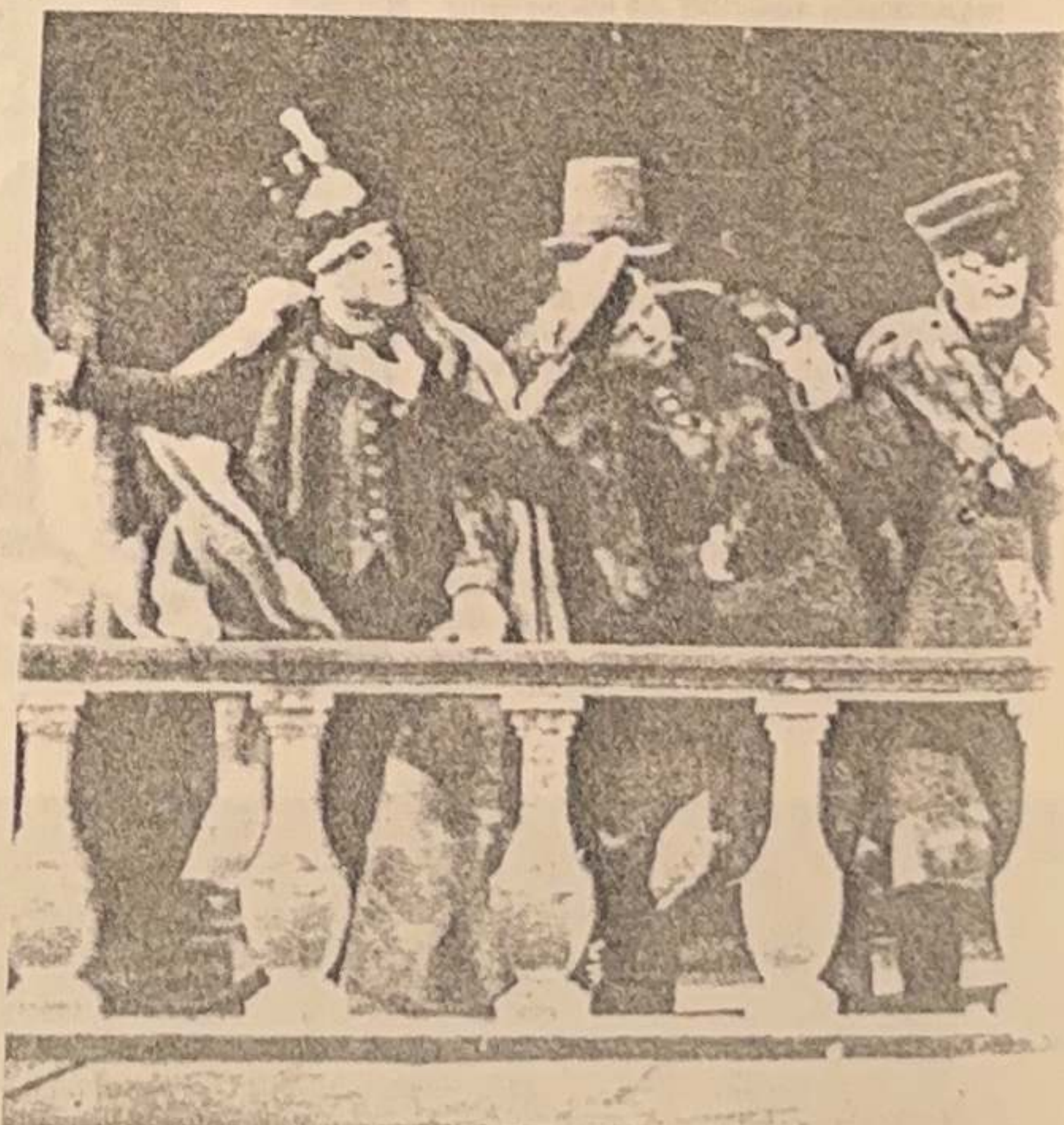
„РЕВИЗОР“ 1926 г.

Андрей Белый расслышал в спектакле: «Гоголь зовет из России — в Россию; из прошлой — в будущую; но — на пути том катастрофа, точно в России... какие-то «Мертвые души»».

Знаки распада, чудовищных метаморфоз, настигших человечество в XX веке, Мейерхольд различил как обещание в фигурах гоголевской комедии — и дал ему волю исполниться, как исполнились исторические опасения Гоголя. Зритель новой эпохи содрогнулся, узнавая себя в «Ревизоре» или не желая узнать.

Ущербной красотой цветов-мутантов распустилось «вечно женственное» Анны Андреевны (З. Райх) и Марьи Антоновны (М. Бабанова). Человечество обратилось в чиновников, любовь — в эротику, жизнь — в срывы скверных страстей и ущемленные мечты. Курс на трагедию, принятый в «Ревизоре» ГостИМом, пророчил «мор и глад» не только тем, кто принял историческую отставку, но и другим, вступившим в новый день. «Презрительный, саркастический и отчаявшийся Гоголь звучал со сцены» (по слову П. Маркова), так в «Ревизоре» выговаривался режиссер, наделенный «даром Кассандры», испытанным еще на «Маскараде».

Расчеловечение стало почвой мрачных гротесков в мейерхольдовском «Ревизоре». Мотив марионеточности жизни, ее постепенного оплотнения и омертвления, был сквозным в его образной системе, тема «мертвой души» — ведущей. Ослепительная плотность «брюлловской природы», буйство красок и теснота роскошных вещей на нарочито крошечном пространстве игровой площадки призваны были уличить «мертвость основы природы при видимой ее жизни», обрядженную в жизнь фикцию. Впервые в сценической истории «Ревизора» немая сцена стала неизбежным исходом, и действие спектакля неотвратимо устремилось к ней. Финал гоголевской комедии звучал в ТИМе «громом апокалиптической трубы».



Эпизод 6. «Шествие».

(Андрей Белый).

«Ревизор» у Мейерхольда отразился в двух зеркалах: Пушкин и Достоевский, по воле режиссера, высветили в комедии качества, прежде не востребованные сценой. С опорой в Достоевском протянулся мост от внутренней катастрофы гоголевского человека к кризисному сознанию двадцатого века. Пушкинская традиция, внятая Мейерхольду в Гоголе, подтвердила конечную свободу философской структуры комического сюжета «Ревизора» от быта. Мейерхольд изменил бытовые реалии — перенес действие «Ревизора» в императорскую столицу, окружил героев изяществом и блеском александровского ампир — и обнажил отчуждение жизни от ее форм, человека — от быта. Петербург нужен был ему и как прообраз всемирно-исторической трагедии, в генезисе его «Ревизора» мощная символистская традиция, ее миф о Петербурге, роковом и трагическом городе, средоточии гибельных противоречий русской истории.

Символисты в начале века подготовили качественный скачок в театральном восприятии Гоголя, продемонстрировали фантазмагорические измерения его образов. Они прочли «Ревизора» как трагическую пьесу, «мертвые души» осознали проблемой гоголевского творчества.

В. Розанов взглянул на комедию как произведение поэтического ряда, пьесу автора-лирика, где образы — производные души самого Гоголя. По Д. Мережковскому, немая сцена — пророчество о будущем России, видение исторического тупика, Чичиков и Хлестаков есть «двух бесов изображение», русские современные лица и символы, ипостаси всемирного зла, «бессмертной пошлости людской».

Мейерхольд воспринял Хлестакова по определению Гоголя: как фантазмагорическое лицо; и поместил его в перспективу символистской культуры. Личный опыт симво-

листа режиссер помножил на новые исторические знания и современный язык своего театра. В структуре гоголевской комедии, по мысли Мейерхольда, есть «положение абсурда». Источником действия, движения сюжета выступает «никто», Хлестаков как воплощенная пустота.

Инициативу Хлестакова режиссер всячески подчеркивал, закреплял в энергичных и прямых определениях: «принципиальный мистификатор и авантюрист», шулер, «не преминувший воспользоваться». На деле персонаж ускользал от определений, не мог быть обозначен ни как характер, ни как постоянная человеческая личность. «Аферист в очках Грибоедова» (замечил А. Слонимский), Хлестаков — «и гвардейский офицер, и государственный муж, и литератор, и... как будто бы и не он, — описывал П. Зайцев, — ...немножко и то, и другое, и третье, и, однако же, он — никто». Внезапные метаморфозы — способ его существования.

Хлестаков был поручен эксцентрическому актеру Э. Гарину. Неожиданный звук высокого тона чуть гнусящего голоса, вся партитура сценического поведения, сопрягающего откровенно физиологические реакции с остротенной ломкой пластикой, подчиненной не тексту, но какому-то таинственному, часто — надбытовому — импульсу, рождали образ конкретный в физиологических частностях, но ускользающий, неверный как целое, сумеречный, он будто из воздуха соткался. Воздух же спектакля был «морозом». Хлестаков виделся как «черный, длинный», с «изломанными сухими ногами», даже его цилиндр — «старинный, жуткий», «гофмановский персонаж... погруженный в марево своих мучительных видений» (Л. Гроссман), «фитюлька, фикция, мираж» (Д. Тальников).

Драматическое первенство Хлестакова — Гарина прочитывалось в спектакле сложно и было заряжено обобщающим смыслом. Мучи-

тельная безликость и мучительная же призрачность выдавали в Хлестакове присутствие тайной силы. В нем бродила инициатива разнуждания «всеобщего скотинства». Центр — психологический и стилистический — образа «мертвой души» (действующие лица сего, такля не существовали порознь, сцеплялись в единое целое, продолжались друг в друге, как Городничиха отражалась в своих молодцеватых гвардейских поклонниках) Хлестаков манил и тревожил, провоцировал и увлекал, сам воплощая высшую степень развития общих страстей. Он торопил к финалу. «Никто» оказывался посланцем рока, вроде Незнакомца в «Маскараде», проводником надличных сил. Так вырастал образ гигантской всепоглощающей фикции — лиц, событий, пространства и времени, «вздутого морока», стремящегося к окаменению в гротескном мире спектакля. Мысль Белого о фигуре фикции как центральной у Гоголя в его известной книге о нем впитала выводы мейерхольдовской постановки, она же, в свою очередь, вобрала идеи символистов: страх, которым охвачены герои спектакля, следствие потрясения перед «морозом», он — субстанция мира, где все фикция, инкогнито, не то, что есть.

Отработанное, типовое в мейерхольдовском театре соотношение «хор-герой» гротескно развернулось в «Ревизоре»: выделенный из «группы лиц» герой был лидером-провокатором, организовывал срыв комического действия в трагедию и неизменно компрометировал трагический пафос. Трагедией-буфф назвал спектакль Мейерхольда Л. Гроссман, трагическим фарсом — А. Кугель. Мейерхольд высвобождал гротескную основу «Ревизора». Когда он заявлял, что в постановке «держит курс на трагедию», то это и значило, что он ставит высокую комедию, то есть не «переключает» жанр «Ревизора», но оставляет ему верен, верен трагическому подтексту высокой комедии.

Ее метафорическая образность опирается на технику начальных, так называемых низких, жанров. Такова связь «Ревизора» с фарсом и водевилем. Мейерхольд показал, как интеллектуальная структура высокой комедии, ее символический и психологический смысл возникают из гротескного сопряжения образов высокого ряда с приемами первичного комедийного мастерства.

Модель «заблудившегося мира» у Гоголя возникала из контраста: водевильную путаницу никто не режиссирует. Хлестаков участвует в ней, но нетрадиционным способом, и это позволяет ей разрастись до обобщения. Можно сказать, что метафора хлестаковского лица строится на столкновении водевильной организации интриги с нетипичной, не свойственной для нее действенной инициативой Хлестакова. Это не сюжетная функция водевильного плута, но природа ее предопределена приемами классической театральности, путь к обобщению Хлестакова не минует водевильную технику интриги. Так, его драматическая инициатива ведет происхождение от канонов старинного комедийного мастерства, знавшего драматическую силу случайности, непредвиденных поворотов сюжета. Сам Хлестаков возникает в пьесе подобно перипетии, что и позволяет ему быть «фантазмагорическим лицом», то есть существовать в комедии не только как характер, но в качестве особой драматической силы, смысловая нагрузка которой шире характера. Отсюда странное, парадоксальное сочетание видимой бездеятельности героя и его действительной активности, в которой чувствуется разрушительная сила.

Творческие принципы Мейерхольда, парадоксально сталкивающего современное содержание своих театральных образов с традиционно-игровыми типами, объективно совпадали с гоголевским ходом к созданию Хлестакова. Опыт классических театральных систем стал конструктивной опорой как комедийного творчества Гоголя, так и новых форм условного театра Мейерхольда. Традиционализм режиссера выражал закономерности его творчества. Спектакль ТИМа, игравшийся по тексту, составленному из шести редакций «Ревизора» со вставками из «Игроков», драматических отрывков, «Невского проспекта», «Мертвых душ», был не адекватен каноническому тексту комедии, но по существу верен ей. Вольная композиция режиссера строилась на центральном структурообразующем принципе комедии: связи ее философской и обобщающей тенденции с особой природой «драматической активности» (Б. Костелянец) Хлестакова.

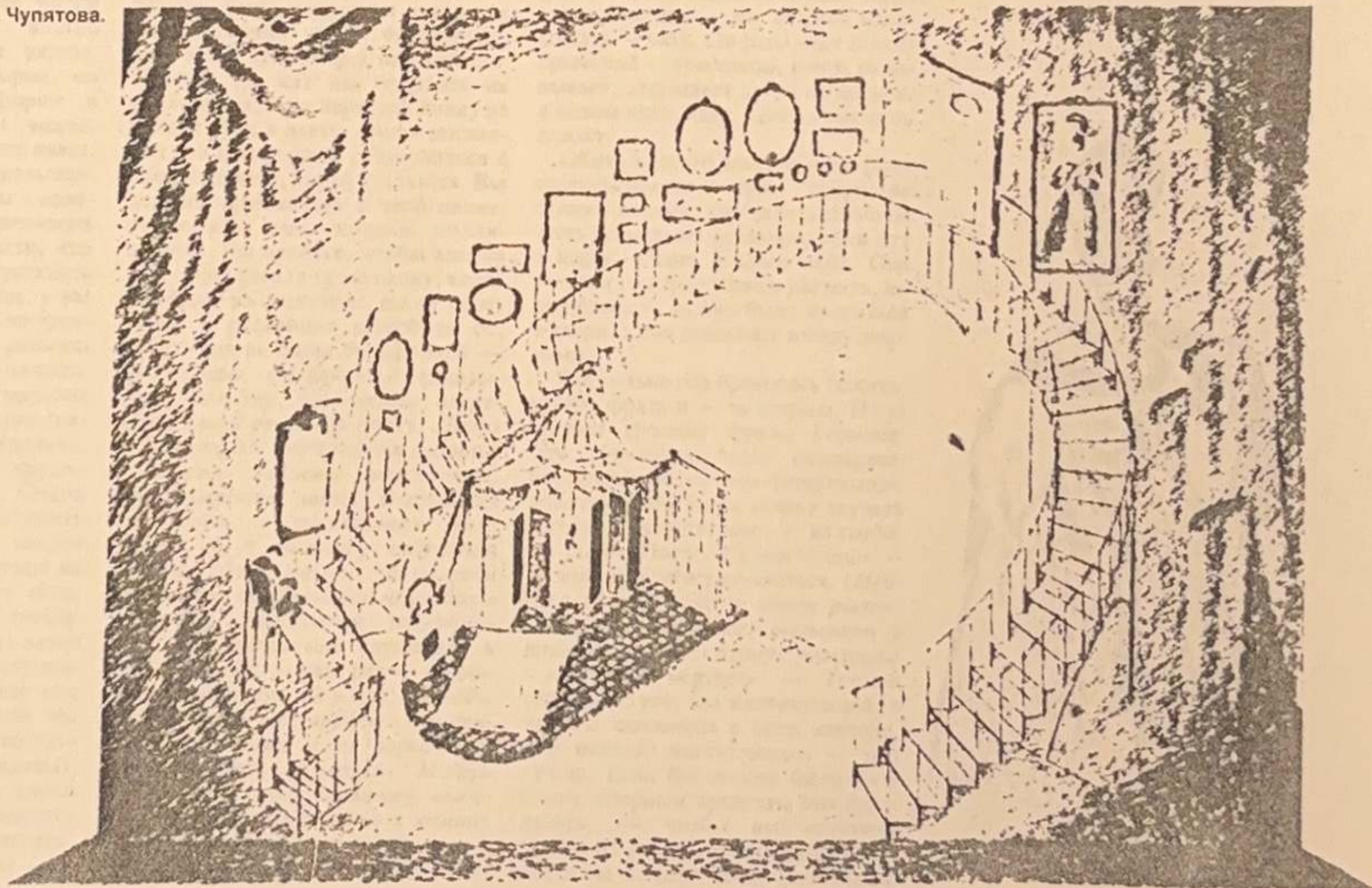
Метод «музыкального реализма» позволил соотносить комедийную структуру «Ревизора» с шекспировским типом действия. Мейерхольд видел в Гоголе поэта. Широкий культурный фон, в контексте которого он читал «Ревизора», не заслонял его автора, напротив, способствовал максимально насыщенной встрече Гоголя с новым временем.

Е. КУХТА



„ПИКОВАЯ ДАМА” 1935 г.

Эскизы Л. Чупятова.



О работе
Мейерхольда
над постановкой
«Пиковая дама»
в Ленинградском
Малом оперном
театре
вспоминает
исполнительница
партии
графини
Н. Вельтер.

— 1935-й, 25 января... Пятьдесят пять лет минуло со дня премьеры. Думала ли я в те годы, — Надежда Львовна горделиво улыбнулась, — что когда-нибудь буду старше графини? Мне ведь уже девяносто!.. До сих пор преподаю, пишу о вокале для своих учеников, а тогда, в 1935-м, сама была «молодежь», да и все участники малеги-товской «Пиковой дамы» были молоды. И никого, кроме меня, не осталось... Мне легко с Мейерхоль-

дом работалось, я была восприимчива, он меня очень любил. Замечательно показывал, перевоплощался мгновенно. Насквозь видел каждого и угадывал безошибочно, на что кто способен. И репетиции, и спектакли были для нас праздником. В книге моей («Об оперном театре и о себе») целая глава посвящена Мейерхольду. Конечно, всплывают в памяти и новые детали. Вспоминаю, как на репетиции сцены в спальне, когда Герман гро-

зит графине пистолетом, на мой вопрос: «Всеволод Эмильевич! Когда мне умирать?» — Мейерхольд вскричал: «Зачем умирать? Защищайтесь! Бегите!» — и сам тут же — уже Германом — бросился мне наперерез, преграждая дорогу к двери. В сцене у камина, когда графиня после бала снимает драгоценности, Мейерхольд отрабатывал в моих движениях женственность, изящество, аристократизм. Сам много показывал, расшифровывая свои движения: вот графиня встала и пошла с развернутым веером к камину, облокотилась правым локтем, как бы позируя художнику, какому-нибудь Брюллову... Пальчики левой руки держатся за кончик веера. «Эту позу мы повторим в портрете, — говорил Мейерхольд. — Смотрите, она тройная — сама по себе, на портрете и в зеркале». Не знаю, все ли я смогла сделать, как хотелось Мейерхольду, но актрисы из МХАТа, бывшие потом на спектакле, очень хвалили мизансцену у камина.

В январе 1936-го были гастроли Малегота в Москве, повезли мы «Тихий Дон», «Камаринского мужика», «Леди Макбет» и — «Пиковую даму». Пели каждый день, ждали Сталина; я перетрудила голос и, когда он наконец пришел, не столько пела, сколько говорила. В конце гастролей нарком просвеще-

ния Бубнов дал в нашу честь обед, были приглашены дирижеры Самосуд, Коган, из певцов — Григорий Орлов и я. Смешно сказать, но ярче всего запомнились важные лакеи — или официанты? — в черных фраках: они медленно обходили стол и клали в наши тарелки понемногу разных кушаний. После гастролей, весной 1936 года, Самосуд был переведен в Большой театр. Без него «Пиковая дама» шла еще год, потом ее сняли.

Репетиционная работа над «Пиковой дамой» проходила в сжатые сроки. Мейерхольд приезжал в Ленинград на 8—10 дней в месяц, размечал несколько эпизодов и возвращался в Москву, поручив ассистентам закреплять намеченное. Несколько дольше он находился в Ленинграде в выпускной период, в январе 1935 года. Первые же репетиции были приурочены к осенним гастролям ГосТИМа в Ленинграде и начались 17 сентября 1934 года. В публикуемом фрагменте стенограммы зафиксирована часть репетиции 24 сентября, когда делались черновые наброски образа графини.

В либретто «Пиковой дамы», созданном В. Стеничем по плану Мейерхольда, графиня появлялась впервые в сцене бала: ее не было ни в первой картине — «В доме Нарумова», заменившей сцену в Летнем саду, ни во второй — «В комнате Лизы», где лишь звучал за сценой ее голос. Но в художественном пространстве спектакля образ графини получил мощное звучание как проявление активной и деятельной силы. В круговороте бала Мейерхольд бросал Германа и графиню в объятия друг к другу и с центростремительным ускорением расшвыривал в стороны. В сцене передачи записки на фоне пантомимы (ее разыгрывали маски комедии дель арте)

между графиней, Германом и Лизой проигрывалась серия взглядов — настоящая немая дуэль. Многозначным был и полупоклон графини — глаза в глаза — пред Николаем I, появившимся в финале бала. Грозной — в своей реальности — силой наделен был призрак графини в сцене казармы. Картина «В игорном доме» заканчивалась внезапным появлением графини за картонным столом — она оказывалась партнером-противником Германа, ей было передано беспощадное: «Ваша карта бита...» На обсуждении спектакля в ГАИС 30 января 1935 года Д. Шостакович сказал (и этому есть подтверждение в материалах постановки), что графиня, по первоначальному замыслу Мейерхольда, должна была появиться и в финале, в семнадцатом номере Обуховской больницы. Мейерхольд настойчиво «отнял» у нее палку и вручил веер. Работая в 1929 году над своей «Пиковой дамой», К. С. Станиславский подчеркивал старость графини: она «сидит перед сном в громадной, роскошной, времен Людовика XIV, постели маленькой сморщенной старушкой, обезьянкой. Когда с нее сняли парик, она оказалась совершенно лысой». Мейерхольд же выделял властную силу и женственность графини: «Почти нет старости!»

Репетиция 24 сентября 1935 г.

(Выход графини.)

Мейерхольд. ...Еще не переступила порога, уже кричит в коридор свою реплику: «Полно врать вам!» Или лучше вместо «врать» — «Полно лстить мне...» — лучше! (Вельтер.) Сколько вам лет?

Вельтер. Тридцать пять.

Мейерхольд. Вот так и играйте. Мы не хотим Бабы-яги. Есть много старых, лет в 75—80, которые высохли, но не горбятся. Я вот на днях видел бабушку В. Софроницкого, присутствующего сегодня у нас на репетиции, он мне говорил, что ей 75 лет, я думал, что увижу «пиковую даму» — ничего подобного! Она сильная, ходит быстро. Мы пошли в лес, и она с нами шагала превосходно, только палочка была в руках. Вот и вы должны обязательно быть совсем сильной, крепкой; она высохла, но осталась прямой, только напряжение в теле может быть, она не может быть мягкой.

«Я устала...» — не нажимайте, завуалируйте звук, чтобы чувствовалось в этой фразе утомление. Ход очень медленный. Здесь нельзя, чтобы были видны белые нитки музыкальной партитуры, иногда нужно, чтобы они были видны, например, в куплетной форме, но здесь — речитативная форма и нельзя, чтобы это было видно. Ваши фразы все речитативны, нужно их закопать в так называемую реальную жизнь, чтобы я поверил в характер вами произносимых слов, чтобы вы меня убедили, что вы устали, что вы сейчас опуститесь от усталости в кресло. Потом, у вас в ходе не ритмичность, а метричность, нужно, чтобы была ритмичность. У вас шаги попадают на сильные удары музыки, а вы должны идти так медленно, чтобы этого совпадения не было. А как сделать, чтобы этого не было? Это трудно для музыкального человека. Очень трудно — разбить метр и выставить только ритм. Тут нужно секрет знать. Для того чтобы движения не были метричны, надо вдруг остановки делать. Вот вы идете, опираясь на палку. Она (служанка) взяла вас за правую руку, вы ее отстраняете, та переходит и берет вас под левую руку. Этой остановкой вы уже выбились из метра (все это объяснение сопровождается показом), вы идете дальше, но в силу своей музыкальности вы опять попадаете в метр, вы тогда останавливаетесь, 21 посмотрели на комнату Лизы — и

опять вы вышли этой остановкой из метра. (Служанке.) Поскольку вы ее (графиню) привели, она садится в кресло, и вы идете за ширму за туфлями. (Графине.) Она еще не сразу садится в кресло, она медленно опускается в кресло, и чтобы не было впечатления, что она пришла для того, чтобы сесть в кресло — ничего подобного! Она идет и заполнена своим ходом целиком.

«Я не буду спать в постели», — буркнула через плечо служанке, и это дает той повод привести вас к креслу. Села в кресло и сейчас же должна освободиться от ботинок. Ведь всегда старые люди стараются от ботинок отделаться. У вас податра, ботинки вам жмут ноги и, придя домой, — скорей, скорей туфельки надеваете. (Повторение. Служанка берет графиню под правую руку, та отталкивает ее.) Сердито отстранила ее локтем, это отстранение даст задержку и разрежет то, что мы называем метричностью.

«Я устала, мочи нет...» — сама себе. Я предлагаю вместо «я устала» сказать «как устала». Я не могу сам себе сказать: «Я устал», — я не буду «якать» себе. Графиня торжественно опускается в кресло, у вас должна быть тенденция скорее к распрямлению, чем к сгорбленности. У вас (Вельтер.) все хорошо. Хорошо то, как вы оперлись на ручку кресла, как передали палку из правой руки в левую, она в последний раз может даже остановиться с палкой, знаете, как на костылях. Вы должны привыкнуть к этой палке, вы должны знать каждый миллиметр ее. Вы просите, чтобы вам на репетиции давали ту же палку, которая будет на спектакле, вы от репетиции к репетиции полюбите ее, чтобы она не была бутафорией — это опасно. (Мейерхольд показывает Вельтер, как нужно опереться левой рукой на палку. Показ Мейерхольда, как графиня садится в кресло: медленно опускается, откидывается назад, выпрямляя все тело, и вытягивает ноги вперед, а к моменту надевания туфель очень высоко по очереди поднимает каждую ногу, не сгибая в коленях.) Инициатива надевания туфель принадлежит служанке, а она (графиня) — раз, раз — поднимает ноги прямо ей в нос. (Чтобы подчеркнуть позу графини с вытянутыми ногами и не задерживать этим выхода служанки, Мейерхольд заставляет служанку, выбежав на сцену, подбежать к камину и, приблизив руки с туфлями к огню, как бы греть их. Показ слу-

жанке: выбегает с туфлями и становится перед камином в немного искривленной позе: вытянутые руки, голова в плечи — вся верхняя часть туловища сильно вытянута вперед.)

Все время вымысел. «Пиковая дама» Пушкина есть сплошной вымысел, ничего такого нет, что происходит в ней. Это сплошной кавардак, вымысел, и потому каждая деталь в спектакле должна производить тоже впечатление вымысла. Поэтому нельзя просто подбежать к камину и греть туфли, нужно стать чуть-чуть искривленно (показ) и это не будет нелепо, как не кажутся нелепыми многие нелепости во сне...

«При них я и певала», — графиня вспоминает, как она пела, а пела она стоя, поэтому — выпрямляется. Горничная ушла, унесла какой-то шлафрок, а графиня переходит.

Выход Германа. Проходит за ширмами, на мгновение показывает себя зрителю между ширмами, потом, до музыки, высунул слева и только потом — сделать последний акцент. Сейчас наша задача: пусть будет много ошибок, но важно настроение ухватить, это страшно трудно. Лицо его, движения — все должно напоминать — тать. Он сюда идет (показ движений — крадет), ищет, выведывает, закрывает двери по дороге, а потом идет, идет, идет — как тень ползет...

«Жить недолго вам...» — графиня приподымается, она потрясена этими словами, она себе назначила жить не меньше девяносто семи лет и вдруг: «Жить недолго вам». Она пятится со стремлением убежать, но ошиблась — нужно было броситься к двери, а она двинулась между ширмами.

Как только она бросилась бежать, у него фраза и — за ширмы. Из-за ширмы громкие фразы Германа. Эта громкость будет оправдана; поскольку он — «за (ширмами)», постольку эта сцена может звучать громче. «Скажите мне» — из глубоины ширм. После «Скажите мне» — рывок, про себя разозлиться. (Мейерхольд показывает этот рывок. Экспрессивный показ вызывает у присутствующих бурную реакцию.)

«Мертва, мертва!» — Герман сидит на стуле, без жестикуляции, и чем вы скованнее в этом эпизоде, чем меньше жестикуляции — тем лучше. Если бы можно было — я боюсь оперным артистам это предлагать, — чтобы вы опустили голову на руки и, не поднимая лица, спели бы сильные ноты. Если бы вы

могли это сделать — пропеть фразы как можно громче, но при этом так вот закрыть лицо — я бы прямо вам в ноги упал. (Показ. Аллодисменты.) Музыка как бы возникает из вашего поворота. Технически будете держаться рукой за стул, т.е. поворот будет вернее. И пойте это место (пропуск в стенограмме) — с надрывом, со слезами, все ушло у него из-под ног, поэтому, когда Лиза говорит: «Ты, ты здесь?» — он: «...Она мертва...» — и опять впадает в состояние отчаяния. И Лизе он говорит просто, без жестов. Видите ли, он лепечет, как способны лепетать с ума сошедшие, здесь уже намек будущего безумия вашего...

Подготовила Г. КОПЫТОВА



ПРИНЦИПЫ БИОМЕХАНИКИ

Всеволод МЕЙЕРХОЛЬД

1. Вся биомеханика основана на том, что если работает кончик носа — работает все тело. В работе самого незначительного органа участвует все тело. Надо прежде всего найти устойчивость всего тела. При малейшем напряжении работает все тело.

2. Сюжет в упражнении — необходимость, из которой трудно выйти. Дело игры телом при сюжете значительно облегчается. Однако сюжет никогда не должен увлекать и надо избегать «разыгрывать» тему.

Надо обращать строгое внимание на каждый элемент упражнения и осмысливать (осознавать) его. Отчетливость работы достигается только этим.

3. При контроле работы каждый участник упражнения должен показать, что им усвоен метод и сознательно воспринимаются указания.

4. Каждый работающий должен сознавать, когда он может перейти от одного положения к другому.

Цезура обязательна после каждого элемента задания.

5. В биомеханике каждое движение складывается из трех моментов: 1) намерение; 2) равновесие; 3) выполнение.

6. Ориентация в пространстве при большом количестве фигур — дело исключительной важности. Задача каждого — найти свой отдельный путь в сложном движении массы.

7. При массовом упражнении каждый должен занять свое место, планируя его по отношению ко всем партнерам и к тому пространству, в пределах которого он работает. Точность ориентировки, строгость расчета, быстрый глазомер должны быть доведены до максимума (такая приспособляемость, хороший глазомер даже бессознательно вырабатывается у жителей больших городов).

8. Координация в пространстве и на площадке, умение найти себя в массовой текучести, приспособляемость, расчет и точный глазомер — основные требования биомеханики.

9. Возглас — отметка градуса возбудимости — должен всегда иметь техническую опору. Возглас может быть допущен, только когда все напряжение, когда весь технический материал организован.

10. Полное спокойствие и точно найденное равновесие — первое условие хорошей работы.

11. При упражнении, выполняемом совместно с партнером, каждый, проверив себя, должен знаком отказа или иным способом, незаметно для зрителя сигнализировать партнеру свою готовность к выполнению очередного задания.

12. Нужное заполнение площади — сохранение требуемых интервалов — задача и заботы каждого участника.

13. При упражнении надо запретить себе проявление всякой «резвости» и «темперамента», не следует торопиться и слишком забирать пространство. Выдержка, спокойствие и методичность прежде всего.

14. У каждого должно быть убедительное положение человека в равновесии, должен быть запас положений и поз, различных ракурсов тела для соблюдения равновесия (Гокусаи). Нужное в данный момент равновесие каждый должен искать сам.

15. Каждый должен понимать и знать, на какой ноге стоит — на правой, на левой, на обеих вместе. Каждое изменение положения тела и его отдельных членов должно быть тотчас осознано.

16. Жест есть результат работы всего тела. Жест всегда результат того, что есть в техническом запасе показывающего игру актера.

17. Возбудимость возникает в процессе работы как некоторый результат удачного использования хорошо натренированного материала.

18. Всякое искусство — организация материала.

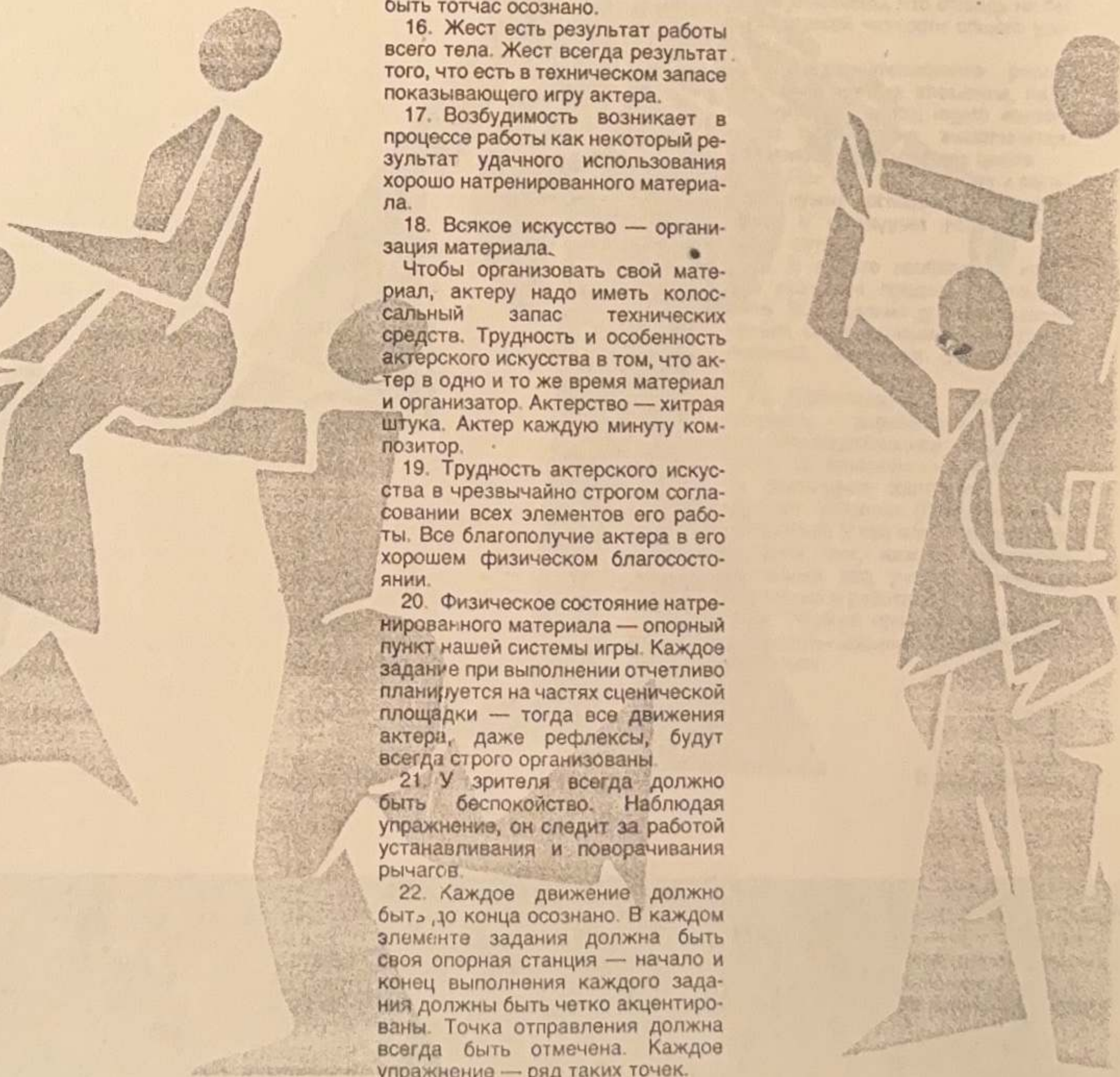
Чтобы организовать свой материал, актеру надо иметь колоссальный запас технических средств. Трудность и особенность актерского искусства в том, что актер в одно и то же время материал и организатор. Актерство — хитрая штука. Актер каждую минуту композитор.

19. Трудность актерского искусства в чрезвычайно строгом согласовании всех элементов его работы. Все благополучие актера в его хорошем физическом благосостоянии.

20. Физическое состояние натренированного материала — опорный пункт нашей системы игры. Каждое задание при выполнении отчетливо планируется на частях сценической площадки — тогда все движения актера, даже рефлекс, будут всегда строго организованы.

21. У зрителя всегда должно быть беспокойство. Наблюдая упражнение, он следит за работой устанавливания и поворачивания рычагов.

22. Каждое движение должно быть до конца осознано. В каждом элементе задания должна быть своя опорная станция — начало и конец выполнения каждого задания должны быть четко акцентированы. Точка отправления должна всегда быть отмечена. Каждое упражнение — ряд таких точек.



БИОМЕХАНИКА



Упражнения
по биомеханике.
Рисунки В. Люце. 1922.

23. Во всяком коллективном упражнении каждый участник должен раз навсегда расстаться с постоянным желанием актера — стать солистом.

24. Биомеханическое перемещение актера по сценической площадке есть полубег, полуходьба, всегда на рессорах.

25. Всякое упражнение важно сделать чисто не только в смысле правильной работы, но и чисто в смысле парада, использования сценической площадки, эффекта и т. д. ...

26. Для каждого действия актера есть свой парад.

27. Линия направления общего движения обязательна для каждого участника коллективного упражнения.

28. Всякое искусство построено на самоограничении. Искусство всегда и прежде всего борьба с материалом.

29. Нельзя давать волю движениям. Должно соблюдать большую экономию движений. На этом проверяется аппарат режиссера и актера.

30. *Piano* и *forte* — всегда относительны.

У зрительного зала всегда должно остаться впечатление неиспользованного запаса. Никогда и нигде актер не должен расходовать весь имеющийся запас. Даже самый раскрытый жест должен оставлять возможность какого-то еще более открытого.

31. Получив команду, надо подойти к месту назначения и на пути сделать заранее рассчитанное число шагов, чтобы это было экономно — лучшая проверка глазомера.

32. Ничего случайного биомеханика не терпит, все должно делаться сознательно с предварительным расчетом. Каждый момент работающий должен точно установить и знать, в каком положении его тело, и свободно пользоваться каждым членом для выполнения намерения.

33. Закон общетеатральный — кто позволит дать волю своему темпераменту в начале работы, тот неминуемо истратит его раньше ее завершения и смажет ее исполнение.

34. Никакая поверхностность в техническом плане недопустима. Удобство и благополучие должно возникнуть, когда материал технически хорошо оборудован, подготовлен прочной тренировкой. Только тогда можно пустить в ход то, что называется возбудимостью, иначе работа будет сорвана.

35. На предварительных упражнениях, на репетициях надо все эмоции обозначить слегка, пункти-

ром, только намечая точно, где и когда должен произойти взрыв. Не подготовленный технически выкрик неминуемо выведет из равновесия; его придется искать заново, т. е. сызнова начинать всю работу.

36. В отдельных элементах работы необходимо сосредоточенное состояние в предвидении будущего перехода и изменения движения. Отсюда точки, отправные и конечные, станции.

37. У актера всегда на первом месте проверка тела. В голове мы держим не образ, а запас технического материала. Актер всегда в положении человека, организующего свой материал. Он должен точно знать свой диапазон и все приемы, которыми он технически располагает для выполнения данного намерения. Квалификация актера всегда пропорциональна числу комбинаций имеющихся у него в запасе приемов.

38. Каждому упражнению предшествует парад, за которым следует собирание себя к работе. Только с хорошо собранным материалом можно приступить к выполнению задания.

39. Как музыка есть всегда точное последование тактов, которые не разбивают музыкального целого, так и наше упражнение есть последование математически точных сдвигов, которые должны быть четко отмечены, что отнюдь не будет помехой четкости общего узора.

40. Когда упражнение разлагается на мелкие элементы, надо их делать *staccato*; *legato* явится, когда упражнение выполняется, как непрерывно текущее целое.

41. При игре кистями рук и пальцами нужна громадная напряженность и громадная устойчивость всего тела.

42. В работе необходима крайняя экономия, предельный тейлоризм. Все задания должны выполняться минимальным количеством приемов, наиболее целесообразных.

43. Согласование, внимание, цепкость — элемент нашей системы. Сосредоточенное внимание в плане физическом — прежде всего. Свободное состояние развитого человека (Дунканизм) недопустимо. У нас все организовано, каждый шаг, каждое малейшее движение под учетом. Глазомер все время в работе.

44. Первый принцип биомеханики: тело — машина, работающий — машинист.

Составил
М. КОРЕНЕВ
Публикация
В. ЩЕРБАКОВА

ЛЕКЦИИ ВС. МЕЙЕРХОЛЬДА В ЗАПИСИ С. ЭЙЗЕНШТЕЙНА

ГВЫРМ
И
ГВЫТМ
1921-22 гг.



Система Мейерхольда — актеры не должны «заучивать» роль, а запоминать по «memoria loci» — запоминание с местом, с положением своего тела в определенном пространстве и времени. От движения к слову. Эмоция из рефлексов. Вся система Мейерхольда — сперва ведет и укрепляет пантомимическое исполнение пьесы, затем возникают слова, и они звучат «трепетнее». Опера (...) неблагополучна — заучивание без сцены и движения. Заучивать партии вместе с mise-en-scene'ами. (...)

Запасной материал тренировочный, механический. Запасной материал импровизационный. Результат построения (в осуществлении задания) из тренировочного материала — психический сдвиг — «разогревание» — «желание играть». Для его удовлетворения — желание импровизировать — актер черпает из запасного импровизационного материала (lazzi) и комбинирует его.

Человек, организующий свой материал (актер).

Каждому заданию соответствует определенный набор приемов. Количество приемов и умение комбинировать — квалификация актера.

Раз навсегда выкинуть слова: воплощение, перевоплощение, темперамент etc., как абсолютно ничего конкретно не выражающие.

Создание роли — раздвоение себя на двоих: 1-й — продукт реализации, 2-й — формирующий и критикующий мастер (см. Коклена).

Игра ребенка: 1. элемент подражательный («под взрослых») и 2. — фантазия. И дети делятся на «обезьянок» и «фантастов», сочиняющих, творящих свое. Таковы и актеры — «подсматривающие» и творящие.



В гротеске «подсматривание» допустимо, ибо от подсмотренной до созданной фигуры невероятный путь. (...)

В режиссуре Y_1 и Y_2 разорваны — нет действительного слияния. Режиссер не «сидит», а говорит собою «как хорошо я сел», «какая умелая пауза» — в нем слишком много «оценщика» с утонченным приятием — он «взвешивает», а не действует.

Удовольствие езды верхом — овладение пространством. В чем удовольствие ребенка, едущего на палочке?

Творчество актера резко отличается от творчества драматурга и режиссера тем, что он творит на публике, (...) в его творчестве не все предусмотрено. (...)

Некрасивого тела у актера нет — нет только умения «носить себя»... Основная забота актера на сцене — ощущать себя, свой «обрубок» в пространстве сцены. «Создавать роль» без знания того пространства, где ты будешь действовать, — ерунда.

Благополучие выразительных средств рук и ног — зависит от пра-

вильно найденного центра равновесия всей системы своего тела. Чувство равновесия должно чувствоваться так остро, что дефект в сросшемся с телом костюме должен физически весомо ощущаться телом актера (способность дэнди — без зеркала ощущать состояние костюма). Ощущение равновесия актеру нужно не менее, чем канатному плясуну. (...)

Секрет мимики маски — в умелой комбинации ракурсов — искусство владения ракурсами своего тела — акробатическое искусство эксцентрика.

Мимика — телом, а не гримасой лица. (...)

Идеально — если актер в костюме репетирует с первого раза. Проверка себя на зеркало. Вообще же актеру зеркало не нужно. Он внутренне должен ощущать все, что он вовне. (...)

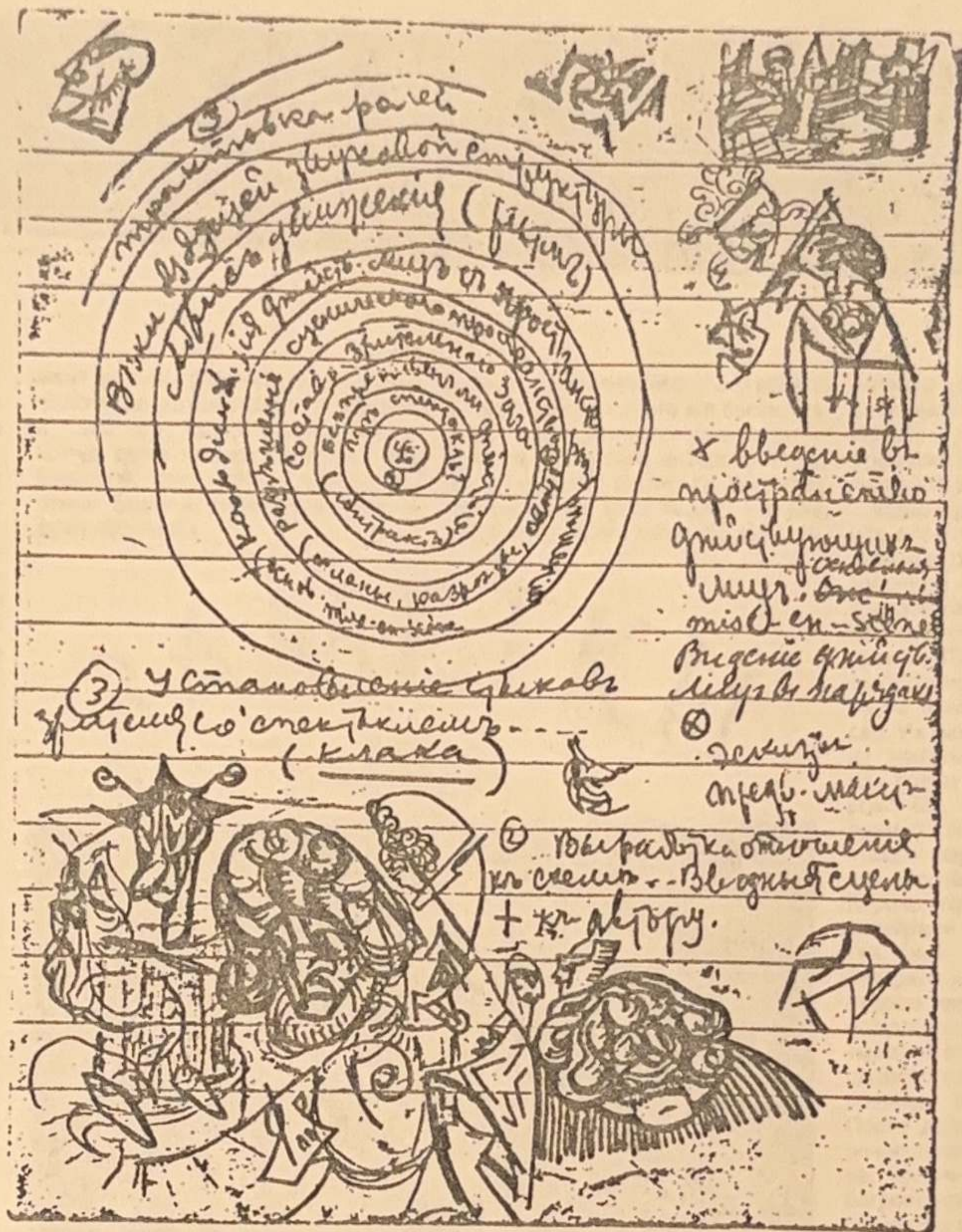
Наравне с чувством пространства — развитие чувства времени. Музыкально-автоматически чувствовать длительность паузы, а не путем отсчета. Такт в импровизации. Чувство меры. (...)

Преимущество его /актера/ над автором и режиссером, что он может импровизировать свое

Рисунки из студенческих тетрадей С. Эйзенштейна.



ль-
не-
та-
не-
на-
ас-
в
гих
де-
тер-
иц-
кого
нту-
ад в
енно
росы 28



техническое воздействие на публику своими выразительными средствами (иначе — как сыграть 300 раз!). (...)

И никогда не порывать с жизнью (о фантазии).

Актер — птица, одним крылом чертящая землю, другим — в небе. Примером вся жизнь и работы Пикассо.

Разрыв с жизнью приводит от драматического движения к «беспредметному» цирковому акробатизму.

Одного танца (драма Яп/они/ вся на танце) Сада-Яко мало. Предсмертное сальто-мортале умирающего китайского актера тоже. Сквозь это должно светиться что-то знакомое, виденное, жизнь. (...)

Никогда не «выпалываться» до конца (голос и возбудимость). Публике всегда должно казаться, что у него еще в «запасе» очень много. «А ведь он, мерзавец, еще может дать». То же в жесте. Иначе «бестактно». Надо интриговать зрителя своими возможностями, чтобы он вечно ждал — 27 вот-вот сорвется, как хо-

дят сотни раз смотреть укротителя зверей: когда же его съедят. (...)

Ракурс — зрительное изменение формы предмета, поставленного в необычное для зрителя положение — по преимуществу в горизонтальную плоскость/осты/ зрения. (...)

Амплуа — чрезвычайно важная классификация: для актера — выработать основной стержень, не быть эклектиком, а избрать «маску» или несколько, для режиссера — правильно набрать труппу, а то всегда «велика Федора, да дура».

Главным свойством актера является способность к рефлекторной возбудимости. Возбудимость есть воспроизведение в чувствовании, движении и слове полученных извне заданий (автора, режиссера, etc.). Координированное проявление возбудимости и составляет игру актера. Отдельные проявления возбудимости суть элементы игры актера. Каждый элемент игры образован тремя обязательными моментами: 1. Намерение. 2. Осущест-

вление и 3. Реакция. Намерение — есть интеллектуальное восприятие задания, полученного извне (автор, режиссер, личная инициатива лицедея).

Осуществление — есть цикл рефлексов волевых мимических и голосовых (мимические — термин, обозначающий все движения, возникающие в периферии тела актера, а также самого актера в пространстве).

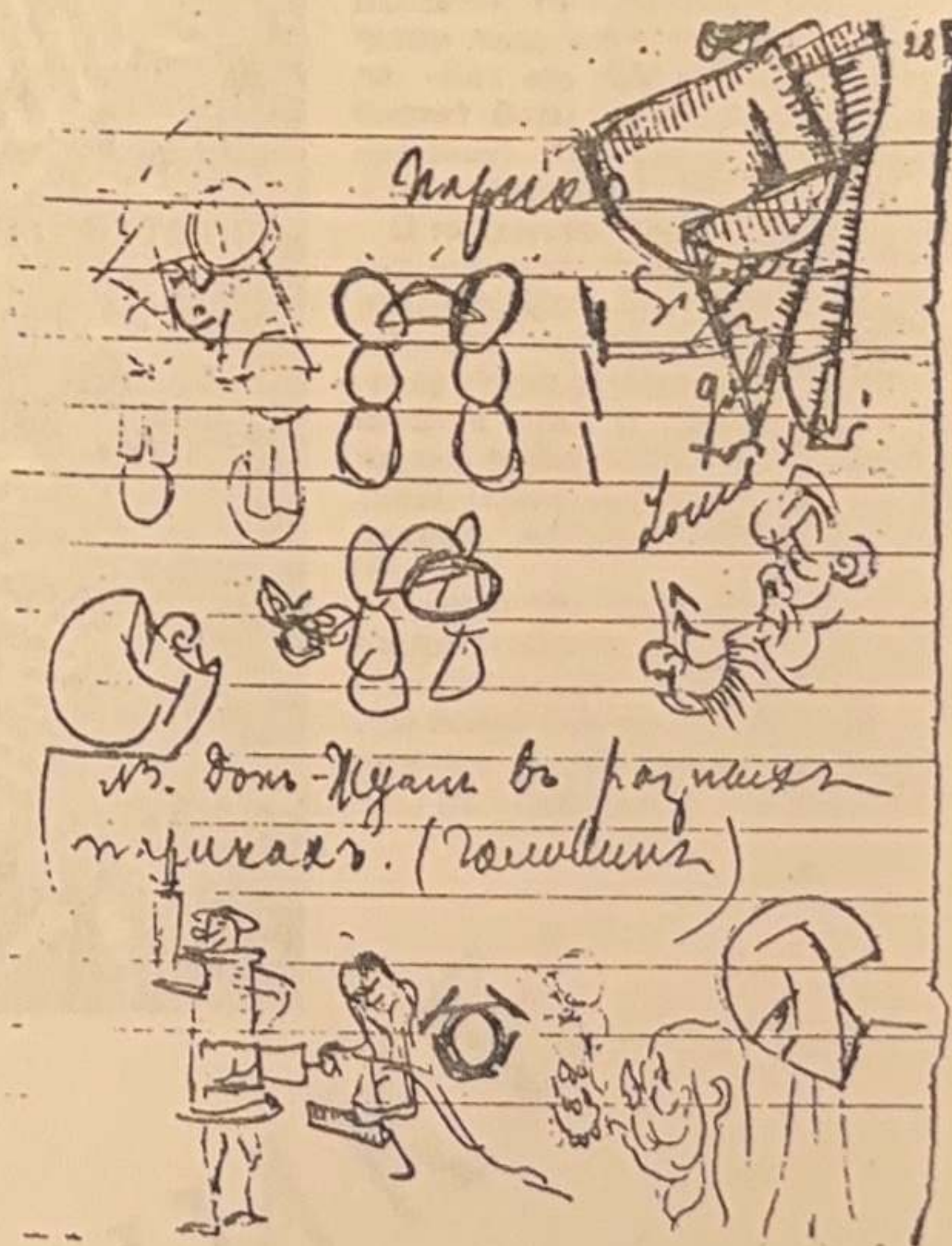
Реакция — понижение волевого рефлекса по реализации рефлексов мимических и голосовых с подготовкой его к получению нового задания. (...)

Правильно разместить себя «на волнение» — результат волнение.

«Радость угаданности» явится у актера, когда режиссер его поставил именно так, как нужно. И эта радость явится импульсом для волнения.

Пульсация волнений (кривая) есть результат пространственно-пластического размещения. (...)

Публикация
Н. ПЕСОЧИНСКОГО
и В. ЩЕРБАКОВА



О мейерхольдовской биомеханике написано немало. И все же некоторые свои вопросы она задает нам снова и снова. Возможно, так будет всегда, поскольку мейерхольдовская биомеханика — дело практическое. Актерская техника, которую когда-то открыл Мейерхольд, была устремлена к заострению внешней формы. В крайнем своем выражении — к эксцентризму. Но какое впечатление оставляла игра по этой системе, как выглядел результат? Описаний современников почти не осталось. Не оттого, что они затерялись, а потому, что задача оказывалась непосильной. Об этом сказал А. Гвоздев еще в 1924 году. Он был восхищен «Великодушным рогоносцем», но страдал оттого, что «слова бессильны передать темп и ритм музыкального скерцо», — так он назвал появление Бабановой — Стеллы в «Рогоносце» — стремительное скольжение актрисы вниз по скату, игра с дверью и завершающая момент радостная поза на полу. «О Дузе можно писать», — признавал Гвоздев, — для Бабановой же «слов не хватает... А рассказать нужно... заставить увидеть»¹.

Можно найти описания отдельных моментов, косвенно связанных с биомеханикой, таких, например, как «помимотекстовой лейтмотив» в игре Гарина в «Мандате». Речь идет о «позе ужаса» при словах Павла Гулячкина: «Я — человек партийный!» «Сказав это, Павел... приседает, согнув туловище, рот его раскрыт, зрачки расширены, волосы вздыблены. Эту позу и выражение лица он пускает в ход при всех последующих испугах во время выдавания себя за коммуниста»². Такие вот биомеханические мизансцены иногда удается выискать.

Наше тело таит массу тайн. Сейчас, в конце века, когда на мировых подмостках функционирует множество парадоксальнейших хореографических концепций, когда психотерапевты и «экстрасенсы» оказывают воздействие на миллионы людей через посредство телеэкра-

мент должен работать безотказно, вплоть до автоматизма. (Заостряя в 1922 году свою мысль, Мейерхольд даже называл тело актера машиной; такая словесная стилистика была в духе футуризма, в духе времени.)

минки физического материала актера. Биомеханика же была придумана для разминки уже натренированного спортом актерского психофизического аппарата. Хочу подчеркнуть, что этот тезис — о том, что биомеханика служила внутрен-

мускулатуры. Не балетной и не спортивной, а — внутренне соотношенной с душой актера, с задачей драматического искусства, с психологией персонажа.

Однажды мне довелось увидеть, что это значит в жизни, в экстремальной ситуации. В 1957 году на галечном пляже в Пицунде разыгралась жестокая драка. Из нашей компании в ней принимали участие трое — 37-летний физик-теоретик, театральный критик того же возраста и пятидесятилетний режиссер. Их били трое молодых парней, из которых младший, 18-летний, как потом выяснилось, был боксером. Он, конечно, не применял прямых боксерских приемов. Но стоило ему лишь двинуть плечом, как противник падал навзничь. Короче говоря, «интеллектуалы» проиграли ту битву. Физик и критик были избиты ужасно. А вот театральный режиссер, будучи старше всех по возрасту, — не получил ни одного удара. Он увертывался от них, летая по воздуху, словно мяч. И даже дыхание его не сбилось с нормального ритма. После драки у физика было мертвенно синее лицо и сломана лопатка, критик истощенно дышал и был багрово-красным, а режиссер уселся, уютно поджав ноги, и осматривался, бодрый и веселый. То был Валентин Николаевич Плучек. Я потом лишь, опомнившись, спросила: «Как же тебе это удавалось, Валик? Ведь ты бил, а удары не принимал. Как это?» Он сказал: «Это — биомеханика».

О творчестве Мейерхольда с тех пор написаны специальные исследования. Если перечитать сегодняшними, придирчивыми глазами главу «Конструктивизм и биомеханика» в книге К. Рудницкого «Режиссер Мейерхольд» (М., «Наука», 1969), можно ощутить, что все уже сказано, изучено, сформулировано.

Однако тот же автор в другой, биографической книге о Мейерхольде находит и оставляет нам еще более емкие, экстрактивные и вместе с тем общепонятные формулы. (К. Рудницкий. Мейерхольд.

ЗАМЕТКИ

Татьяна
БАЧЕЛИС



Вс. Мейерхольд.
Шарж И. Махлиса. 1922.

О БИОМЕХАНИКЕ

на, тайны нашей биологии чуть открылись даже обыденному сознанию.

Однако Мейерхольд, создавая свою сложную биомеханическую систему актерской техники, стремился не заколдовать, а, напротив, — расколдовать человеческое тело, превратить его в идеальный динамический инструмент, на котором должен играть артист-виртуоз, извлекая из него «импульсы», нажимая, как на клавиши, на «точки возбудимости», пробуждающие физическую энергию и освобождая психику актера от всяких забот о физиологии. Инстру-

Мейерхольд не работал ни с «подсознанием», как Станиславский, ни с «биополями», как экстрасенсы или Ежи Гротовский, ни с юнгианскими архетипами, как Феллини; Мейерхольд работал с мускулами живого актерского тела. Разумеется, его артисты проходили полный курс и акробатики, и фехтования, и многих других спортивных дисциплин. Все это было нужно для раз-

ней свободе, — отнюдь не бесспорен и не общепринят. Но он, как представляется, вытекает из изучения всей литературы по этому вопросу, а также из наблюдений. Да, Мейерхольд когда-то утверждал по контрасту со Станиславским, что не эмоция вызовет нужное движение, а, наоборот, — точное движение вызовет эмоцию. Но для этого как раз и необходима виртуозность

М., «Искусство», 1981. Глава «Иль-Ба-Зай».) Иными словами, изучение продолжалось, проблема оставалась живой. В той или иной мере она рассматривалась, — где намеком, где фразой, тезисом, рассуждением, воспоминанием, — в статьях и книгах многих других наших исследователей — Гвоздева, Февральского, Маркова, Алперса, позднее — Мацкина, Золотницкого, Гладкова.

Западные историки советского театра также внесли — не без энтузиазма и страсти — свой вклад в изучение этой проблемы. Особенно тщательно рассматривали вопросы

биомеханики американские театроведы — Эдвард Браун, Джон Болт, Маржори Гувер, Альма Лоу и другие. Чрезвычайно ценной следует считать работу, сделанную американским ученым Мелом Гордоном. Он собрал и опубликовал на английском языке все материалы, все документы по биомеханике, скрупулезно систематизировал и описал все биомеханические этюды. Здесь нашли свое объяснение зарисовки, сделанные когда-то В. Люце и И. Шлепяновым; протокольные записи мейерхольдовских занятий, осуществлявшиеся М. Кореневым; свидетельства Б. Фердинандова, С. Юткевича, С. Эйзенштейна и других работавших с Мейерхольдом людей; а также декларации самого мастера. Описания Мела Гордона сопровождаются серией фотографий, сделанных в 20-е годы³.

Углубленный анализ применения биомеханики в разных мейерхольдовских спектаклях содержится в строгой и точной работе французского ученого Жерара Абансура «Педагогическая «система» Мейерхольда» (1981). Французская же исследовательница Беатрис Пикон-Валлен сделала интересную попытку проследить цепочку биомеханических «отказов» в пластическом рисунке одной из мизансцен мейерхольдовского «Ревизора» — в «Шестивии» персонажей вдоль балюстрады, параллельно линии рампы⁴. («Отказ» — сложный элемент биомеханики. Он означает движение, обратное тому, которое предстоит сделать. Например — пощечина. Артист широко отводит руку назад, а затем с размаху выносит ее вперед и делает пощечину. Это — простейший пример. Более сложные приемы «отказов» образовывали особую рельефность мейерхольдовских мизансцен. Так объяснил В. Н. Плучек.)

Установлены в общем все теоретические источники, которыми пользовался Мейерхольд. Он тщательно изучал технику японских актеров театра Кабуки; некоторые исходные позиции тела заимствовал из сценической практики итальянского актера Ди Грассо; в 1906—1909 годах пристально изучал и пропагандировал теории Крэга о сверхмарионетке; исходным пунктом в практической разработке будущей биомеханики стала техника комедии дель арте, по ее сценариям проштудированная мастером и его «студистами», в петербургской студии на Бородинской; впервые биомеханические элементы были применены в пантомиме «Мышеловка» (Гамлет и Офелия, 1915 г.); в полном объеме эта система была применена впервые в программном спектакле «Великодушный рогоносец», 1922.

Известно также, что в теоретических предпосылках биомеханики Мейерхольд числил рефлексологию Уильяма Джеймса.

Что можно добавить сегодня ко всей сделанной разными историками работе? Немного. Повторю тезис: биомеханика служила внутреннему миру артиста и давала ему свободу ощущения себя в сценическом пространстве.

Спустя годы пришла уверенность в том, что утверждения одного из

наших любимых учителей Б. Алперса относительно биомеханики (высказанные в его знаменитой книге «Театр социальной маски», М.-Л., ГИХЛ, 1931) не полностью подтверждаются сценической практикой мирового театра. Речь идет, конечно, не о тех 12—13 технических позициях биомеханики, которые некогда составляли тренинг актера мейерхольдовской школы; речь идет о более широком понимании ее принципов. Алперс сформулировал свою интерпретацию биомеханики следующим образом: «Биомеханическая система игры — асихологична. Она выключает внутренний мир человека как материал для актерского творчества. Биомеханическая система применима только к образу-маске. Она основана на односторонности маски, требующей от актера (...) своеобразного жонглирования готовым образом, обыгрывания его в различных пластических ракурсах»⁵.

В 60-е годы нам посчастливилось воочию увидеть один из прямых первоисточников мейерхольдовской биомеханики. Когда мы смотрели, как делает свои умопомрачительные трюки Арлекин — Моретти в спектакле Стрелера — думать было некогда, зал стонал от хохота и наслаждения. Но потом пришли и размышления. И стала ясна гигантская разница между «жонглированием» маской, о чем писал Алперс, и — непрерывным сценическим бытием актера-маски на подмостках. Разные цели и разная эстетика. Репетируя в 1926 году «Ревизора», Мейерхольд говорил артистам: «...ничего не брать от commedia dell'arte... держать курс на трагедию...»⁶. И кроме того, следует отметить, что такого изнурительного труда, который, как выяснилось, затрачивался исполнителями маски Арлекина для создания на сцене свойственной этой маске воздушной легкости, — ученикам Мейерхольда не предстояло; биомеханика призвана была «отменить» физические трудности во имя раскрытия внутренних тем образа.

Возьмем искусство великой Бабановой. Ни в Бабановой — Гоге («Человек с портфелем», 1928), ни в ее Джульетте (1935), ни в арбузовской Тане — никогда не чувствовалось ничего «механического». Но ритмический механизм был закодирован в игре Бабановой — вот в чем суть и тайна. Биомеханика в игре этой блистательной мастерицы не «выключала» внутренний мир человека, но, напротив, включала его на полную, так сказать, мощь. Если сравнить Гогу с последней ролью актрисы, старой дамой из пьесы Олби «Все кончено», поражает одно и то же: удивительной силы внутренняя энергетика. Около полувека разделяет эти роли. Но та же собранность и та же внутренняя музыкальная значительность смены ритмов. Незабываем строгий, элегантно-иностранец Гога, юный мужчина, натянутый, как струна. Фигура Гоги, его движения, скупые жесты, манера сидеть и думать — были точны и суровы. То была строгайше выверенная мускульная форма, точная, острая собран-

ность. Никакой особой внешней динамики не применяла актриса (если не считать гневного прыжка Гоги отцу на грудь — один из сложных экзерсисов биомеханики). Юный бабановский Гога при всей его незащищенности, отчужденности и одиночестве сосредоточивал в себе особое скрещение сил, словно держал на себе все пространство сцены, весь театр. То же самое повторилось и в старости. В том, как сидела с прямой спиной в кресле старая дама, как непреклонно и стройно держала она голову, как покойно лежали ее руки на подлокотниках кресла, — во всем этом было огромное содержание. И блестящая отточенная форма. Казалось бы, какая уж тут биомеханика. Доказать ее «закодированность» было невозможно. Но можно было почти увидеть витальную энергию, жившую в старухе-Бабановой, неотрывно привязывавшую к ней взоры всего зрительного зала. Что бы ни происходило на сцене, все смотрели на Бабанову. То была сила духовная, высвобожденная биомеханической собранностью всего телесного аппарата актрисы. Биомеханика и призвана была разгружать психику актера от забот о теле. Эмоции Бабановой обретали упругий музыкальный ритм — этого хотел Мейерхольд.

Или вот совсем иной случай, по смыслу обратный бабановскому. Когда сегодня смотришь, как Левинский играет расхристанного бродягу Владимира в «Ожидании Годо», нельзя себе представить, что этот актер виртуозно владеет всеми приемами биомеханики. И наоборот, когда тот же Левинский демонстрирует нам сегодня полный набор биомеханических этюдов и делает это с четкостью бича или стрелы — не веришь, что в бескостном беккетовском Владимире того же артиста наличествует и работает такой безотказный и точный механизм.

Можно сказать, что в первом, бабановском, случае биомеханика работала с мощной центристической силой, во втором, в беккетовской роли Левинского, та же техника работала, как «размагничивающая» духовный центр центробежная сила, превращающая тело актера как бы в лишенный воли и мускулов безжизненный, мотающийся туда-сюда по сцене тряпичный манекен со скрипучим голосом и ни на что не годной мимикой. В обоих случаях внутренний мир человеческого существа активно работал. Этого, как представляется, и хотел Мейерхольд.

¹ А. Гвоздев. Театральная критика. Л., «Искусство», 1987, с. 38.

² Г. Гаузер и Е. Габрилович. Портреты актеров нового театра. (Опыт разбора игры). — В сб.: «Театральный Октябрь». Л.-М., 1926, с. 55.

³ Meyerhold's Biomechanics by Mel Gordon. In: «The Grama Review» № 3, Sept. 1974.

⁴ «Le Revizor» de Godol—Meyerhold Étude Béatrice Picon-Vallin Dans: «Les voies de la création théâtrale. Centre Nationale de La Recherche Scientifique. P. 1980.

⁵ Б. В. Анперс. Театр социальной маски. 1931, с. 84.

⁶ ЦГАЛИ: Ф. 998, ед. хр. 76, л. 26.

БУДЕТ ЛИ СОЗДАН

БУДЕТ ЛИ СОЗДАН
МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ
И МЕЖДУНАРОДНЫЙ
НАУЧНЫЙ ЦЕНТР
В. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА?

Письмо в редакцию

Музей им. А. Бахрушина, поддержанный театральной общественностью и Министерством культуры РСФСР, неоднократно обращался к городским властям Москвы с просьбой решить вопрос об организации мемориального музея В. Э. Мейерхольда в его бывшей квартире (ул. Неждановой, 12, кв. 11 и 11 а). Борьбу за создание этого музея давно ведет комиссия по творческому наследию В. Э. Мейерхольда; в поддержку этого предложения выступала и «Театральная жизнь».

Но вопрос остается нерешенным, хотя необходимость в создании музея и специального международного центра Мейерхольда становится все более очевидной. Книга учета посетителей ГЦТМ свидетельствует, что лишь за последний год к хранящимся в его фондах документам архива Мейерхольда обращались не только советские исследователи, но и ученые из Италии, Франции, ФРГ, США, Японии. Выставки с использованием уникальных материалов этого архива с огромным успехом прошли во многих странах мира. Опыт, накопленный в этой работе, подсаживает задачи будущего мемориального и международного научно-исследовательского центра: ему предстоит продолжить пропаганду творчества Мейерхольда у нас в стране и за рубежом, координировать усилия специалистов, обращающихся к наследию Мастера, наладить выпуск необходимой научной и исследовательской литературы. Напомню, что в Швеции уже функционирует мейерхольдовский центр. Пора и нам перейти от затянутаго обсуждения к делу, от переписки к конкретным решениям.

Елена КОФАНОВА
ст. научный сотрудник
ГЦТМ им. А. Бахрушина

В октябре прошлого года народный депутат СССР, народный артист СССР, лауреат Государственной премии СССР Хорен Абрамян сделал депутатский запрос относительно создания музея-квартиры В. Э. Мейерхольда в Москве. К моменту подписания этого номера в печать ответа, по сообщению депутата, он не получил.

КАПЛИ ИЗ МОРЯ КНИГ

Осенью 1939 года через Книжную лавку писателей, что на Кузнецком мосту, для библиотеки ВТО (ныне Центральная научная библиотека СТД РСФСР) было приобретено парижское издание «Комедии нашего времени» Бертолла, выпущенное в свет в 1874 г. На форзаце книги оказалась надпись: «Вс. Эм. работал в 1934 г. в период постановки «Дамы с камелиями». Надпись была сделана размашистым и ясным почерком В. Я. Степанова, заведовавшего музеем ГостИМа: у Вс. Эм. был обычай передавать в музей своего театра часть книг, использованных во время работы над очередной премьерой. Очевидно, после ликвидации ГостИМа книга вернулась к владельцу, а затем оказалась в Книжной лавке среди моря книг спешно распродававшейся библиотеки Мейерхольда — его близким пришлось ликвидировать его книжные сокровища в считанные дни после того, когда вслед за арестом Вс. Эм. и убийством З. Н. Райх последовал приказ срочно очистить принадлежавшую им жилплощадь, понадобившуюся для сотрудников НКВД. Бесценное собрание книг было распылено, из его состава в библиотеку ВТО тогда поступило лишь десятка три томов, и среди них такие редкости, как роскошное издание «Дамы с камелиями», иллюстрированное А. Ланшем, «История французского общества до революции» братьев Гонкуров (1889), восемь выпусков «Французские художники сами о себе» (издание 1841 г.; в 1929 г. оно было приобретено Мейерхольдом у Альберта Бенуа). Сегодня эти книги свидетельствуют не только о широте интересов великого режиссера, они стали свидетельствами его трагической судьбы.

Долгие годы было совсем небезопасно хранить всё, связанное с Мейерхольдом, и тем драгоценнее сегодня дошедшие до нас немногочисленные книги, которые Всеволод Эмильевич когда-то держал в руках. С начала 1960-х годов нашей библиотеке удалось включить в свою коллекцию несколько реликвий, связанных с его именем.

Среди них две книги, подаренные Мейерхольду еще в конце прошлого века в Пензе А. Ремизовым, отбывавшим там политическую ссылку. Надпись на одной из них (на брошюре Ф. Булгакова о немецком художнике Адольфе фон Менцеле) свидетельствует, что Ремизов бывал у Мейерхольда не только в их пензенском доме, но и в Лопатине, где Мейерхольд и его жена проводили летние месяцы: «Всеволоду, Ольге Михайловне на память о Лопатине. Пенза, 1897 г., лето. А. Р.». На пятом томе собрания сочинений Ибсена надпись лаконична: «Всеволоду Мейерхольду от Алексея Ремизова. Ноябрь 98. Пенза». Она заставляет вспомнить, что, когда в пензенской охранке Мейерхольд был допрошен о противозаконных деяниях ссыльного Ремизова, он ответил, что брал у Ремизова лишь пьесы Ибсена и Гауптмана. На обеих книгах — фиолетовая печать владельца: «Вс. Мейерхольд».

...Вот книги, непосредственно связанные с режиссерскими работами мастера. Небольшой томик в холщовом переплете испещрен пометками, чертежами и планировками. Кажется, что над ним работал виртуозный каллиграф-рисовальщик. Это режиссерская партитура «Комедии любви» Г. Ибсена. Мейерхольд ставил «Комедию любви» дважды — в 1905 г. в студии на Поварской (где работа над этим не показанным зрителю спектаклем повела режиссера, по его признанию; «к критике Театра Типов и открыла прозрения в область

Театра Синтезов») и вторично в 1907 г. в Театре на Офицерской.

Другая реликвия связана с одним из самых последних замыслов Мейерхольда, с работой над пушкинским «Борисом Годуновым». На текст книжки из массовой серии пушкинских изданий 1935 г. рукою помогавшего Мастеру в этой постановке М. Коренева перенесены все пометы той «стиховой партитуры», которую по просьбе Мейерхольда разрабатывал для ГостИМа В. Пяст, отмечены темпы, паузы и ударения, обозначен желаемый характер звучания голосов.

...Вот книги, свидетельствующие о дружеских и творческих связях Мейерхольда с писателями, чьи имена так же, как и его имя, надолго были вычеркнуты из жизни. На титульном листе сборника «Театральный Октябрь» легко читается беглая скоропись Мейерхольда: «Нашему драматургу С. Третьякову с ожиданием нового ребенка». Вс. Мейерхольд. 25-IV-26». Надпись сделана вскоре после премьеры спектакля «Рычи, Китай», в ожидании пьесы «Хочу ребенка». Б. Корнилов на сборнике своих стихов («Новое») написал: «Дорогим моим Мейерхольдам с большой любовью Б. Корнилов (блудный сын). 28 сент. 1935 г.». Ярослав Смеляков впоследствии вспоминал, как Корнилов читал стихи «на квартире Мейерхольда за большим столом, вокруг которого сидели очень известные артисты, музыканты. Всеволоду Эмильевичу нравился Корнилов, и не совсем «бескорыстно»: он хотел, чтобы тот написал пьесу для его театра. В доме Мейерхольда Корнилова любили, к нему относились крайне внимательно. Зинаида Николаевна Райх — известной актрисе и жене хозяйки — «Соловьях» понравилась чрезвычайно. Она попросила, чтобы стихотворение было посвящено ей. Корнилов с удовольствием согласился». Книга, подаренная Корниловым Мейерхольдам, подтверждает рассказ Смелякова: на той странице, где напечатана «Соловьях», рукою автора выведено: «Зинаида Райх».

...Привезенную им из-за границы книгу о театре марионеток в Чехословакии Мейерхольд подарил С. Образцову, написав на ней: «Вы владеете искусством управлять актером марионеточного театра. Это значит (вспоминаю рассказанное об этом театре А. Гофманом и Оскаром Уайльдом) — вы знаете секреты таких театральных чудес, которые — увы! — не знаем мы, так называемые «театралы». Вс. Мейерхольд. С восхищением и любовью к Вам. Москва. 23/IV-39». Эта надпись, сделанная Мейерхольдом за два месяца до ареста, заставляет вспомнить строки из письма М. Гнесина в Главную Военную прокуратуру, написанного в 1955 г., когда встал вопрос о реабилитации Мейерхольда. Говоря о влиянии Мейерхольда на театр последующих десятилетий, Гнесин, в частности, писал: «Если вспомнить все увлечения Мейерхольда, за которые его нередко порочили: театр кукол, Мей-Лань-Фан и китайский театр, увлечение цирком и т. д., то просто дивись прозорливости его художественного внимания: разве всемирно признанный театр Образцова — не осуществил его мечтаний?...» Копия письма Гнесина вместе с копиями писем других деятелей советского театра, направленных в 1955 г. в Главную Военную прокуратуру, так же хранятся в рукописном отделе нашей библиотеки среди документов, связанных с жизнью и творчеством Вс. Мейерхольда.

Вячеслав НЕЧАЕВ,
директор ЦНБ СТД РСФСР

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ОКТАБРЬ

Нашему драматургу
С. Третьякову
с ожиданием
нового ребенка

Сборник I

25-IV-26.

Имя отца на фронте
и на театре. Книга
универсальная.

Группа I

В. Давид: Шере, Динд (у охоты), Анни
и другие. Давид: Давид и Тина Т.

Мирка

Ка Давид: в любви. Группа II
Давид 4, Гостдан

II На Гавриле: Тина Стрелен
и другие. Гостдан

Гостдан

АРХИВНЫЕ НАХОДКИ

ПИСЬМА АНДРЕЯ БЕЛОГО

I

18 июня 1931 г.

Милая, милая Зинаида Николаевна, сердечное спасибо за хлопоты и добрые слова — вам и Вс. Эм. Сам знаю, что не выхлопочешь, ибо, — как о каменную стену... Постараюсь Вас и Вс. Эмилевича увидеть до Вашего отъезда; и лично рассказать все: буду в Москве 24—23-го; написал Вам подробно план моего дела, а Р. В. говорит, чтобы лучше словами передал. Все же скажу в ракурсе: в числе рукописей в цензуре (моих) есть одна, которая должна заинтересовать цензора и которая озаглавлена «Почему я стал символическим». Во второй части ее подробный анализ, даже философия моего убеждения, которое разделяет бедная К. Н.: все общества в буржуазном мире разлагаются; и я не могу быть ни в одном; люди — одно (от души к душе); организации другое. Это — мысль, выношенная всей жизнью; и там же стоит, что К. Н. первый человек, который меня в том понял.

Вся вина «без вины виноватой» в том, что могут заключить, что она не так думает, а — наоборот; если бы прочли в числе десятков рукописей одну эту — «цензуре» бы стало ясно, что бессмысленно видеть «нос» там, где нарисованы «уши»; ведь все неприятности — сущее недоразумение!

Я боюсь, что месяцы будут изучать неинтересные литературные материалы моего сундука, а то, что надо прочесть в первую голову, — отложат на последний срок: ведь месяцы — не шутка! Мне хотелось бы лично видаться с цензорами; и им объяснить, где в моем множестве бумаг, дневников и лит. материалов ответы на их занимающие вопросы; или: мне хотелось бы кому-нибудь из видных партийцев лично передать это и многое другое; или, чтобы кто-нибудь из друзей это передал, пока я сижу здесь, ожидая письма ехать, или устроил бы мне свидание с людьми, с которыми я по прибытию в Москву мог бы побеседовать.

А то, — ведь не нахожу себе места уж скоро месяц: извелся! К. Н. мне дороже жизни, ни в чем невинна, а — страдает. Если бы ее постигло что-нибудь без вины и я не мог бы быть с ней, мне остается судьба... Есенина! Но я уповаю, что грамотные люди разберут степень недоразумения 1) с К. Н. 2) с моими друзья-

ями. Обо всем этом хотел бы лично поговорить. Сижу не по своей воле, а жду нужного мне адреса.

Дорогой Всеволод Эмилевич, — вкрапчиваю Вам несколько слов: спасибо, родной, — за хлопоты, как знак сердца. Не забуду! Надеюсь, до скорого свидания. Еще раз спасибо. Спешу отправить скорой почтой; еду в Москву вторник-среда 22—23; где Вы — в Горенках, в Москве? Милая, добрая Зинаида Николаевна, спасибо за ласку!

Остаюсь сердечно

Ваш

Борис Бугаев

Р. С. Написал вдвое длиннее; друзья заставили укоротить (Р. В.)

II

Москва, 4-го сент. 1931 года.

Глубокоуважаемый и дорогой Всеволод Эмилевич,

помнишь ли Ты, что перед последним прощанием мы выпили на «брудершафт». Пишу это, чтобы ты не удивился этому «Ты». Пишу, во-первых, чтобы выразить Тебе и Зинаиде Николаевне нашу горячую благодарность с Клавдией Николаевной за ту сердечную помощь, которую Ты и Зинаида Николаевна нам оказали, ибо без Агранова я не мог бы, вероятно, надеяться на скорое освобождение К. Н., а путь к Агранову я нашел через Тебя: 27-го июня Агранов принял меня, позволил горячо, до конца высказаться, очень внимательно отнесся к моим словам, так что я вынес самое приятное впечатление от него; а 3-го июля вернулся домой К. Н. и Петр

Николаевич Васильев. Более того: самая незадача, случившаяся с К. Н., обернулась неожиданно в большую радость для меня, ибо мы стали мужем и женой (были в «Загсе»), так что наш «брудершафт» с шампанским в минуту отъезда Твоего был как бы радостным предчувствием не только освобождения К. Н., но и перемены судьбы.

Еще раз — спасибо: никогда не забуду того сердечного отклика, который я встретил у Тебя и Зинаиды Николаевны в самую горестную минуту жизни, ибо разлука с К. Н. есть самый тяжелый для меня крест.

Я только при ней могу существовать, работать и нести тяжести жизни. Я хотел тотчас же по освобождении К. Н. послать Тебе и З. Н. телеграмму, да не знал, куда направить.

Уезжая в Детское Село на жительство с К. Н., шлем Вам обоим сердечный, сердечный привет.

Кстати: если Ты встретишься с Аграновым, то передай ему от меня глубокую признательность за то, что он меня выслушал, принял мою бумагу, дал ей ход, в результате чего моя рукопись (та, о которой просил) приобщена к делу об «антропософах» (что мне и было нужно).

Публикуемые письма вызваны арестом Клавдии Николаевны Васильевой: в связи с преследованием членов антропософского общества она была арестована 30 мая 1931 г. в Детском Селе, где с середины апреля она и А. Белый находились по приглашению Р. В. Иванова-Разумника. Тогда же в Москве был арестован ее первый муж П. Н. Васильев, а из московской квартиры на Плющихе (д. 53) изъят хранившийся там литературный архив А. Белого.

24 июня Белый приехал в Москву. После свидания с Я. С. Аграновым (27 июня) он в тот же день сообщил Р. В. Иванову-Разумнику: «Когда шел на разговор — волновался: позволял ли мне говорить в тех границах, в каких я хотел; и впечатление от разговора — самое приятное; отнеслись в-и-м-а-т-е-л-ь-н-о к моим словам и к моей бумаге; что из этого последует, не знаю, но я — доволен» (цит. по: «Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации». М., 1988, с. 732). Этот же эпизод изложен в воспоминаниях П. В. Зайцева, написанных в середине 50-х годов: «Бориса Николаевича принял один из следователей. Это был, по словам Белого, умный человек, который, выслушав взволнованный рассказ Бориса Николаевича об антропософии, сказал:

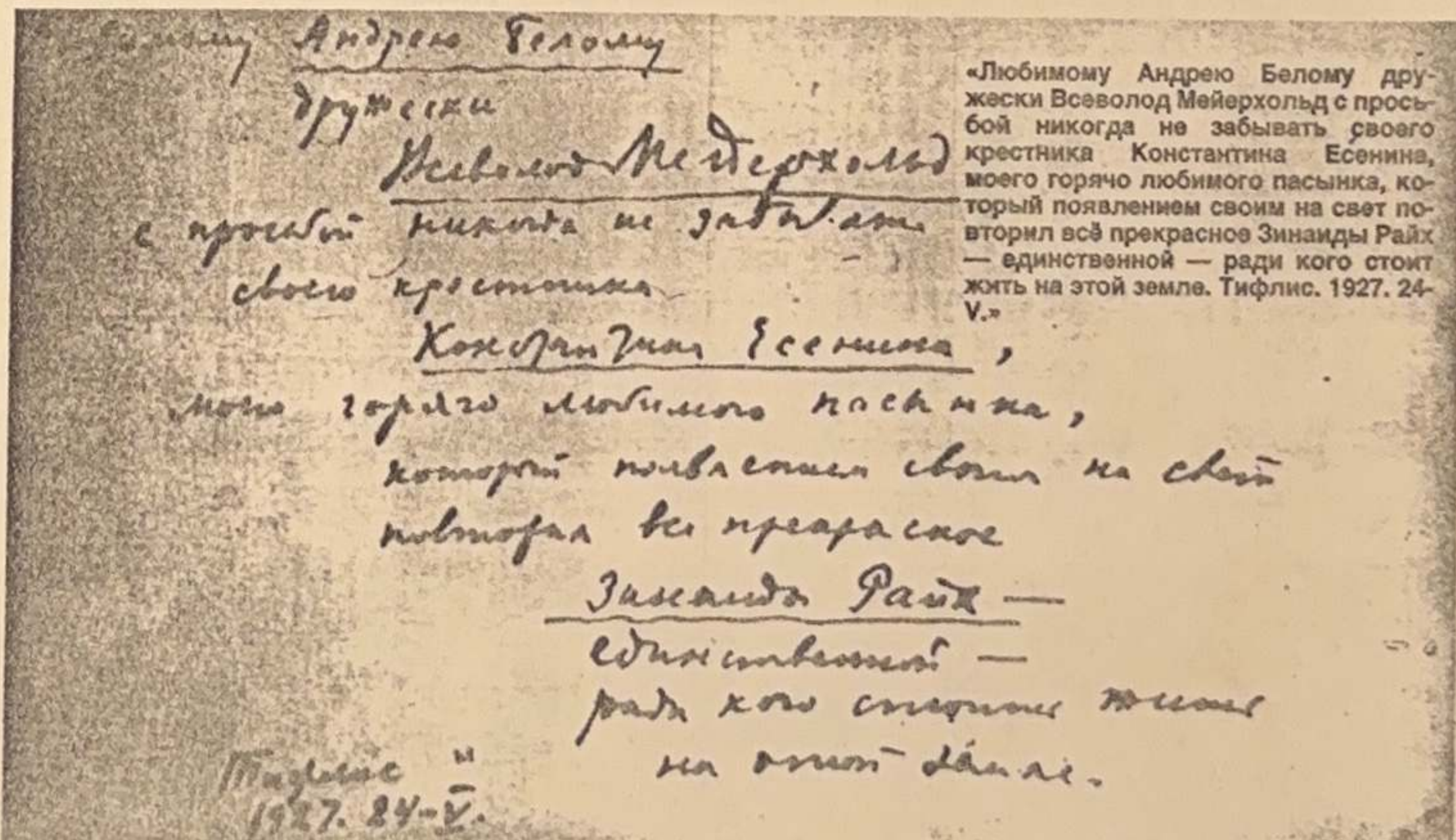
— Вы сами не понимаете, как далеко вы от них сейчас ушли.

Эти слова произвели огромное впечатление на Белого, вероятно, они отвечали его внутренним настроениям. Он часто потом повторял:

— Он прав! Да, кажется, он прав!

Клавдия Николаевна была вскоре отпущена, и тут Белый решил, что они должны узаконить свои отношения» (там же, с. 586).

Д. ТОРШИЛОВ



(Продолжение. Начало см. на с. 2-й обл.)
следователю Шибкову с 22 сентября и позже...
Вопрос. Ваши ответы свидетельствуют, что в основном вы подтверждаете факты вашей контрреволюционной деятельности, данные вами с 27 июня — 20 августа 1939 года.

Ответ. В основном я даю показания с 27 июня — 20 августа 1939 г. подтверждаю, но хочу сделать ряд дополнений и исправлений. Давая в тот период показания, я был в состоянии моральной подавленности. Прошу для этой цели предоставить мне возможность вторично ознакомиться с материалами следствия и написать ряд дополнений и исправлений.

О своем собственном состоянии во время этого допроса В. Э. писал прокурору Союза СССР (20 января 1940 г.): «На допросе 9 ноября 1939 года я опять потерял власть над собой, мое сознание было затуманено, меня охватила истерическая дрожь, и я проливал потоки слез... Не зная было мне, находясь в таком состоянии, давать на подпись протоколы, составленные 9 ноября... Отказываясь также от тех ответов, которые я давал на вопросы, предложенные мне 9 ноября 1939 года. Эти ответы человека, находящегося в состоянии крайнего истерического, повторяли вымыслы (самооговоры) пражских показаний моих».

По распоряжению прокурора арестованному была предоставлена возможность вторично ознакомиться со следственным делом.

16 ноября В. Э. вызван Шибковым для вторичного прочтения дела. «Однако количество времени мне было отпущено еще меньше, чем 4 ноября, а в отношении тех тем, которых я хотел коснуться, приступив к писанию исправлений и дополнений, следователь Шибков меня сильно огорчил» (из письма В. Э. прокурору Союза СССР от 20 января 1940 г.). Теперь официально считалось, что обвиняемый безоговорочно подписал последний лист дела, и дело № 537 следственной частью ГБ НКВД СССР закончено.

В тот же день, 16 ноября, В. Э. воспользовался возможностью собственноручно написать новые показания и в них с полной категоричностью отказался от всего, навязанного ему предварительным следствием. Приводим этот документ полностью.

СОБСТВЕННОРУЧНОЕ ПОКАЗАНИЕ АРЕСТОВАННОГО

Мейерхольда-Райха
Вс. Эм.

16—17 ноября 1939 года

К своим ранее данным показаниям относительно следующих лиц: И. Эренбург, Б. Пастернак, Сейфулина, Вс. Иванов, К. Федин, С. Кирсанов, В. Шебалин, Д. Шостакович, Лапина (Эренбургова дочь), С. Эйзенштейна, Э. Гарина и Дмитриева В. В. считаю долгом внести ряд дополнений, а главное, ряд весьма существенных исправлений.

1) Илья Эренбург не вовлекал меня в троцкистскую организацию, ни я его в таковую не вовлекал. Что касается того (см. стр. 76 дела), будто Эренбург располагал связями среди троцкистов в СССР и за границей, я сделал следователю Воронину сообщение, что о всяческих связях его в СССР может дать показания секретарь его Мильман, а о связях за границей (в Париже) может обстоятельные показания дать прибывший в мае 1939 г. из Парижа писатель Савич, который долгое время находился в тесной дружбе с Эренбургом и всюду появлялся с ним вместе. Эренбург не говорил мне о том, что во Франции он поддерживал регулярную связь с Андре Мальро именно по троцкистской линии. Я отметил дружбу Эренбурга с Мальро. И считаю необходимым дополнить, что в первый приезд Мальро вместе с Эренбургом они вместе очень старались устроить роман Мальро «Условия человеческого существования», на этом романе несомненно лежит отпечаток троцкистских мыслей. Они старались устроить этот роман для экрана (С. Эйзенштейн) и для театра (через меня, уговаривая меня приступить к

переделке этого романа в пьесу). К счастью, в печать роман этот не попал, не попал ни на экран, ни в театр, т. к. и я, и Эйзенштейн скоро к этой работе охладели.

Категорически заявляю, что ни Эренбург, ни Мальро не говорили мне о недолговечности советской системы, ни о том, что троцкистам удастся захватить власть в свои руки, ни о том, что в связи с арестами ряда участников троцкистской организации, следует пополнять ряды троцк. организации, ни о том, что следует настойчиво, последовательно продолжать борьбу против партии, ни о том, что надо добиваться свержения Советской власти.

2) Я не вел с Б. Пастернаком никаких разговоров, направленных против руководителей партии и правительства (см. стр. 48). Ни по указанию Эренбурга, ни по личной моей инициативе я не вербовал в троцкистскую организацию ни Б. Пастернака, ни Ю. Олешу, ни Л. Сейфулину, ни Вс. Иванова, ни К. Федина, ни С. Кирсанова, ни В. Шебалина, ни Д. Шостаковича, ни Лапину, никаких заданий я перед этими лицами не ставил. Группа этих писателей и музыкантов была сплочена на базе единства взглядов в области искусства, не носивших на себе троцкистских влияний. Б. Пастернаку никаких заданий подбирать антисоветско настроенных писателей в троцкистскую организацию не давались мною.

Б. Пастернак никогда не говорил мне, что будто бы он вовлек в антисоветскую троцкистскую организацию С. Кирсанова и О. Брику. О. Брик (говоря это в порядке дополнения) был связан с Д. Штеренбергом, который писал портрет врага народа Примакова в квартире О. Брику.

3) В отношении Олеси считаю долгом сделать следующее существенное исправление: я Юрия Олешу в троцкистскую организацию не вербовал. Не соответствует действительности то, в моем показании (см. стр. 86 и 87), что будто бы Олеша намерялся как лицо, могу-

щее быть использованным по линии физического устранения руководителей партии и советского правительства. О терроре никогда никакой речи не было.

16—17 ноября 1939 г.

Вс. Мейерхольд-Райх
Показания приняты.
Следователь следчасти ГУГБ НКВД
мл. лейтенант гос. без-
опасности

И. Шибков

23 ноября. В Бутырской тюрьме В. Э. пишет заявление, адресованное прокурору, который руководил допросом 9 ноября и поручил следователю Шибкову повторно ознакомиться с полным текстом завершенного следствия дела (фамилия этого прокурора арестованному не была известна). В. Э. «сообщил о том, что его /прокурора/ указание следователю Шибкову выполнено им /Шибковым/ не в той мере, как то требовалось в интересах подследственного», и просил дать ему «возможность поговорить с ним /прокурором/, допрашивавшим его 9 ноября /с глазу на глаз/, чтобы сделать «заявление о том, что я отказываюсь от всех показаний моих, сделанных под давлением — на допросах у Воронина и Родоса и на допросе 9 ноября».

13 декабря. В. Э. в первый раз обращается к прокурору Союза СССР (ему не было известно, кто именно занимал тогда этот пост) с заявлением об отказе от прежних показаний: «Показания мои ложны. Я оговаривал себя (клеветал на себя), я клеветал на других. От этих вынужденно (я находился под давлением) ложных показаний я отказываюсь» (см. ТЖ, № 5, 1989).

1940-й. 2 января. В. Э. пишет первое заявление на имя Молотова, заканчивающееся словами: «Окончу мое заявление через декаду, когда дадут такой же листок» (см. там же).

13 января. Написано второе заявление В. Э. на имя Молотова и примечание к обоим заявлениям (от 2 и 13 января) о попытках применявшихся в ходе следствия (см. там же).

24 января. В. Э. вторично обращается к прокурору Союза СССР

и вновь отказывается от показаний, данных им на допросе 9 ноября, сообщает, что 16 ноября не получил возможность внести в следственное дело необходимые исправления, что 23 ноября от правил заявление на имя прокурора, руководившего допросом 9 ноября, и что уже два месяца не имеет ответа на это заявление («К сожалению, я не знал фамилии прокурора и адресовал мое заявление так: «В Прокуратуру СССР, прокурору, наблюдавшему за следствием». А может быть, это был тот прокурор, который будет докладывать мое дело в суде? Дошло ли до него мое заявление из-за неверной номенклатуры?! Не знаю»).

В. Э. просил довести до сведения прокурора, который будет докладывать его дело в суде, следующие пункты:

- 1) В правовой троцкистской организации (как и других троцкистских организациях) участия не принимал.
- 2) Контрреволюционной деятельностью не занимался.
- 3) Шпионом никогда не был, завербован не был и шпионскую работу никогда не вел.
- 4) Троцкистские тенденции в «Выстреле» Безыменского, в «Командарме» Сельвинского я вытравливал, к огорчению авторов».

В тот же день, 24 января, обвинительное заключение, составленное Шибковым еще 27 октября, было утверждено исполняющим должность Главного военного прокурора Афанасьевым, приказавшим передать дело № 537 в Военную коллегию «для слушания в порядке закона от 1.12.34 г.». Резолюция Афанасьева наложена синим карандашом, как и резолюция Берии от 19 июня 1939 г.

31 января. Военная коллегия Верховного Суда Союза ССР в порядке подготовительного заседания (протокол № 161) под председательством армвоенюриста В. Ульриха в присутствии ее членов бригаденюриста Д. Кандыбина и военюриста 1 ранга В. Буканова при секретаре военюриста 2 ранга Н. Козлове и при участии (Окончание см. на 4-й с. обл.)



Окончание. Начало см. на с. 2-й обл.

исполняющего должность Главного военного прокурора бригадир-военюриста Афанасьев заслушала «Дело с обвинительным заключением НКВД СССР, утвержденным и. д. Глав. военного прокурора бригадир-военюриста Афанасьевым — о предании суду Военной коллегии Верховного Суда СССР Мейерхольд-Райх Всеволода Эмильевича по ст. ст. 58—1—а и 58—II УК РСФСР», и определила:

1. Обвинительным заключением согласиться и дело принять к своему производству.

2. Предать суду Мейерхольд-Райх В. Э. по ст. ст. 58—1—а и 58—II УК РСФСР.

3. Дело заслушать в закрытом судебном заседании без участия обвинения и защиты и без вызова свидетелей.

4. Мерой пресечения обвиняемому оставить содержание под стражей.

В. Э. был переведен из Бутырок в подвалы Военной коллегии (близ Красной площади). Тем же числом, 31 января, датирован стандартный типографский бланк:

Расписка

Мною, нижеподписавшимся, Мейерхольдом-Райх Всеволодом Эмильевичем, получена копия обвинительного заключения по моему делу о предании меня суду Военной коллегии Верховного Суда Союза ССР. Вручил секретарь Военной коллегии Верховного Суда СССР Военный юрист 2 ранга Н. Козлов.

1 февраля. Состоялось судебное заседание (факсимильное воспроизведение его протокола см. на с. 4—8), и был вынесен приговор (факсимиле см. на с. 9—11).

2 февраля. В справке с шифром 975 157/205 (гриф: «Секретно») указано: «Приговор о расстреле Мейерхольда-Райх Всеволода Эмильевича приведен в исполнение в гор. Москве 2. II 1940 г. Акт о приведении приговора в исполнение хранится в особом архиве 1-го Спецотдела НКВД том № 19 лист № 151. Нац. 12 отд-ния 1 Спецотдела НКВД СССР Лейтенант госбезопасности Крицкий».

Долгие годы с того дня, когда В. Э. мой дед, был арестован, я рвалась узнать, что же выпало ему в страшные дни, которые он прожил в тюрьме. И поверить не могла, что придет день, когда правду об этом сможет прочесть каждый.

Мария ВАЛЕНТИЙ

СПРАВКА

Приговор о расстреле Мейерхольда-Райх Всеволода Эмильевича приведен в исполнение в гор. Москве 2. II 1940 г. Акт о приведении приговора в исполнение хранится в особом архиве 1-го Спецотдела НКВД СССР том № 19 лист № 151

НАЧ. 12 отд-ния 1 СПЕЦОТДЕЛА НКВД СССР
Лейтенант госбезопасности

(Крицкий)