

женное исправление. Я Юрия Олешу в троцкистскую организацию не вербовал. Не соответствует действительности и то в прежнем моем показании, будто бы Олеша именовался как лицо, могущее быть использованным по линии физического устранения руководителей партии и советского правительства. О терроре никогда никакой речи не было.

Я не упомянул режиссера А. Дикого, но и он был в черном списке Мейерхольда.

«Вопрос: А как участника антисоветской организации знаете вы Дикого?»

Ответ: Как участник антисоветской организации Дикого мне неизвестно. И показать о нем что-либо в этом направлении не могу.

Вопрос: Ведь раньше на допросах вы говорили о нем?

Ответ: Дикого я оговорил.

Вопрос: Почему же вы Дикого оговорили, у вас что были с ним личные счёты?

Ответ: Нет, личных счетов с Диким у меня не было, наши отношения были нормальные, оговорил я его, потому что в момент допроса находился в тяжелом психическом и моральном состоянии. Других причин в этом нет. Я категорически утверждаю, что о террористической деятельности Дикого мне ничего неизвестно и прошу следствие мне в этом верить».

Отзвук этих диалогов мы найдем в письме Мейерхольда в Прокуратуру СССР.

«16 ноября 1939 г. дело мое (№ 537) следственной частью ГУГБ НКВД СССР закончено (но до сих пор, я, однако, не зачислен за другим соответствующим органом). Безоговорочно подписал последний лист, а так же, как безоговорочно подписывал ряд протоколов, делая это против моей совести.

Показания мои ложны. Я оговаривал себя (клеветал на себя), я клеветал на других.

От этих вынужденно (я находился под давлением) ложных показаний я отказываюсь.

Эти вынужденно ложные показания явились следствием того, что ко мне, шестидесятишестилетнему старику (и нервному и больному) на протяжении всего следствия применялись такие меры физического и морального воздействия, каких я не мог выдержать, и я стал наводить свои ответы на вопросы следователя чудовищными вымыслами. Я лгал, следовательно записывал, вымысли эти заострял, иные ответы за меня диктовал стенографистке сам следователь, а я все это подписывал. И даже тогда, когда физические меры воздействия прекращались и оставались лишь моральные меры воздействия («психическая атака»), я не решился следственной части сделать то заявление о снятии своих подписей под протоколами, какое я делаю сейчас вот Вам, гражданин Прокурор Союза, потому, что надо мной все время висела угроза возможного повторения вышеуказанных мер воздействия («будешь лгать, будем бить в три раза сильнее»). Мне предъявлены обвинения по ст. 58 УК по пунктам Iа и II.

Я никогда не был изменником Родины, я никак да не участвовал ни в каких заговорческих организациях против Советской власти, я не входил ни в правотроцкистскую организацию, ни в какую иную троцкистскую толку. И кто смеет клеветать на меня, что я являюсь шпионом хоть одного из иностранных государств? Но следователи вынуждали меня репрессивными мерами в этих преступлениях сознаться и лгать на себя.

Прошу выслать меня к себе, я дам развернутые объяснения и назову следователей, меня к вымыслам вынуждавших. Или дайте мне возможность дать на бумаге все ответы на все вопросы заданные, и снять всю накипь силой вызванной фантазии и передать изложенное соответствующему прокурору

Вс. Мейерхольд

*Бутырская тюрьма
13/XII—1939 г.»*

Голос Мейерхольда не был услышан. Никто и никогда его не вызывал. Судебная машина шла своим ходом и ей не было дела до поздних раскаяний и проснувшейся совести подсудимого, чья судьба уже давно была предрешена.

А он сам? Откуда эти подробности в обвинительном заключении? При его мощном воображении и щедрой фантазии, он иногда, не делая усилий, ссылается на то, что происходило рядом. Его, например, обвиняют, что он был руководителем троцкистской организации «левый фронт». Как возникло это грозно звучащее название? Оказывается, по простой подсказанной памятью ассоциации. Авторство в данном случае принадлежит Маяковскому, так он назвал свой полемический литературный журнал «ЛЕФ» (Левый фронт), в котором, насколько мне известно, Мейерхольд никогда не печатался. А версия о его связях с Бухариным? Действительно, Бухарин побывал на его двух спектаклях «Мандат» и «Дама с камелиями». Они ему понравились, но никаких разговоров о политике и тем более общих вражеских замыслах у них не было. Бухарин, как обычный зритель, поделился с ним впечатлениями о виденном. Из этих случайных и отнюдь не свидетельствующих о близости их взглядов встреч возникла до глупости недостоверная легенда о нем, как о кадровом антисоветчике. Таков механизм этого следствия: раз есть упоминание, значит, есть преступление. Это право, которому не нужны факты и аргументы, оно действует по предписанному, изначальному принципу, так сказать, априори.

Теперь, когда сознание Мейерхольда прояснилось до понимания корней случившегося, он восстанавливает всю картину следствия. Нам, естественно, не может быть известен его внутренний монолог, но я рискну высказать свое предположение. Что мучает его — разный контраст, в те минуты, когда он корчится от муки узаконенного насилия, испытанные профессионалы-следователи с полным равнодушием продолжают свое инквизиторство. Самое главное, он не был для них человеком, индивидуальностью, личностью, он был проходящим по делу заключенным, с которым они обязаны работать по готовому сценарию. Как патологоанатом,

в кривавой т. ушедшей жизни, ничто, большое, ерхольд был презрением. Эти души испугало пойти на крест, вали на шкуру его распятия, к мушкетерам, сочин твятием и, те как бы собственн. ялся над стра. кровь была от.

В письме — а может Это признание честно служил надругательства обходимо, чтоб сколько грамм для палача Ка трагедия.

Как М. Бутырской тюрьмы известно только, тился к проку. мания всего до. такого, о чем ватели Вороня еще более сур. и как ему от. дать знаком. да он был в. как, заставив. то бы из его. прикрытый по. Но когда на с. вый следовате. рукоприкладст. пы и наветы, в. лючей проводе. шимся челове. денное несчаст. и без кулака. Если он хочет. подписывать с. ло, ничего из. будет крутой. стерлся Луч. «На допросе. над собой, ме. ня охватила. слез. Нельзя б. ни, давать. ря».

Види. валки сразу в. верь исчезну. ный людям. и. и заболевание,

Парт
чества некото
оценке автор
деем, что 1

ала, фиксирова-
ли, а затем
пальничек
и нормального
жизни и ритма
и, кроме того,
широких прак-
тических на-
блюдений, не уви-
мо, трудно вы-
ное в декабре
его выдержки.

на, обращаемся
не последнюю
торой в период
атров.
пиком прик-
ежоме СССР
ида».
тетная инстан-
что закрытие
еступного про-

и по делам ис-
и от начала до

с. театр имени
онным театром,
рост советской
ая в неразрыв-
рвым поставил
Безыменского,
Сельвинского,
Германа. Что
ел инсцениров-
Мейерхольдом
ледние месяцы
матуре Е. Габ-
ола засекречен-

ный премьер «Одной жизни» на первом пригласитель-
ном спектакле под руководством Кюмюрджия. Постанов-
ку, которую среди этих спектаклей никто не мог
принять. Кюмюрджия было еще рано и не позво-
нить как прежде уже предпринимать закрытия театра.

Постановки ГОСТИМа пьес Гоголя, Остров-
ского, Грибоедова, несмотря на спорность некоторых
моментов, сыграли большую положительную роль как
первые опыты воплощения произведений русской клас-
сики под углом зрения советской эпохи, опыты, оснащенные
высоким художественным мастерством.

Политическая острота и смелость художествен-
ных исканий заставляли спектаклям ГОСТИМа горячие
симпатии советских зрителей, особенно рабочей молоде-
жи. Этот театр первым развернул широкую общест-
венную работу, в частности выступал на фабриках, заво-
дах, в красноармейских частях, и систематически оказы-
вал широкую помощь рабочим и красноармейским са-
модельным театральным коллективам.

ГОСТИМ воспитал многих талантливых режис-
серов и актеров театра и кино, в их числе режиссеры
С. Эйзенштейн, Н. Охлопков, С. Юткевич, Н. Эрк,
И. Пырьев, В. Плучек, Б. Равенских, Л. Варшавский,
артисты И. Ильинский, Л. Свердлин, М. Бабанова,
Н. Бондарев, М. Жаров, М. Штраух, Э. Гирик, Д. Ор-
лов, Е. Самойлов и др.

Благотворное влияние ГОСТИМа сказалось не
только на советских, но и на прогрессивных зарубеж-
ных театрах. В спектаклях лучших иностранных театров,
сагитированных в Москве в последние годы, наша мо-
лодежь с увлечением отмечала ряд новаторских прие-
мов, но мы, люди старших поколений, обнаруживали во
многих из этих приемов творческое восприятие дости-
жений театра Мейерхольда.

В то время как К. С. Станиславский, забо-
таясь о будущем советского театра, проектировал объеди-
нение творческих исканий своих и ГОСТИМа — Ко-
митет по делам искусств не только не помогал
ГОСТИМу, переживавшему трудное положение, но и
всгасчески усиливал его трудности, ставя своей целью по-
губить театр.

Естественно, что лица, которые после закрытия
театра пытались оправдать этот преступный акт, и те-
перь стараются скрывать правду, боясь разоблачения
того, что они поддерживали произвол в период куль-
та личности. Но мы полагаем, что также и к трагической
судьбе ГОСТИМа всецело могут быть отнесены Ваши,
дорогой Никита Сергеевич, слова: «Мы обязаны сделать
все для того, чтобы сейчас установить правду, так как
чем больше времени пройдет после этих событий, тем
труднее будет восстанавливать истину». И в данном слу-
чае истину тем более необходимо восстановить, что те
выдержавшие испытания временем принципы строи-
тельства революционного театра, которые выработал
Театр Мейерхольда, должны быть без помех поставлены
на службу нашему театру, служащему делу комму-
нистического воспитания народа.

Партия смело исправила ошибки в оценке твор-
чества некоторых выдающихся композиторов, а также в
оценке второй части фильма «Иван Грозный». Мы по-
лагаем, что подобно этому должен быть решительно

справлен призыв Кюмюрджия к «Одной жизни»
дании театра им. Мейерхольда.
Москва, 10 XII 1961

Под пистолетом мы читали пьесы Ю. Зюль-
ский, Р. Симонян, Б. Лавров, И. Эрнст, М. Парм,
И. Ильинский, Кукушкин, Н. Митрофанов, Павел Хи-
мет и другие.

Отношение к Мейерхольду после реабилитации
у многих администраторов в искусстве было бы при-
тельно настороженным, как к человеку, пролит, афиширо-
мус и нашкодившему, что явно отразилось на неслучай-
ной судьбе режиссера. Если долгие годы его имя просто
вычеркивалось и было предано забвению, так напри-
мер, в 1946 году была издана книга о «Маяков-
де» Мейерхольда в эскизах Головина под редакцией
Е. Лавсера, где имя режиссера не упомянуто. Если в книге
Б. Ростопского «Театр Маяковского» публиковались фо-
тографии мизансцен из мейерхольдовских спектаклей
без указания, кто их автор, то это можно было объяснить
требованиями цензуры. Но и потом, в некоторых по-
священных Мейерхольду работах 60-х и 70-х годов, как
только упоминается его имя, появляются обязательные
оговорки: хорошо то он хорошо, но не без червоточины.
Устанавливается квота на меру похвалы. Всевошда
Эмильевича по принципу: не увлекайтесь, не забывайте
вперед, помните об его декадентстве, символизме, о его
необузданном формализме. Театральная энциклопедия
хвалит «Ревизора» даже не словами автора статьи, а
Маяковского. А потом спохватится и добавит, что в этом
спектакле (одном из самых лучших в истории театра
первой половины века) есть «символистское толкова-
ние этой пьесы». И сколько таких предусмотритель-
ных дозировщиков в нашей литературе. Я отнюдь не
являюсь сторонником канонизации Мейерхольда и впол-
не согласен с мнением Михаила Чехова о «диком про-
тиворечии его натуры». Зачем это скрывать? Зачем ста-
рательно балансировать в мире плюсов и минусов?
Можно как угодно относиться к Мейерхольду, но факт
остается фактом — он принадлежит к самым выдаю-
щимся режиссерам мира первой половины века.

И все-таки его замалчивают. Несколько лет то-
му назад умер Игорь Ильинский, и в газетах появил-
ся некролог, подписанный руководителями нашего го-
сударства. Я обратил внимание, что в нем не было упо-
мянуто имя Мейерхольда (и его театра), учителя Ильин-
ского с начала его актерского пути, и написал письмо
в секретариат Е. К. Лигачева, занимавшегося тогда иде-
ологией, прекрасно понимая, что исправить оплошность
уже нельзя, но все равно — это оплошность. Мне
прислали открытку и просили позвонить по указанному
телефону. Я позвонил и услышал такое объяснение:
«Размеры некролога были ограничены и для Мейерхоль-
да не хватило места». Я с недоумением выслушал это
объяснение, рассчитанное на простаков, и понял, что
дальнейший разговор был бы бессмысленным. Этот кон-
сультант или референт (не знаю, как его правильно
назвать), видимо, был не слишком изобретателен.

Выходят книги, пишутся диссертации, но полу-
чило ли имя Мейерхольда то признание, которого,
как мне кажется, оно заслуживает?

Одесса

205

Срещенко -

дом в Москве -
1960 г.

хранится в
том же

Р. (подпись)

Н. Любимов

Пензенские годы (1886—1892)

С 1958 года Мемуарная комиссия ВТО собирает воспоминания о Вс. Мейерхольде, основная часть собранного вошла в книгу «Встречи с Мейерхольдом» (ВТО, 1967), остальные рукописи хранятся в ЦНБ СТД РСФСР, среди них — заметки заслуженного врата УССР Н. Н. Любимова

Мы учились вместе в Пензенской 2-й мужской гимназии, и мне приходилось часто бывать в его семье. Матушка его Эльвина Августовна, блондинка среднего роста, полная приветливая женщина со следами былой красоты. Отец — выходец из Германии, Эмиль Федорович Мейерхольд, блондин с приятными мягкими чертами лица, высокого роста, с бородой и усами. В волосах уже пробивались серебряные нити. Эмиль Федорович имел водочный завод. Но жили они скромно. Нужно отметить, у Эмиля Федоровича в конторе было заведено: с каждого рабочего и служащего вычитывалось пять процентов из заработка, равно как и сам хозяин завода также вносил от себя пять процентов заработка работающих в особую кассу на личные счета рабочих и служащих; таким образом у них получалось сбережение, которое выдавалось при расчете полностью с процентами. Эта мера много способствовала тому, что текучести в рабочей силе не только не было, но и подолгу служили на заводе.

Всеволод Эмильевич был младшим в семье. Старший сын Артур проживал в Германии и там отбывал воинскую повинность. За ним следовала дочь Маргарита, сыновья Владимир, Федор. Семья жила дружно и любила театр.

Дом Мейерхольдов был центром кружка передовой интеллигенции города Пензы. Там можно было встретить артистов, художников, приезжих гастролеров, как например, Иванова-Козельского, Россова. Последний пользовался колоссальным успехом у пензяков, особенно в ролях — король Лир, и Гамлет, и Уриэль Акоста. Я помню, как проникновенно Россов подавал «Быть или не быть». Зрители бурно аплодировали ему.

Всеволод Эмильевич являлся инициатором читки новых произведений Чехова, Горького, Ибсена и др.

Каждое 1 мая мы всем классом отправлялись на длинных дрогах, на которых усаживались

по восемь-девять человек, в живописные уголки на реке Суре (приток Волги), катались на лодках, купались, грелись на мягком речном песке, пели уже тогда распространенную международную студенческую песню "Gaugeamus igitur", декламировали, варили кашу, — а вода в Суре тогда была чистая, светлая, вкусная. А Всеволод Эмильевич устраивал небольшие инсценировки и мастерски читал рассказы Чехова.

Будучи в восьмом классе гимназии, Всеволод Эмильевич организовал кружок любителей драматического искусства и поставил «Горе от ума» силами учеников 2-й мужской гимназии и женской. Всеволод Эмильевич играл Репетилова, брат — Федор — Чацкого, Фамусова — Рысенцов, Софью — Ольга Мунт (впоследствии жена Вс. Эм.), Лизу — Екатерина Мунт (в будущем артистка Московского Художественного театра), а я играл Скалозуба. Мы репетировали «Горе от ума» ежедневно в течение двух месяцев. Кое-как готовили уроки, а вечерами, с восьми до двенадцати ночи, а иногда и позднее, «репетировали». Всеволод Эмильевич так нас захватил своим режиссерством, что мы только и жили мыслью о «своей» пьесе, обменивались мнениями и старались как можно полнее и лучше овладеть своей ролью. Костюмы мы соорудили при помощи своих домашних. С трепетом сердечным выходили на сцену и все же вели спектакль без суфлера, так крепко заучили свои роли и выходы. Спектакль провели так, что даже «заправские» артисты местного театра аплодировали и восторгались нашей игрой. Вот тогда уже Всеволод Эмильевич проявил себя как отличный организатор и незаурядный режиссер.

По окончании гимназии я поехал в Петербург, а Всеволод Эмильевич в Москву, где был принят в число студентов юридического факультета Московского университета.

ка официально мотивировалась обещанием спасти «русских немцев» от наступающей фашистской армии. Сама она, хотя и носила фамилию Мейерхольд, избежала их участи и не подверглась высылке, так как по паспорту была русской (считала, что ее род восходит к кому-то из детей Степана Разина).

Среди разных разговоров и слухов, волновавших после ареста Всеволода Эмильевича, до войны можно было услышать, что он живет и работает где-то на юге. Возможно, это связано с тем, что тогда в Новочеркасске оставался его брат, тоже В. Мейерхольд.

Мария Валентина

Сведения о братьях Всеволода Эмильевича очень скудны. Артур и Федор скончались до войны. Владимир в 30-е годы работал мастером виноделом в Новочеркасске, в 1939 г. он награжден орденом Ленина, тогда же его изгнали и эмигрировал в Швецию. Вместе с сестрой Маргаритой Эмильевичей Захаровой он был выслан из Новочеркасска, и их судьба остается неизвестной, на мои неоднократные запросы официальные органы не отвечают, что их имен не значится ни в списках административно высланных, ни в списках репрессированных. Как рассказывали мне после войны в Новочеркасске вдова Артура Эмильевича, Мария Валентина, выслана

Н. Звеницкий
Вн.

«В лет 1902 с, от основателя проекта соединения железных дорог, сонской газеты, мне о том, что города впервые ханье поезда Н. гих на глазах безысходной тоской центр, а Херсон «стороню, ло бы сказать, сторонилась его, что его родной ваться железно-владеющий зем-ве именовать с»

Взору, ция, на которой кондуктор и да настоящим. В т. клонники» А. Г.

Спекта, поклон. Огни р. Они сдержанно вали их, чаще д.

Впрочем, В 1902

ского Художественного театра, мился и на сцене. На рубеже 1901-х годов, в Петербурге, в неопределенной обстановке, «Я часто страдаю. Он ощущал в себе, чувствовал готовность оперировать, что такое летать, летит, Мейерхольд, театр. Его звали ему, сновывали из родины.

Свой в Мейерхольд провел в Петербурге, в театре, русских драматургов, пьесу этого периода, в начале века, в театре, сельская, «Юг», чья новинка его ден. Итак, прекрасным ави

Н. Звенигородская Вначале было...

Стань тем, кто ты есть
Ф. Ницше

«В лето от сотворения мира 7410 е, от Р. Х. в 1902 е, по основании Херсона в 125 е и от зарождения проекта соединения Херсона с рельсовой сетью Имперских железных дорог в 32 е...» — так на страницах херсонской газеты «Юг» начиналось сенсационное сообщение о том, что вечером 24 сентября 1902 года жители города впервые услышали паровозный свисток и громы-ханы поездов. Не стоит удивляться, что при этом «у многих на глазах навернулись слезы и сердце сжалось в безысходной тоске». По официальному статусу губернский центр, а в сущности — захолустный городок, Херсон «сторонился» железной дороги. Хотя вернее было бы сказать — «сеть Имперских железных дорог» сторонилась его. Местный фельетонист горько шутил, что его родной город «имел такое же право именоваться железнодорожной станцией, с каким человек, владеющий землей только в цветочных горшках, вправе именовать себя землевладельцем».

Взору ошеломленных горожан открылась станция, на которой все объявления, расписание, швейцар, кондуктор и даже жандарм, ну, словом, все, — было настоящим. В городском театре давали «Таланты и поклонники» А. Н. Островского.

Спектакль закончился, его участники вышли на поклон. Огни рампы осветили молодые лица актеров. Они сдержанно кланялись, а зрители вызывали и вызывали их, чаще других повторяя одно имя — Мейерхольд! Впрочем, все по порядку.

В 1902 году В. Э. Мейерхольд ушел из Московского Художественного театра, куда когда-то так стремился и на сцене которого проработал четыре сезона. На рубеже 1901/02 года в одном из писем, полном сомнений и неопределенности, Мейерхольд признавался: «Я часто страдаю, зная, что я не то, чем должен быть». Он ощущал в себе накопившиеся, нищие выходы силы, чувствовал готовность стать. Подобно птенцу, который, только оперившись, толкаемый инстинктом, еще не зная, что такое летать, все таки взбирается на край гнезда и летит. Мейерхольд не мог не покинуть Художественный театр. Его внутренний голос, его инстинкт подсказывали ему способность и готовность к полету, выталкивали из родного гнезда.

Свой первый самостоятельный сезон В. Э. Мейерхольд провел в Херсоне, возглавляя вместе с А. С. Кошеровым (тоже вчерашним артистом МХТ) «Труппу русских драматических артистов». Подлинной летописью этого периода его жизни стала выходившая в начале века в Херсоне «научно-литературная, политическая, сельскохозяйственная и коммерческая газета» — «Юг», чьи материалы позволяют сегодня восстановить его день за днем.

Итак, в лето от Рождества Христова в 1902-е прекрасным августовским днем к пристани на Днепре

причаливает шаланда «На ией в строгим порядке чинно восстает труппа Мейерхольда и Кошеровых». Впервые они появились в Херсоне именно так, как и верить де Лию, автору помещенной на страницах «Юга» шуточной трагикомедии в стихах «К открытию сезона».

Основную часть труппы составляли молодые актеры, покинувшие Московский Художественный театр. За сезон в нем ставили всего четыре-пять пьес. Ролей подчас не хватало «старикам», что уж говорить о молодежи. Мейерхольд сокрушался, что «многие из артистов бездействуют и боятся постепенного угасания артистической индивидуальности». Еще будучи в Москве, он пытался организовать для них дополнительные спектакли. Но из этого ничего не вышло. И теперь молодые променяли самую престижную сцену в России на провинциальную — только бы играть. Многим предлагали ангажемент в уже сложившихся провинциальных труппах. Однако они предпочли Мейерхольда. Даже некоторые выпускники Филдмонического училища, которым прямая дорога лежала на сцену МХТ, так и не вступив на нее, подобно, например, И. Н. Певцову (в будущем выдающемуся советскому актеру) сделали выбор Херсон! Мейерхольд!

Один из постоянных авторов «Юга», подписывавшийся Влад. Ленский, писал о том, что «зимняя жизнь» небольших провинциальных городов всегда представлялась ему «чем-то бесприсветно грустным, серым, удручающим». Театры или пустуют или привлекают в свои стены публику широковетельными рекламными о пьесах — сенсационных шумихах. Словом, театр совершенно утрачивает свое назначение и старается только угождать пригупившимся и огрубевшим вкусам публики».

Херсон тоже «дремал в провинциальных сумерках», коротая «серенькие будни». Любителей театра здесь было не слишком много. Как вспоминал И. Н. Певцов, из тридцати пяти тысяч жителей Херсона «количество людей, ходящих в театр, составляло не больше двух тысяч». Из этих двух тысяч было только человек триста таких театралов, которые считали необходимым видеть интересное театральное событие, — первый спектакль какой-нибудь популярной пьесы.

Но артистов это не пугало. Настроение у всех было замечательное. В середине августа Мейерхольд писал в Москву: «Здесь хорошо. Город произвел на всех очень приятное впечатление. Здание театра превосходное, большое и со всеми удобствами. Начали репетиции... Все настроены очень хорошо, бодро, весело».

Придет время и «серенькие провинциальные будни» станут тяготить Мейерхольда. С отчаянием будет писать он А. П. Чехову о своем желании «выбраться из этой ямы — Херсона». Но сейчас он испытывает лишь эйфорию от сознания свободы, необходимости и возможности действовать самому.

...ные уголки на
сь на лодках,
м песке, под
народную ступ
т», декламиро
ре тогда была
юд Эмильевич
и и мастерски

гимназии, Все
жок любителей
вил «Горе от
ой гимназии и
ал Репетилов
ова — Рес
дествии жена
т (в будущем
ного театра), а
вали «Горе от
сцев Кос как
ми до двенад
репетировали»
тил своим ре
или мыслью о
иями и стара
овладеть своей
помощи своих
и выходили на
з суфлера, так
ды. Спектакль
«артисты мест
риались нашей
Эмильевич про
тор и незауряд-

...оехал в Петер-
оскву, где был
еского факуль-

...ти «русских немцев»
...и носила фамилию
...рилась высылке, так
...е род восходил к

...возникшие после
...но было услышать,
...можно, это связано
...о брат, тоже В. Мей

Мария Валентий

Мейерхольд не определил еще, куда именно поведет труппу. Одно было для него очевидно — курс на строгий репертуар, ни в коем случае не угодный «притупившимся и огрубевшим вкусам публики». Комментируя разноречивые слухи о предполагаемом необычном для провинции репертуаре, автор статьи «Театральные беседы», некий Олаф, объяснял, что «добрые, старые времена, когда для привлечения публики выбирали «пьеску позанозистее», проходят, наши администраторы, упразднив «переделки» и «помпезные» пьесы, остановились на строгом репертуаре, в котором преобладают пьесы известных русских авторов и иностранных драматургов».

Что же это были за пьесы?

Из сообщений «Юга» становится ясно, что Мейерхольд планировал довольно разнообразный репертуар: исторические пьесы — «Смерть Ионна Грозного» и «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого, «Псковитянка» Л. А. Мея, пьесы «с настроением» (термин уже докатился сюда из Москвы) — «Три сестры» и «Чайка» А. П. Чехова; драмы западных авторов — Г. Ибсена, Г. Гауптмана, М. Метерлинка, Г. Зудермана, Г. Гейерманса.

Такой выбор сулил немало трудностей. Чехов, узнав о намерении Мейерхольда отправиться в Херсон, писал О. Л. Книппер: «В Херсонском театре ему будет нелегко! Там нет публики для пьес, там нужен еще балаган!» Местная критика вполне разделяла эти опасения: «Ведь наша публика любит пьесы «с кровью»... привьется ли ей репертуар Мейерхольда?»

Пьесы «с кровью» были по сердцу не только публике. Об этом рассказано в упоминавшейся уже трагикомедии «К открытию сезона». Одним из главных ее действующих лиц была Театральная комиссия — «Чудище обло, озорно, стозевно и лайя». Она первой встретила труппу, вручив Мейерхольду «свои постановления, да не десятками, а сотнями». Одно неписаное требование комиссия высказывала особенно настойчиво:

*...Предупреждаем вас,
Что постоянной драмы не потерпим,
Что Чехов, Гауптман, Ибсен и Зудерман
Постылы нам, и, буде вам возможно,
«Мадям де-Турбильон» иль
«Даму от Максима»*

Поставить нам — зело мы будем рады...

Но Мейерхольд не собирался уступать, и, явно почувствовав эту твердость, автор «трагикомедии» вложил в его уста следующий монолог:

*Пускай мы встретимся,
Пускай не в ратном поле,
А на подмостках нашего театра
Мы бой свирепый учиним...
Посмотрим, чья возьмет —
Их недоверие и тысяча претензий,
Иль наше доброе и дружное старанье...
И ежели нам покорить придется
Глухое недоверие херсонцев*

*И прихотим их к серьезной драме —
Не будет нам страшна комиссия тогда!*

«Покорение» началось 22 сентября 1902 года труппа открывала сезон «Тремя сестрами». Театр был переполнен, хотя всего год назад, в сезон труппы Е. А. Малиновской, пьеса прошла в Херсоне скучно и незаметно. Почему же теперь она вызвала такой интерес?

Мейерхольд заявил о своем намерении познакомиться провинцию с искусством МХТ, и херсонцы рвались собственными глазами увидеть то, о чем они, как и вся Россия, так много слышали.

Газета предупреждала читателей: «Той части публики, которая любит сконцентрировать свое внимание и критику на «столпах» труппы, придется разочароваться, так как отдельных и «громких» имен в труппе нет». Сформируя труппу, администраторы преследовали лишь одну цель: создать дело, построенное не на двух трех «китах», а на ансамбле. Местные театралы недоумевали: «Как может существовать труппа без премьеров?» В вечер открытия сезона они заполнили зал с нетерпением и любопытством.

Со сцены «повеяло чем-то новым, жизненным, реальным, без малейшей театральности и буффонады», «живые люди впервые заговорили живым языком», и «тогда она, эта скептически настроенная публика, всеми чувствами поняла глубокое значение слова «художественный ансамбль», и каждый из зрителей всем существом перенесся в атмосферу той новой жизни, которая внезапно развернулась перед ним на сцене». Рецензенты решительно не могли определить, кто из артистов играл лучше, с уверенностью заявляя, что «слабых исполнителей в этот вечер не было». «Трудная по исполнению пьеса, — сообщал петербургский «Театр и искусство», — была так тщательно разработана во всех деталях, что ее, можно сказать, не узнали видевшие исполнение ее в Херсоне раньше другую труппу».

Сравнивая сегодня хранящиеся в архиве планировки Мейерхольда с режиссерскими экземплярами Станиславского, не трудно убедиться, что начинающий режиссер стремился максимально приблизиться к московскому эталону. Он сам руководил изготовлением новых костюмов и декораций, не жалел ни сил, ни средств и, судя по газетным откликам, желаемого достиг. Павильоны действительно представляли собой жилые комнаты с потолками (к которым сцена не была приспособлена, и потому пришлось переустроить освещение), с видом во внутренние помещения, с окнами, через которые врывался яркий солнечный свет. Все, вплоть до «кассетуаров, так называемой «станиславщины» — воя бури за углом дома, завывания ветра в трубе, стука маятника и т. п., «давало зрителю иллюзию реальной жизни» и «сосредоточивало внимание на ходе действия». Удались и световые эффекты: зарево пожара в третьем акте или солнечный свет, проникший в проселок старого сада, — в четвертом Мейерхольд располагал достаточными средствами, чтобы в театре произвести декорации МХТ. «Херсонские» декорации скромнее, чем столичные, но в принципе соответствовали московским. В последние дни

премьеру А. Н. Малиновской «Три сестры» Мейерхольд поставил жесточайший спектакль.

Однако премьеры стали давать основания спектакль копи. Возможно, общинники начинавшие жить на его статье Изгоя сиротит совсем о длинного объяснений, только в сцене молча, п.

У Станиславского рема. До предел. ставляет Андре. концов доводит.

Мейерхольд авторской рема. мечется по комнате у стола, сдержанно — п. дать, ни взять. той Андрей тш. ражаться плава. этом стремлении. верит в то, о ч. манывает «Му. раскрыть душу. он хочет говори. может, впервые. просто отмахну. лась и, наверно. свою «кафедра. Чехова натолки. по-своему раск. ственной жизни. невидимы Анд. лекцию — с чу. в расстановкой. не столько слов. в чеховском мо.

Не ког. дожественного. вался верен его. ка, во время все. случалось не. раз устал занав. бросала сцену. тражды.

Мейерхольд к тому в. шим успехом п. лад, что «спек. ком нашего те.

премьеру А. П. Чехову с удовольствием. «Книжки таночки «Три сестры» по образу... художественного театра удалась внешне». Но... ждал это десятилетия спустя и Пешков, вспоминая, что Мейерхольд поставил «Три сестры» столь в точности как в Художественном, до мельчайшей детали.

Однако понимавшая через пять дней после премьеры статья размышление, подписанная «Итиль», дает объяснения спорить не только с А. П. Чеховым, но и с Пешковым. Спектакль копией постановки МХТ, но и с Пешковым. Возможно, общепринятое мнение о рабском подражании начинавшего Мейерхольда Станиславскому наложилось на его собственные воспоминания. Описание в статье Итиль спешит объяснить Андрей с сестрами то, что совсем о другом. Вспомним, что на протяжении длинного объяснения сам Чехов не дает никаких ремарок, только в конце замечает, что Андрей «ходит по сцене молча, потом останавливается. Плачет».

У Станиславского в режиссерском эскизе чеховская ремарка разработана в бесчисленных деталях. До предела извинчивая атмосферу, режиссер заставляет Андрея метаться по сцене, рыдать, в конце концов доводит его до нервного срыва.

Мейерхольд же, казалось бы, вовсе пренебрег авторской ремаркой. Его Андрей (Ф. К. Назарев) не мечется по комнате, не плачет. Все объяснение он ведет, стоя у стола, то слегка опираясь на него рукой, то сдержанно — по профессорски — жестулируя. «Ничего, ни взять — молодой приват!» — восклицает Изгой. Андрей тщательно подбирает слова, стремясь выразиться плавно, порой больше сосредоточиваясь на этом стремлении, чем на значении сказанного. Да он и не верит в то, о чем говорит, ни на минуту себя не обманывает. «Мучительная ночь» пожара всех заставила раскрыть душу. Общее настроение увлекло и Андрея — он хочет говорить с сестрами о самом сокровенном, быть может, впервые так серьезно. Но его не поняли, от него просто отмахнулись. Момент упущен, душа его закрылась и, наверное, навсегда. Тут Андрей и произносит свою «кафедральную» речь. Думается, именно ремарка Чехова натолкнула на такое решение, Мейерхольд лишь по-своему раскрыл ее. Плач Андрея Prozорова по собственной жизни он не реализует буквально. Эти слезы невидимы. Андрей не рыдает, он паясничает: читает лекцию — с чувством, спрятанным глубоко, с толком и расстановкой — на поверхности. Режиссер передает не столько слова, сколько интонацию, услышанную им в чеховском монологе.

Не копируя слепо спектакли Московского Художественного театра, Мейерхольд, тем не менее, оставался верен его эстетике. Успех был невиданный. Публика, во время всего действия хранившая молчание (такое случалось не часто), после того, как в последний раз упал занавес, взорвалась безудержной овацией, забросала сцену цветами. Спектакль повторяли еще трижды.

Мейерхольд поставил в Херсоне все написанные к тому времени пьесы А. П. Чехова. Большим успехом пользовалась «Чайка». Де-Линь утверждал, что «спектакль смело можно назвать праздником нашего театра». Перед зрителями, — писал он, —

строила некая женщина... прямо выходя из жизни. Это и... перед которыми прежде всегда... режиссер... фаты, и... с... традиционный... и не... зрители... при... когда... и... не... забыть, что... театр».

«Чайка» имела пять представлений. «Да да Вани» — дважды, «Назад» и «Медведь» — по одному. Рецензенты сходились лишь на замечаниях и безукоризненной постановке и исполнении этих пьес.

«Нечерпая» Чехова Мейерхольд обратился к западным драматургам — так называемый «новый драматизм» и предложил вниманию херсонцев драмы Гауптмана и Ибсена, Пшибышевского и Тувермана. Он всеми средствами старался популяризировать «новую драму». Скажем, накануне премьеры «Потонувшего колокола» Г. Гауптмана на первой странице «Юга» опубликовал объявление о том, что в кассе театра продается брошюра А. Роде «Гауптман и Ибсен» в переводе с немецкого В. Мейерхольда и А. Ринкова, содержащая объяснения к исполняемой пьесе. Трудно сказать, многие ли воспользовались возможностью просчитать брошюру А. Роде, но в вечер премьеры зал зароснулся до отказа. Специально для этого спектакля изготовили новые «роскошные» декорации и «стальные» костюмы. Зрители увидели «целую поэму горных и лесных трущоб» — нагромождение скал, к одной из которых притулилась избушка Витихи, силуэт сломенного бурей дерева, камыши у колодца. Критик восхищался тем, насколько удалась лунное освещение, «искусно подобранные звуки» обитателей непроходимых дебрей, вызывавшие протяжное эхо; в финале «характер ночных звуков из мирного, какими они были в первом акте, переходил в плачущий, гармонирующий с настроением Генриха и Раутенделейн». Интересно, что писавшие о «Потонувшем колоколе» не упоминали об исполнителях. Их вниманием владела «режиссерская сторона, отличающаяся большим художественным вкусом, знанием бытовых подробностей и высоким чувством меры». Еще недавно режиссер представлялся зрителям и критике лицом второстепенным, а теперь они наперебой обсуждали «режиссерское чутье», «художественный инстинкт» Мейерхольда, его способность не упустить ни одной мелочи в обстановке и в поведении актеров.

Кроме «Потонувшего колокола», выдержавшего пять представлений, Мейерхольд показал херсонцам «Генделя», «Одиноких» и «Микаэля Крамера» Г. Гауптмана, «Дикую утку», «Эдду Габлер» и «Доктора Штокмана» Г. Ибсена, «Да здравствует жизнь!», «Бой бабочек», «Честь» и «Счастье в уголке» Г. Зудермана, «Золотое руно» С. Пшибышевского, «Гибель Надежды» Г. Гейерманса и «Последние маски» А. Шницлера. Одни из этих спектаклей были поставлены «по мизансценам» МХТ, другие — по его принципам. Их интерьеры почти никогда в плане не представляли правильного четырехугольника: непременно или одна из стен делала зигзаг, или сбоку выступал угол. «Ведь это так естественно, — писал Влад. Ленский, — почти в каждом доме внутренние стены имеют какую-нибудь

неправильность, особенно в небогатых мещанских домах. Раньше, когда артист выходил через дверь на сцену, за дверью зритель видел темноту и отмечал про себя, что «комната» стоит посреди сцены, а за ней — кулисы. Теперь же, как и в МХТ, Мейерхольд выстраивал всю квартиру с подробностями, каждая из которых «имела непосредственное отношение к пьесе». В «Докторе Штокмане» зрители на первом плане видели гостиную, в глубине — освещенную детскую, за стеклянным окном — столовую, сбоку — дверь в коридор, в полумраке которого были видны ступеньки лестницы. Или в «Микаэле Крамере» — кабачок в правой стене его находилась дверь в причудливо убранный грот, освещенный лиловым светом, а в глубине — темный ход в отдельные кабинеты.

Судя по материалам «Юга», Мейерхольду удалось «приохотить» херсонцев к серьезной драме. «Потонувший колокол», «Геншель», «Доктор Штокман», «Гибель «Надежды» наряду с пьесами Чехова выдерживали наибольшее число представлений и давали самые крупные сборы, оставив позади комедии и водевили.

Любопытно, что в Херсоне «новая драма» не вызвала никаких споров, «никто из зрителей не высказывал неудовольствия», и «отзывы даже самых завзятых скептиков были благоприятны». А ведь через каких-нибудь два года, когда Мейерхольд со своей труппой будет работать в Тифлисе, «новая драма» составит костяк репертуара и вызовет непримиримые споры на страницах тифлисских газет. О «высочайшем художественном уровне» постановок Мейерхольда газеты будут писать как о факте, единодушно признанном. Poleмика разразится вокруг общественно-политического звучания пьес. За поступками их персонажей и поворотами сюжетов одни увидят призыв к обновлению, другие — покушение на незыблемые устои. «Бьющие по нервам» — так чуть ли не в каждой рецензии будут отзываться об этих пьесах.

Но в Херсоне у видевших те же спектакли не возникало иных чувств, кроме одобрения. Ничто, кроме удачного ансамбля, тщательной режиссерской разработки сценических эффектов, — словом, кроме театра как такового, не привлекало и не волновало зрителей. Почему же через два года пьесы эти зазвучат по-иному?

Секрет, я думаю, во времени и месте: мирно дремлющий на заре столетия в стороне от путей-дорог провинциальный Херсон и культурный, промышленный Тифлис в период русско-японской войны и первой русской революции. В этой разнице — истоки спокойствия и «аполитичности» одних, взвинченности и «политического» взгляда других.

Из исторических пьес херсонцы увидели две части трилогии А. К. Толстого, поставленные по мизансценам МХТ. «Царь Федор Иоаннович» в Херсоне, как впоследствии и в Тифлисе, прошел два раза, оставив, в общем, равнодушными и публику и рецензентов. На долю «Смерти Иоанна Грозного» выпал самый крупный успех сезона: пять представлений и наибольший сбор. Газета сообщала, что подготовка «Грозного» заняла четыре месяца и потребовала огромных затрат, что предметом внимания режиссера становилось все, вплоть до костюма гонца, — костюм этот производил «на пер-

вый взгляд странное впечатление своей толщиной». «Такие костюмы, объяснил критик, в старину предохраняли гонимых от вражеских стрел». М. А. Михайлов сделал декорации «в «васнецовском» жанре», явившиеся «удачным дополнением впечатления».

Участник мхатовской постановки (в очередь со Станиславским играл роль Иоанна), Мейерхольд и на этот раз не создал точной копии, по-своему расставив акценты. Анализируя решение Станиславского, М. Н. Строева показывает, что режиссер основной упор сделал на народные сцены, превратив сцену в Замошское речье в кульминацию спектакля. Показывая «нищий, полуголодный народ», Станиславский, по словам Строевой, не боялся «натуралистически жестокой резкости». Это вызвало своего рода шок у зрителей и неприятие столичной критики. Можно предположить, что, если бы в Херсоне эта сцена была поставлена так же, это нашло бы отражение в отзывах, — местные рецензенты с неизменным вниманием пересказывали любые массовые сцены мейерхольдовских спектаклей, будь то толпа в «Докторе Штокмане», завсегдатаи трактира в «Геншеле», «публика» на вокзале и в саду в «Талантах и поклонниках» или бегущие на пожар в «Трех сестрах». И подчеркивали несхожесть детальной разработки этих сцен с «прежними «прокатными солдатами» и зелеными любителями, бестолково махавшими «правой рукой» по команде помощника режиссера». Можно представить себе, какое впечатление произвела бы в Херсоне натуралистически обостренная, жесткая сцена в Замошское речье. Однако именно ее описания в рецензиях нет. Кое-какие следы находим в трагикомедии де-Линя «К открытию сезона», в эпизоде, где к ведущему репетицию Мейерхольду обращаются два любителя — «у одного в руках откушенный нос, а у другого лицо несколько отодвинуто в сторону» — и жалуются, что увечья получили во время репетиции «народной сцены» из «Смерти Иоанна Грозного». На что Мейерхольд в гневе требует к себе помощника Савинова:

«(Савинов робко входит.)

Мейерхольд:

Что сделал ты, преступный?!

(Указывая на увечных любителей.)

Ужель в тебе совсем заглохла жалость,

Носов любительских ужель тебе не жаль?

Савинов:

Прости мне, Мейерхольд!

«По Станиславскому» хотел я ставить сцену

Кричу: «бей! жги! топи! работайте дружнее!»

Любители — неопытны, как видно,

И закипел меж ними бой жестокий...

Старались все, чтоб лучше отличиться.

А вышло так, как будто на Забалке

Передрались «большие кулаки»...

Ах! В том носу и в тех зубах погибших

Я не виновен! Верь мне, Мейерхольд!

Мейерхольд:

Не «станиславь» с избытком, умоляю...

Иначе за протори заплатить придется мне »

«Не станиславь!» Не отражала ли ангорская ирония в какой-то мере и точку зрения постановщика?

Вс Мейерх

Через по-
что его в
«разрыва

речье? К

ва де-Ли

что где-т

гудит и

грозные

да время

удар топ

напоен «

приговор

сов бояр

менил и

на зрите

аудио ме

рающих

вется из

инженер

не на ис

добился

Главной

минацион

последне

селье, в

дары за

Е. Соби



Вс Мейерхольд Шарж Аронштам, 1910

Через полгода он уже во всеуслышание заявит о том, что его внимание обращено к новым направлениям, «разрывающим с натурализмом».

Но как же была решена сцена в Замоскворечье? Косвенно об этом можно судить, исходя из отзыва де-Линя: «В продолжении всего спектакля казалось, что где-то там, за сценой, явственно, как далекий гром, гудит и волнуется на площади море голов, слышатся грозные окрики лютых «приставов», бряцают алебарды да время от времени доносится суховатый, тяжелый удар топора». Рецензент утверждал, что сам воздух был напоен «то мрачным молчанием, то воплями и криками приговоренных к казни, то гулом взволнованных голосов бояр». Логично предположить, что Мейерхольд применил иной, чем Станиславский, метод воздействия на зрителя, говоря современным языком, не видео-, а аудио метод. Сидящие в зале не видели душераздирающих сцен, но готовы были к тому, что вот-вот вырвется из-за кулис неистовствующая толпа.

Создавая вслед за МХТ постановку «по-мейнингенски», Мейерхольд основной акцент сделал все же не на исторической и этнографической точности (хотя добился и этого), а на психологическом в трагедии. Главной фигурой в его спектакле был Грозный. Кульминационным моментом стала сцена игры в шахматы в последнем акте. Она строилась следующим образом.

Во дворце оживление: готовится шумное веселье, в палаты вносят драгоценную утварь — подарки заморской невесте одряхлевшего, угасающего царя. Собираются скоморохи с гудками и волынками, появляются бояре, наконец, — сам Грозный. Он ожив-

лен, шутит. Остальные вострому. Но на этом веселье неожиданно мысль об одном из бояр — Грозный — царю смерть сегодня. А ему лучше. Все в напряжении ожидании чем кончится день?

И вот на фоне судорожного веселья разыгрывают шахматную партию. Грозный, ожидательный движением Белского, нервно и возбужденно перебирает сухими, дрожащими пальцами пешки. Будто ищет, за что бы удержаться. «Все прислушивается», — пишет де-Линь, — замерли и затаяли дыхание. От этого ковар, быть может, зависит жизнь кого-нибудь из них. Даже шут опустился на колени и, испуганно мигая глазами, глядит в лицо Грозного. Томительная, невыносимая мучительная пауза. Но удачный ход сделан, и «из груди всех, точно мягкое дуновение ветерка, срывается счастливый вздох облегчения». Эта обманная передышка делала еще страшнее последнюю сцену — смерть Иоанна Грозного.

Находя иногда то или иное собственное решение, Мейерхольд в целом еще, по справедливому замечанию И. Н. Певцова, «находился во власти тех традиций, тех творческих установок, тех методологических опор, которые он получил в работе с К. С. Станиславским». Копируя мхатовские спектакли, он сам, шаг за шагом, выверял этот путь. Но, думается, можно скопировать мизансцены, обстановку, сценические эффекты. Но вряд ли возможно скопировать «настроение», ту незримую нить, что связывает сцену с залом. Режиссеры провинциальных театров нередко самым скрупулезным образом фиксировали спектакли МХТ, но зрителям зачастую доставались всего лишь муляжи, «посмертные маски» замечательных постановок. Спектакли же Мейерхольда — жили, заставляли сопереживать, служили, по словам критика, «источником глубокого наслаждения». Мейерхольд проходил уроки Московского Художественного не по Станиславскому, а у Станиславского. Поэтому, наверное, ему и удалось вдохнуть жизнь в «копии по образу Московского Художественного театра», создать спектакли не в духе МХТ, а мхатовские по духу. Говорят, ученик Мастера, Сергей Эйзенштейн, как-то заметил: «Когда копия хуже оригинала — это плагиат, а когда не хуже — это творчество».

Быстро привыкнув к «образцовой постановке», херсонцы стали требовательнее, начали «замечать незначительные недостатки... интересоваться оттенками». Это не позволяло труппе расслабиться.

Несмотря на жесткий диктат кассы, Мейерхольд смотрел на театр (по несколько выпрешенному, но верному выражению критика) «как на нравственную школу для себя и народа, а на народ — как на восприимчивую, чуткую душу, которую должно воспитывать... а не развращать». Еще в 1896 году, делая в записной книжке наброски к своему очерку в пензенскую газету о «разумных развлечениях» для учащихся и рабочих города, Мейерхольд после статистических выкладок и обычных газетных штампов («внести свой скромный труд», «обратить внимание уважаемых читателей» и т. п.) вдруг, немного отступив, выплескивает, как давно наболевшее: «Устранение пьянства, доводящего до озве-

рения, безобразных драк, побоищ, проматыван[ия] денег»

В Херсоне дело «разумных развлечений» находилось в его руках, и Мейерхольд всеми средствами старался приобщить к театру «беднейшую часть населения». С начала сезона по субботам днем в городском театре проходили общедоступные спектакли по пониженным ценам. Всего их было поставлено десять. По инициативе херсонского губернатора А. В. Левашова труппа устраивала так называемые «народные» спектакли. Билеты на них стоили дешевле, чем на общедоступные. Отчеты «Юга» сообщают состав публики «народных» спектаклей — это учащаяся молодежь, мелкие чиновники, нижние чины воинских частей, прислуга, «хозяйские дети» с городских окраин, ремесленники. По договоренности с городской управой труппа организовала десять бесплатных «утренников» для детей, воспитывающихся в городских народных училищах и в сиротских домах, и каждый раз зал был переполнен детьми, принимавшими «живое и сознательное участие в судьбе героев».

Организуя эти спектакли, Мейерхольд оставался верен строгому выбору репертуара. Вниманию зрителей главным образом предлагали пьесы А. Н. Островского: «Таланты и поклонники», «Женитьба Бальзамина», «Женитьба Белугина», «Свои люди — сочтемся!», «Поздняя любовь», «Счастливый день», «Грех да беда на кого не живет», «Василиса Мелентьева».

Чтобы «состоятельные лица» не воспользовались дешевыми билетами и «не принесли тем ущерба как «народу», так и антрепризе», в городе была организована широкая «агентура» по продаже билетов «исключительно немущим классам и под самым строгим контролем лиц, взявших на себя обязанность распространения продажи билетов». Этот опыт совместной работы антрепризы и городских властей небезынтересен. Наряду с кассой театра, билеты на «народные» спектакли продавали в забалковском филиальном отделении общественной библиотеки возле Забалковской церкви, в чайной попечительства о народной трезвости на Привозной площади. А основную массу — в пивной Билека на Панкратьевской улице, в лавках Ляшенко и Беленькой, в трактирах Гаврилова и Дзюбенко на Привозе, в казенной винной лавке на Мясницкой и на городских скотобойнях (1). Зима 1902/03 года в Херсоне выдалась на редкость холодной, на декабрь и январь выпали самые низкие за весь сезон сборы, но в дни «народных» спектаклей (они устраивались в эти месяцы восемь раз) театр посещался активно.

Таким образом, Мейерхольду удалось реализовать исчезнувшее из названия Московского Художественного театра понятие «общедоступный».

Выполняя режиссерские и антрепренерские обязанности, Мейерхольд нес репертуар и как актер. В те годы он считал актерское призвание основным для себя. «Режиссура, — писал он в 1904 году, — интересует

[меня] постольку, поскольку вместе с поднятием художественного тона всего дела помогает совершенствованию моей артистической личности». В почти ста сорока спектаклях, прошедших за сезон, Мейерхольд выходил на сцену около девяти раз в сорока семи ролях, преимущественно — главных. Еще Вл. И. Немирович-Данченко считал, что «Мейерхольд имеет все шансы занимать во всякой труппе очень заметное положение», так как «лучшим качеством его сценической личности является широкое, разнообразное амплуа». В Филармоническом училище он сыграл полтора десятка ролей «от сильного характерного старика до водевильного простака, и трудно сказать, что лучше».

Херсонские критики и публика тоже не могли определить, кто лучше: Грозный или Треплев, старый клоун Ландовский из комедии Ф. фон Шентана «Акробаты» или Астров, Тузенбах или Иоханес в «Одиноких» Г. Гауптмана. Трудно было понять, что ближе Мейерхольду-актеру: «мистический колорит», который он «так умело» придал Непозванному в «Последнем госте» Я. Дельера, или «глубокий художественный реализм», достигнутый в исполнении таких разных ролей, как Вальтер в «Геншеле» Г. Гауптмана и Долгушев в «Комете» В. Трахтенберга. А может быть, «жизненная веселость и неподдельный комизм, заставляющие публику смеяться от души», которые Мейерхольд придавал комедийным ролям?

Если среди актрис херсонцы выделили двух, «которым звание «премьерш» принадлежит по заслугам», — Наталью Будкевич и Екатерину Мунт, то из «мужского персонала» с Мейерхольдом в мастерстве, разнообразии амплуа, силе темперамента не мог сравниться никто.

Но интуитивно он шел к главному — единственному — своему призванию. Ему представлялось, что он актер и только ради этого взял на себя тяжелейшую ношу — руководить в провинции труппой нового направления и, быть может, поначалу он не отдавал себе отчета в том, что уже не видит себя — актера вне «художественного тона всего дела». Может быть, столь разные роли удавались потому, что, прирожденный режиссер, Мейерхольд способен был взглянуть не только на своих актеров, но и на себя со стороны, поставить роль так, как того требует спектакль, его ансамбль.

Биограф Мейерхольда Н. Д. Волков считал, что «четыре года, проведенные в Художественном театре, как бы завершили его сценическое образование». Мне кажется, что Москва выпустила Мейерхольда, так сказать, со справкой «Пролунал курс». А экзамен на зрелость он сдавал в Херсоне. Наверное, надо было все это освоить: четыре стены, настоящий паровоз на сцене, колышущиеся занавески, маятник, чтобы потом отвергнуть. С первым сезоном в Херсоне закончились «годы учения» Всеволода Мейерхольда.

Вадим

в ее ны
вызвано
образны
эстетич
не место
требност
вованни
ральной
стать ст
мостков
условно
жизнепо
лей, сц
теля са
ваний го

МХТ. И
как в жи
но запо
ный зал

хольд —
Станисл
его, для
я провин
не только
фесни,
войдет
спектак
перестан
ловека
приемах
известн
шлось с
прямо в
в жизни
в живом
Это нов
ной гар
мого Ти
предпри
местов
символи
ской, а

линка об
турных
одиноко
но и од
кий кол
единство
жизненн
мостках
лети в

«Мистерия-буфф» глазами зрителей 20-х годов

В рукописном отделе ЦИИМ имени А. А. Базрукина в архиве ЦИИМ хранятся личные листы записанные зрителем спектакля «Мистерия-буфф» постановщика В. Мейерхольдом в Театре РСФСР 1-ом в 1921 году.

Отвечая на вопросы анкеты позволяют отчетливо и интересно увидеть 20-е годы. В окупных словах неспринти или хитрого мощное дыхание времени, его неповторимая кон-
струкция

Г. Дарузе

ОПРОСНЫЙ ЛИСТ О ПОСЕЩЕНИИ СПЕКТАКЛЯ _____ дня _____ ме- сяца 1921 г.

1. Мужчина или женщина.
2. Возраст (подросток, взрослый, старик и т. д.).
3. Социальное положение и главная профессия (крестьянин, рабочий, интеллигент, служащий и т. д.).
4. Какое образование получил (домашнее, 1 ступени, 2 ступени, высшее и т. д.).
5. В первый раз вы в театре, и если не в первый, то часто ли бывали после Октября 1917 г. (около 1 раза в месяц, около 1 раза в неделю, чаще).
6. Понравилась ли пьеса, или нет, и почему.
7. Понравилась ли игра актеров, или нет, и почему.
8. Что понравилось и что не понравилось в спектакле, кроме пьесы и игры:
 - а) гримы актеров
 - б) костюмы актеров
 - в) обстановка сцены и декорации
 - г) освещение сцены
 - д) устройство сцены
 - е) музыка
9. Что понравилось и что не понравилось в Театре РСФСР, кроме спектакля, и почему:
 - а) устройство зала
 - б) освещение
10. Что еще можете сказать о спектакле.
11. Что еще можете сказать о Театре РСФСР.
12. Довольны ли, или нет, в общем, театром и спектаклем.

ЛИСТ 26

О посещении спектакля 3 мая 1921 г.

1. Муж[чина].
2. Взро[слый].
3. Шахтер.
4. 1 ступени.
5. Около 1 раза в месяц.
6. Понравилась — боевая пьеса.
7. Понравилась, но не всех. Больше всех понравилась меньшевик!



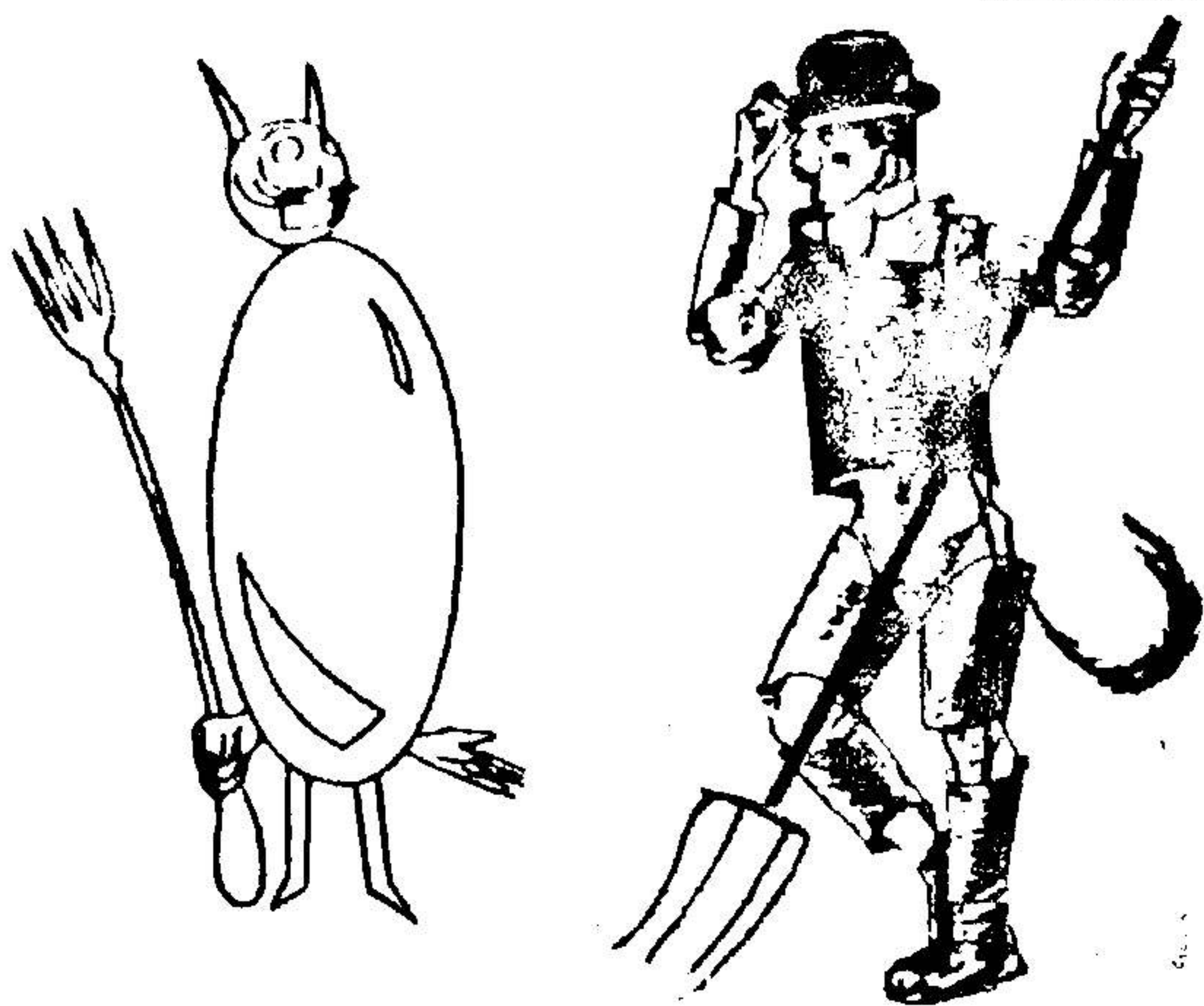
В. Киселев, А. Давидский, В. Храковский
Установка к спектаклю «Мистерия-буфф», 1921
(Реконструкция, 1924)

8. а) Слишком реален для общего тона или, может быть, так показалось с галерки.
- в) нравится
- г) отвратительное
- д) на площадь бы, на улицу
9. а) и б) — замечательно плохо и то и другое.
10. Пьеса революционная, а театр убогоный, обновить театр надо.
- 11.
12. Спектаклем — да, театром — нет.

ЛИСТ 63

О посещении спектакля 7 мая 1921 г.

1. Жен[щина].
2. 18 лет.
3. Пролетарий.
4. 2 ступени, драм. мастерская.
5. В РСФСР бываю в 2 недели раз. На «Мистерия-буфф» — каждый день, в остальные реже.
6. Пьеса очень понравилась. Она близка к жизни. Имеет огромное значение в смысле агитации.
7. Между артистами мало спайки, т. к. среди артистов-рабочих она должна играть одну из главных ролей.



«Мистерия буфф». Черт. Рисунок Вл. Маяковского, 1919
В. Киселев. Эскиз костюма Черта, 1921

8. Халатное отношение некоторых артистов к сцене.

б) замечательные

в) очень хорошие

г) удивительно красиво и целесообразно.

Артисту с хорошо развитым телом лучшего желать не надо.

9. Антракты скучные, противные, как III категория.

10. Еще огромный шаг вперед.

11. Вино новое, а мехов новых мало.

12. Спектаклем очень, а театром нет, казармы или (неразб.)

Товарищи комедианты РСФСР².

Я очень близко принимаю интересы вашего театра и с нетерпением ждала эти постановки. Я сама из провинции... пробилась в Москву учиться, и ваш театр меня очень заинтересовал. Вот почему я не могу ограничиться несколькими фразами и хочется сказать вам побольше. Буду говорить о каждом акте отдельно. 1-й — хорошо. Много движения. Хотя, по-моему, не достаточно хорошо спаяны рабочие, в них мало мощи и задора. Разве люди, прошедшие через рай, ад, не боящиеся потопа, могут быть такими инертными. Однако хороши фонарщик и кузнец... Работницы похожи больше на институток, чем на работниц. 2-й акт. Ад ни к черту не годен. Лазаренко³ еще больше подчеркивает неуклюжесть и жирность ваших черт. Ни одного приличного черта, за исключением того, что сидит на ступеньках один. Зато рай одно наслаждение... Разруха скверная, за исключением царицы разрухи. Затем опять хорошо... Заключительный «Интернационал» и машины очень скверны. Ильинский и интеллигент чертовски хороши. Дама с картонками ничего, эффектна. Жаль, товарищи, что среди вас нет спайки. Затем один недостаток: вы растеряли всю

динамику Маяковского, прилизали пьесу слишком. Не чувствуется торжества рабочих, мимика они побеждают. Однако публика далеко не пренебрежительно вызывая Вс. Э. (Мейерхольда — Г. Д.) или Маяковского, так или иначе вам отдаю большую часть славы и успеха. Ведь вас солидно драли за «Зорю», да они, по совести признаться, были очень неудачны. Товарищи, мне бы очень хотелось сказать о многих ваших недостатках и достоинствах, да места больше нет. Буду с нетерпением ждать диспута, а теперь до скорого свидания. На следующем спектакле вас снова всех увижу. Да здравствуют свободные комедианты!

ЛИСТ 79

О посещении спектакля 12 мая 1921 г.

1. Муж[чина].
2. Взрос[лый].
3. Рабочий-интеллигент.
4. Среднее, самообразование, высш[ие] техн[ические] курсы.
5. После Октября ежедневно до 1918 года, теперь раз в месяц.
6. Чрезвычайно — это сама жизнь, хотя я футуризма не понимаю [это последнее касается декораций].
7. Да, хотя не все понял, ибо акустика плохая.
8. в) я сторонник реализма, но думаю, что для «Мистерии» это единственно.
- д) великолепно.
10. Ура, Маяковский.
12. Считаю вашу постановку крупным достижением.

ЛИСТ № 163

О посещении спектакля 11 июня 1921 г.

1. Муж[чина].
2. 22 года.
3. Крестьянин.
4. Педагог[ический] институт.
5. Около 1 р[аз] в неделю.
6. Понравилась потому, что она ярко выражает эпоху—первое, второе—она смела по замыслу, независима, нова и самобытна по форме.
7. [Понравилась], потому что нет шаблона, чувствуется душа, видна работа и искание новых форм и способов выявл[ения] переживания.
8. а) хороши, характерны, яркие, мягки
б) тоже
в) великолепно, захватывающе-героично
9. Понравилась простота.
12. Доволен.

Примечания

1. И. Ильинский.
2. «Комедиантами» называли в Театре РСФСР 1-ю группу актеров.
3. В. Лазаренко — артист цирка, приглашенный Вс. Мейерхольдом на роль Черта.

С. Бо

И

—

?

П

манивал

одежде

итро и т

нулся к

вого рога

дывая бо

выдерж

вать душ

ют зала

чали Ме

очень уж

М

даем! мы

жек-то —

ми! да м

тра, его

еу, кажде

не эдак.

того с фут

ся, каже

бавлял м

тябре» д

С. Бобров

В театре у Мейерхольда

Эта рецензия, появившаяся 16 июля 1922 года в «Литературных прибавлениях» к выходившей в Берлине к русской газете «Начальник», долго оставалась недосягаема для исследователей. Триумф «Великодушного рогоносца» С. Бобров объяснял неожиданным возвращением Мейерхольда от полемики и проектов в театр, к актеру, к человеку.

После премьеры он вышел на сцену, раскланивался перед ревушим залом, — в синей прозодежде Поповой, седоватый, высокий, сутулый, хитро и тонко улыбался исполняя глаза, обернувшись к молодежи, которая и рала «Великодушного рогоносца», и аплодировала им, уютно складывая большие руки. «Гвйтмовские» ребята не выдержали и бросились качать учителя. Двадцать душ в синих «прозодеждах» под веселый гротеск зала на фоне голой сцены с конструкциями казали Мейерхольда. Зал улыбался во весь рот, — очень уж приятно.

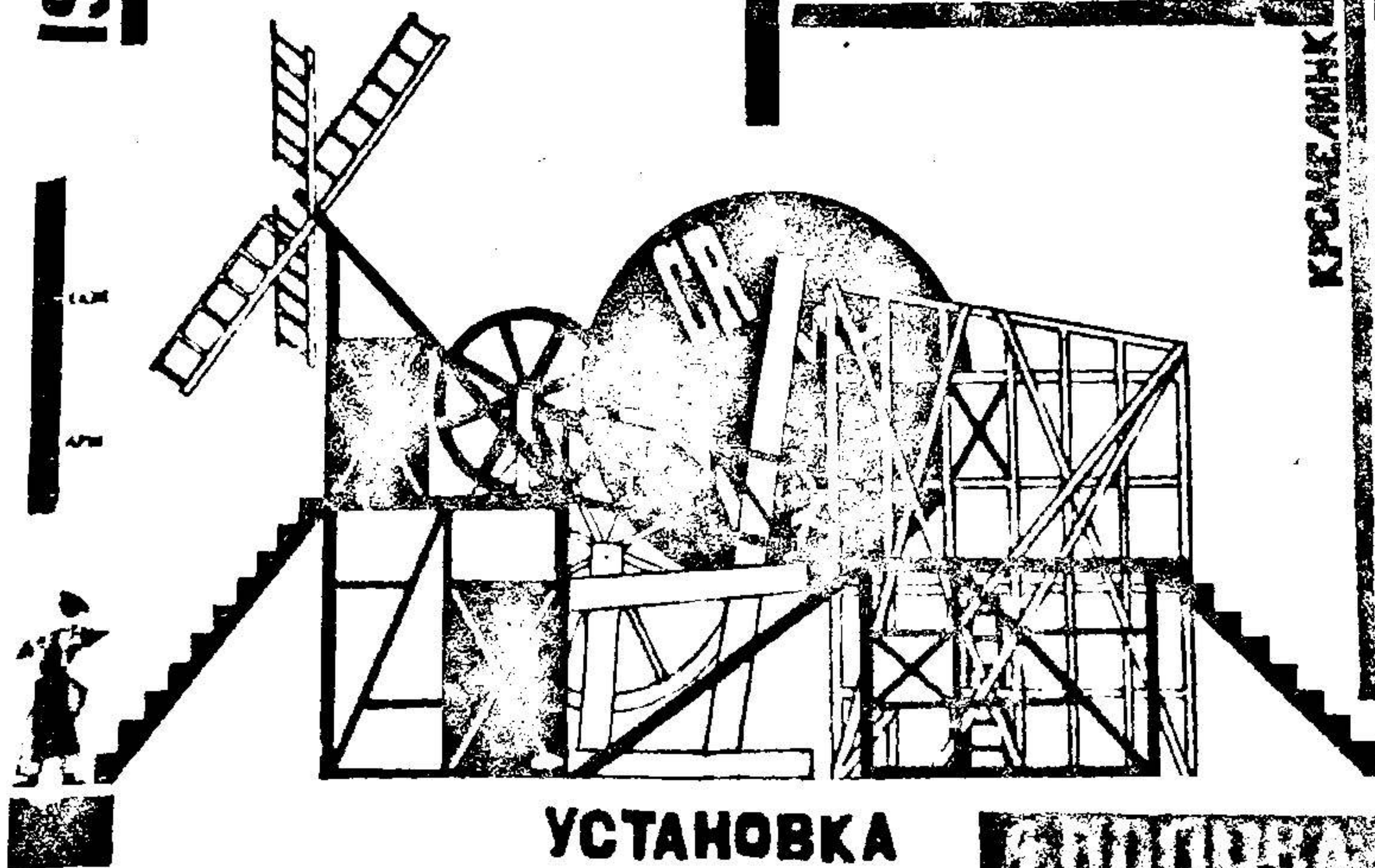
Мы — умелые люди! мы — знаем, что делаем! мы — понимаем, что нам нужно! — мы книжки-то — во — сколько прочли! у нас!.. мы!.. нами! да мы!.. и т. д. — а Мейерхольд не имел театра, его ему не давали, ему всякое лыко шло в строку, каждый молокосос объявил ему, что он не так, не эдак, да не достаточно добродетельно, и кроме того с футуристами — пфуй! — путается. И кажется, кажется, — со злобейшей внимательностью добавлял молокососик, — тут не в «Театральном Октябре» дело... нет, не в нем! У него какие-то свои

мысли есть, он Чехова (актера из МХТ) хвалит, ох, дело не чистое. Недоставало только, чтобы это прокричали вслух и во всю глотку мерзавец-Мейерхольд — художник! долой его по этому случаю, — это не революционный театр, ибо там не было ни слова сказано ни о пользе Комсомола, не говорилось о гидравлизации выделок подвязок во всемирном масштабе с лозунгами тред производственного типа на каждой подвязке и пр. В этой странной атмосфере судьба дала Мейерхольду театр. Скверный театр — запущенный, грязный, сырой, бывший кафе-шантан. Да и этот-то — как дала! Лучше и не вспоминать эту позорную историю. И вот Мейерхольд с Аксеновым и Поповой ставит «Великодушного рогоносца», фарс Кромелинка. Увы, в этой пьесе и самый дотошный Фриче не найдет и следов того никому не очевидного наполнения, которое у нас зовется «революционной идеологией». Это фарс? — да, фарс. И в нем немало мест, смущающих добрую нравственность лицемера. Это фарс, написанный символическим, вы в нем можете обнаружить дюжину смыслов и тем и ни одна из них не имеет ни малейшего

1922

МАСТЕРСКАЯ МЕЙЕРХОЛЬДА
ВЕЛИКОДУШНЫЙ

РОГООСЦА
КРОМЕЛИНК



УСТАНОВКА

«Великодушный
рогоносец»
Ф. Кромелинка
Общий вид
конструкции,
1922

су сини
их, когда
не прав
или Ма
ную част
а «Зори
ль неудач
сказать
х, да мес
ь диспута
цем спек
вуют сво

техн[иче

да, тепер

я я футу
ется деко

а плохад
, что д

достиж

выражает
замыслу
е
тона, чув
не новы
ания

герончно

ктеров
ейерхольд

современ...
е, чем...
интерес...
хоть на...
ть на...
матем...
атим...
едших...
мучени...
акте)...
курьезн...

... совершенно невероятный скюрири. Он только...
... говорит почему то грулым толом задыха...
... жабя, который принит у актеров, он...
... рычит, гримасничает, это чудно, дико...
... окурашо, смешино до невозможности, но отчего...
... вы верите, что оно и действительно так. Хотя и...
... дано а так и есть. «Да ведь ключи у тебя под по...
... шкой», возражает ему жена. «Не важно!»...
... отвечает он ей мрачным и подозрительным об...
... зом, это глупо черт знает как, но так можно...
... азать, так говорят, вы не возражаете.

Человек появился на сцене. Откуда его вы-
... опал Мейерхольд! Только что говорили о «кри-
... се театра» (какая ерунда), о том, что актеров...
... и вот потому то. Но откуда добыл их Мейер-
... ольд, со студентами, почти детьми, почти сплошь...
... бютантами? Он вот достал, — потому что он зна-
... и слышит, чего надобно современному искусс-
... ту, — ему недостает человека. И его актеры по-
... лушно и плавно идут с ним по этому пути, ибо это...
... кно всякому, голову ломать нечего, — что это хо-
... рошо и нужно, знает всякий.

Аксенов дал отличный текст. Его Кром-
... елиник облаконичен до формулятивной вырази-
... тельности его собственных трагедий и его «Ели-
... саветинцев», язык прост, богат и солиден. А Мей-
... ерхольд вдунул в эти слова трагикомедию совре-
... менника, по тысяче деталей знакомую всякому.
... Зал живет и дышит на «Рогоносце», — это ли не...
... «соборность», нужно ли ее заменять какими-то...
... суррогатами, внешними и холодными по существу...
... дела?

Ну, не все уж так прекрасно в «Рогонос-
... це», совсем не все. Но когда кругом нас потчуют



Вс Мейерхольд
Шарж И. Махаша,
1923

истинным кафе-шантаном или самой разнастоя-
... шейской мелодрамой и только ими да нудной без-
... грешностью райских садов МХТ, — дай Бог Мей-
... ерхольду еще сто лет жизни и двести постановок.

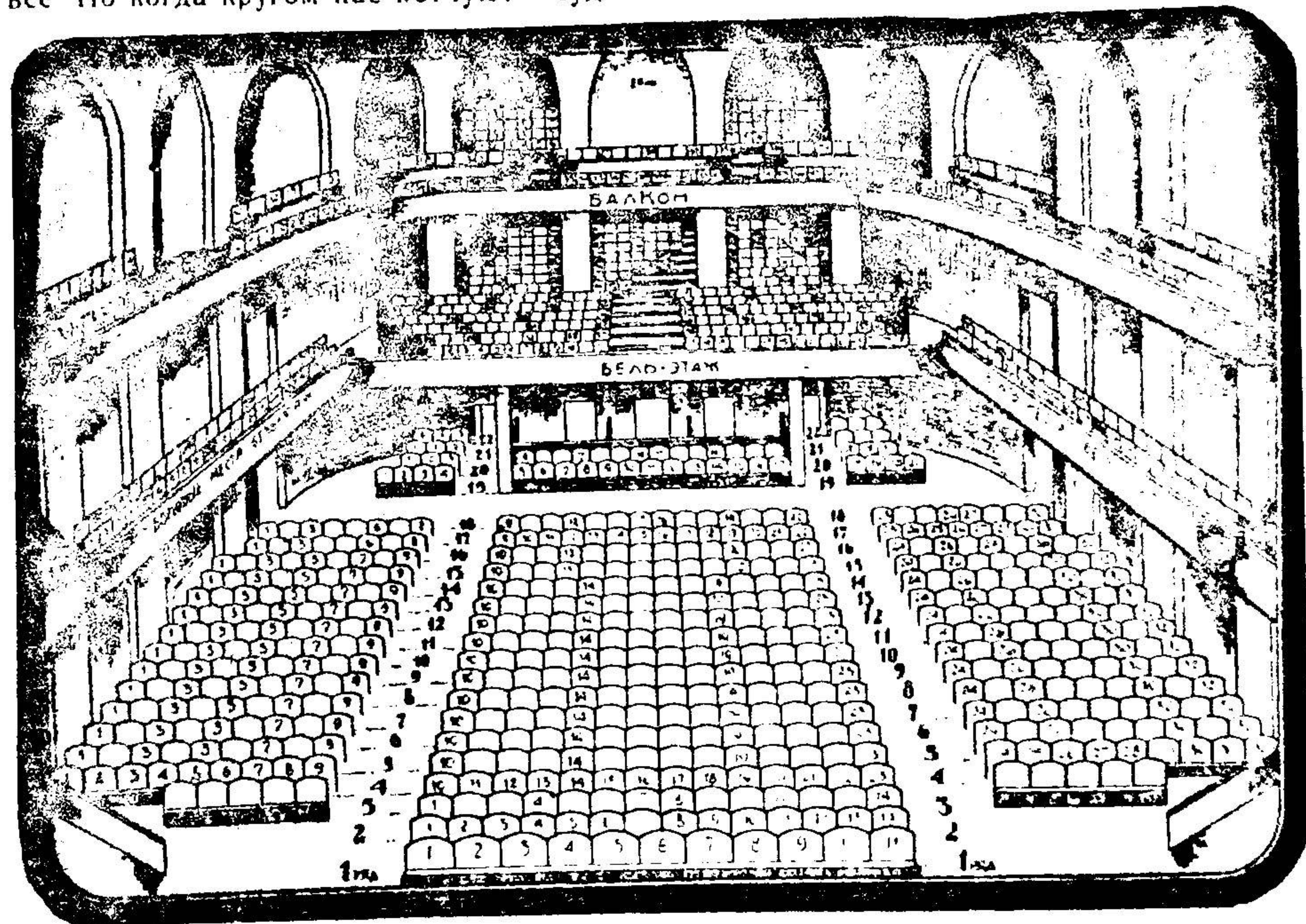
И дайте вы ему во имя вечной справедли-
... вости настоящий театр вместо этой поганой по-
... судины Зона

Здание
Гостиницы,
0-е годы

е, несет к...
... ой — Ба...
... осом, как...
... а закорк...
... вшего се...
... аким тоно...
... нает, что...
... в чем...
... и самую...
... ппимально...
... зреннейш...
... вивана, д...
... фищами»

нт и выд...
... ей нельзя...
... готовит...

План зала
Гостиницы



Вас. Сахновский Мейерхольд

Любимый всевать с критикой, Мейерхольд не раз спорил и с В. Г. Гапковским (замечательный режиссер, тот был прекрасным театральным писателем, что, как ни жаль, давно забыто). Но обширный очерк, в котором Сахновский — в романтически окрашенных традициях «московской школы» — обосновывал неистребимое родство пореволюционного мейерхольдовского театра со старым русским театром и обнажал его корневую систему, вросшую в российский грунт. Мейерхольд принял в 1924 году с благодарностью (свидетельство тому его выступление в РАХН на диспуте о «Мандате»).

... Из всех русских современных режиссеров он, может быть, и не желая этого, оказался самым откровенным, показав все приборы своего чулана, в котором готовится перед фокусами театральной магии.

Но странно, Мейерхольд — обнажая театр, год за годом показывая один за другим приборы своей магии, в горячих схватках за то только что выкинутые им лозунги опубликовывая целые протоколы своих мытарств по трудным путям театрального искусства, при всей решительности заявлений о том, что он порвал с тем театром, который его выносил, вскормил и поставил на ноги, — в самом ядре своего существа, в самой главной основе своего дарования и вдохновения оказался сентиментальным сыном века.

Меняя маски, изменяясь до неузнаваемости как истый лицедей, мудрый как химера, или внезапно исчезающий и вновь гуляющий по улицам, лицо из Гофмана или Гоцци, в своих постановках он очень чувствительный, иногда обиженный, иногда отчаявшийся, иногда ломающийся Христа ради, иногда убеждающий изю всех сил в своей убежденности, а в существе сентиментальнейший сын своего отечества.

Он очень чувствует мрачную эстетику солдатского восстания, он великолепно слышит сухой ритм музыки сотен стучащих машинок,



печатающих приказы о расстрелах. Он, как никто, увидел трагическую силу молчания вокруг грязного пылящего грузовоза с одиноким красным гробом. Он поэт черного дыма на улицах после затихшего боя. В его творчестве много рубцов от нанесенных оскорблений, давних обид. Он слышит тембр стога после нераздавшегося



рыдания. Он прекрасно видит старый, ветхий, проевший вещи и людей, как вонь русских канцелярий, быт.

Словом все, что нужно для режиссерского расчета на эффект и для выражения, что называется, идеи толкования, идеи постановки, он узнает, подслушает, подсмотрит, выпросит, вычитает, даже позаимствует и, как теперь выражаются, подвергнет такому оформлению, что наблюдатель, даже внимательнейший изучатель, никак не проследит ловкости пальцев мастера, — и опыт магии, и эффект опыта поразителен.

Мало того, вся деятельность Мейерхольда за революционный период обнаружила в его театре родственные черты прошлому именно русского театра. При всей внешней искаженности и как бы отреченности театра Мейерхольда гораздо более в нем русского, чем, например, в существе Московского Камерного театра, который как бы иноземный театр в России.

Театр Мейерхольда по внешности производит такое впечатление, как будто он продол-

жает ж...
дия не у...
еще не...
как буд...
картошк...
и каше...
квартир...
подвала...
занные...
самого...
театру...
пальто...
как буд...
революц...
обходим...
работаю...
один к...
Специа...
новка, ...
рают те...
такль о...
пьес во...
хватает...
частям...
и без...
что это...
оттенит...
нами тр...
дия с...
вой ак...
его бут...

В хара...
как бы...
в особе...
хольд, ...
мазок, ...
требуе...
ленност...
ление э...
ление

Аккуратный, любящий силу механизма, именно силу, проявляемую механизмом, микроскопист, любитель эффектов департамента с могучим аппаратом делопроизводства, он же изобразитель



Шаржи
на Вс Медерхольда

Но хитрый механик и комбинатор всех сил и свойств сцены, он не просто показывает то, что каждый сразу поймет или прочтет из надписей и лозунгов на сцене, а именно наоборот: он показывает всегда нечто, за чем скрывается совершенно другое, а часто противоположное. Загадки, которые загадывает Мейерхольд как режиссер, загадки мудрого калифа Эль-Мамуна.

Все пьесы, которые он ставит, им превращены в памфлет. Он так ставит пьесу, что персонажи, детали пратикаблей, массы, лозунги, конструкции должны говорить политическому смыслу, классовому инстинкту зрителя. В манере, как это сделано, скрыто Мейерхольдом многое. Формально, повторяю, перед зрителем представление, превращенное в агитпьесу, политический памфлет. И вот зритель начинает гадать: действующие лица, их поведение, а

* изменить то, что надо изменить (лат.)

часто и самый текст превращены в сценический материал, осовремененный настолько, что в них больше можно узнать оригинал, видимый режиссеру, чем оригинал, предстоявший драматургу. Однако работа автора-режиссера скрывает тысячи нитей и пружин его ремесла и вдохновения и, глядя на его произведения, слышишь прямо поставленный вопрос: разгадай, кто я? зачем я сделал так? что мною руководило и какую цель я преследовал? чего я хочу, что я показываю и что я скрываю? Попробуй отгадать! Ты радуешься и тебя занимает картина превращений? Тебя тянет сюда посмотреть, как я преобразовал знакомое тебе в новое и незнакомое, но загадка имеет страшный смысл, а потому не отгадывай, а просто смотри. Загадка имеет страшный смысл потому, что я — не я. Я представленный — мое наблюдение себя самого, когда я может быть плачущий, может быть страдающий, может быть убегающий. Я, взрывающийся волны восторга и негодования, — не я. Я подлинный — не я видимый. «Не я» выдуманное прежде всего интересно моему «я» подлинному, о котором, впрочем, ничего неизвестно. И этого мало, я заинтересовал вас тем, что вы интересуетесь обратным. Я показываю ту обнаженность и подоплеку фокуса, по которой догадайтесь, как это было бы, если бы я показал так, как все это видят невооруженным глазом. Но я вдвойне умен. Показав, как можно обнажить, я ничего не обнажил, потому что то, что показываю, не имеет плоти, следовательно, не может быть обнажено, то есть все осталось тем же, а вы думаете, что я показал новое; все осталось тем же, так как нового нет. Все осталось тем же, так как все — моя творческая фантазия. Где граница фокуса и глубинных переживаний? Отгадайте! Я показал вам, что в нашем ремесле нет этой границы или нет глубинных переживаний. Отгадайте! А может быть, и это все улыбка химеры, обман лукавых глаз, но чьих? загадка и загадка. Однако не следует, признав хотя бы и химерическим творчество Мейерхольда, покорно сложить пинцет и скальпель и не попытаться, произведя вскрытие, сделать некоторый анализ.

Я уже говорил, что Мейерхольд больше года, как отошел от периода обнажений театра, где он был особенно смел и откровенен.

К этому периоду обнажения он подходил постепенно и, проделав опыт, а в сущности, потерпев неудачу, он двинулся дальше, словно позабыв о недавних утверждениях.

Самый решительный опыт, где, казалось, можно было проанализировать творческое «я» и «не я» Мейерхольда, — была постановка «Смерти Тарелкина».

На зрителя на протяжении всей пьесы смотрели грустные, из темной глубины глядящие глаза Мейерхольда. Печальная картина русской действительности судорожно дергалась в

конвульсиях балаганно-цирковой формы и могла быть для того нужна была ему эта балаганно-цирковая форма, что будь она искренней, непосредственнее, проникновеннее у актеров, она бы была самой универсальной для той публики, которую предвидел входящей к себе в театр Мейерхольд. Мало того, патетика отчаяния развенчанного человека, патетика восторга затоптать в песок арены повергнутое и, может быть, преодоленное свойство натуры, свойство нации, и то и другое исчерпало бы силы у актера, произвести это строго без химерического зигзага и фиглярства, произвести это без помощи эксцентрической формы на фоне революции.

И мудрый калиф Эль-Мамуна решил задать загадку: где я? — Все мое и везде я и только я. Тоскую ли я, проклинаю ли я, люблю ли ту Россию как inferнальный человек, эту, как держащий в руках древно знамен. Отгадайте. Его грустные, мудрые глаза, глядящие в публику, как и всякие глаза, молчат. Но их мерцающий блеск и зоркость говорят о трудной работе внутри, может быть даже агонии. Волны зрителей стонут, требуя новой выдумки, невиданных превращений. Пусть движутся и ползают стены, пусть трансформируются на глазах в десятки образов актеры, но пусть еще и еще новое, невиданное показывает Мейерхольд. Пусть, если он отрадатель русской революции в театре, покажет трагедию гибнущих классов, пусть глумится так, как может оскорбленный веками и ожесточившийся, восстав, заковать смеху творивших над ним расправу и отдавших на позор, и пусть сделает это так, чтобы и слезы, и смех публики сливались в один вопль оваций. Вопль оваций — пьедестал для монумента, лишь пьедестал; и аплодисменты публики, — тот материал, из которого его строить. Мудрый калиф Эль-Мамуна все это знает, он знает волшебные превращения тысячи и одной ночи. Он изучил землю, по которой он ходит, неожиданными обходами нужно ему пробираться между хитрыми людьми, и со всех концов торжища смотрят, как проходит мудрый калиф Эль-Мамуна.

Тайны его волшебства в том, чтобы одним не показать, как он пользуется богатствами, нажитыми в прошлом, как весь его духовный опыт почерпнут из страстной привязанности к существу неменяющейся в своих недрах жизни, отсюда это проникновенное знание быта, колорит, любовь к предмету, любовь к детали, — другим показать двусмысленность всего, поразить смелостью проклятий тому, что любишь.

Чтобы казаться таким и быть неведомым, нужна в его искусстве ловкость пребывать на грани фокуса и фанатизма.

Так говорит его прошлое, но грядущее расскажет во сто крат занимательнейшую повесть.

(«Временник РГО», М., 1924)

и мож-
тативно
не по-
на бы-
ки, кото-
в театр
нии раз-
тонтать
быть
нации, —
актеров
ингзага
акцент

Михаил Чехов

Из предисловия к книге Ю. Б. Елагина «Темный гений»

Ценность предисловия, написанного М. Чеховым непосредственно с легкостью
книжки Ю. Елагина, редкие страницы которой приближают к документальному
мемориалу, в остальном популярно-публицистически несамостоятельны, либо почти
бессмысленны, хотя бы его сообщение о бунте Мейерхольда на режиссерской
конференции. Чеховский портрет Мейерхольда равно важен для понимания судеб
портрета и портретируемого. Научную публикацию этого документа К. Л. Рудницкий
незадолго до своей смерти подготовил для выпуска «Вопросов театра», намеченного на
1990 год. Предисловие к «Темному гению» включено и в планирующееся переиздание
двухтомника М. Чехова. Ниже помещены его важнейшие страницы, посвященные теме
Мейерхольда и революции.

шил за-
де я в
люблю
дек, эту
и Отпа-
дающие

Но на-
трудно
ни. Вод-
выдумки,
я и под-
а глазах
се и еще
д. Пусть
в театре
ость глу-
сками в
творив-
з позор,
лезы, в
оваций.
та, лишь
от мате-
й калиф-
шебные
изучия
ми обо-
хитрыми
смотрят,
з.

чтобы
я богат-
о духов-
занности
рах жиз-
та, коло-
тетали, —
поразить

ведомым,
авать на

рядущее
шую по-

М., 1924)

Как и многих современников Мейерхольда, мучило и меня сознание страшных, хотелось бы сказать, диких противоречий его натуры. Лично я знал трех Мейерхольдов. Первый — художник. Он — созидал, то есть показывал нам динамику жизни, образы, факты так, как сам видел их и знал, и как хотел, чтобы их увидели и узнали мы. Второй: Мейерхольд-революционер. Этот — уничтожал, разрушал. И, как член правящей партии, принимал (должен был принимать) действия и преступления революции и нес свою долю ответственности как за те, так и за другие. Третий Мейерхольд — человек. (Тут вы мне не поверите, читатель, если лично не знали его.) Он способен был любить человека. Не абстрактное человечество, во имя которого, по приговору партии, гибнут миллионы живых, конкретных людей, но индивидуального, отдельного человека — и вас, и меня, и его... Был нежен, прост, прекрасно-спокоен, остроумен, смешлив и смешон. Противоречия эти мучили нас, знавших его ближе, чем публика, чем те, для кого и сейчас «политика заслоняет художника» в сложной личности Мейерхольда. Каждый из нас есть проблема. Мейерхольд — сверхпроблема. Я хотел разгадать ее, чтобы избавиться себя от хаоса чувств по отношению к «темному гению». Может быть, для многих из нас мучитель-Мейерхольд и не стоит внимания, но ведь судьба дала же ему искупление — он сам был замучен.

Летом 1930-го года, в Берлине, я имел разговор с Мейерхольдом. Я старался передать ему мои чувства, скорее предчувствия, о его страшном конце, если он вернется в Советский Союз. Он слушал меня молча, спокойно и грустно и ответил мне так (точных слов я не помню): с гимназических лет в душе моей я носил Революцию и всегда в крайних, максималистских ее формах. Я знаю, вы правы — мой конец будет таким, как вы говорите. Но в Советский Союз я вернусь. — На вопрос мой — зачем? он от-

ветил: из честности. Не могу вам сказать почему, но тогда же мне в душу запала не честность его, но образ большевизанствующего юноши гимназиста. Я почувствовал, что-то не так. Что? Не знал. И вот, уже после отъезда Мейерхольда, мне представилась такая картина. Мейерхольд, несомненно, родился с душой революционера-новатора. Подлинная его Революция должна была проявиться много позднее, в зрелом возрасте, в области духа, в искусстве. Но задолго еще до первого появления революционера-художника бунтарь-гимназист, увлеченный «прогрессивными» идеями конца века, влияниями товарищей-социалистов, всей тогдашней атмосферой всероссийской игры в нигилизм, стал нетерпеливо искать революцию в своем окружении, в повседневной жизни, где он мог бы применить свои силы немедленно! Ждать он не мог, в нем что-то спешило. Спешил его гений, его неукротимая воля к новаторству, к творчеству. «Революцию» гимназист понял по-своему. Ни здравого смысла, ни способности самокритики, ни, тем более, предвидения цели будущего Мейерхольда — гимназист еще не имел и, не будучи в состоянии заглянуть в область духа, нашел «революцию» ниже, много, много ниже! Он нашел ее там, где она проявляет себя, как сила разрушающая (не созидаящая), но удовлетворяющая волю. И мятежный гимназист — тот самый, который в будущем положит в карман партийный билет и возведет себя в ранг вождя «Театрального Октября», этот гимназист-нигилист, одержимый духами противоречия и разрушения — решил всю дальнейшую судьбу Мейерхольда. Он приговорил его к неразрешимым конфликтам как с самим собой, так и с обществом, вплоть до мучительной смерти.

Но теперь для меня возник новый вопрос: почему же позднее созревший человек и художник не исправил роковой ошибки гимназиста? Почему он вернулся в Советскую Россию? И почему, вернувшись, не вышел из партии?

Из честности? По отношению к кому? К гимназисту? Этому я не мог поверить — Мейерхольд-художник был слишком талантлив и умен для этого. В чем же причина? И мне показалось, что причин этих — две. Мейерхольд знал театральную Европу того времени. Ему было ясно, что творить так, как хотел он, как повелевал ему его гений, — он не мог нигде, кроме России. Вторая причина — уже чисто человеческая, личная, — его отношение к Зинаиде Райх. Он любил страстно и преданно свою красавицу жену. Ее же преданность советской власти, казалось мне, была более глубокой и даже более искренней, нежели ее чувства к собственному мужу. Все мои разговоры с Мейерхольдом в Берлине, в 1930-м году, происходили в присутствии Райх. Попытки мои уговорить Мейерхольда остаться в Европе вызвали горячий протест с ее стороны. Когда же я нарисовал перед ними картину воз-

можной его гибели, она назвала меня предателем и, со свойственной ей внутренней силой или лучше скажу — фанатизмом — стала влиять на Мейерхольда. С ним мы расстались друзьями с нею — врагами.

И, наконец, в неотвязчивых мыслях о Мейерхольде-партийце я хотел знать, счастливы ли он? И как будто нашел утешение в речах Мейерхольда, защищавших искусство от партийцев*. Чем были эти речи? Криком, отчаянным, безнадежным криком! (Ему ли было не знать, что один в поле — не воин!) В этих речах, хотя бы «спокойно» и «бесстрашно» произносимых, уже звучал голос обреченного, голос мученика. Я сам слышал несколько таких его речей на заседаниях Наркомпроса...

* См. Ю. Б. Елагин «Укрощение искусств» (Прим. М. А. Чехова).

Мейерхольд обрушивается на плохую революционную драматургию...

Речь Мейерхольда на совещании в Наркомпросе

В феврале-марте 1927 года под председательством А. В. Луначарского на расширенном заседании научно-художественной секции Государственного ученого совета Наркомпроса обсуждалась деятельность Главреперткома. Накануне этого совещания К. С. Станиславский пригласил к себе М. А. Чехова, В. Э. Мейерхольда, В. Г. Сахановского, П. А. Маркова. Он считал, как вспоминал Марков, что им необходимо занять единую позицию в защите театра от безграмотных вмешательств. На заседании Наркомпроса Станиславский был категоричен и, вспоминая практику прошлых лет, говорил: «Во всех этих опытах была большая польза, и я ее не отрицаю. Но мы потому и сидим здесь, что все эти опыты ни к чему в конце концов не привели, ни в чем всех нас не убедили и не показали нам настоящей правильной линии, которую нужно вести. И теперь положение правительства и Реперткома очень трудное. Все-таки, спрашивается, какую же создать правильную линию, которая бы приносила ту пользу, которую ждут от театра. Творчество имеет свои законы, и с ними бороться не приходится. Революция сильна, но победить природу, законы психофизические, человеческие она не в силах. Она должна пользоваться этим инструментом в пределах тех возможностей, которые он может дать». Материалы совещания публиковались в «Жизни искусства». Речь Мейерхольда с той поры не перепечатывалась.

С нашей политической трибуны как-то раздался голос, к которому, по моему мнению, надо очень и очень прислушаться, потому что, мне кажется, он бьет в самую точку. Этот товарищ отметил, что перед нами открывается в нашем советском строительстве новая, совершенно новая эпоха, когда рабочему классу стали несколько тесны экономические рамки, в которых родилась Октябрьская Революция. И вот теперь, через 9 лет, он эти рамки ломает и начинает создавать свою технику.

Разрешая эту труднейшую задачу, мы делаем большой шаг вперед, мы делаем первые

шаги наступления по наиболее трудному пути — реорганизации всего хозяйства на новых технических основах.

Когда тов. Орлинский с необычайным апломбом и необычайной уверенностью говорит, что для сегодняшнего дня нужны совершенно такие же методы и такой же подход к разрешению труднейших проблем театра, какой был во время военного коммунизма, то тут я прежде чем повторить то, что он сказал по поводу зарядки, хочу процитировать одно его заявление, которым я изумлен ужасающе. Он говорит: «Мы должны диктовать свои законы драматургам».

актерам
сти-ский
приятелю!

культотдел
два дня
готовари
ю, отно
все
ионные
дять в о
лубах.

Т
че, — это
постью,
и-х тех
буют ино
лю, инс
такой ло
то-нибу
очень ин
тет заря
ольно, т
с этими

А
(я сейчас
и возгла
меня по
чень бы
вопроса
ный реп
договоре
юря здес
культари
идет тол
чивалась
та, чтоб
желются
живых
(Голос
жалуйста

Я
передель
пряжение
тельному
всее кр
ного зал
иеец не
потому ч
кую, — к
женером
зале ан
тирован
турга, ес
актер, к
жить сол
того, что
зает это
ту абстр
и все си

и преза-
й он од-
в влещ-
ружам

наших
счастлив
в речах
партий-
чайшим
наиб. что
тах, хот
симых, —
лученка
речей на

А Чехов

у пути —
вых тех-

бычайным
говорит,
ленно та-
к разре-
ой был во
а прежде
о повод
аявление
говорит
матургам

актерам, режиссерам и артистам. Вот так мыр-
дский подход! Кто то должен диктовать законы
драматургу!

А вот что мне рассказал заветный
директор ВЦСПС тов. Исаев не так давно как
раньше тому начал, когда он пришел ко мне
разговаривать, по предложению тов. Гомко
относительно новой поэтики, которую мы
все — и культуред ВЦСПС и все револю-
ционные театры должны совместно прово-
дить в отношении театральной работы в рабочих
клубах.

Тов. Исаев вот что мне сказал. «Рабо-
че — это он заявляет с полной ответствен-
ностью, — рабочие требуют от инструкторов, от
тех тех, кто обслуживает рабочие клубы, тре-
буют иного репертуара, иного подхода к оформле-
нию, иной работы, более культурной. Они даже
экой лозунг вывели: «Долой агитку, нельзя ли
чтонибудь покультурнее, похудожественнее». Это
очень интересно, что тот зритель, которого хо-
чет заряжать тов. Орлинский, говорит: «До-
вольно, товарищи, не нажимайте вы, пожалуйста,
с этими агитками».

Мы, строящие революционный театр
(я сейчас говорю от имени своего театра, который
я возглавляю; может быть, другие театры в этом
меня поддержат), — мы должны в сегодняшний
день быть очень осторожными в разрешении
вопроса о том, каким должен быть революцион-
ный репертуар, потому что здесь нет четкой
оговоренности. И я боюсь, что Орлинский, го-
воря здесь о зарядке, говорит о тех приемах
вульгарного революционизирования, когда речь
идет только о том, чтобы всякая пьеса окан-
чивалась непременно помахиванием красного фла-
га, чтобы это была оголенная схема, где люди
делятся на «красных» и на «белых», где нет
живых людей и где действуют абстракции.
(Голос с места: «Пример».) — Пример? По-
жалуйста.

Я был на спектакле МГСПС, когда шла
переделка пьесы «Цемент». Я видел, с каким на-
пряжением драматург, режиссер старались зри-
тельному залу навязать, что действующий в этой
пьесе красноармеец должен вызывать у зритель-
ского зала симпатию, но если этот красноар-
меец не моется, не ходит никогда в уборную,
потому что схеме не полагается ходить в убор-
ную, — когда этот красноармеец говорит с ин-
женером, который должен вызывать в зрительном
зале антипатию, который должен быть дискреди-
тирован, с точки зрения режиссера и драма-
турга, если этого инженера играет очень умный
актер, который талантом своим старается вло-
жить содержание в эту схему, берет напрокат из
того, что он играл в прошлом репертуаре, де-
лает это с большим искусством, преодолевает
эту абстрактную схему и выявляет живой образ, —
то все симпатии перекидываются на сторону этого
инженера.

Чем тогда можно заменить «револю-
ционный» подход, при котором надо выдумать
какие-то технические соображения, типа: «Мы вы-
ходим к тому, что будет, если мы сейчас будем
идти по той-то улице, революционные театры за то
что они ставят «Штирца», «Ревя», «Красно-
революция». Да простит мне Анатолий Васильевич
я был поражен, когда увидел, что он выдумывает
пьесу «Купите революцию». Здесь дело совсем не в
том, нравится или не нравится. Я думаю, что
Анатолий Васильевич был просто в хорошем на-
строении и, смотря этот спектакль как хороший
драматург, просто создавал параллельно какую-то
свою пьесу. Но когда я был на пьесе «Купи-
те революцию», я боялся, что я сойду с ума
я ничего не понимал, это — дешевый экспрес-
сионизм, это — такая леонидо андреевщина,
это — такая чепуха, которая происходит на сцене,
как, например, последний монолог, когда какой-то
сумасшедший человек бегал по сцене, — я совер-
шенно не понимал, что этот сон означает.

Во всяком случае, хотя зарядка вещь хо-
рошая, но нельзя забывать, что зритель на де-
вятом году революции вырос настолько, что уже
имеет свой вкус и он нам кое-что начинает
диктовать, и через этот орган ВЦСПС уже по-
дается нам сигнал к тому, чтобы мы строили
пьесы несколько иначе, бросили бы эти чепуховые
схемы. Я как-то заявил на докладе в Ленингра-
де, что если у части публики, у мещанской части
публики, есть потребность посмотреть на адюль-
тер, если все это кому-то нужно, то нужно эту
часть зрительного зала отвести в суд и заста-
вить их в большом здании выслушивать пока-
зательные процессы, где типы, конечно, гораздо
тоньше, потому что они прямо, непосредствен-
но выхвачены из жизни, и всякие кумушки,
всякие люди, которые любят смотреть в замоч-
ную скважину, получают там такое удовольствие,
что, конечно, ни один современный техник
из современных драматургов не сможет с этим
совладать. Большая часть наших драматургов,
которые именуют себя пишущими революционные
пьесы, этим занимаются — они подслушивают в
вагонах, на вокзалах, на собраниях, на улицах
какие-то словечки и начинают это нанизывать по-
том, выдумывают какую-то необычайную ситуа-
цию, которая всегда немного отдаст душком бан-
дитским, — непременно в каждой пьесе кто-то кого-
то «пырлет ножом в пузо» или револьвер вы-
стреливает в самую скучную минуту, когда делать
больше ничего не остается, как выстрелить в
чью-то голову, и человек падает и непременно
при этом падает «белый», а «красный» никогда не
падает. Это — такая противная схема, которая,
конечно, никого удовлетворить не может.

Мне скажут, — я такие заявления делал, и
сейчас же выскочил какой-то уважаемый тов. Пе-
тухов и говорит: «Да здравствует искусство для
искусства».

Мы заявляем со всей ответственностью, что мы не с ним, и не с теми, которые заявляют «искусство для искусства». Дальше, мы всецело поддерживаем лозунг, что театры должны служить задачам времени. Да, они должны служить задачам времени, но какими средствами и какими способами? Способами культурными. Нашу драматургию надо углубить, и здесь встает вопрос о создании единой театральной школы, единого театрального вуза, в котором бы обучались не только режиссеры, но и драматурги, может быть, в первую очередь драматурги, когда мы переживаем такой репертуарный голод. И, конечно, вместе с ними будут обучаться и журналисты.

Я заявляю, товарищи, что сейчас нам пора поговорить о новых технических способах, о новых технических достижениях, которые мы откуда будем добывать? Из своей головы? — Нет, товарищи, надо учиться. Я не дальше, как два дня тому назад слушал тов. Чижевского, который, с моей точки зрения, подавал большие надежды, он успехи, несомненно, сделал, но он притащил пьесу (которую мы не могли дослушать и на первой трети мы попросили его замолчать — мы не могли эту пьесу слушать, до такой степени она была халтурна) с явным стремлением эту пьесу всунуть в какой бы то ни было театр. Нельзя же, товарищи, организации, которая работает над такими текстами, как «Ревизор» Гоголя, как «Дело» Сухова-Кобылина, — нельзя же такую чепуху предлагать! Тут такое желание во что бы то ни стало сверкнуть каким-нибудь демагогическим лозунгом и потом отделаться: моя хата с краю — все это такая заведомая халтура. Надо с этим бороться, и тут я совершенно не понимаю, как тов. Орлинский, выбрасывая этот лозунг о зарядке, как он может, проводя свою линию, как он может в своей речи не задеть ни одним словом последнюю постановку МХАТ 2-го, о котором он все время говорил, вокруг да около, о каком-то мистическом его уклоне и всем прочем, и не заметил, какое большое оздоровление произошло в этом театре, когда он представил такую великолепную работу, как это «Дело».

Я не большой поклонник режиссера Сушкевича, прежние его работы мне казались весьма слабыми, но теперь я заявляю: вот у кого надо учиться драматургам. Сушкевич, который имел целый ряд провалов, теперь выкарабкивается. Каким образом он это достигает? Грандиозной работой. Я убежден, что Сушкевич работает очень много, очень упорно, очень здорово. Вы думаете, что он не имеет достаточного запаса этой зарядки? Он ее имеет, раз он смог поставить «Дело» так, как он его поставил. Вы как-то этого избегаете, но вы охотно меня извратите, сказав: а вот с «Ревизором» ты сделал ошибку.

Нет, товарищи, это наша большая ошибка и огромная ошибка нашей критики, что она все та го-

това всякую ошибку в порядке отрицательной экспериментальной работы, которую провозглашает театр, постоянно учась, двигаясь, выставляя на перепутье, забывая об оздоровлении именно в сторону революционизирования.

Я это говорю с полной ответственностью, потому что я сделал вчера допрос М. А. Чехов, я вчера загримировался членом Реперткома и разыграл перед Чеховым целую сцену — не знаю, удалась ли мне эта сцена. Я его спросил: есть ли в вашем театре контрреволюция? Говорите, я буду записывать. Он говорит: ничего подобного. Есть у нас так называемый мистицизм — не тот мистицизм, о котором очень пространно говорит всякая театральная критика, ничего не понимающая в мистицизме, что она доказала на «Ревизоре» спутав фантастику с мистицизмом. Я спросил: а у вас нет теософии или оккультного сдвига? — Он клянется: ничего подобного. И я убежден, товарищи, что он может выступить вместе с этой пьесой прямо. Я готов протянуть ему руку и сказать: я в блоке с Чеховым, несмотря на все наступления на него со стороны Орлинского.

Нужно оценивать культурные явления не с точки зрения тех или других уклонов, надо всегда последний образ считать тем образом, который определяет поворотный пункт. Вы не диалектик, тов. Орлинский, если вы так рассуждаете и хватаете его за шиворот за какую-то ошибку.

Вы заведующий (обращение к тов. Залка) всей этой большой системой, и вот один из ваших заведующих репертуарной частью имел наглость явиться со своими тезисами в Главрепертком — это я говорю в связи с тем, что я имел сказать о МХАТ 2-м, — и говорит: «Благодаря сложным социальным, экономическим условиям — все т. н. квазимарксисты, которые пишут в отделе театральной критики, все они обязательно так начинают, — благодаря сложным экономическим условиям развития России до наших дней дошли три театральные системы, из которых каждая отражает различный этап в развитии классового театра; эта система — бытовой и отражательский театр». Слушайте, драматурги, — скажите, что это не так. «Психологический театр и условный театр». И этот бытовой театр, о котором он говорит, может быть условным и не условным, а он в одну кучу свалил, он гвоздь спутал с панихидой, мысли черт знает как — как курица, и тезисы представляет.

Если у Чехова бывают уклоны, то они происходят от того, что он находится в плахе исканий, и если он впадает, с моей точки зрения, в ошибку, трактуя так «Гамлета», как он трактовал, то это происходит от того, что он очень молод. Я не знаю, сколько ему лет, но в сценическом отношении со мной он очень молод. Он изучает какие-то новые формы выражения, зачем же на него в этом отношении набрасываются? Что же «Гамлет»