

это преодолевать все препятствия, которые становятся на его пути. Но какой же он влюбленный? Он — «горе-влюбленный», у него не выходит это дело, потому что мозг его заполнен прекрасными идеями, а, как вам известно, влюбленному никакие идеи не нужны. [Чацкий] одержим идеями, он хочет изменить строй, ему не нравится, как мир построен, он еще не принадлежит ни к какой партии, но ему не нравится. Это в чистом виде революционер. Мы еще не знаем, выйдет ли из него эсер или социал-демократ, или он будет коммунистом. Важно то, что он не приемлет мир. Ему тесно в этом мире, он хочет в пузо толкнуть Фамусова, ему невыносима военная дисциплина, которая учит черт знает чему. Значит, он — «горе-влюбленный».

Для того чтобы быть парадоксальным, и для того чтобы опрокидывать существующие нормы, нужно непременно эти нормы хорошо знать, и их изучить, и их строить. Скажем, Врубель — разрешите вам сообщить о существовании такого художника. Когда он появился в Академии художеств, он рисовал на ять. Он рисовал замечательно. Рисовал ли он лампу, тумбу или будку городского — все было замечательно. Помню один его рисунок — «Бессонница». Это просто измятая перина, измятая подушка, действующего лица нет, измятая кровать. И написано: «Бессонница». И ясно, как человек здесь мучился от бессонницы. Так нарисовано, что не подкопаешься. Говорили, что Врубель идет к золотой медали, но кончилось тем, что его выкинули из Академии, не допустили к золотой медали, потому что он в один прекрасный день сказал себе: «Я не хочу», и стал опрокидывать нормы, какие ему были предписаны и какие он сам

создавал. Но он не был бы тогда Врубелем, если бы он не знал эти нормы.

Знаменитый художник Х — есть такой художник, — он захотел «не уметь». И вот это «захотеть не уметь» — это безумно трудно, и это может сделать только изумительный рисовальщик. Вот почему мы все стоим за традиционализм.

Серов так же делал. Нарисует прекрасный портрет, сеансов пятнадцать все ручки потирают, а после, с пятнадцатого до двадцатого сеанса, он начинает разочаровывать своих друзей, которые приходят, смотрят его картину и говорят: «Слушайте, вы испортили картину, вы посмотрите — на пятнадцатом сеансе локоть не торчал, а теперь локоть торчит». А он говорит: «Если бы локоть не торчал, я не был бы Серовым». Он должен был найти такой поворот, который определял его лицо, а ежели всякий начинает рисовать, как учитель рисования учил, так тогда бы искусство не продвигалось вперед. Это приходится намотать на ус.

Я не знаю, есть ли в цирке или в мюзикхолле сейчас такой номер: стоит турник и на турнике работает один правильно, а при нем эксцентрик в котелке и в больших башмаках. Я задаю вопрос: кто должен обладать большим мастерством? Тот, кто работает неправильно. А тот, кто работает правильно, он на десять процентов ниже. [Эксцентрики] — люди изумительной техники, на эти номера ставятся люди с величайшей техникой, они знают основные законы биомеханики. Давно замечено, что прекрасным партерным гимнастам, у которых техника все растет и растет, в конце концов ничего не остается делать, как опрокиды-

Постановка «Пиковой дамы» на сцене Ленинградского Малого оперного театра содержит в себе целый ряд и других интереснейших моментов. Но о них уже было немало сказано на страницах театральной критики (статьи А. Пиотровского, Иг. Глебова и др.). Я ограничил свою задачу только одной стороной: изобразительно-композиционной, которая меньше всего нашла отклик в печати. Я хотел показать, как в руках такого большого мастера изобразительного искусства, каким является Мейерхольд, приемы, выработанные тысячелетней культурой пространственных искусств, находят неожиданное воплощение и твор-

ческую переработку, создавая на сцене новые формы пространственных композиций. Мейерхольд черпает полной пригоршней из мирового наследства художественной культуры, умея, будучи традиционалистом, всегда сказать и новое слово.

Николай Тарабукин

Москва, 1935 г.

Штрих к портрету

Машинопись, озаглавленная «Беседа со студентами-выпускниками. Июнь 1938 г.». Хранится в ЦГАЛИ, в фонде Мейерхольда (ф. 998, оп. 1, ед. хр. 787)... Возможно, копия выправленной стенограммы или чьей-то записи... С выпускниками какого именно учебного заведения проводилась беседа — установить не удалось.

вать нормы. Так же с великими художниками: прежде чем начать опрокидывать нормы, у них колоссальная подготовка.

Гоген, может быть, не показывал своих предварительных работ. Есть целый ряд людей, например Есенин — об этом никому не рассказывайте, — он часто писал вещи, которые, если их показать какому-нибудь пушкинисту, были бы приняты за новые стихи Пушкина. Он, Есенин, мог написать, как Пушкин, и так просто, как будто переписывая Пушкина. Он говорил: «Вот я из «Евгения Онегина» читаю...», и он читал сочиненные им стихи в духе Пушкина. Если бы эти стихи знал, например, С[акулин] или Коган, то они бы сказали: «Классические стихи написал Есенин».

Я об этом говорю потому, что хочу сказать, как часто художник не показывает своих работ. Например, я знаю Пикассо. Когда я хотел к нему прийти в четверг, он меня не пустил, а пустил в другой день. Я прихожу и вижу, что в мастерской приготовлено, чтобы принять меня: ряд вещей перевернуты, ряд вещей спрятаны¹. Я знал такого художественного критика К[онстантина] Э[рберга]н, который интересовался кухней художника, а не вернисажем. Он говорил: «Если бы мне дали возможность посмотреть, как Гоген создает свои вещи от «а» до «зет», я бы тогда о Гогене сказал кое-что с уверенностью». Я тоже не покажу своих черновиков, это ясно, потому что вы

1. З. Н. Райх пишет 16 декабря 1928 г. из Парижа: «Вчера были у Пикассо. Сидели у него два часа. Подробности расскажем при свидании. Было очень интересно. ... Говорили много о «Гамлете», мечтали о совместной работе Пикассо и Мейерхольда, смотрели новые работы Пикассо. Пикассо утверждает, что Мейерхольд его «конкурент», и заявил, что «обожает» «Ревизора» и считает гениальным произведением у Мейерхольда».

черт знает какие вещи увидите. Но вот процесс опрокидывания норм, чтобы открыть свое лицо, — это очень трудно.

Я видел последнюю вещь, которую дал Пикассо. Это лошадь, настоящая лошадь, какую вы могли бы видеть на Триумфальной площади. Вы видите в этом рисунке ноги, которые уже умерли: у лошади паралич ног, это хорошо выражено, здесь прямо флоберовский натурализм. У Флобера есть такая абсолютно точная передача. Конечно, он нормы знал. И Гоген знал.

Для актера очень важно все удерживать в памяти. Например, я убежден, что ни один не знает, какие в Москве на улицах фонари — я не говорю об окраинах, а в центре. Такая наблюдательность, память — это очень важно. Вы спросите, как это приобретается. Только тренажем. Вы начинаете смотреть картину, сперва просто так, а потом у вас постепенно вырабатывается способность вбирать в себя тонкости. А это колоссально важно. Это первое. Потом необходимо подслушивать и запоминать конструкции фраз, произнесенных на улице. Это очень важно, потому что строение живой фразы зависит не только от расстановки слов, но еще от музыки в смысле повышения и понижения. В этом надо себя натаскивать.

Где эта наблюдательность вырабатывается? Думаете, за письменным столом? Я очень редко сижу за письменным столом. Когда я писал книгу, то и ее я писал в постели, когда у меня была травма. И мне кажется, что я не напишу новой книги, пока у меня не будет новой травмы. У меня наблюдательность выработалась, потому что я везде толкаюсь, и вот тут-то мне достается от Зинаиды Николаевны. Где какой-нибудь

Из комментариев ко второй части книги: В. Э. Мейерхольд. Статьи. Письма. Реци. Беседы.

Студентами-выпускниками, с которыми в первых числах июня 1938 года почти шесть часов беседовал Всеволод Эмильевич, были Г. Товстоногов, Б. Покровский, Н. Бакалейников и автор этих строк.

В 1938 году мы, студенты режиссерского факультета ГИТИСа, заканчивали институт и готовились к выезду в разные города для постановки дипломных спектаклей. Помня, что в свое время Мейерхольд хорошо знал провинциаль-

ную сцену, мы решили перед отъездом побеседовать с ним.

И шестого или седьмого июня в одиннадцать утра мы позвонили в дверь квартиры Мейерхольда в Брюсовском переулке, 12. Открыл сам Мейерхольд. В доме кроме него никого не было. С плохо скрываемым любопытством глазели мы на черный бюст Пушкина, непохожий на все виденные прежде скульптурные портреты поэта, на автомобильное колесо, лежащее на балконе, на гравюры, развешанные по стенам, и на самого Мейерхольда, сидящего в кресле, перед старинным бюро.

—Ну-с, молодые люди, что при-

вело вас ко мне? — спросил Всеволод Эмильевич.

Мы объяснили цель визита. Нелепость выдуманного повода только в эту минуту стала очевидной. Надо думать, что вид у нас был глупый.

—Что ж, ко мне, как к провинциальному режиссеру, уже давно никто не обращался, — не без иронии произнес Мейерхольд. — Это даже любопытно. Постараюсь ответить на ваш вопрос, но сначала спрошу сам: что вы считаете материалом творчества режиссера?

Перебивая и дополняя друг друга, мы демонстрировали Мейерхольду свою эрудицию, знание

скандал — я там уже, потому что в скандале отражаются самые сокровенные вещи в природе людей, тут проглядываются самые замечательные качества и недостатки человеческие. Тут природа людей сказывается. Например, очень интересный случай. Шел экспресс, и было крушение поезда. Вот после крушения, когда все уже убрали, когда уже ничего не осталось, смотрят — под поездом лежит перина спального вагона первого класса и на этой перине спит толстый буржуа. Думали, что он мертв, что его как выбросило из вагона, так он и умер. Оказывается, что он спал. Когда его разбудили, он посмотрел по сторонам, позевал, почесался и пошел себе. Это характерная черта. Тут можно разработать целый образ человека. Такого ввести в театр — это замечательно.

Один актер, который играл Гамлета, прежде чем играть, прочел все, что было написано на тему о Гамлете. Он подобрал всю литературу на немецком, французском, английском языках. Его секретарь работал, подчеркивал, читал рефераты и так далее. И после всего этого актер играл отвратительно. А я полагаю, что может быть такой актер, который ничего не прочитал, ни одной книги. И он может быть замечательным Гамлетом. И это будет тот, который прочитал Бен Джонсона, который романы читает. Но надо читать не романы Вербицкой, а таких романистов надо подыскивать, у которых чертовская наблюдательность. Надо читать такие вещи, как «Мертвые души» Гоголя. Прочитайте именно сейчас, когда вы находитесь на актерском факультете, вы получите такой большой материал, что вы и Гамлета сможете сыграть, и у Сельвинского участвовать. Достоевского следо-

вало бы читать, потому что он в своей беллетристике ужасно чувствовал сцену. Когда читаешь Достоевского, можешь представить себе, что читаешь куски какой-то недописанной трагедии. Вот поэтому его так охотно переделывают для сцены, потому что он дает такой бесподобный материал.

И вот тут-то и важны листочки, они в таком чтении незаменимы. Меня этому научил учитель математики. Этот учитель математики, Соловьев (он же заведовал библиотекой), меня осрамил на всю жизнь. Тогда я остался на второй год в шестом классе. До него учителем был один вечно пьяный человек, которому чем хуже ученики учились, тем лучше было. Я добрался как-то до шестого класса. И вот я попал к другому учителю, который мне сказал: «Если вы в полтора месяца не сдадите весь курс за шесть лет, я выброшу вас из гимназии». И раз был такой случай. Я пришел в библиотеку и говорю: «Дайте мне Гоголя». «Хорошо, — говорит, — вот вам «Шинель». Я ушел, через два дня я пришел и говорю: «Давайте следующую книгу». «Хорошо, — говорит, — только расскажи, что прочитал». Он при всех меня так осрамил — книгу взял, прочитал и ни черта не помню! Тогда он, как я сейчас, разрезал листочки и объяснил, как в процессе чтения записывать отдельные главы. Он научил меня работать. Поэтому я так придирчив, потому что знаю, как чреваты последствия. У меня на все книги из моей библиотеки есть такие листочки, заметки. Я прочел всего Вагнера на немецком языке. Его все играют, но никто не читает ничего, кроме либретто, а у него десять томов. Вот теперь, когда я беру книгу в руки, я вижу, что я не только прочел эту книгу, но что я знаю ее. Надо обязатель-

предмета, но наши ответы не удовлетворили его.

— Материалом творчества режиссера, — сказал Мейерхольд, терпеливо выслушав всех, — является его собственное воображение. С возрастом наше воображение обычно засыпает. И вот перед каждым художником встает задача разбудить в себе это уснувшее воображение. Разбудить воображение, растормошить фантазию можно после постоянного тренажа.

И начался урок в прямом смысле этого слова: нам давались задания, время для их обдумывания. Мейерхольд предложил: «Нарисуйте обыкновенный московский почтовый ящик». Выяснилось: ник-

то толком не помнит ни его формы, ни его цвета.

— Вспомните все дома по улице Горького от моего дома до моего театра, — предложил нам Всеволод Эмильевич.

Стало очевидным, что у нас странное обыкновение ходить по улицам, не поднимая головы: помним только первые этажи.

— А зачем все это режиссеру нужно? — спросили мы.

— А затем, что у обывателя память и воображение носят утилитарный характер: здесь я покупаю колбасу, сюда захожу, когда надо отправить телеграмму, здесь ожидаю автобус. Все «нужное» находится внизу, на уровне глаз, на

первом этаже. Поэтому люди, не причастные к искусству, для которых улица только транспортная магистраль, редко поднимают голову, чтобы увидеть небо, красоту оконных наличников верхних этажей, карнизы зданий. Художник тем и отличается от простых смертных, что его воображение не преследует практических выгод. Он впитывает в себя картины окружающего мира, неповторимые человеческие портреты и судьбы, а специфический механизм творческой фантазии художника переплавляет все увиденное, услышанное в художественные образы...

И Всеволод Эмильевич стал говорить о том, как обогащают ху-

но много читать и обязательно отмечать, замечать.

Итак, о наблюдательности. Для того чтобы развить наблюдательность, нужно втискиваться в толпу. Вот к следующему разу: у нас есть костюм милиционера, вам придется его взять, надеть, надеть буденовку, взять палку — мы возьмем ее у дежурного милиционера, он даст на минуточку. Я буду считать — раз, два, три. Милиционер стоит на Кузнецком мосту. Нужно сразу, в два-три штриха, показать, как он заставляет повернуться, как он останавливает какого-то ломового. Вот тогда я увижу, насколько вы наблюдательны.

А пока — до следующего раза. (Аплодисменты). Нет, нет, этого не полагается, это можно было только на вступительной лекции.

10 января 1929 г.

Из выступления

на совещании режиссеров в ССП
о создании
народно-героического театра

Следовало бы собрать более широкое совещание, куда бы влились главным образом драматурги. Здесь все будет упираться в такой вопрос — кто из драматургов отдаст все свои силы на создание настоящего современного спектакля. Ведь дело в том, что всем драматургам тесно в рамках сцены-коробки.

Маяковский, когда ставил свою пьесу «Мистерия-буфф», потребовал, чтобы ее вынесли за рамки сцены, потом он стал думать только о цирке, о круглой площади,



«Последний,
решительный»
Вс. Вишневого.
ГостИМ,
1931

Файх
Маров
Кирилл
Резетт
Март
таров)
исок
годеян
Олеши
ТИМ,

потому что он считал, что там ему можно будет расправить крылья.

Верно замечание тов. Охлопкова, что целый ряд вещей, которые написаны с большим размахом, стеснены этой сценой-коробкой. Мы знаем, что все хорошие драмы, написанные с другой техникой, терпят фиаско. Например, пьеса Катаева. Совершенно иначе эта вещь звучала бы, если бы не было такой сцены-коробки. Поэтому нужно созвать совещание и обсудить этот вопрос...

Драматургов нужно было сюда привлечь. У Катаева есть тяга к народному театру. У него имеется талант к тому, чтобы создать такой театр. Можно пригласить Сельвинского, который ходит неприкаянный. У него есть большая попытка дать формы драматургии, но ему приходится все время себя втискивать в Театр Революции, в малень-

кий театр, который его драматургию будет портить. Он мне говорил, что у него есть новая вещь.

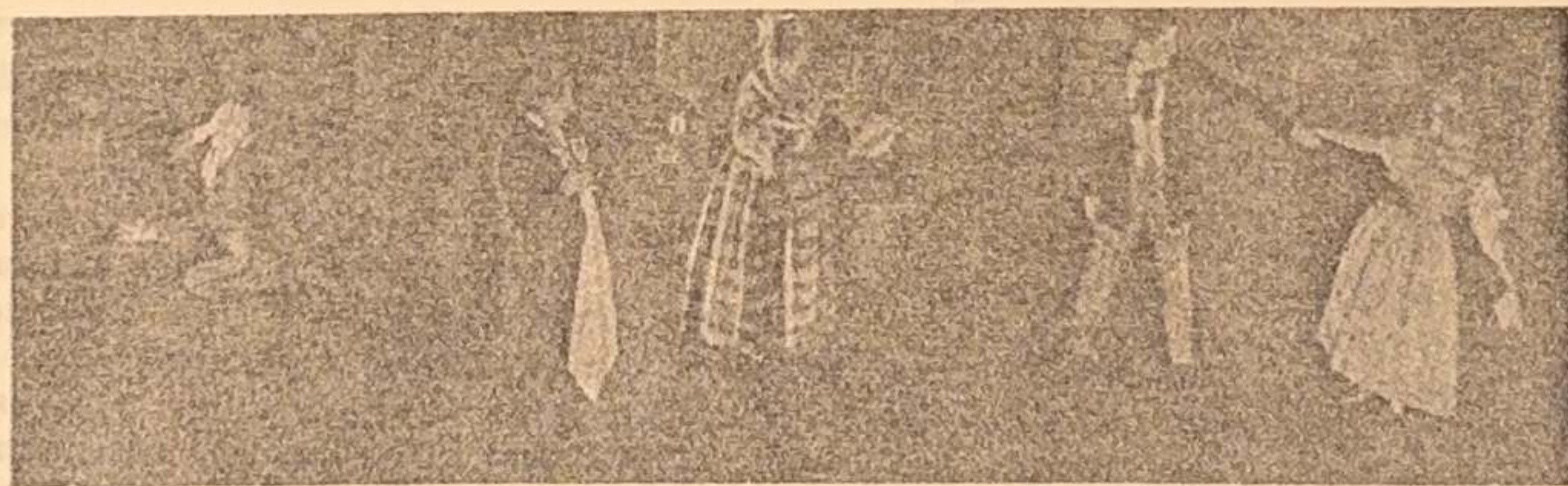
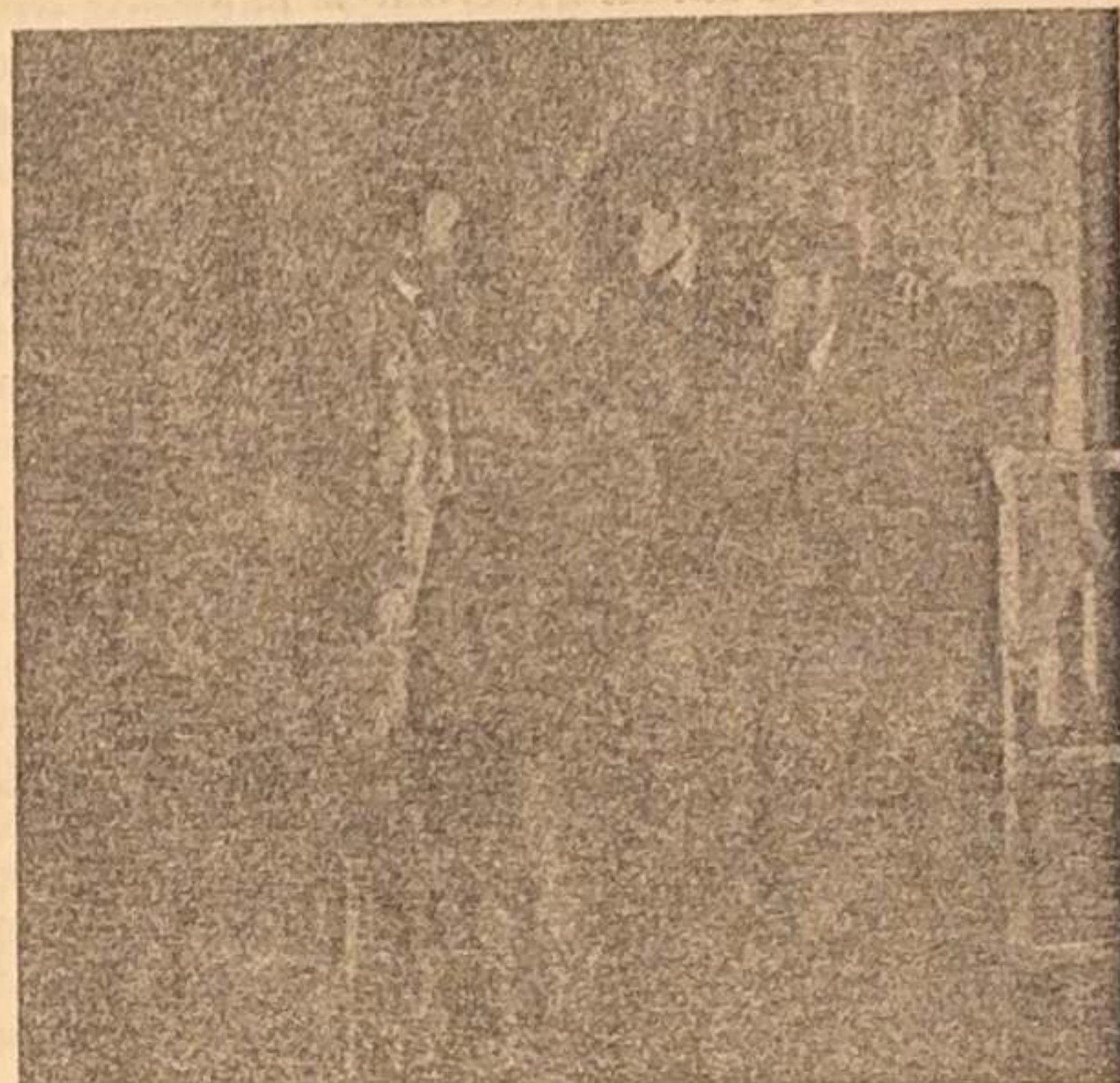
Всеволод Вишневский тоже пропадает, не говоря уже об Алексее Толстом. Я читал его «Путь к победе». Эта вещь мне очень понравилась, но я знал, что эта пьеса не для обычного театра. Тут подумать нужно, например, как изобразить приход поездов, которые вызывает Буденный. Если это будет бутафория, то никто не поверит, что это приход поездов.

Лентовский умел осуществить то, что задумывал драматург, он умел проваливать людей в люки, раскатывать поезда и т. д.

Так что, мне кажется, тут нужно привлечь всех тех, кто бы в этом смысле помог. Нужно привлечь целый ряд драматургов, которые с удовольствием напишут.

Дайх
нчарова),
Кириллов
зеветтер)
Мартинсон
таров).
исок
годеяний)
Олеши.
ТИМ,

Вс. Мейер-
хольд
на репетиции
«Доходного
места»
А. Н. Остров-
ского.
Театр
Революции,
1932



«Доходное
место»
А. Н. Остров-
ского

Я видел, как Катаев распоряжался собственной вещью, когда узнал, что над этой вещью будут работать.

Прокофьев делает все, чтобы еще более замечательные формы придумать, и техника сцены обяжет его писать с гораздо большим размахом.

Я думаю, что это также касается и классического репертуара. Позор, что мы толчемся на одном Шекспире, что мы не делаем попыток овладеть античными постановками.

Маркс и Энгельс, которые были заинтересованы в переустройстве общества, любили театр, они интересовались этим миром. Нужно сказать, что актеры соскучились, им надоело копаться в узких бытовых темах. Конечно, такие темы бывают нужны, они интересны, но актеры тоже хотят расправить крылья.

Вот Юрий Михайлович Юрьев, мы видели, какой у человека запас знаний сценических форм. Через десять-двадцать лет его с нами не будет, и получится, что у него нет наследников, он не может передать другим свой запас знаний. На чем он будет показывать? Он может показать, когда читает монолог Эдипа, Отелло. У него нужно учиться, он очень силен, несмотря на свой возраст. Нужно расширить и эту группу артистов, спросить Юрьева, кому он доверяет в этом смысле, кого считает необходимым привлечь. Давайте окружим его такой группой актеров, чтобы он дал им этот тонус.

Почему мы могли так быстро изменить лицо сельского хозяйства? Потому что подвели иную технику и влили туда новую идеологию. А в театре мы все еще боимся делать такие вещи.

Дайте новую технику, дайте новое пони-

мание идеологии, новое понимание формы, новое понимание содержания, новое понимание людей, которые владеют этим содержанием. Если люди хотят играть перед двадцатью тысячами человек, то дайте им все условия, чтобы они заиграли.

Решение этой проблемы даст вот еще что. Мы думаем, каким образом организовать колхозный и совхозный театр. Мы намечаем пути и строим такой театр. У нас громадный процент площади, и есть где играть на воздухе. Возьмите юг, и вы не найдете ни на Кубани, ни в Крыму, где бы играли на открытом воздухе. А ведь там можно играть.

Все думают, что если быть театру, то надо непременно построить здание. Ничего подобного. Вот тут говорят, что можно играть только полгода. Это хороший срок. Если начать с мая и кончить бабьим летом — это будет замечательно. Если у нас будет такая труппа, которая могла бы играть перед таким количеством, то мы решим громадную проблему. А то ведь у нас кончается тем, что построят театр на пятьсот мест. Этого недостаточно. Этого недостаточно, чтобы обслужить какой-нибудь громадный колхоз на Кубани.

Вопрос об игре на открытом воздухе — это громадная проблема. Постановка такого вопроса своевременна. Я очень благодарен Александру Александровичу, что он нас собрал. Но повторяю, что надо как можно скорее устроить широкое совещание и сейчас поручить это дело какой-нибудь группе драматургов, актеров, композиторов, художников. Давайте больше и больше касаться этой темы всесторонне, а то может получиться вроде того, что сидит перед нами какой-нибудь меценат, мы перед ним распина-

дожника путешествия. Все, что испытывает человек, встречаясь с чем-то для него новым, неожиданным, странным, — вызывает не просто интерес, а какое-то особое волнение. Не просто увиденное, а увиденное и взволновавшее питает воображение художника.

Разговор о путешествиях органически перешел в другой — об эффективном способе тренажа воображения — изучении творческих биографий великих людей, а вернее, того периода в биографии человека, когда он впервые начинает творить.

В опубликованной стенограмме изучению биографий великих людей уделено всего два абзаца. Бе-

седа на эту тему была продолжительной и полной неожиданностей.

— Помните ли вы стихотворение Лермонтова «Казбек»? — спросил нас Мейерхольд.

Мы его не помнили. Точнее, не знали. Мало того, даже после беседы не могли его разыскать в Собрании сочинений поэта. Дело объяснялось тем, что в новых изданиях это стихотворение называется по первой строке: «Спеша на север издалека».

Всеволод Эмильевич снял с полки томик и, почти не заглядывая в раскрытую книгу, прочел стихотворение. Читал Всеволод Эмильевич превосходно, с особой глубиной и какой-то личной интонацией.

— Стихотворение Лермонтова, — продолжал Всеволод Эмильевич, — написано в декабре 1837 года, на пути с Кавказа в Петербург, после отбытия срока ссылки. Нетрудно понять волнение Лермонтова, возвращающегося на родину из изгнания. Но чем объяснить щемящую тревогу, полное отсутствие радости приближающейся свободы? На эти вопросы отвечают письма Лермонтова друзьям. В них он пишет, что едва оправился от болезни, мучавшей его почти месяц. Пишет, что считает себя виновным в горестях и преследованиях, выпавших на долю друзей. А Кавказ вызывал у него необъяснимое, удивительное чувство. Он

емя, глядишь, он вынул из кармана энное количество рублей, и мы построим театр.

Не так это нужно. Государство ждет от нас, чтобы мы решили проблемы создания массового народно-героического театра.

Количество театров совершенно недостаточно. Не удовлетворяют эти театры. Надо обслужить сразу двадцать-тридцать тысяч.

19 мая 1939 г.

Из выступления на Всесоюзной режиссерской конференции

...Товарищи, я буду очень бегло касаться всех вопросов, которые я себе записал.

Первый вопрос, на котором останавливался товарищ Вышинский, — указание Ленина относительно достигнутого человечеством прошлого в области культуры. И вы обратили, может быть, внимание, что он очень упорно делал ударение на той части высказывания Ленина, где он говорит о переработке достигнутого человечеством в прошлом. Вам, товарищи режиссеры, когда я посмотрел на ваши лица, эта акцентировка слова «переработка» очень понравилась, но я боюсь, что вы вкладываете иное содержание, чем вкладывал в это дело Ленин. Критическая переработка ничего общего не имеет с тем, что мы проделывали над классиками. Переработкой нужно назвать применительно к нашему делу такую установку, такую точку зрения на классическое произведение, такое звучание в нашей трактовке этой пьесы, чтобы мы могли по законам ассоциативным и по законам творческой аналогии, уклоняясь в прошлые века, понимать громадную разни-

цу между тем, как человечество жило в прошлом и как оно живет в Стране Советов...

Мы мало касались так называемых организационных вопросов. Мы очень много говорили о том, как должен творить художник... Но нам, режиссерам, которые, в сущности, являются режиссерами производства, нам не нужно забывать в себе организаторов. Вот поэтому я хотел бы коротко сказать вам о том, чем должна являться в производстве режиссерская группа или режиссерская часть. Она должна являться частью действительного, повседневного, оперативно-технического и художественного руководства в области создания новых спектаклей и удержания на высоте готовой художественной продукции.

Режиссерская группа должна быть производственно-техническим распорядительным отделом, охватывающим все цеха своим воздействием...

Режиссерская группа должна приблизиться к цехам, должна все свои чувства, все свои мысли, которые отражены либо в стенограмме, либо в записи, — обязательно доводить до цехов...

Кроме того, режиссер обязан проработать запись внутренней линии актера, хотя бы рефлексивной, хотя бы после двадцати спектаклей. Он обязан проникнуть во весь ход конкретных действий того или иного актера, чтобы представить ему этот документ, составленный совместно с режиссером и актером...

Я считаю, что на режиссерскую группу возлагается не только подготовка новой продукции высокого качества. Режиссер должен принять активное участие в поисках пьес и репертуара. Вы что думаете, что Немирович-Данченко и Станиславский были единствен-

писал Раевскому: «Горный воздух — для меня бальзам; хандра к черту, сердце бьется, грудь высоко дышит — ничего не надо в эту минуту: так бы сидел бы да смотрел всю жизнь». Величественная природа Кавказа давала Лермонтову ощущение свободы и покоя. В изгнании он испытывал их. А «спеша на север издалека», он знал, чувствовал, что этих ощущений он уже никогда не испытает...

Пыльная, петляющая дорога, по которой медленно ползет в горы бричка, зной, перемежающийся с пронизывающим холодом, мучительно сложное душевное состояние прощенного, но опального поэта, — эта картина, нарисованная

Мейерхольдом, наполнила стихотворение глубоким смыслом и большим чувством. Вот, оказывается, для чего нужно изучать биографии великих людей. Чтобы понять художественное произведение, режиссер должен как бы перевоплотиться в автора, стать на его место, попытаться вызвать в себе волнение, подобное тому, которое испытал Лермонтов, увидевший величественную панораму Кавказских гор, или Суриков, увидевший в мертвой вороне на снегу образ боярыни Морозовой.

— Расскажите, как был убит Марк Ривьер? — неожиданно спросил нас Всеволод Эмильевич. Видимо, он не сомневался, что мы

люди начитанные. К счастью, то, о чем спрашивал Мейерхольд, мы знали, проходили, читали. Каждый по-своему описал сцену убийства героя романа Р. Роллана «Очарованная душа». «Ножом в спину...» «Нет, кинжалом, воткнутом в живот снизу вверх...» «Не снизу, а сверху вниз...»

Всеволод Эмильевич снял с полки томик, раскрыл его и сказал: «А в романе не сказано, как был убит Марк Ривьер. Убит кинжалом и все. Как именно убит — вы сами сочинили. Это хорошо. А теперь восстановите в памяти наиболее запомнившуюся вам сцену из «Пелеаса и Мелисанды».

Мне, помнится, представился во-

ными в этом смысле виновниками того, что драматургами их театра стали Горький и Чехов? Нет, товарищи. Актеры также принимали в этом самое деятельное участие. Они создавали этим драматургам дружескую обстановку, они их стимулировали все к новым и новым пьесам. У нас же как получается — дядя завлит позаботится. Это неверно. Каждый актер, каждый режиссер должен много читать пьес, должен быть в курсе движения в области драматургии. Тут было указано, что из пятисот пьес сто дошли до рамп, а четыреста остались неиспользованными. Я убежден, что среди этих четырехсот, наверное, есть преступно забытый десяток пьес. Вот что очень неправильно. Мы, режиссеры, все-таки выбираем пьесы по тому признаку, где нам можно получше разгуляться. Но «Чайка» Чехова попала в театр именно потому, что там негде разгуляться, потому что в этой пьесе разгуливались и ее проваливали, а Художественный театр сумел найти ключ к этой пьесе, и в этом его громадная заслуга. Внешняя эффектность для режиссера не должна быть тем, что должно привлекать в пьесе...

Плох тот режиссер, который не учится драматургическому искусству. Мы привыкли рассматривать драматурга самого по себе, режиссера самого по себе. Но если вы задумаетесь над природой [профессии] режиссера, то вы увидите, что он послан на театр в качестве драматурга. Мы являемся временно исполняющими обязанности драматургов, потому что, в сущности говоря, идеальным театр может стать только тогда, когда режиссером явится драматург данного театра. Если мы вспомним лучшие театры — театр Шекспира, театр Мольера, не говоря уже о Древней Греции, о театре Софокла,

то мы знаем, что эти театры добились самого верного звучания своих пьес.

А у нас [все] передоверили режиссерам. Драматург дает им пьесу — как хочешь, так и справляйся с ней. Это неверно. Драматурги должны ближе подойти к театру, к режиссеру, [нужно], чтобы драматург знал, что режиссер должен продолжать линию драматурга, он свою пьесу написал, теперь она явлена как пьеса для чтения, теперь надо эту пьесу для чтения превратить в пьесу для исполнения.

Затем нужно укрепить наши предприятия работниками, прошедшими определенную школу. Наш недостаток тот, что к нам часто являются недоучки, несмотря на то, что все молодые актеры являются с аттестатами, что они проходили какую-то школу, но беда в том, что они не понимают, что в школе все-таки научиться нельзя, нужно научиться учиться. Сказать с точностью, что эти люди, являющиеся в театр, прошли школы, — нельзя...

Часто у нас так говорят: «Мыслите образами, вот и все». Но для того чтобы начать мыслить образами, нужно же иметь к этому колоссальную, огромную подготовку. Наши актеры читают много, но читают без толку. Наши актеры не знают, что нужно читать такие произведения, которые бы дразнили их фантазию. Вот что сказал по поводу фантазии Владимир Ильич Ленин: «Напрасно думают, что она нужна только поэту. Это глупый предрассудок! Даже в математике она нужна, даже открытие дифференциального и интегрального исчисления невозможно было бы без фантазии. Фантазия есть качество величайшей ценности».

Но ведь фантазию надо культивировать, за ней надо ухаживать, если она имеется в ма-

доем, выложенный крупными камнями, Пелеас и Мелисанда, сидящие на невысокой ограде, прозрачная, но темная вода, в глубине которой исчезал перстень. Кому-то припомнились другие картины: таинственный грот, залитый морем, террасы средневекового замка, длинные волосы Мелисанды.

— Почему одному из вас представился водоем и статичная сцена, а другому — драматически напряженная? Да потому, что образ, созданный воображением, образ будущего спектакля индивидуален. Если бы вы увидели одно и то же, мне пришлось бы сказать вам — ваше воображение банально. Если вы расскажете какое-либо произ-

ведение, почти точно передав содержание, я сделаю заключение — у вас хорошая память, но если в пересказе вы кое-что забудете, а многое убежденно добавите от себя — тогда я смогу сказать о том, как работает ваша фантазия.

— А что если воображение подводит? Если история, факты, документы не совпадут, опровергнут возникший в воображении образ? С чего начинать работу над пьесой — с замысла или со знакомства с критической литературой, исследованиями, иконографией? — забросали мы вопросы Всеволода Эмильевича, не скрывая, что он не очень-то убедил нас. Воображение в то время мы отводили куда

более скромную роль, чем Мейерхольд.

— Ничего не читайте, кроме пьес, пока у вас зреет замысел. Читать Белинского и Добролюбова надо раньше, до того как придет охота ставить «Гамлета» и «Грозу». И в музеи надо ходить постоянно, а не в связи с той или иной постановкой. Когда замысел возникнет, Добролюбова и Белинского перечтите еще раз. И в музей ходите. Тогда все книги, картины, теоретические исследования подкрепят ваш замысел, сделают его прочным, обоснованным.

И Мейерхольд, как-то особенно загибая руками, показал, куда надо направлять накопленные зна-

ленькой дозе, нужно ее получить в большой дозе, нужно эту способность развить. Этой способностью обладали великие беллетристы, среди которых из русских на первом месте можно назвать Льва Толстого. К этому имени я бы прибавил еще Достоевского, Горького и Чехова. Но я беру такого писателя, который на протяжении своей большой деятельности только тем и занимался, что шевелил свою фантазию, а как он это делал, прочтите в его биографии. Актеры вообще не любят читать биографии великих людей, а эти биографии [рассказывают] нам, как они жили.

Знакомство с действительностью может быть не только тогда, когда я читаю газеты и книги, но я обязательно должен вмешиваться в самую гущу жизни. Толстой предпочитал ездить не в первом, а в третьем классе. То же самое делал и Чехов.

В той болтовне, о которой говорил Попов, мы сами виноваты. Когда режиссеру нечего сказать на сценической площадке, то он многое говорит в застольный период. Это идеальный болтун, потому что он может говорить по каждому поводу, он подготавливает и актеров-болтунов, а надо заставлять их понимать, что главное, что мы выдумываем и изображаем в нашей области...

Мы живем и учимся не только в библиотеках, не только в беседах с товарищами, не только выслушивая экспликации режиссеров или своих педагогов. Учиться можно везде. Учиться можно в трамвае, в метро, едучи по железной дороге, поднимаясь в аэроплане, можно учиться и в одиночестве.

Затем, товарищи, ужасно наше искусство отсталое. Здесь и товарищ Вышинский и товарищ Солодовников одинаково сказали —

теперь зритель культурно настолько поднялся, что он требует от нас более тонкой подачи материала со сцены. Для того чтобы уметь тонко подавать материал со сцены, для этого надо самому вооружиться необычайным вкусом. Но как же может вооружиться вкусом актер, когда он никогда не смотрит на живопись, не перелистывает богатейших фоллиантов, находящихся в наших библиотеках, — здесь, в Москве, в Ленинской библиотеке, и в Щедриной библиотеке в Ленинграде, когда он никогда не посещает концертов, не слушает музыки. На музыке можно научиться гармонически строить большие формы; на музыке можно постигнуть правильное тактическое распределение материала; на музыке можно научиться проникать в идейное содержание, заключающееся, например, в какой-нибудь симфонии в Девятой симфонии Бетховена. Так вот этого анализа творческого никто не производит, вкуса у себя никто не воспитывает. Вкус нельзя воспитывать, ходя по магазинам, глядя на ту или другую витрину; вкус воспитывается в библиотеках, на художественных выставках, в концертных залах. Вот этот самый вкус у нас стоит на очень низком уровне, и его нужно во что бы то стало поднять.

Затем, товарищи, когда вы говорите о диалектистическом реализме в своей творческой работе, то имейте в виду, что это можно только при одном обязательном условии, чтобы прочно было у вас сложено мировосприятие, а если ваше мировосприятие не сложено, то такой работы быть не может. Отсюда овладение основами марксизма-ленинизма является делом совершенно обязательным. Я, хорошо зная произведения Бальзака, утверждаю, что, если б

ния — под стул, под себя, как бы укрепляя основание замысла.

— Среди огромного числа ученических статей, — продолжал Мейерхольд, — всегда можно найти такие, которые совпадут с вашим замыслом. Объективность критических разборов не менее относительна, чем фотография... Мне вот говорят, что я поставил не Гоголя, не Грибоедова. А по-моему, это и Гоголь и Грибоедов... Во времена Островского и актеры были другими и зрители знали много меньше, чем нынешние. Если у художника нет собственной точки зрения и он живет с головой, повернутой назад, он вообще не художник, а реставратор, копист.

— Подражание, — сказал Мейерхольд, — почти обязательный этап становления художника. Бетховен начал с подражания Моцарту, Станиславский — с подражания мейнингенцам. Я — с подражания Станиславскому. Чем оригинальнее мастер, тем сложнее избавиться от его влияния. Но если подражать, то подражайте подлинному таланту. Тогда очень скоро вас разоблачат и тем самым помогут выйти на собственную дорогу. Подражать режиссерам средней одаренности не опасно. Таких много. Пойди разберись, кто кому подражает, кто у кого заимствует. Настоящих художников друг с другом не спутаешь. Маяковский

говорит: «Не делайте под Делайте под себя». И я говорю: Хотите учиться у меня — учите у меня. Я открою вам свои секреты. делайте же под меня! От других учеников я пострадал больше, чем от врагов и противников. Никогда не повторить Вольтера же! Избавь меня от друзей, врагами я справлюсь сам!

Взгляд Мейерхольда склеп по стене. Он снял гравюру.

— Это Дюрер. Руки. В старом скляги. Рука воина и сводни. Композиция Дюрера «Обручение» решена образцом с помощью рук. Оживите их на сцене, получится великолепный

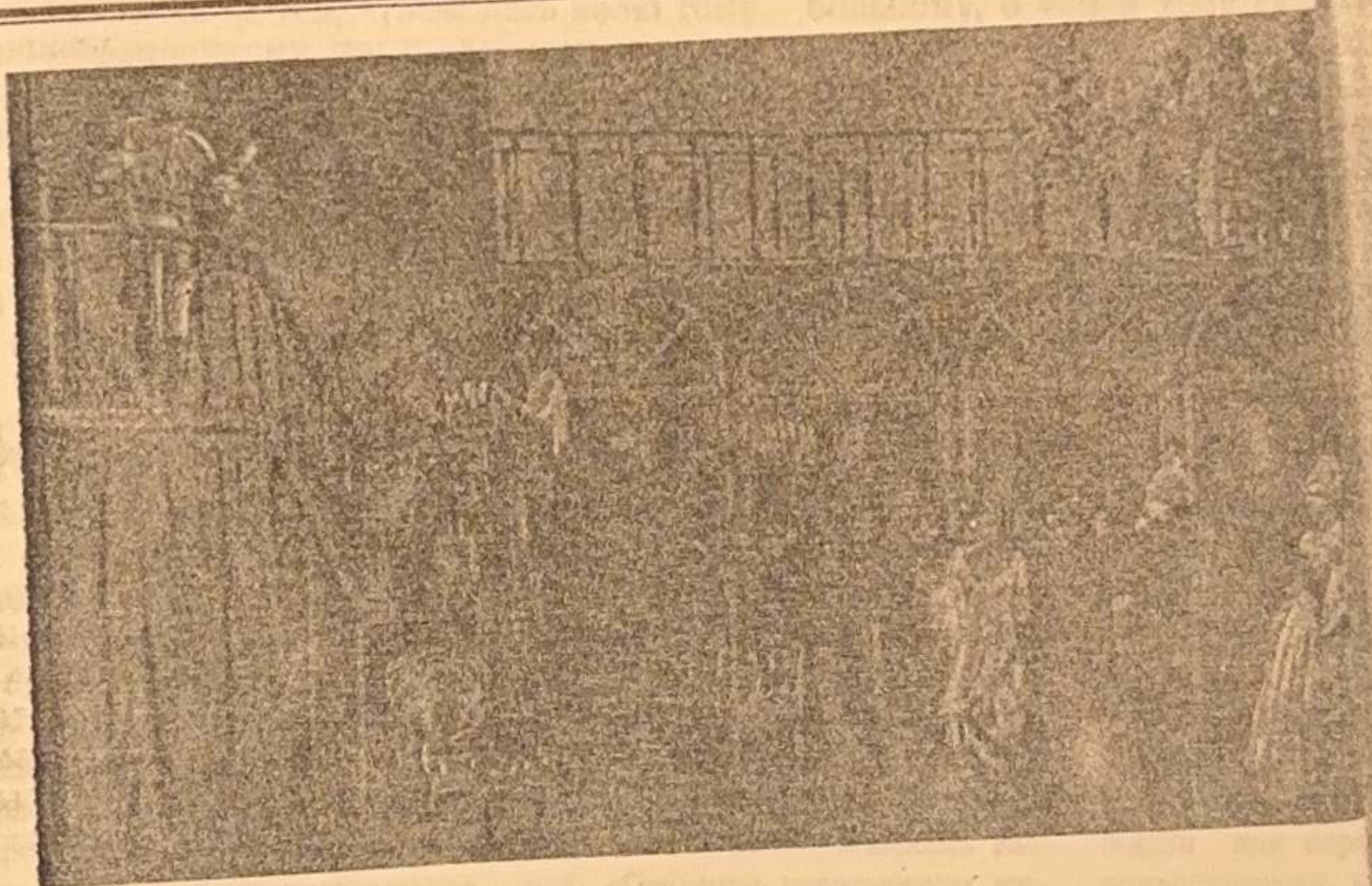
зака было бы более устойчивое мировоззрение, он бы несомненно сделал еще больше того, что он сделал. Бальзак оценен в целом как объективно описывающий явления правильно. И действительно, в этой области он был виртуозом, он дал огромный материал для познания всех социальных отношений общества того времени. Однако он дал бы гораздо больше, если бы у него прозрение было более целостным. То же самое и Лев Толстой. Если бы он вместо своих идейных концепций непротивления злу имел бы другие идеи, он бы несомненно дал бы гораздо больше, хотя бы в своем замечательном произведении «Воскресение», которое было бы повернуто им иначе, чем он его повернул.

Затем я считаю, что программы наших театральных школ должны быть пересмотрены.

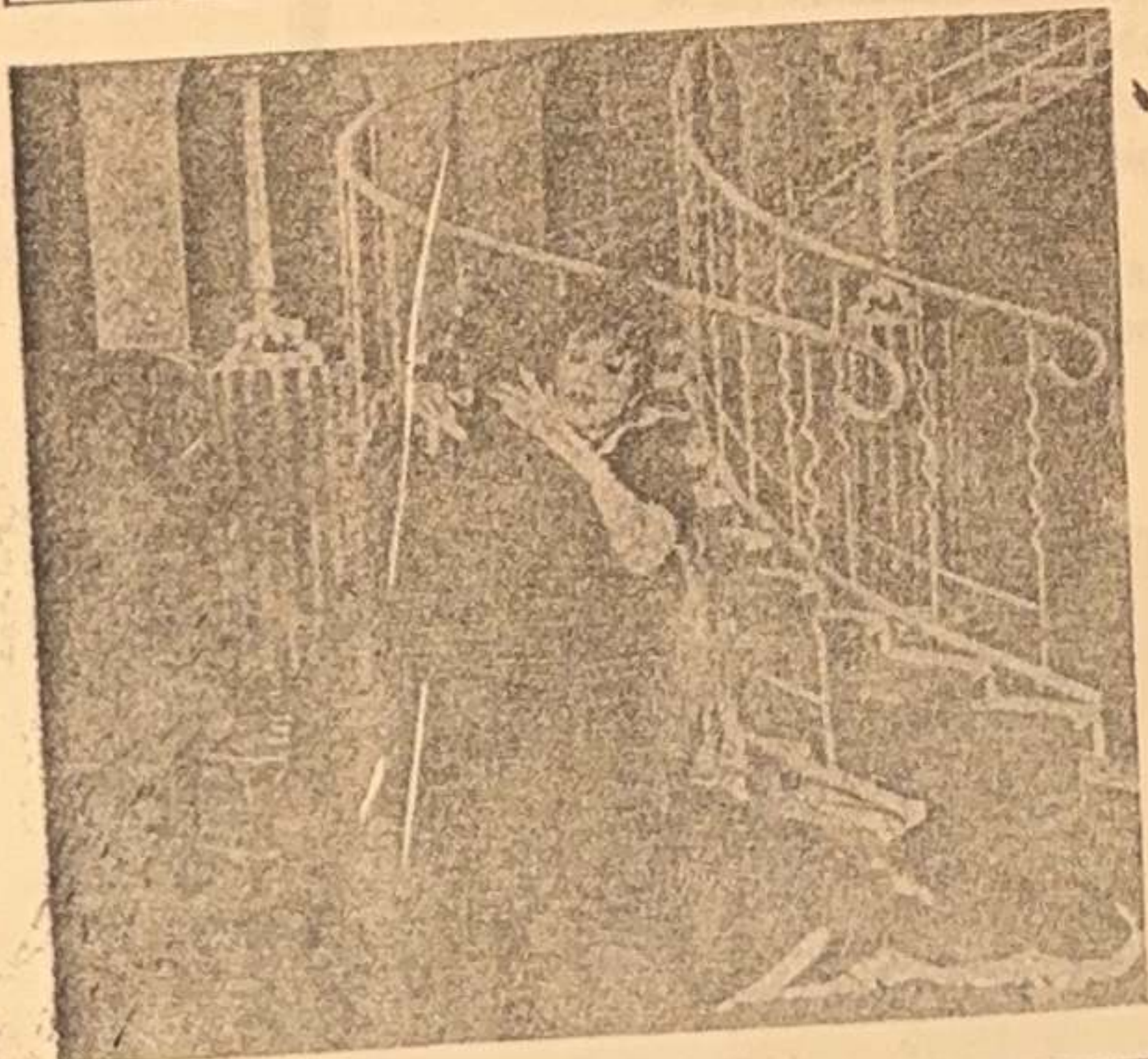
Я считаю, что эти программы уже давно не пересматривались, и поэтому я глубоко убежден в том, что их нужно основательно перетрясти по предметам. Нужно в них ввести новый цикл предметов, который до сих пор еще не введен туда. Предвижу, что опять скажут — вот Мейерхольд опять говорит про физкультуру. Да, товарищи, с физкультурой в наших театральных школах дело обстоит неблагоприятно, да и вообще в нашей театральной работе. Мы еще приходим на репетиции в пиджаках, нет у нас еще попытки показать свою ловкость, ловкость наших плеч, наших рук, наших прыжков. Этого еще нет, потому что мы, актеры, немножко обленились...

Теперь относительно вынашивания роли. Мы забываем об этом и не учимся у великих творцов вынашиванию роли. Я считаю, что в

«Горе уму»
А. С. Грибоедова.
ГосТИМ,
1935



М. Царев
(Арман)
и З. Райх
(Маргерит).
«Дама
с камелиями»
А. Дюма.
ГосТИМ,
1934



докладе товарища Попова эта тема была немножко приглушена...

Так вот, имейте в виду, что в процессе поисков образа не всегда нужно считать, что эти поиски должны идти, как «а, б, в, г, д», то есть по определенному порядку. В вашем мозгу может явиться только одно видение — это видение либо какого-нибудь конца, либо величайшей кульминации. А затем к этому все остальное пристраивается. В этом смысле остались мало изученными записки Ленского, который подробно рассказывает о процессе возникновения этих видений, которые бывают у нас при создании роли. Поэтому-то вынашивание роли должно происходить неторопливо, и тут никогда не нужно себя торопить. И в этом отношении товарищи режиссеры не будут слишком строгими к актеру, который не является готовым на первые же репетиции. Бывают случаи среди актеров, когда видение происходит перед премьерой. Вы не бойтесь этого и имейте в виду, что каждая премьера не является, в сущности говоря, премьерой. Вникните в опыт того же Сальвини, который говорил о трехсотом исполнении им роли Отелло, и он считал, что, в сущности, первым настоящим спектаклем, настоящей премьерой для него был триста первый спектакль.

Это доказывает, что формирование роли происходит на самом спектакле. И вот тут нужно следить за тем, чтобы дать волю тому импровизационному, тому главному, что отличает актера от всех прочих исполнителей в других областях искусства — он обязательно импровизатор. Но этого уважаемого импровизатора обязательно приходится очень крепко брать в шоры, с тем чтобы они, эти уважаемые импровизаторы, не раскатали бы хронометраж спектакля. Разрешите

вам рассказать о некотором опыте моих ошибок.

Расскажу, как у нас происходило дело с «Лесом». «Лес» на премьере имел тридцать три эпизода; потом уважаемые импровизаторы так развили свои роли и с такой стремительностью, что пришлось вместо тридцати трех эпизодов срезать их до двадцати шести; потом опять хронометраж был установлен правильный, а затем уважаемые импровизаторы опять стали развивать свои роли, и пришлось с двадцати шести переправить весь спектакль на шестнадцать эпизодов. И опять сначала был благополучный хронометраж, а потом опять импровизаторы так развили роли, что пришлось подумать о новом сокращении, и едва ли таким образом мы не пришли бы к одному эпизоду.

Товарищи, об этой опасности мы должны очень помнить. И когда Попов подчеркнул, может быть, недостаточно отчетливо, но все же подчеркнул, что нужно все-таки себя ограничивать в этой импровизации в рамках задуманного плана, то по этому поводу вашим товарищам актерам вы скажите: пожалуйста, укладывайтесь в определенное время. Вот я уже не уложился и говорю в два раза дольше, чем мне полагается. (Голоса: «Просим!»).

...Теперь, товарищи, перехожу к самому большому, о чем я хочу сказать. Прав товарищ Солодовников, говоря о советской тематике, [что] мы все еще торчим на теме гражданской войны. Хорошая тема, полезная тема, но, товарищи, имейте в виду, что мы никогда не сможем создать на базе этого материала того, чего ждут от нас и наше правительство, и наша партия, и наш народ. Вот чего мы не получим: мы не получим такого

Пользуйтесь любым случаем, поводом посмотреть на картину или даже репродукцию. Чаще слушайте симфоническую музыку. Если вы будете тренировать воображение на произведениях великих живописцев и музыкантов, то когда перед вами встанет задача композиционного и ритмического решения сцены, ваше воображение подскажет правильный путь. Музыка, живопись и театр неразрывно связаны между собой. Законы музыки и законы живописи переходят в театр через воображение режиссера.

Мы и раньше слышали об эрудиции Мейерхольда, особенно в музыке, но реальность превзошла

ожидания. В наши студенческие годы высокая образованность режиссеров не была явлением исключительным. Наши педагоги не имели режиссерских дипломов. По образованию они были филологами, историками, юристами. Профессию им дал театр, практический опыт и универсальность знаний. «Студенты перегружены теоретическими дисциплинами» — не раз слышим мы на всевозможных совещаниях и заседаниях, посвященных режиссерскому образованию. И в наши студенческие годы выражались сомнения: так ли уж необходимо все знать режиссеру? Мейерхольд считал, что высокая общая культура, широта знаний —

обязательное условие для каждого режиссера. Знания — пища для работы режиссерского воображения. А без воображения режиссер — нуль...

— Странная эта штука — воображение... Обратили ли вы внимание на то, что любое событие жизни при пересказе обрастает подробностями, которых на самом деле не было? При повторении рассказа что-то из первого рассказа остается, что-то исчезает. Рассказывая в третий, четвертый раз, вы непременно что-нибудь будете менять. Через много лет вы потеряете ощущение того, что было в самом деле, а что дорисовало ваше воображение. Ко мне не ра

созвучия сцены со зрительным залом, которое единственно только может нас объединить в большой патетике. Создание героического театра — об этом часто говорят...

Я хочу, товарищи, сказать вам о своем отношении к [этой] очень большой работе. Многие из вас видели [фильм] «Щорс». Разрешите, я вам прочту краткое мое выступление, которое я сделал однажды в Доме кино. И мне хотелось моим товарищам по режиссерской работе сказать об этом для того, чтобы они знали, поучились кое-чему у этого большого мастера. (Читает.)

«Искусствоведы капиталистических стран, постоянно, как попугай, твердят о том, что эпоха итальянского Ренессанса неповторима. По-видимому, искусствоведы капиталистических стран спят, и потому решительно ничего не видят. Мы, живущие в Стране Советов, можем с уверенностью сказать: в Союзе Советских Социалистических Республик на грандиозном подъеме третьей пятилетки искусство начинает становиться таким, что наша эпоха может быть названа эпохой нового Ренессанса (наглядным примером может служить новая работа Александра Довженко «Щорс»). Человечество будущего нанесет на страницы истории имена и дела советского Ренессанса.

Сравнивая Довженко с художниками итальянского Ренессанса, мы находим в нем черты универсального художника...»

У Довженко, как у настоящего советского художника, есть еще одна направленность — та, какая была у великих художников Ренессанса. Вспомните Микеланджело. Когда нужно было, он строил как архитектор, нужно — он работал как скульптор и живописец, нужно — он работал как поэт, он

писал сонеты, если бы нужно было, он выступил бы как воин.

Когда я смотрел и слушал сегодняшний фильм, я был поражен. В чем дело? Мы часто говорим о так называемой оборонной тематике. Как ухитрился человек построить фильм таким образом, что, следя за развертываемыми эпизодами боев гражданской войны, мы не испытываем никаких страхов!

А вспомните тему Ремарка. Вспомните фильм по его роману «На западном фронте без перемен», фильм, снятый режиссерами капиталистических стран. Там все направлено к тому, чтобы, вызывая в зрителе ужас перед войной, повергнуть его в состояние «устойчивого» пацифизма.

Фильм Александра Довженко «Щорс», наоборот, настраивает нас так, что если завтра на нас нападут проклятые агрессоры, то мы ответим: «Да, мы готовы!» И бросимся в бой.

15 июня 1939 г.

обращались с предложением написать мемуары. Я имел счастье знать многих великих людей, был свидетелем и даже участником многих значительных событий. Но я вынужден отказываться. Не уверен, что напишу правду. То есть я-то думаю, что все помню, но опасаясь, что мое воображение осилит память, не хочу быть уличенным во лжи. Для педантов-историков разница не велика между «вообразил», «сочинил», «выдумал», «измыслил» и «соврал». Кому же охота выглядеть лгуном? Поэтому писать о прошлом я не рискую. Писать о настоящем, как сами понимаете, мне не очень интересно. Вот о будущем театра я

написал бы с удовольствием. Но ведь это уже не мемуары...

Беседа протекала живо, весело, будто в жизни Мейерхольда ничего не произошло. Пять с лишним часов пролетели совершенно незаметно. Мейерхольд взглянул на часы и заторопился.

— Извините, но пора кончать. Меня ждет Константин Сергеевич.

...Беседа с Всеволодом Эмильевичем во многом определила судьбы ее молодых участников. Но могли ли мы подумать, что эта беседа покажется интересной самому Мейерхольду? А это так, коль скоро он счел нужным записать ее. Наша беседа никем не стенографировалась. Рукопись

«Беседа со студентами-выпускниками» от слова до слова написана самим Мейерхольдом.

Прошло много лет. О великом режиссере выпущено несколько хороших книг. Но многое еще хранится в архивах, в памяти современников. Мейерхольд был превосходным педагогом. С глубокой благодарностью мы вспоминаем урок, преподанный нам тридцать пять лет назад, и советуем молодым коллегам, читая Мейерхольда, не пропустить небольшой статьи «Беседа со студентами-выпускниками» в самом конце второй части книги, которая названа в начале моих заметок.

Марк Рехельс