

МЕЙЕРХОЛЬД



К. РУДНИЦКИЙ

МЕЙЕРХОЛЬД

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»



К. РУДНИЦКИЙ • МЕЙЕРХОЛЬД



СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»



МОСКВА
«ИСКУССТВО»
1981



К. РУДНИЦКИЙ

МЕЙЕРХОЛЬД

ББК 85.443(2)7

Р 83



Рецензенты:

А. П. Мацкин,
народный артист СССР,
доктор искусствоведения
С. И. Югкевич.

Рудницкий К.

Р 83 Мейерхольд. — М.: Искусство, 1981. — 423 с.,
27 л. ил., портр. — (Жизнь в искусстве).

В книге рассказывается о творческом пути В. Э. Мейерхольда, анализируется работа над постановкой его лучших спектаклей — «Лес», «Ревизор», «Горе уму», «Дама с камелиями» и др. Дается описание наиболее интересных сцен из этих спектаклей. Большое внимание уделяется работе с актерами.

Р $\frac{80105-152}{025(01)-81}$ 185-80 4907000000

ББК 85.443(2)7
792С

© Издательство «Искусство», 1981 г.

ОТ АВТОРА

Значительная часть материалов, послуживших основой книги, была использована и широко цитировалась ранее, в монографии «Режиссер Мейерхольд», выпущенной издательством «Наука» в 1969 году. Историки театра, которые интересуются первоисточниками, обнаружат в названной работе необходимые им сведения. В данной же книге, обращенной к широкому кругу читателей, не представлялось целесообразным перебивать изложение слишком частыми цитатами, сносками и примечаниями.

Список основной литературы, использованной в процессе подготовки рукописи и рекомендуемой читателям, помещен в конце книги.

Было бы трудно перечислить всех, кто оказал мне помощь в работе над книгой и кому я хотел бы выразить самую искреннюю благодарность. Назову лишь с глубокой признательностью имена Т. И. Бачелис, М. А. Валентей, Л. В. Варпаховского, Э. П. Гарина, А. Л. Грипича, Б. И. Зингермана, М. С. Ивановой, П. А. Маркова, А. П. Мацкина, М. М. Ситковецкой, А. В. Смирновой-Искандер, А. В. Февральского, С. И. Юткевича.

К. Рудницкий

КАРЛ ТЕОДОР КАЗИМИР

Зимой 1892 года на пензенских заборах были расклеены афиши, которые зазывали горожан в особняк Е. П. Медведевой, где «с дозволения начальства» 14 февраля «любители драматического искусства» намеревались исполнить комедию Грибоедова «Горе от ума». Из афиши можно было узнать, что роли Софьи и Лизы исполняют сестры Ольга и Екатерина Мунт, а роли Чацкого и Репетилова — братья Мейергольды, Федор и Карл. Но афиша не давала, конечно, никакой возможности догадаться, что восемнадцатилетний долговязый сын владельца водочного завода гимназист Карл Мейергольд, игравший Репетилова, без памяти влюблен в свою сверстницу — красивую, темноглазую Оленьку Мунт, исполнявшую роль Софьи...

Спектакль прошел вполне благополучно при большом стечении публики.

А спустя всего лишь пять дней скончался Эмилий Федорович, глава большой семьи Мейергольдов, болевший давно и тяжело. И вскоре весь клан Мейергольдов — мать Альвина Даниловна, пять братьев (Артур, Альберт, Владимир, Федор, Карл) и две сестры (Эльфрида и Маргарита) — собрался в кабинете покойного отца. Отсутствовал лишь первенец, Иоганн Эмиль, отрезанный ломоть, он много лет назад уехал учиться в Пруссию и как в воду канул. С родительского письменного стола строго глядел Бисмарк, безмолвно напоминая о чувстве долга и великой ответственности, которая ложится теперь на плечи сыновей. Об этом же внушительно твердил местный пастор Тернер. Надлежало серьезно подумать о будущем «Торгового дома Э. Ф. Мейергольд и сыновья». Фирма совсем недавно считалась процветающей. Ныне она стояла на краю банкротства. Аккуратные столбики цифр, выведенные лиловыми чернилами на узкой полоске бумаги, сухо и внятно сообщали, что грозит разорение. Наследники не имели права поступать нерасчетливо: ситуация обязывала спасти предприятие и фамильную честь.

Начались сложнейшие дебаты. Предложения выдвигались разные: одни считали, что водочный завод следует поскорее продать, другие склонялись прибегнуть к займам, третьи полагали, что деятельность предприятия надо сократить, частично свернуть. Хотя все Мейергольды выросли в России и обрусели, тем не менее согласно семейной традиции в стенах родного дома говорили по-немецки.

В разгар словопрений вдруг подал голос самый младший, Карл Теодор Казимир. Совершенно некстати он объявил, что на него просит не рассчитывать: финансовые дела семьи его несколько не интересуют. Он намерен отказаться от германского подданства и **перейти** в православие. Кроме того, он собирается жениться. «**Разумеется**, — добавил он сухо, торопясь предупредить насмешки, — после окончания гимназии...».

Услышав эти слова, Альвина Даниловна только прошелестела «унмѣглих, унмѣглих» и горестно помянула усопшего Эмилия Федоровича, который никогда бы не потерпел подобного кощунства. Старший из братьев, Артур, криво усмехнулся. Он-то изведаль суровый нрав покойного отца па собственном опыте.

Эмилий Федорович никогда ни в чем себя не стеснял. Немецкая педантичность и основательность странно соединялись в нем с русской барственностью и купеческим своеволием. Глава семьи и фирмы слыл хлебосольным хозяином, держал искусного повара, к столу подавались тонкие французские вина. Приглашались многочисленные гости, у Мейергольдов обедали, ужинали, играли в карты и танцевали почти все именитые люди Пензы, а случалось, и заезжие гастролеры — актеры и музыканты. Детей обучали специально нанятые репетиторы. Однако на карманные расходы отец давал сыновьям жалкие гроши и придирчиво, мелочно, до копейки контролировал их траты. Представления о морали у Эмилия Федоровича были своеобразные. О бурных его увлечениях знала и судачила вся Пенза. Для очередной содержанки Эмилий Федорович обыкновенно снимал квартиру неподалеку от собственного дома, на Лекарской, богато ее обставлял и, не таясь, наезжал к своей пассии. Впрочем, в последние годы жизни виннозаводчик угомонился и перестал менять любовниц: тихая, непритязательная женщина Ольга Петровна Лаврова в 1881 году родила ему дочь Лидию, а в 1884-м — сына Бориса. Детей Лавровой Эмилий Федорович усыновил, так что у него фактически оказались две семьи.

Альвина Даниловна, давно привыкшая сносить все эскапады и прихоти супруга, примирилась и с этой новой ситуацией.

Жизнь на две семьи, с двумя женами и детьми от обеих жен нисколько не тревожила совесть Эмилия Федоровича. Деловой человек, он сумел упорядочить и этот необычный симбиоз. Сложным и запутанным бытом в пензенских домах Эмилия Федоровича и в загородном имении Ухтомке уверенно дирижировала его родственница, некая Амалия Карловна. В руках домоправительницы были все ключи. Она дипломатично посредничала между Альвиной Даниловной и Ольгой Петровной, не обижая ни ту, ни другую. Что же касается детей, то для домоправительницы они все были равны и все одинаково ее побаивались. Сын Альвины Даниловны и дочь Ольги Петровны, которые называли друг друга «Карлухой» и «Лидухой», между собой дружили, хотя Карлуха был старше Лидухи на семь лет. Так странно текла повседневная жизнь у Мейергольдов...

Свои грехи Эмилий Федорович не скрывал, скорее, афишировал и, похоже, испытывал удовольствие, попирая общепринятые нормы поведения. Пастору Тернеру Мейергольд-отец доставлял множество хлопот и огорчений. Протестантов в Пензе числилось всего около

восьмидесяти. В городе с пятидесятитысячным населением такая горстка была едва заметна. Тем теснее лютеране жались друг к другу. Все лютеранские семьи, знакомые между собой, гордились суровой простотой нравов, пуританской добродетельностью. Эмилий Федорович являл собой чудовищное исключение из общего правила, в маленькой пастве Тернера он казался той самой паршивой овцой, которая портит все стадо. Однако же с причудами владельца спиртового завода приходилось мириться: он был из самых богатых прихожан пензенской кирки.

Зная все это, Артур имел известные основания рассчитывать на широту взглядов и снисходительность главы семейства. Однажды он переступил порог отцовского кабинета, скромно притулился в кресле возле письменного стола и поведал отцу, что влюблен, что отношения зашли далеко, чувство — серьезное, на всю жизнь. Он хотел бы сочетаться законным браком, просит отцовского благословения... К ужасу Артура, Эмилий Федорович внезапно грянул кулаком по столу, да так, что портрет Бисмарка в железной рамке подпрыгнул и великий канцлер уткнулся носом в чернильницу.

— С актрисами развлекаются, — рявкнул отец, — на актрисах не женятся!

На избранницу Артура он и взглянуть не пожелал: женщина из актерской среды в супруги его отпрыску заведомо не годилась. Он гневно твердил свое «нет», осыпая и Артура и Альвину Даниловну, поспешившую на помощь сыну, дикой смесью немецких и русских ругательств. Вообще-то по-русски отец говорил плохо, но русским бранным лексиконом пользовался уверенно.

В итоге непокорившийся Артур был изгнан из отчего дома, навсегда оставил Пензу, обосновался с женой-актрисой в Ростове-на-Дону, где вскоре сумел стать известным коммерсантом. Эмилий Федорович с ним так и не примирился. На похороны отца Артура вызвали срочной депешей.

Сейчас старший брат слушал запальчивую речь младшего не без сочувствия, однако думал, что мальчишка явно перегибает палку. Жениться по любви? Что же, это Артур вполне готов был и понять. Но тотчас после похорон затевать такие разговоры все-таки не следовало. Кроме того, Артура, как и остальных братьев и сестер, глубоко оскорбило намерение Карла отречься от родительской веры. Артур промолчал.

Помалкивал и Федор, который несколько дней назад играл Чацкого и которому впоследствии, как и Артуру, тоже предстояло стать предпринимателем, купцом. Федор хранил молчанье потому, что был с Карлом близок, многое знал. Он один понимал, какая буря бушует на душе у младшего брата, и он-то догадывался: бурю не унять.

Остальные кричали, не стесняясь в выражениях, нервно вскакивая со своих мест, пылко жестикулируя: «Подлец!.. Над свежей могилой отца!.. Он оскорбляет семью!.. Он не жалеет мать!»

Амалия Карловна, бывшая домоправительница, только вчера безропотно вручившая Альвине Даниловне всю связку ключей — символ утраченной власти,— вдруг выпалила: «Тупица! Двоечник!»

А брат Альберт, которому судьба назначила в будущем удел пианиста — и неплохого,— презрительно произнес: «Скотина! Животное!»

Бурный семейный разговор прервался резким звуком хлопнувшей двери. Это вышел Карл Теодор Казимир. После паузы пастор, печально вздохнув, сказал: «Дурные влияния, ужасные книжки... Для молодых людей, начитавшихся Чернышевского и Писарева, нет ничего святого... Но не будем нервничать, подождем. Пусть сперва закончит гимназию».

Пастор знал, что Карл Мейергольд, скорее всего, останется в выпускном классе гимназии на второй год. Пока он получит аттестат зрелости, много воды утечет, а тем временем, надо полагать, мальчишка одумается, остепенится. Карлуше легко давались только русский язык, литература и, как ни странно, математика. По остальным предметам в табеле пестрели, перемежаясь, двойки и тройки. К занятиям юноша относился спустя рукава. В классе он часто задумывался так глубоко, что даже когда его вызывали к доске, бывало, холодно и рассеянно смотрел мимо учителя, на вопросы отвечал невпопад. Вообще все в гимназии — воцеленные полы, мундиры учителей, атмосферу наушничества, зубрежку — старшекласник воспринимал как некий дурной сон. Он вел тогда дневник и о гимназии отзывался презрительно: «самый разнообразный колорит всякой дребедени», «только отбивают охоту учиться». Его томила какая-то смутная тоска. Много лет спустя он писал, что ему тогда «тягостно жилось». И уточнил: «По-детски и болезненно...»

С уцелевшей фотографии гимназических лет на нас в упор смотрит угрюмое лицо. Ни тени улыбки на этом лице, ничего детского, напротив — тяжелый взгляд преждевременно повзрослевшего и много выстрадавшего человека. Суровые черты, аскетический облик, твердо очерченный подбородок, сухо сжатый рот.

Дневниковые записи Карла той поры почти сплошь мрачные. Случались ночи, когда он серьезно размышлял о самоубийстве, ему мерещились «прорубь, яд и петля». Тяжелая атмосфера неблагополучной семьи смолоду внесла горечь в его духовный мир.

Неприятнь к отцу все нарастала. Домашний деспот, без стеснения третировавший мать, двоеженец, самодур, всегда готовый влепить пощечину за двойку, принесенную из гимназии (сколько таких оплеух схлопотал Карл!), отец внушал сыну смешанное чувство страха и вражды. Кроткая Альвина Даниловна уговаривала: «Ты

пе любишь отца. Ты должен любить!..» Карл со всей нетерпимостью молодости горячо возражал: «Такого отца я должен ненавидеть!»

Сверстники запомнили Карла не по годам серьезным, сумрачным, хмурым. И все же наперекор всем драматическим обстоятельствам, сквозь которые мучительно продиралась, постепенно себя осознавая, начинавшаяся жизнь, вопреки всему, что окружало в семье и в гимназии, молодость урывками, по год от года смелее брала свое. Радость несли с собой книги, искусство, первая любовь.

Гимназист читал много и без разбора: по-немецки — Гете, Шиллера, Лессинга, Гейне (но и сентиментального Шпильгагена), по-русски — Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Некрасова, Салтыкова-Щедрина, Достоевского, Толстого, в частности не дозволенную цензурой «Исповедь», списки которой гуляли по России. Только к Тургеневу «не тянуло». Вслед за Белинским он узнал Добролюбова, Писарева, Михайловского, запрещенного Чернышевского. Почта доставляла и немецкие иллюстрированные журналы и две газеты: московскую — «Русские ведомости» и местную — «Пензенские губернские ведомости», все это выписывал отец. В городской публичной библиотеке Умнова юноша брал свежие тома Боборыкина, Шеллера-Михайлова, книжки журналов, где печатались Гаршин, Чехов. Владелец здания пензенского театра Лев Иванович Горсткин, старый барин (и, поговаривали, масон!), прежде подолгу жила за границей, видел на парижской сцене самого Фредерика-Леметра и великую Рашель. По секрету Горсткин рассказывал, что лично был знаком с Огаревым и Герценом. Иногда он давал Карлу крамольные издания, на обложках которых значилось волнующее имя «Искандер».

Самые разные книги согласным, дружным хором внушали юноше, что российская действительность скверна и подла, простой люд бесправен и нищ, безграмотен, страдания его безмерны. В дневнике гимназиста читаем: «Я люблю русский народ, люблю его и жалею, я страдаю, когда он бедствует, мне больно, когда его гнетут...» О том же, не таясь, говорили и люди, которые особенно влекли к себе Карла, ибо в Пензе их считали «неблагонадежными». Много лет спустя он с благодарностью вспоминал одного из своих репетиторов, «социалиста» Кавелина, ссыльного поляка Федора Кандыбу, который давал уроки игры на скрипке, талантливого, но запойного врача Тулова. Во хмелю разгневанный Тулов часто «грозил кулаком в сторону дома, где жил отец». Речь шла о самом большом из четырех зданий, принадлежавших отцу: двухэтажный, каменный, выстроенный замкнутым каре, дом сильно смахивал на тюрьму. Мрачные длинные стены его ограждали заводской двор, где стояли громадные цистерны со спиртом. Отсюда, из этого двора, запечатанные бутылки развозились по всей Пензенской губернии, и, где бы ни заливали горе пензенские мужики, везде пили «Углевку» — водку отцовского производства.

Владимир Гиляровский, вполне компетентный в данном вопросе человек, уверял: «Ах, и водка была хороша! Такой, как «Углевка», никогда я нигде не пил — ни у Смирнова Петра, ни у вдовы Поповой».

Но Карл, который повсюду видел бутылки с этикеткой «Углевка, завода Э. Ф. Мейергольда, Пенза», и думать не хотел о том, какая водка лучше: знаменитая Смирновская, «вдовья слеза» Поповой или отцовская. Тяготило было сознавать, что его фамилия значится на водочных этикетках. И вовсе уж отвратительной представлялась перспектива рано или поздно оказаться одним из хозяев спиртоводочного завода. Бессонными ночами Карл давал себе клятвы порвать и с фирмой и с семьей, как только достигнет совершеннолетия и закончит гимназию.

Логически из этого как будто следовало, что надо заниматься прилежно, не щадя сил. Но слишком смутно было у юноши на душе, слишком неясно было, чему себя посвятить, куда деваться потом, когда он вырвется из этого дома. Вот почему Карл частенько манкировал учением, не ходил в гимназию. Он бесцельно бродил по тихим пензенским улицам, декламируя про себя — а где-нибудь на пустыре даже и во весь голос — монологи из «Кина» или из «Гамлета».

«В этой жизни,—с горечью писал гимназист,—слишком много гадостей, подлостей, так незаметно прикрывающихся внешним лоском». Он уже понял: ему «не нужна такая жизнь». Одного не знал: «Что делать?» И признавался самому себе: «Хожу как угорелый, как будто что-то ищущий». Его тяготила раздвоенность: «У меня как будто две жизни — одна действительная, другая мечтательная». Мопологи театральных героев, которые Карл снова и снова произносил, конечно, принадлежали к жизни «мечтательной». Однако мысль о том, что он может полностью посвятить себя сцене, пришла не сразу и не скоро.

Чтобы духовно обособиться и защититься от деспотической власти супруга, Альвина Даниловна сумела отвоевать для себя и детей совершенно независимый уголок бытия. Деловой предприимчивости и изменным страстям Эмилия Федоровича его жена противопоставила сферу возвышенной и чистой красоты. Тут она одна была повластной хозяйкой. Альвина Даниловна систематически устраивала у себя музыкальные вечера. В гостиниой владельца водочного завода звучали Моцарт, Гайдн, Бетховен, Шуман, Шопен, Лист, Чайковский. Дети внимали звукам рояля и скрипки с упоением. Эмилий Федорович и сам был не прочь послушать хорошую музыку, только недолго. Обычно он усаживался в кресле в углу с дымящейся сигарой в одной руке и большим бокалом красного вина — в другой. Исчезал незаметно, в перерыве между пьесами, когда гости аплодировали.

В местном театре Мейергольды постоянно абонировали ложу. Иной раз величавый Эмилий Федорович показывался и здесь. Гиля-

ровский его хорошо запомнил: «Высокий, могучий человек с большой русой бородой, фигура такая, что прямо норманнского викинга пиши». Актерам, развозившим богатым горожанам билеты на бенефисные спектакли, Мейергольд-отец «никогда не отказывал» и царственным жестом вручал обыкновенно двадцатипятирублевую ассигнацию. Такая щедрость вовсе не означала, что он придет на бенефис. Зато его жена и дети были благодарными зрителями.

В небольшом театральном зале, освещенном керосиновыми лампами («11 рядов кресел, 36 лож... балкоп и галерея — 150 мест, сцена небольшая и неглубокая, отопление печное, полный вечеровой сбор 450—460 рублей» — сведения из справочника П. М. Пчельникова), молодые Мейергольды увидели знаменитых актеров: В. П. Далматова, В. Н. Андреева-Бурлака, М. И. Иванова-Козельского, молодого трагика Н. П. Россова и многих других. Федор и Карл чуть ли не всякий вечер пропадали в театре. Скоро оба стали непременными участниками любительских спектаклей, которые время от времени затевались в Пензе.

Но если Федор, играя даже и самые заметные роли — Чацкого, например, — все же относился к домашним спектаклям как к одному из многих развлечений, то Карла все сильнее притягивала к себе таинственная сила сцены. Иногда ему вдруг приходила на ум странная, почти невероятная идея: а что если он станет актером? Карл гнал от себя эту нелепую мысль, а она возвращалась снова и снова. Более того, он с нарастающим увлечением отдавался всевозможной закулисной черной работе. В том же «Горе от ума» на афише он значился не только исполнителем роли Репетилова, но и «помощником режиссера». Однажды он вдруг попытался написать нечто вроде рецензии, сравнивая игру в роли Гамлета его любимца Россова и другого артиста, Галицкого.

Сцена исподволь, постепенно завладевала душой гимназиста.

Такое случается иногда. Многие молодые люди годами напряженно прислушиваются к себе, тщетно пытаясь угадать свое предназначение, без ошибки выбрать профессию, определить путь. Кем быть: юристом, врачом, агрономом, дипломатом, мореплавателем или плотником? Между тем, пока они раздумывают и меняют жизненные планы, судьба с юности метит кого-то одного неизгладимым клеймом призвания, твердой рукой хватая за шиворот и тащит вперед. Тут уж ничего не попишешь, никакая сила не заставит избранника своротить с предуказанного пути. Даже если он вовсе и не подозревает, что ему назначено совершить.

А если иные из этих велений судьбы генетически закодированы? Имея в виду конкретно Карла Теодора Казимира Мейергольда, можно предположить, что он — единственный среди всех своих братьев и сестер — подпал под воздействие таинственного закона, который науке неизвестен. Ведь, как говорит Гамлет, «на свете, друг Гора-

ций, тьма такого, что и не снилось нашим мудрецам...». Подтвердить предлагаемую гипотезу наука не захочет, но и опровергнуть не сможет. Одна из бабушек Карла, мать Эмилия Федоровича, была французенкой. Само по себе это как будто ничего не значит. Странное совпадение состоит, однако же, в том, что одна из бабушек Станиславского тоже была французенкой. Гипотеза: быть может, четвертая доля французской крови в какой-то мере стимулирует театральный инстинкт?

Оба прославленных русских режиссера выросли в семьях предпринимателей и дельцов. Повинны ли французские бабушки в том, что у них объявились внуки, готовые без колебания променять солидные отцовские дела на такую пустую забаву, как сцена? Кто знает? На всякий случай с благодарностью поклонимся далекому французенкам, подарившим внукам галльскую кровь. А почтенные ученые мужи, признающие одни только бесспорные аргументы,— они пусть посмеются над нами.

Тяга к сцене, все сильнее одолевавшая Карла, не ограничивалась участием в любительских спектаклях и волнениями, которые он переживал в театральном зале. Был еще один сильный магнит. Каждый год на Базарной площади возле дома Эмилия Федоровича устраивалась ярмарка. За одну ночь, словно по мановению волшебного жезла, возникали серые холщовые шатры балаганов и поднимался ввысь белый конус цирка-шапито. Зазывалы с ярко размалеванными рожами сулили городским зевакам сущие чудеса за самую ничтожную плату. Они рьяно били в бубны, в медные тарелки и барабаны, громко выкрикивали шутки и остроты, иногда очень соленные, грубые. Чем нахальнее они изъяснялись, тем веселее хохотала площадь и тем больше народу толклось у кассы. А внутри!.. Чего только не было там, внутри! И глотатели шпаг, и женщина-змея, и китайцы-жонглеры, ловко игравшие сверкающими ножами, и капатоходцы, и балалаечники, и гитаристы. И борцы — да не какие-нибудь, а непременно «чемпионы России» или даже «чемпионы мира», тяжелые, пыхтящие, потные глыбы мускулов! И клоуны — в дурацких балахонах, с красными бумажными носами, с нелепыми писклявыми голосами, с пипками в зад, с ногами, которые то разъезжались в стороны, а то зацеплялись одна за другую. И акробаты, совершавшие под нервный стук барабанных палочек рискованные сальтомортале. И пожиратели огня. И Петрушка с его охальными репликами. И большие, в рост человека, марионетки, мрачно разыгрывавшие роковую историю обманутой любви и трагической гибели...

Карл Теодор Казимир, вообще-то обыкновенно сумрачный, тут, на ярмарке, в цирке и в балаганах, ликовал. Он испытывал, по-детски отдаваясь веселой власти простонародных забав, то же самое чувство экстаза, которое заставляло его в театре, когда кончался спектакль, вскакивать с места и во весь голос вопить:

— Фора! Фора! Козельского! Бра-а-аво! Козельский!

Сестры Мунт — смешливая Катенька и не по годам серьезная Оля — с трудом уводили Карлушу с ярмарки. Часто они приглашали его к себе. Их отец, Михаил Николаевич, был членом губернской судебной палаты. Юрист, закончивший Московский университет, М. Н. Мунт обладал разносторонними познаниями, самобытным и независимым складом ума. Ему принадлежало в Саратовской губернии небольшое имение Лопатино. Однако же доход оно приносило жалкий. Саратовский помещик служил в Пензе ради жалованья, которое позволяло ему с дочерьми существовать безбедно, тратить изрядные суммы на книги и журналы. Когда Оля и Катя выступали в «костюмных пьесах», для них всякий раз шили новые наряды.

В доме Мунтов царил миротворенность, вовсе не похожая на тяжелую и нервную атмосферу жизни Мейергольдов. Карла тут встречали приветливо. Разговоры в столовой, за чайным столом, велись интересные, волнующие. И то, что Карл думал о прочитанной прошлой ночью новой повести или о выступлении заезжей гастролерши Е. П. Горевой в роли Мелен, воспринималось с живым сочувствием. Случалось, с ним не соглашались, спорили. Но и в спорах сквозило уважение к взглядам юноши, к самостоятельности и резкости его суждений. Контраст с застольными беседами дома, у Мейергольдов, был разительный. В семействе Мунт никто не относился к Карлу небрежно и свысока, никто не третировал великовозрастного второгодника, никто не напоминал, как скверно он учится, как непрактично и глупо тратит драгоценное время на чтение «журнальной галиматии». У Мунтов мягкая мебель не пряталась под чехлами, которые спинались только по праздникам, на стенах не висели салфеточки с аккурратно вышитыми немецкими поучениями, требовавшими бережливости, послушания, почтения к старшим и трудолюбия. Меньше зеркал, больше книг. Меньше чинного порядка, больше простоты.

Тут, в этом доме, весело и увлеченно обсуждали и любительские спектакли и благосклонные статьи о них, печатавшиеся «Пензенскими губернскими ведомостями». По поводу представления комедии Грибоедова, в которой участвовали обе сестры Мунт и два брата Мейергольды, газета писала: «Благодаря удачному распределению ролей пьеса была сыграна с прекрасным ансамблем». Карла же местный рецензент превознес до небес за исполнение роли Кутейкина в постановке отрывков из «Недоросля». В семье Мунтов таким похвалам придавали большое значение.

Катенька Мунт верила, что ее призвание — сцена, и давно уж решила стать настоящей актрисой. К изумлению Карла, намерения дочери нисколько не смущали и не шокировали Михаила Николаевича. Отец вовсе не думал, что дочь, посвятив себя театру, уронит дворянское достоинство. И снова у Карла ёкало сердце: а

что если и он, сын купца 2-й гильдии, отважится на такой шаг? Иногда он заговаривал на эту тему то с Катей, то с Олей. Но для Кати тут никакой проблемы не существовало — почему бы и нет? Что же касается Оли, то все ее помыслы были связаны с Карлом, и она лишь одного хотела: чтобы Карл был счастлив, нашел свою путеводную звезду.

Чувство, которое связывало молодых людей, перехлестывало за рамки обычной юношеской влюбленности. Карл вносил в поэзию свиданий с Ольгой глубокую серьезность, внушавшую доверие. В самозабвенности юноши угадывались и сильный характер, и страстная натура, и верность. Ольге импонировала его преданность, чуть ли не фанатическая. Прекрасно зная, что Карлу вскоре неизбежно предстоит ожесточенная война против всего уклада отцовского дома, который его подавлял и тяготил и все связи с которым он готовился разорвать, Ольга не только поддерживала строптивые замыслы юноши — она их воодушевляла, благословляла. А Карл понимал, что Ольга способна с ним вместе стойко встретить любые беды и тягости, она не подведет и не сломится.

Рядом с Ольгой юноша обретал и веру в себя и внутреннюю свободу. К нему возвращалась свойственная возрасту веселость. Взаимная любовь Карла и Ольги радовала и Михаила Николаевича и Катю. У Мунтов Карл чувствовал себя как дома. А возвращаться под родительский кров не хотелось. И пуще всего не хотелось встречаться с отцом.

Даже тяжкая болезнь Эмилия Федоровича не смягчила мятежное сердце младшего сына. Главу семьи возили к знаменитому знахарю Кузьмичу, который пользовал страждущих в глухой деревушке под Самарой. Кузьмич ничем ему не помог. Эмилий Федорович долго крепился, но в конце концов позволил уложить себя в постель. Больной капризничал, злился. Однако день ото дня все слабее звучал его повелительный голос, все чаще из отцовской спальни доносились стоны и хрипы. Все лучшие пензенские врачи перебывали у ложа больного, но облегчить его страдания не могли.

Решено было звать самого Захарьина из Москвы. Григорий Антонович Захарьин, лейб-медик императорского двора и профессор Московского университета, чья слава простиралась на всю Россию, и в самом деле был прекрасный, возможно даже, великий врач. «Его визит на дом доступен был лишь очень богатым людям; для человека среднего состояния пригласить Захарьина было равносильно только-только что не разорению...» — повествует современник. Он же упоминает о тяжелом характере медика, раздражительности, о сухости, даже надменности его обращения и с пациентами и с их родственниками. Светило, как правило, призывали тогда, когда остальные врачи хором предсказывали летальный исход. И обыкновенно Захарьин мог только подтвердить их суровый приговор. «Сле-

дующие за ним гости больного были духовник и гробовщик». Иногда все же Захарьину случалось поднимать людей чуть ли не из гроба. И хотя вызов этого чудодейственного целителя пробил в бюджете фирмы огромную брешь, Мейергольды денег не пожалели.

Захарьин приехал, но чуда не произошло. Он провел у больного двадцать минут, прошествовал к умывальнику, вымыл руки, не глядя швырнул в сторону полотенце, которое едва успел на лету подхватить Карл, и ледяным тоном объявил Альвине Даниловне:

— Протянет недели две, не более. Сожалю.

— Что же делать? — потерянно спросила Альвина Даниловна.

— А ничего. Вы говорили, он любит французские вина? Пусть пьет.

И Захарьин уверенно направился в столовую, где заранее был сервирован обед.

А Карл Теодор Казимир тихо вошел к отцу и с внезапной отчетливостью увидел, как тот изменился за последние месяцы. Серая кожа, запавшие щеки, белые губы. Только глаза из-под воспаленных век смотрели все еще гневно и властно.

Сын впервые почувствовал острый укол боли и сострадания.

Через год после смерти отца Карл занес в свой дневник такие слова: «У меня есть дарование, я знаю, что я мог бы быть хорошим актером. Это — мечта моя, самая заветная... Я желал бы быть на сцене».

Надежды пастора Тернера на перемены, которые могло принести с собой время, не оправдались. 8 июня 1895 года Карл Теодор Казимир получил аттестат зрелости. После чего обнаружил неслыханное упорство и одну за другой начал осуществлять идеи, которые представлялись его родичам сумасбродными.

13 июня принял православие и выбрал себе новое имя, Всеволод, в честь любимого писателя Гаршина, покончившего самоубийством. Мало того, даже и фамилию изменил: стал писать не «Мейергольд», как принято было в немецкой семье, а «Мейерхольд», как рекомендовала русская грамматика Грота.

25 июня отказался от прусского подданства и тотчас же получил русский паспорт.

Карл Теодор Казимир Мейергольд на двадцать втором году жизни внезапно исчез с лица земли.

Всеволод Эмильевич Мейерхольд вышел в путь.

Альвина Даниловна, когда он поведал ей о переменах, совершившихся за невероятно короткий срок, грустно улыбнулась.

— Весь в отца... — сказала она.

Альвина Даниловна ошибалась. Младший сын унаследовал отцовскую энергию, властность, быстроту и решительность действий, смелую предприимчивость, умение рисковать. Но цели, которые ставил перед собой Эмилий Федорович, сына нисколько не привлекали, а образ жизни отца внушал ему отвращение. Всеволод на-

всегда сохранил почти болезненную неприязнь к любимым формам моральной нечистоплотности. Все, что тешило отца, — случайные связи, попойки, азартные игры, спесивое довольство богатством и властью — осталось абсолютно чуждым и враждебным сыну. Равнодушие к деньгам, к роскоши неизменно сопутствовало ему. Как живое и горячее возражение циничной отцовской силе, сложилась натура, устремленная к неким пока еще не вполне осознаным, но высоким идеалам.

Когда вновьоявленный Всеволод одним ударом разрубил узел, связывавший его с семьей и фирмой, осталась все же открытой одна проблема: чему себя посвятить?

Гимназический курс Мейерхольд, трижды остававшийся на второй год, завершил поздно. Вчерашний гимназист, он был теперь — и в собственных глазах и в глазах Ольги — взрослый, зрелый человек. Слишком много времени прошло впустую, слишком большая ответственность сразу наваливалась на плечи. Надеяться он мог лишь на себя. Он знал, что от выбора пути — правильного или неправильного — полностью зависит и судьба Ольги. Ошибиться было никак нельзя. Вот поэтому он и ошибся.

Самая заветная мечта — стать хорошим актером — по-прежнему им владела. Недавние неоспоримые успехи в комедии Островского «В чужом пиру похмелье» и в чеховском водевиле «Медведь» и еще более удачные выступления с чтением стихов, особенно «Сумасшедшего» Апухтина, как будто позволяли дерзнуть и пойти на сцену.

(Заметим в скобках, что тот же апухтинский «Сумасшедший» был «коронным номером» юного Александра Блока, тоже мечтавшего об актерской славе.)

Но Всеволод, хотя его и хвалили пензенские рецензенты, трезво оценивал свои внешние данные. Многочисленные зеркала отцовского дома говорили ему: долговяз, некрасив, угловат. Кроме того, он понимал, сколь ненадежна профессия актера. А добрая Альвина Даниловна об одном просила: пусть закончит университет, как говорится, станет на ноги, а после видно будет, после — хоть и в актеры... Ее доводы звучали разумно.

Сын послушался. Чтобы раз и навсегда защититься от неодолимых соблазнов театра, отпустил себе бородку и усы. Конечно! Никаким гримом теперь не изменишь его физиономию!

Все необходимые бумаги были отправлены в Московский университет в большом пакете с пятью красными сургучными печатями. Вскоре последовал обнадеживающий ответ: он будет принят.

В августе 1895 года Всеволод Мейерхольд приехал в Москву и был зачислен на первый курс юридического факультета.

Итак, он не вверился мечте. Выбор сделал осторожный, трезвый. Но это была первая и последняя уступка благоразумию в биографии Всеволода Эмильевича Мейерхольда.

Москва показалась огромной: не было ни конца, ни края причудливой путанице улиц, беззаботно менявших направление, незаметно одна в другую перетекавших, чуть ли не за каждым поворотом прятавших пестрые церквушки с золочеными пузатыми куполами или с тонкими, сухими очертаниями древних шатров. Чудилось, будто весь город вознесла некая капризная сила, одолеваемая ненавистью к прямой линии, норовившая скосить и скруглить все углы; сбить с толку приезжего в хитросплетениях переулков, которые охотно признавались в своем коварстве и назывались: Кривоколенный, Кривоарбатский, Кривоникольский, а то и вовсе — Кривой. Большие улицы, по которым, скрежеща и громыхая, катились вагоны конки и извозчичьи пролетки с железными ободьями колес, были застроены как попало и вразнобой: возле приземистых длинных одноэтажных зданий вытягивались ввысь массивные пяти- и шестиэтажные многоквартирные дома. В переулках картина менялась, тут, в тишине, поблизости от Тверской, Никитской, Поварской, Арбата и Пречистенки, свободно располагались, утопая в садах, дворянские особняки, почти все выстроенные после пожара 1812 года в строгих пропорциях «московского ампира» со скромным, но благородным достоинством, с колоннами или пилястрами фасада, иные и с фамильными гербами на фронтонах, иные даже и с мраморными львами, возлежавшими у ворот.

Переулки же Замоскворечья, Таганки, Дорогомилова смотрели на иной манер. Тесно жались друг к другу купеческие владения, дома, возведенные прочно, добротнo и без всякой заботы о внешней красе: глухие заборы, крепкие ворота, железные засовы, подслеповатые оконца с непременными ставнями. На ночь ставни запирали, и переулки слепли. Чем дальше от Кремля, тем невзрачнее, беднее становились строения, и где-нибудь в Марьиной роще или за Рогожской заставой посреди немощеных улиц паслись козы, гуси вытягивали шеи и, низко опуская к земле головы, шипели на случайного прохожего, а в лужах возле дощатых тротуаров валялись свиньи. Как в Пензе...

Осень шла на Москву. Желтели клены, тополя, липы на Садовом кольце и на бульварах — тех самых, где хаживали некогда Пушкин, Лермонтов, Гоголь. Всеволод Мейерхольд знал, что может, гуляючи, вдруг повстречать тут и Чехова, и самого Льва Толстого. Ему все было внове и все занято.

Подростком Карл дважды побывал в Москве, но толком познакомиться с ней не успел. Теперь он жадно вбирал в себя удивительный город. Разглядывал старинные соборы Кремля, столп Ивана Великого, Царь-пушку, Царь-колокол, озорно-асимметричную, расположившуюся под боком у Кремлевской стены, запущенную, но

прекрасную церковь Василия Блаженного и новехонький храм Христа Спасителя над Москвой-рекой, а еще дальше — златоглавый ансамбль Ново-Девичьего монастыря.

В двух шагах от важных, неуклюжих зданий Исторического музея и Городской думы, выстроенных с тщетным намерением повторить в красном казарменном кирпиче поэтические мотивы древнерусского деревянного зодчества, начиналась строгая Ильинка, где сумрачными шеренгами стояли новые, с широкими проемами окон, громады банков. Невдали, на Кузнецком мосту, на Петровке в Столешникове, зеркальные витрины роскошных магазинов Аванцо, Дациаро, Альшванга демонстрировали новинки парижской моды, настраивая публику на европейский лад. Однако Охотный ряд, Сухаревка, Смоленский рынок, уверенно вступая в спор с западными поветриями, ошеломляли покупателей горами снеди, грудями тканей, ковров, восточной пестротой и азиатской толкотней. И все это гасло перед великолепным размахом сияющих Верхних торговых рядов, только что открытых на Красной площади, — шутка ли, целая тысяча самых разных магазинов под общей грандиозной стеклянной крышей!

С чувством оторопи смотрел молодой провинциал на горделивые фасады дворцов миллионеров Морозовых: один — на Воздвиженке, другой — на Спиридоновке. Перед фантастическими зданиями с их спесивой мавританско-готической роскошью даже московские старожилы останавливались и развалили рты. А у китайгородской стены студента поджидали прилепившиеся друг к другу лавчонки букинистов и книжные развалы, где можно было рыться часами. Многие хотели купить и уволочь в свою каморку, но кошелек у Всеволода был тощий.

Жилье себе он подыскал за недорогую плату в районе Бронных, в квартале, который весело называли Козихой. На Козихе издавна селились студенты. Тут же нашлась комнатка и для Кати Мунт, прибывшей двумя неделями позже, дабы держать экзамен в императорское театральное училище. Но в списке желающих экзаменоваться значилось тридцать юношей и девушек, а набирали только четырнадцать. Шансы Кати представлялись более чем сомнительными. Все говорили: нужна протекция, без протекции не возьмут. Протекцию сыскали, и прекрасную: Надежда Алексеевна Никулина, знаменитая ипженю-комик Малого театра, для которой, бывало, сам Островский с удовольствием писал роли разбитных девиц, плутовок и резвухек, прослушала Катю, осталась ею очень довольна, замолвила словцо кому надо, и все-таки — сообщил в Пензу Всеволод — «Екатерине Михайловне была не судьба». Ее не приняли.

Неунывающая Катя без промедления кинулась на Большую Никитскую, в Филармоническое училище. Там класс драматического искусства вел известный писатель, автор нескольких репертуар-

ных пьес Вл. И. Немирович-Данченко. Он сразу оценил дарование Мунт и принял ее без колебаний (как и двух других прославившихся позднее актрис — М. Г. Савицкую и О. Л. Книппер, тоже отвергнутых экзаменаторами императорского училища). Перед Екатериной Мунт открывалась прямая дорога в актрисы.

А Всеволод Мейерхольд довольно исправно посещал лекции по римскому праву, богословию, политической экономии. Но из писем к Ольге Мунт видно, что в аудиториях на Моховой он чаще всего скучал, вовлекаясь порой, и ненадолго, только в распри студентов с университетским начальством. Вообще же на юридическом факультете он тосковал: «никакого общения, никаких общих интересов». Разговоры с однокурсниками повергали его «в полнейшую хандру». Вряд ли в этом повинны были его соученики. Просто Всеволод «глядел в сторону», все менее и менее регулярно являлся на лекции, жадно впитывал совсем иные, куда более волнующие впечатления...

Первокурсник все вечера напролет проводил в театрах — чаще всего в Малом, разумеется. Иной раз покупая самые дешевые входные билеты на галерку, иной раз проникая в зал «зайцем» (эту науку он мгновенно постиг), Всеволод с замиранием сердца следил за игрой великих артистов, снова и снова убеждаясь в том, каким скудным и неглубоким был его пензенский зрительский опыт. Историки русской сцены справедливо пишут, что Малый театр с конца восьмидесятых годов прошлого века переживал затяжной кризис. Впоследствии — очень скоро — это понял и Мейерхольд. Но сравнительно с теми, кого он видел на сцене, актеры тогдашнего Малого театра казались, да и были, великими, виртуозными мастерами. В Пензе Всеволод и вообразить не мог, что бывает такая игра! В Малом театре он увидел «Горе от ума» с Южными — Чацким и Ленским — Фамусовым, «Последнюю жертву» с Ермоловой и Горевым, «Темную силу» Шпажинского с Лешковской, «Золото» Немировича-Данченко, где вместе играли и Ермолова, и Федотова, и Никулина, и Лешковская, и Ленский, и К. Рыбаков, «Власть тьмы» с Никулиной, О. Садовской, М. Садовским, Н. Музилом.

Его кумирами с тех пор и на всю жизнь стали А. П. Ленский и М. П. Садовский. Ленский поразил его тщательно обдуманной отделкой ролей, строгой выверенностью самонаименованных подробностей сценического поведения, умением расчетливо распределять — с нарастающей силой — ударные мгновения на большой дистанции роли, красивой пластикой и еще — спокойным, неотразимо пленительным обаянием. Садовский восхищал невиданной легкостью и свободой комедийного озорства, смелостью внезапных импровизаций, неприужденностью и уверенностью контакта с аудиторией, которой он весело управлял, то и дело вызывая в зале приступы неудержимого смеха. Спустя многие годы Мейерхольд чаще других вспоминал и по любому поводу приводил в пример двух этих великих артистов.

Однако, восторгаясь ими, увлекаясь трагедийным даром Ермоловой, искрометной комедийностью Лешковской, завсегда галерки отнюдь не поддавался гипнотической силе воздействия громких имен. Его вкусы менялись стремительно, провинциальные пензенские критерии отбрасывались быстро, без сожаления, но самостоятельность, резкость и категоричность суждений была прежняя. О Южине в роли Чацкого он отозвался жестко: «...мало чувства, но много крику». Столь же безапелляционно и сухо заметил: «Правдин — плохой Репетиллов». Актеров императорской труппы судил строго, не обращая внимания на отзывы газет, иной раз совершенно противоположные его мнению.

И все-таки в Малом театре протекали тогда лучшие часы его жизни. «Как хорошо делается на душе, — написал он однажды, — когда сидишь в этом храме». Его взволновала и растревожила «Власть тьмы», только что разрешенная цензурой и сыгранная в Москве с позорным опозданием — лишь через семь лет после парижской премьеры Антуана. Увидевши «Власть тьмы» в Малом театре, возбужденный Всеволод отважился — вместе с группой таких же распаленных студентов — нанести визит Льву Толстому. Писатель принял их в скромном хамовническом доме, нетерпеливым движением руки прервал восторженные излияния, задал студентам несколько вопросов. Самые бойкие отвечали уверенно. Всеволод стоял возле двери, у притоки, помалкивал, вглядывался, вслушивался. Четыре десятилетия спустя он рассказывал, как поразило его резкий диссонанс между внешним обликом Толстого («маленький старичок, похож на нашего университетского швейцара») и голосом его («барский, грассирующий, губернаторский...»).

Затем Всеволод еще дважды видел другие постановки «Власти тьмы» — в театре Ф. А. Корша и в театре «Скоморох». У Корша вообще бывал нередко, но жаловался: «...после Малого театра хоть и не ходи к Коршу». Тем не менее ходил: не только в Малый и в Большой, но и к Коршу, и в Никитский театр на посредственные оперные спектакли труппы Унковского и в Солодовниковский театр, где в тот год выступала итальянская опера.

Москва щедро дарила великое множество эмоциональных потрясений. В Третьяковской галерее Всеволода ошеломило большое полотно Репина «Иван Грозный и сын его Иван». В концертных залах он слушал новые сочинения русских и западных композиторов: музыка с детских лет сохраняла власть над его душой. Он и сам неплохо музицировал, привез даже с собой из Пензы собственную скрипку. Старенькая скрипка чуть было не изменила его судьбу: когда в студенческом оркестре, которым руководил дирижер и композитор М. М. Ипполитов-Иванов, открылась вакансия скрипача, Мейерхольд принял участие в конкурсе. По счастью, перед этим он мало упражнялся, «руки ооченели», вариации Гайдна исполнил

невыразительно, а потому в оркестр не попал. Его ждала другая участь, он это чувствовал остро, почти болезненно. В одном из откровенных писем к Ольге Всеволод с тоской написал: «Я досадую. Зачем я не на сцене... Неужели этого никогда не будет? Неужели мне суждено работать вопреки своему призванию?»

Впрочем, о той работе, которая ему будто бы суждена, он вовсе не упоминал и даже не пытался мысленно представить себя в качестве юриста — адвоката, прокурора или судьи. Михаил Николаевич Мунт, которому дочь нередко читала письма жениха, усмехался: «Как волка ни корми...» И Ольга в письмах к Всеволоду расспрашивала только о том, какие спектакли он видел, явно поощряя его интерес к сцене.

Одно из самых значительных событий первой московской зимы Мейерхольда совершилось 29 января 1896 года: он попал в Охотничий клуб на спектакль Общества искусства и литературы «Отелло». Постановка, осуществленная Станиславским с группой любителей, была воспринята Всеволодом как озарение. Такого зрелища он никогда прежде не видывал. Отелло — Станиславский вызвал его бурный восторг: «Станиславский — крупный талант. Такого Отелло я не видел, да вряд ли когда-нибудь в России увижу». О прежних, пензенских Отелло, которые некогда приводили его в экстаз, заметил, что теперь, вспоминая, «краснеет за них». В этом письме впервые прозвучал и новый для юного Мейерхольда мотив: «Ансамбль — роскошь. Действительно, каждый из толпы живет на сцене. Обстановка роскошная». Слово «роскошь» тут отнюдь не синоним пышности, в данном контексте у него совсем другой смысл. Пышных представлений Всеволод к этому времени повидал немало. «Роскошной» на этот раз показалась ему небывалая мера художественной цельности всего представления.

Другое, не менее важное событие совершилось в личной жизни. В качестве студента Мейерхольд имел право вступить в законный брак только с разрешения министра просвещения, не иначе. Тщательно мотивированная просьба в Петербург была отправлена уже давно. В феврале министр Деянов ходатайство удовлетворил. И Всеволод помчался в Пензу.

17 апреля 1896 года, на «красной горке» (как называлась первая послепасхальная неделя), Всеволод и Ольга обвенчались. Свадьбу отпраздновали скромно: родные братья и сестры Мейерхольда не присутствовали, одна только Альвина Даниловна пришла в православный храм. Традиционное свадебное путешествие было отложено на неопределенный срок: молодожены не имели средств на такой вояж и медовый месяц провели в Пензе. Для Мейерхольда это были счастливые дни: во-первых, он был неразлучен с Ольгой, во-вторых, сбрил бороду и усы и все лето напропалую играл на сцене пензенского Народного театра в летнем саду.

Формально студент, Мейерхольд продолжал числиться в списках юридического факультета, но на самом-то деле жизнь его шла от роли к роли, от спектакля к спектаклю, и в этом движении был весь ее смысл.

РЕМЕСЛО

Некоторые биографы Мейерхольда, касаясь его отрочества и юности, пытались в раннем опыте пензенских лет разглядеть зачатки будущих зрелых свершений. Мальчишка зачитывался приключениями барона Мюнхгаузена — не оттого ли поставил потом «Красный кабачок» Юрия Беляева, пьесу, где Мюнхгаузен — главный герой? Любительское представление «Горя от ума» не предвещало ли известный спектакль «Горе уму»? Подросток видел на пензенской сцене «Ревизора», «Даму с камелиями» — не тогда ли возникли замыслы его собственных композиций? На выпускном экзамене по истории гимназисту достался билет о царствовании Ивана Грозного — не эта ли случайность напомнила о себе, когда Мейерхольд играл Грозного? В пензенском Народном театре в репертуаре студента-любителя была роль Аркашки Счастливецва — не она ли предопределила, хотя бы отчасти, очертания мейерхольдовского «Леса»? Такие догадки звучат все же неубедительно. Думается, что выступления Мейерхольда в Пензе, в Народном театре, имели для него другое, более практическое значение.

Народный театр давал бесплатные представления для «простой публики» на подмостках, устроенных под открытым небом, на территории Выставки Общества сельского хозяйства Юго-Восточной России, то есть, проще сказать, в большом городском саду. Дело велось хотя и в филантропических целях, но почти профессионально. Оснащение сцены, декорации, костюмы, репертуар примерно соответствовали нормам, обычным для русской театральной провинции. Известно, что на этих самых подмостках выступали потом и Орленев, и Горев, и Судьбинин, и другие именитые гастролеры. Мейерхольд тут играл Кочкарева в «Женитьбе», Счастливецва в «Лесе», Рисположенского в комедии «Свои люди — сочтемся!». Забегая на год вперед, скажем, что и следующие летние каникулы Мейерхольд провел на этой же сцене, показался в роли Афони в пьесе Островского «Не так живи, как хочется» и в нескольких современных пьесах-однодневках: в «Пашеньке» Н. Персияниновой, «Пчелах и трутнях» А. Трофимова, «Кручине» И. Шпажинского, «Роковом шаге» Ф. Кареева. Его хвалили, в нем угадывали даровитого комика.

Успех у публики и похвалы нетребовательных рецензентов, конечно, радовали начинающего артиста. Но каждая новая роль выдвигала перед ним новые трудности. Одолевая с грехом пополам эти препятствия, Мейерхольд осваивал азы актерского ремесла.

Он научался быстро затверживать наизусть роли и реплики партнеров, на которые обязан был отзываться. Правда, в будке на авансцене всегда сидел суфлер, который при свете керосиновой лампы листал пьесу и «подавал» текст. Но умение быстро, на лету схватывать подсказки суфлера тоже требовало навыка, и Всеволод такой навык приобрел.

Труднее далось умение непринужденно двигаться по планшету, не мешая партнерам, не натываясь на них, не касаясь нарисованных на холсте «стен» павильона: стоило только дотронуться до декорации — и она вздрагивала, начинала ходить ходуном, вызывая губительный хохот зрителей.

Но если любой шаг и жест требовали определенной ловкости, то выяснилось, что гораздо более сложная задача — стоять на сцене: стоять молча, терпеливо дожидаясь очередной реплики. Казалось бы, что может быть проще: стой и стой! Однако Всеволод тотчас почувствовал, сколь мучительны паузы для неопытного актера. Как трудно в длительной паузе не ощущать себя лишним на сцене. Какое требуется усилие воли, чтобы не замечать собственных рук и ног, на какие-то миги вовсе о них забывать, не перемигиваться с ноги на ногу, усвоить способность сознательно распоряжаться отдельно правой ногой и отдельно — левой, вовремя послать одну руку вперед, другую — за спину, дать всей ладони и каждому пальцу осмысленную жизнь, диктуемую характером и ситуацией. И потом — снять напряжение, избавиться от него...

Первыми уроками пластики, полученными Мейерхольдом на пензенских подмостках, курс обучения не исчерпывался. Надо было иной раз быстро, незаметно для зрителей исправить оплошность — свою или партнера. Предстояло постичь маленькие, но важные секреты выхода на сцену и ухода со сцены. Опытные актеры учили: хочешь уйти «с эффектом» — окажись перед самым уходом поближе к двери. А если ты у рампы выпалишь реплику «на уход» и потом через всю сцену зашагаешь к двери — пиши пропало, эффекта не будет, аплодисменты не сорвешь!

«Срывать» аплодисменты следовало любой ценой, ибо только аплодисментами, больше ничем, определялся успех. И потому все та же элементарная азбука ремесла предполагала острейшую способность чувствовать дыхание зрительного зала, улавливать его колеблющиеся настроения, с умом ими пользоваться. Сегодня публика одна, завтра другая. Сегодня «пройдет» рискованный, грубоватый жест, завтра — «не пройдет». Сегодня можно «поддать пафосу» и перейти в напряженный момент на крик, а завтра следует удовольствоваться благородно рокочущим негодованием...

Провинциальный театр со всеми его штампованными эффектами, картинными жестами, с обилием безотказных мелодраматических и комических приемов, с его неистребимой рутинной представлял собой

очень мобильную систему, ежевечерне приноровлявшуюся к нынешнему составу публики. Отношения между актерами и зрителями заново завязывались, едва начинался спектакль. Многолетний опыт и почти звериное чутье позволяли актерам догадываться, «пошла» пьеса или она еще «стоит» и надобно ее «подтолкнуть», набирает роль силу или валится, чем кончится представление — бурными рукоплесканиями, громкими вызовами или же холодными, жиденькими аплодисментами для профформы.

Эти познания Мейерхольд усвоил быстро. Он овладел навыками ремесла, отнюдь не искусства. Но впоследствии выяснилось, что и высокое искусство учитывает, применяет, усложняя и совершенствуя, все хитрости и секреты ремесленной игры.

В Пензе Всеволод еще далеко вперед не заглядывал — просто был счастлив, что нашел себя и перестал сомневаться в своих актерских возможностях.

Как и многих в те годы, его волновали бурные драматические события, происходившие в России. В мае 1896 года состоялась коронация нового царя, Николая II. В программу коронационных торжеств входило и большое народное гулянье на Ходынском поле в Москве. Празднество неожиданно превратилось в трагедию: многотысячная толпа ринулась к местам, где бесплатно раздавали «царские гостинцы», и, как сообщали газеты, «стихийною силой своей смяла сотни людей». Затапанных и раздавленных насмерть насчитывалось тысяча триста восемьдесят шесть человек, несколько десятков тысяч людей были изувечены. Содрогаюсь от возмущения, Всеволод вслух прочел Ольге корреспонденцию «Московских ведомостей»: «На Ваганьковском кладбище, где в настоящее время собраны все трупы погибших, — не поддающаяся описанию картина. Все кладбище полно народа, пришедшего из разных мест, чтобы среди трупов отыскать своих родных. Вдоль ограды тянется бесконечной массой народ, ожидающий впуска на кладбище. Узнанные родными тела выдаются им или, по их желанию, погребаются тут же».

Новое царствование началось большой кровью. Все понимали, что жертвы Ходынки вызваны полнейшей бездарностью, с которой организовывалось «всенародное ликование».

Русский трон занял безвольный и бесцветный человек. После ходынской катастрофы к нему прочно приклеился эпитет «кровавый», и Николаю Кровавому предстояло еще не однажды оправдать это прозвище.

Ходынка отозвалась и в Пензе, где было много ссыльных «политических». С некоторыми Мейерхольд сблизился. Его приятелями стали два брата Ремизовы — Алексей и Сергей. Алексей — впоследствии известный писатель, которого Всеволод ласково называл Кротиком, — считал себя марксистом, знакомил Всеволода с трудами Маркса, Каутского, Плеханова. Попытки Ремизова от теории перейти

к делу и организовать в Пензе подпольную группу марксистов с участием рабочих вызывали сочувствие Всеволода, и он, как мог, Кротику помогал. Подумывали даже печатать прокламации. Но Кротик, человек экспансивный и увлекающийся, был редкостью непрактичен, не имел ни малейшего представления о конспирации. Слишком многие знали, что он устраивал тайные вечеринки и загородные сходки, где громко звучали крамольные речи. А потому бдительное жандармское око присматривалось и к нему и к его окружению. Вскоре Алексея Ремизова арестовали.

Ротмистр, который вел его дело, вызвал на допрос студента Мейерхольда. Всеволод отвечал с невозмутимым спокойствием. Нет, ни о какой противоправительственной деятельности подследственного он не знает. Давал ли подследственный ему на прочтение какие-либо книги, брошюры возмущающего содержания? Нет, он брал у Ремизова исключительно пьесы, например Ибсена, Гауптмана.

— Видите ли, я интересуюсь только театром,— сообщил он, скромно потупив глаза.— Уже выступаю на сцене. Политике я чужд...

Ремизов со своей стороны на допросах, как впоследствии писал Мейерхольд, обнаружил «исключительную хитрость» и про Всеволода вообще не упоминал. В конечном счете жандармский ротмистр отступился от Мейерхольда, только отечески пожурил: надо быть разборчивее в знакомствах, ваш батюшка, царствие ему небесное, никогда бы не одобрил... Тем более намереваетесь служить искусству, сеять, можно сказать, разумное, доброе, вечное...

Всеволод согласно кивал головой. Он актерствовал, играл перед ротмистром роль великовозрастного пай-мальчика.

Ремизовская история бесследно для него не прошла. Ненависть к самодержавию окрасилась личной болью: судьба Кротика, угодившего в тюрьму, глубоко его взволновала. Арестован был и еще один близкий Всеволоду человек — его брат Борис Эмильевич Устинов. Да он сознавал, что и сам чудом вывернулся из жандармских лап.

(Полвека прошло, и старенький, почти совсем слепой Кротик вспомнил: «А я Мейерхольда пронял моим «марксизмом». Он слушал мои рассуждения с тем же загаром, как я слушал его рассказы о театре».)

Но, как тогда ни близки были Всеволоду убеждения Ремизова, полностью отдаться «политике» он и правда не мог. Сцена — вот где он видел свое предназначение. Хотелось верить, что и с подмостков театра рано или поздно удастся возвысить голос в защиту угнетенного люда.

Всеволод больше не колебался: как только вернется в Москву, оставит университет. Теперь он знал, куда податься. Дорожка, проторенная Катей Мунт, вела к Немировичу-Данченко, о котором Катя говорила восторженно. По ее словам выходило, что Немирович

вносит в дело воспитания будущих актеров дух глубочайшей ответственности, предполагает привить ученикам широкие познания в сфере искусства, литературы, истории... Эти рассказы и горящие вдохновением глаза Екатерины Мунт подсказали Мейерхольду окончательное решение.

УЧИТЕЛЬ

Вл. И. Немирович-Данченко посмотрел на Всеволода Мейерхольда, о котором ему говорила уже ученица Мунт, с нескрываемым удивлением.

Высокий ростом, худой, нескладно угловатый, длинноносый молодой человек намеревался стать профессиональным актером. Рассказал, что на родине, в Пензе, уже выступал на сцене, а прошедшим летом — даже в публичных представлениях Народного театра. Играл в основном комедийные роли.

О том, что пензенские рецензенты называли его «любимцем публики», Всеволод благоразумно умолчал.

Манеры его производили приятное впечатление. Он держался скромно, с достоинством, хотя видно было, что очень волнуется. «Конечно, — подумал Немирович-Данченко, — внешность неблагоприятная. Жердь какая-то. Лицо топором. Голос глуховат, с хрипотцой... Впрочем, для комедии, может, оно и сойдет?.. Интеллигентен, вот что приятно...»

— Что будете читать? — спросил он Мейерхольда.

— Монолог Отелло перед сенатом.

— Ах, вот как? — опять удивился Немирович-Данченко. Хотя тотчас сообразил, что все комики мечтают быть трагиками и это следовало бы предвидеть.

Сверх ожиданий Мейерхольд прочел монолог хорошо. Немирович с первых же слов понял, что молодой человек видел «Отелло» в Охотничьем клубе и подражает Алексееву-Станиславскому. Обычно приезжие юноши, подобно провинциальным трагикам, завывали и «рвали страсть в клочья». Мейерхольд читал благородно, взволнованно, без крика. Когда дошел до знаменитой фразы: «Она меня за муки полюбила», то вдруг сделал паузу и неожиданно интимно, доверительно признался воображаемым сенаторам: «А я ее — за состраданье к ним...» Этот момент Немировичу понравился.

Кроме того, Владимир Иванович заметил, что юноша уверенно управляет своей пластикой. Руки двигались выразительно, тело словно бы устремлялось за их движением, подтверждая и продлевая жест.

— Вы репетировали перед зеркалом?

— Всегда, — ответил Мейерхольд. — У нас в доме много зеркал.

Он улыбнулся. Улыбка спокойная, не заискивающая.

Решено было принять Мейерхольда Всеволода Эмильевича в класс драматического искусства. А поскольку он уже проучился год в университете, его определили сразу на второй курс.

Так он догнал Екатерину Мунт и оказался на одном курсе с ней, О. Л. Книппер и М. Г. Савицкой. Это был удачливый курс: многие ученики и ученицы обнаружили потом большое дарование. Но и в их окружении Мейерхольд быстро выдвинулся, стал заметен. Плохой и вялый ученик гимназии, то и дело остававшийся на второй год, рассеянный студент, скучавший на лекциях, в Филармоническом училище он словно преобразился, стал весь внимание и сгусток энергии. Здесь все было по нему, все было захватывающе интересно, важно, нужно, полно значения.

Драматическое искусство преподавал не только сам Владимир Иванович, но и его друг, Александр Павлович Ленский. Для Мейерхольда общение с Ленским было все равно что общение с живым божеством. Однако, преклоняясь перед Ленским-артистом, он все же уловил существенные преимущества педагогических методов Немировича. Ему импонировала манера Немировича анализировать пьесу, обращая внимание слушателей на особенности стиля драматурга, на логику развития характеров, на мотивы поведения персонажей. Немирович требовал простоты и естественности игры, он часто повторял как девиз: «Надо играть, ничего не играя». С навыками, усвоенными Всеволодом на пензенской сцене, эти наставления не совпадали, но Мейерхольд прекрасно понимал, что ему открывается путь от ремесла к искусству. А Немирович неоднократно хвалил его за умение свободно ориентироваться на подмостках, за пластичность, сообразительность, находчивость.

Во всех случаях, когда Немирович обращался к ученикам, предлагая им что-то сделать самим, Мейерхольд откликнулся первым, горячо и стремительно. На курсе он был, по выражению Немировича, «заводилой». В частности, он растрогал и порадовал учителя, когда сверх обязательной программы из пяти подготовленных под руководством педагогов спектаклей преподнес ему приятный сюрприз: учащиеся во главе с Мейерхольдом дружно разыграли шестую пьесу, а именно его, Немировича-Данченко, драму «Последняя воля». Впоследствии Немирович любил вспоминать еще один ученический спектакль — легкую французскую комедию Пальерона «В царстве скуки». Он писал: «Мейерхольд даже обставил маленькую школьную сцену с отличной режиссерской выдумкой и технической сноровкой».

Между тем Мейерхольд и не помышлял о режиссуре. В Пензе в программе спектакля «Горе от ума» он значился помощником режиссера, но какое это могло иметь значение? Профессия режиссера никому еще не казалась заманчивой. Со словом «режиссер»

ассоциировались представления о некоей закулисной деятельности, полезной, но сугубо прозаической и вспомогательной. По тогдашним понятиям, режиссер занимался театральной кухней, а не искусством. А Мейерхольд готовил себя к высокой миссии артиста.

Его знакомство с театральной Москвой становилось все более основательным. Воспитанники Немировича имели возможность посещать генеральные репетиции в Малом театре. Здесь, в этих стенах, Мейерхольда все сильнее волновал трагический пафос Ермоловой, пленяла певучая речь Ольги Садовской в пьесах Островского, завораживал тонкий артистизм Ленского. Много лет спустя он все еще подражал Ленскому даже в манере одеваться, заказывал себе воротнички, какие носил Ленский. В его восхищении не было, кстати сказать, ничего оригинального. Влас Дорошевич писал, что Ленский был «первым «первым любовником» во всей России», что он «давал тон и моду на всю Россию». И молодой Станиславский боготворил Ленского точно так же, как молодой Мейерхольд.

Но в Малом театре слишком часто шли пошлые псевдосовременные пьесы, и ученики Немировича-Данченко понимали, в каких убогих мелодрамах и комедиях вынуждены выступать лучшие артисты императорской сцены. С точки зрения тех принципов, которые проповедовал Немирович, в Малом театре вообще многое выглядело неблагополучно. Массовые сцены озадачивали небрежностью, даже хаотичностью. Декорации нередко не соответствовали ни духу, ни смыслу пьесы. Истолкование ролей поражало порой нелогичностью. Согласия между актерами не чувствовалось. Рутинная, казенщина давали себя знать во всем.

Спектакли Общества искусства и литературы, которыми руководил Станиславский, производили гораздо более выгодное впечатление. Среди любителей, игравших на сцене Охотничьего клуба на Воздвиженке, не было, конечно, таких мастеров, как Ермолова или Ленский. Но в их постановках (Мейерхольду очень понравились и «Польский еврей», и «Много шума из ничего», и особенно «Потонувший колокол») доминировало то самое стремление к естественности и жизненности игры, которое внушал ученикам Немирович.

Любители, воодушевляемые Станиславским, демонстрировали всей Москве — а заодно и воспитанникам Филармонического училища — живой прообраз театра, какого в России еще не бывало. Их опыты обладали огромной заманчивостью. Но Всеволод и его товарищи по курсу хорошо знали, что им предстоит. Их ждет провинциальная сцена с ее изнуряющей спешкой, с почти ежедневными премьерами, с необходимостью играть фактически без репетиций, «под суфлера». Тогда к чему все те знания и навыки, которые дают нынешние занятия? К чему страстные споры о Шекспире и об Ибсене, о только что появившемся на русском языке загадочном

Метерлинке? И увлеченные разговоры о «симфонических собраниях», неизменным посетителем которых стал Мейерхольд, о Вагнере и Бетховене, Шумане и Чайковском? К чему вообще все это «дум высокое стремление», если впереди — примитивное ремесло? Об этом с тревогой думали все питомцы Немировича-Данченко. Об этом же неоступно думал и их учитель.

Драматическими классами Немирович-Данченко руководил с 1891 года и увлечен был преподавательской деятельностью чрезвычайно. Занятия в училище шли у него параллельно с интенсивным литературным трудом. Он писал пьесы, рассказы, повести, критические статьи. Кроме того, был членом театрально-литературного комитета, ведавшего репертуаром Малого театра. Положение, там сложившееся, очень волновало Немировича, и он даже подал в 1894 году П. М. Пчельникову, управляющему Московской конторой императорских театров, проект переустройства Малого театра.

Такие проекты писал еще А. Н. Островский — все они оставались конторой без внимания. Не добившись никакого результата в попытках хотя бы частично реформировать Малый театр, Немирович-Данченко давно уже мечтал об организации собственной группы на совершенно новых началах.

Мечты его, как скоро выяснилось, во многом совпадали с планами Алексея-Станиславского. 22 июня 1897 года состоялась достопамятная встреча Станиславского и Немировича-Данченко: они начали беседу в отдельном кабинете ресторана «Славянский базар» на Никольской, потом поехали в загородное имение Алексея Любимовку и «как одержимые» проговорили до рассвета — восемнадцать часов кряду. Неведомо, было ли произнесено в разговоре, круто изменившем историю русской сцены, имя Мейерхольда. Но и его будущее решалось в ту ночь.

Станиславский стал посещать все подряд ученические постановки воспитанников Немировича: из их числа предполагалось отобрать лучших, достойных приглашения в труппу нового, только что задуманного театра. Он видел Мейерхольда — Ивана Грозного в «Василисе Мелентьевой», Маргаритова в «Поздней любви», а кроме того, в еще нескольких комедийных и драматических ролях. Самое неожиданное, оригинальное и острое решение молодой артист предложил в «Василисе Мелентьевой»: сыграл Грозного дряхлым, худым, помоцным, но все еще сластолюбивым стариком. После спектакля Станиславский пришел в артистическую уборную, где разгримировывались исполнители. Улыбаясь, остановился перед Всеволодом. Тот вскочил. Станиславский пожал ему руку, сказал:

— Вы мне понравились. Натурально, свежо! Поздравляю.

Впервые они стояли друг перед другом: очень высокий, праздничный Станиславский и Мейерхольд — ростом пониже, взлохмаченный, с пятнами несмытого грима на возбужденном лице.

Зимой К. С. Станиславский смотрел «Трактирщицу» с Мирандолиной — Книппер и маркизом Форлипополи — Мейерхольдом. А еще две недели спустя, 22 февраля 1898 года, начались выпускные спектакли. Они растянулись на целый месяц, и весь месяц третьекурсников лихорадило: слишком многое зависело от публичных экзаменов. В зале виднелись и озабоченные лица педагогов и благосклонные группки родственников, друзей, приятелей. Но среди публики находились и рецензенты, чьи отзывы без промедления печатались на страницах московских газет. А кроме того, бросались в глаза невозмутимые физиономии нескольких важных, представительных мужчин и нарядных немолодых дам: то были антрепренеры и антрепренерши, которые внимательно приглядывались к выпускникам, соображая, кого имеет смысл пригласить, на какие роли, сколько дать... Их присутствие сообщало экзаменам нервный оттенок аукциона, публичных торгов, распродажи талантов.

Мейерхольд успешно показался в семи разнохарактерных ролях и получил два предложения: от Бородая в Саратов и от Малиновской в Нижний Новгород. Оба ангажемента довольно выгодные, на большее начинающий артист надеяться не мог. Его материальные обстоятельства в этот момент резко ухудшились. Отцовская фирма, которая давно уже дышала на ладан, окончательно прогорела. На последнем семейном совете Мейергольдов Всеволод не присутствовал. Через брата Артура, проездом из Ростова в Пензу побывавшего в Москве, он передал, что в предстоящем разделе имущества не заинтересован и на отцовское наследство не претендует. Тем самым он избавился и от обязанности выплачивать долги хищной стае напористых кредиторов. Артур, единственный из братьев, который сменил гнев на милость и относился к Всеволоду покровительственно (как-никак сам Артур был женат на актрисе!), без обиняков сообщил ему, что впредь он может рассчитывать лишь на собственные заработки, из Пензы больше ни копейки не получит. В 1897 году у Всеволода родилась первая дочь, Мария. Думать следовало о том, сколько сам он сумеет посылать в Пензу жене и ребенку.

И все-таки Мейерхольд отклонил соблазнительные предложения Бородая и Малиновской. Ибо помимо провинциальных антрепренеров на выпускных спектаклях неизменно бывал Стапиславский, который чаще всего сидел рядом с Немировичем. Мейерхольд — один из немногих, посвященных в тайну, — знал, что это соседство означает и сулит. О. Л. Книппер десятилетия спустя вспоминала: «Уже ходили неясные, волновавшие нас слухи о создании в Москве небольшого театра, какого-то «особенного»... уже среди зимы учитель наш Владимир Иванович Немирович-Дашченко говорил покойной М. Г. Савицкой, Мейерхольду и мне, что мы будем оставлены в этом театре, если удастся осуществить мечту о его создании...»

«Если удастся»... Только на это и уповал Мейерхольд.

Успехи его и Книппер на экзаменах оценивались высшим баллом «5+», из всего курса лишь Книппер и он удостоились специальных наград — больших серебряных медалей. (В прежние годы такие же награды получили только Е. К. Лешковская и И. М. Москвин.) На третье место Немирович ставил Екатерину Мунт. «...Выделяются из оканчивающих, — писал он, — Книппер, Мейерхольд, Мунт». Характеристика, которую учитель дал Всеволоду, начиналась так: «Мейерхольд среди учеников Филармонического училища — явление исключительное. Достаточно сказать, что это первый случай ученика, имеющего по истории драмы, литературы и искусства высший балл». Далее отмечались редкая добросовестность, серьезное отношение к делу. Правда, Немирович трезво признавал, что у Мейерхольда отсутствует шарм, который позволил бы ему «быстро завоевать симпатии зрителя», но все же полагал, что его воспитанник «имеет все шансы занимать во всякой труппе очень заметное положение. Лучшим качеством его сценической личности является широкое, разнообразное амплуа. Он переиграл в школе более 15 больших ролей — от сильного характера старика до водевильного простака, и трудно сказать, что лучше. Много работает, хорошо держит тон, хорошо гримируется, проявляет темперамент и опытен, как готовый актер».

Владимир Иванович уверенно рекомендовал Мейерхольда в труппу нарождавшегося Художественного театра. Из выпускников Филармонического училища были отобраны еще О. Л. Книппер, М. Г. Савицкая, Е. М. Мунт. Из провинции вызвали бывших учеников Немировича — И. М. Москвина, М. Л. Роксанову, А. С. Кошеверова. Станиславский привел из Общества искусства и литературы группу любителей — М. П. Лилину, М. Ф. Андрееву, М. А. Самарову, В. В. Лужского, А. Р. Артема, А. А. Санина, Г. С. Бурджалова, Н. Г. Александрова. «Со стороны» приглашались только молодые В. Ф. Грибунин, А. И. Адашев и два провинциальных актера, имевших уже определенный опыт, — А. Л. Вишневский и М. Е. Дарский. Этим двоим положили по 150 рублей в месяц. Книппер, Москвин, Мейерхольд получали вдвое меньше — по 75 рублей.

Молодые люди, которым открылась волнующая перспектива участия в небывалом, смелом и благородном театральном предприятии, меньше всего думали о деньгах. Станиславский и Немирович, однако же, заботились и об этой стороне дела. Зная о финансовых затруднениях Мейерхольда, Владимир Иванович предложил его жене, Ольге, скромное место в конторе театра. Ей поручались афишные дела и назначено было 30 рублей. Екатерину Михайловну приняли в труппу с окладом в 60 рублей. Кроме того, на Мейерхольда возлагалась обязанность руководить учениками Филармонического училища, занятыми в массовках, это давало дополнительно 40 рублей в месяц. Поскольку Мейерхольды и Екатерина Мунт решили

жить одной семьей, они надеялись, что смогут сводить концы с концами. Нет, Всеволоднисколько не жалел, что отверг предложения Бородая и Малиновской. После экзаменов, ненадолго вырвавшись в Пензу, с юношеским пылом он рассказывал Ольге, какой театр задумали Станиславский с Немировичем-Данченко, сколь необыкновенны их намерения. В июне Всеволод возвратился в Москву. Он приехал в отцовском английском плаще, с элегантным небольшим кожаным чемоданом — подарком брата Артура, в новехонькой серой шляпе, браво сдвинутой набок, бодрый, победительный. Столь же мажорно чувствовали себя все его товарищи по труппе. Молодая ватага устремилась в подмосковное Пушкино. На 14 июня 1898 года назначен был первый сбор труппы.

ЛЕТО В ПУШКИНЕ

Станиславский выбрал Пушкино потому, во-первых, что оно было близко от собственного имения Алексеевых Любимовки, расположенной на берегу Клязьмы, и потому, во-вторых, что загодя присмотрел там подходящий для репетиций большой сарай на дачном участке, принадлежавшем члену Общества искусства и литературы Н. Н. Архипову (впоследствии — режиссеру Арбатову). В сарае по указаниям Станиславского построили сцену, почти в точности равную по размерам сцене театра «Эрмитаж» в Каретном ряду — той, где должны были через несколько месяцев состояться первые спектакли МХТ. Занавес сделали ситцевый. Сцена заняла почти весь сарай, осталось место только для двух деревянных скамеек и длинного стола, сколоченного из простых досок. За столом сидели режиссеры во время репетиций. За этим же столом читали пьесы по ролям. Тут же актрисы, не занятые репетицией, вышивали кокошники, низали бисер для костюмов «Царя Федора», отделявали «жемчугом» и «самоцветами» бармы, воротники, боярские кики.

Жили актеры поблизости, для них сняли на лето несколько дач.

Это была необычайная труппа. Девушки в английских белых блузках, опрятно и свежо выглядевшие, причесанные скромно, не нарумяненные, по внешности напоминали скорее курсисток, нежели актрис. И молодые люди были одеты совершенно не по-актерски — строго и просто. В свободные часы актеры и актрисы вели нескончаемые разговоры о литературе, об искусстве, его предназначении и его связи с жизнью общественной или же читали — и вслух, группами, и порознь, каждый сам по себе.

Впрочем, свободного времени оставалось мало: надо было учить роли. Алексеев, каждое утро приезжавший из Любимовки, требовал, чтобы все не только знали текст пазубок, но могли бы уверенно

рассуждать и об эпохе, отразившейся в пьесе, и о правах, свойственных данному времени, и о характерах действующих лиц. Полушута Стаиславский сообщал Немировичу, что первые же репетиции «вызывали большие прения в общежитии»; молодежь слегка испугалась его дотошности, иные говорили — это, мол, «не театр, а университет». Но Мейерхольд, самый начитанный, жадно впитывавший новые и новые познания, не пугался и не удивлялся, напротив — ему такая метода нравилась, и он слушал Стаиславского увлеченно, в застольных беседах-репетициях высказывался горячо и смело.

Если раньше Всеволода точили сомнения, не слишком ли он высок для сцены, не будет ли рост помехой при распределении ролей, то теперь, поглядывая на Алексева, который был почти на голову выше его, он веселее смотрел в будущее.

Лето в тот год выдалось очень жаркое. Под железной крышей сарая было душно. Тем не менее все работали дружно с раннего утра и до позднего вечера. Будущие артисты не гнушались никаким трудом: кто ставил самовар, кто плотничал, кто орудовал малярной кистью. Репетиции начинались в полдень. В четыре часа дня — перерыв на обед и на отдых. В семь часов вечера — снова репетиции, часто до полуночи.

А ночами, будто по расписанию, раздавались тяжкие раскаты грома. Метался, раскачивая деревья, ветер, небо прорезали молнии, шумели короткие, но сильные ливни. Когда за окнами бесчинствовала гроза, молодые актеры спали плохо. Думали о ролях. Думали о том, какие удивительные декорации и костюмы готовит художник Виктор Андреевич Симов под руководством Стаиславского: совершенно реальная, с пышными дворцами и с жалкими лачугами возникает Венеция для «Венецианского купца», старинная Москва для «Царя Федора»... И каково-то будет в этих декорациях и костюмах играть?!

Главные усилия отдавались «Царю Федору»: пьесой Алексея Толстого, только что вырванной из-под многолетнего цензурного запрета, Стаиславский и Немирович намеревались открыть первый сезон. Над массовыми сценами трагедии с бешеной энергией и неутомимостью работал режиссер А. А. Санин. С исполнителями основных ролей репетировал Стаиславский. Но тут сразу же возникла одна заковыка, проблема, от решения которой зависела, быть может, вся судьба театра.

Кто будет играть царя Федора Иоанновича? Кому доверить главную роль трагедии? Вопрос этот оставался открытым почти два месяца, вплоть до 10 августа. Шесть актеров — А. Адашев, И. Кровский, В. Ланской, И. Тихомиров, Вс. Мейерхольд, И. Москвин — поочередно читали роль режиссерам. Все шестеро первичали и волновались безумно.

Станиславский поначалу отдавал предпочтение Мейерхольду. В июне он писал Немировичу, что, по его мнению, только у Мейерхольда может получиться эта роль: «все остальные слишком глупы» для Федора.

Однажды, глянув на Мейерхольда, который прогуливался по дорожке возле дачи, бормоча себе под нос текст первого монолога Федора, Станиславский повернулся к группе актеров — среди них был и Москвин — и спросил:

— Ну чем он не сын Грозного — худой, длинный, сутуловатый, с крючковатым носом, с глубокими строгими глазами?

Фраза эта ужаснула Москвина и запомнилась ему на всю жизнь.

В другой раз Константин Сергеевич сказал самому Всеволоду:

— Сегодня во время грозы не спал и думал о вас. Почти наверное, что вы играете Федора. — И добавил, нахмураясь: — Почти! Почти! Вам непременно должна удалиться эта роль.

Но уже через несколько дней, после репетиции с Книппер — царницей Ириной и Мейерхольдом — Федором, Станиславский начал колебаться, заметив, что «сильные места роли» у Мейерхольда «очень хороши», однако «добродушные места» «плохи, рутинны, без фантазии». А Немирович-Данченко с самого начала был твердо убежден, что Федора должен играть Москвин, и только Москвин. Сходству с Грозным Немирович значения не придавал. «Не то важно, что Иоаннович, а то важно, что Федор!» — настаивал он. «Москвин и никто лучше него... Мейерхольд — сух для Федора».

Конечно, Мейерхольд не мог знать об их переписке. В дни репетиций в Пушкине он испытал прилив бурной и стремительно нараставшей влюбленности в Станиславского. «Кончив школу, — писал Всеволод жене, — я попал в Академию Драматического искусства... Алексеев не талантливый, нет. Он гениальный режиссер-учитель. Какая богатая эрудиция, какая фантазия». Восторженно рассказывал, как репетирует Станиславский «Венецианского купца», как смелы декорации и планировки «Царя Федора». Снова и снова повторял: «Какое художественное чутье, какая фантазия!»

А перед Станиславским между тем проходили другие претенденты на роль царя Федора. Шансы Москвина все возрастали. «Вдруг меня отставят?.. — страшился Мейерхольд. — Сойду с ума».

Роковой для Мейерхольда вопрос решился после того, как Владимир Иванович несколько дней кряду просидел наедине с Москвиным в маленькой сторожке возле ворот и прорепетировал с ним всю роль, от первого до последнего слова. Затем он привел Москвина в сарай, вывел на сцену и попросил Станиславского заново его прослушать. Слушал не один Константин Сергеевич, слушали все. И все поняли, что никакого другого Федора и вообразить невозможно. Но все поняли не только это. Слушая, как читает роль

Москвин, молодая труппа впервые почувствовала, что новый театр, задуманный Станиславским и Немировичем-Данченко, действительно способен совершить чудо и ошеломить Москву.

Мейерхольд в тот же вечер подошел к Станиславскому и отказался от роли.

Вполне вероятно, в этот день он впервые испытал неприязнь к своему учителю, Немировичу, так наглядно доказавшему, что ставка на Москвина была единственно верной.

Лишаясь роли Федора, Мейерхольд терял надежду с самого начала занять в Художественном театре заметное положение. Конечно же, он об этом мечтал — училище закончил с блеском, свое интеллектуальное превосходство над многими товарищами по труппе, без сомнения, сознавал и, что Станиславский им увлечен, чувствовал.

Пушкинское лето заканчивалось, приближался день открытия театра, Мейерхольд почти во всех готовившихся пьесах был занят, но подступал к этому дню, к началу истории Художественного театра, актером, занятым в сравнительно скромных ролях. В «Царе Федоре» он должен был играть Василия Шуйского, в «Венецианском купце» — принца Арагонского, в «Антигоне» — Тирезия.

Только в чеховской «Чайке» Немирович-Данченко сразу же, без колебаний определил ему Треплева. Но тогда еще никто, включая и самого Немировича, влюбленного в пьесу, не мог представить себе, какое значение будет иметь ее постановка для всей истории русского — да и не только русского — театра. «Чайка» пока что многих озадачивала. Все знали, что два года назад она с треском провалилась на Александринской сцене, хотя Заречную играла Комиссаржевская. В Пушкине «Чайку» читали и перечитывали, понимали и не понимали, много о ней спорили. Воспитанники Немировича, которым Владимир Иванович еще в Филармоническом училище без конца говорил о «Чайке» (и даже хотел было поставить ее силами учеников, Мейерхольду, в частности, намечая тогда роль Дорна), верили, что пьеса Чехова должна взволновать современников. Но — это озадачивало Мейерхольда — их увлеченность вовсе не разделял Станиславский. Константина Сергеевича «Чайка» сперва не просто смущала, пьеса раздражала его. Втайне он сожалел, что послушался Немировича-Данченко и согласился включить «Чайку» в репертуар. На первых беседах о «Чайке», проведенных Владимиром Ивановичем в Пушкине, Станиславский не присутствовал. Ему казалось, в пьесе «ничего нет»...

Мейерхольд с упоением вчитывался в роль Треплева, пьеса тревожила, больно задевала за живое. Но — сбудется ли «Чайка», сыграет ли он Треплева? Может ли ошибаться Станиславский, его новый кумир, «гениальный режиссер-учитель»?

Ответа на эти вопросы покуда не было.

В середине августа жара вдруг кончилась, похолодало, зарядили дожди. Репетировать в Пушкине стало неудобно и трудно. Станиславский, все еще не понимая «Чайку», не чувствуя ни ее смысла, ни поэзии, скрепя сердце все-таки уехал под Харьков писать партитуру чеховского спектакля. Немирович взял бразды правления в свои руки и перевел труппу в Москву. Пришла пора осваивать сцену, где предстояло играть, обживать здание театра в саду «Эрмитаж».

В это время Всеволод перевез в Москву жену и дочь. Он снял квартиру в Божedomском переулке (ныне Делегатская улица). Квартира была плохая, район более чем сомнительный: рукой подать до Цветного бульвара с его «заведениями». Но зато до Каретного ряда, до «Эрмитажа» — десять минут неторопливым, прогулочным шагом.

Небольшая и дружная семья жила по-студенчески. Всеволод и сестры Мунт охотно довольствовались чаем с хлебом и колбасой. Обедали по-настоящему не всякий день, зато выписали несколько журналов и газет, тратили деньги на книги. Хозяйство вела Ольга, помогала ей старая нянька Даша, вывезенная из Пензы и много лет прожившая в семье Мунтов. А Екатерина и Всеволод с утра до ночи пропадали в театре.

В «Эрмитаже» по издавна сложившейся традиции прежде обыкновенно выступала оперетта. В антрактах бойко торговали буфеты, подавали пиво и вино. Винным запахом пропахло все здание. На сцене, в артистических уборных, в фойе — везде было холодно, грязно, сыро. По соседству, на открытой эстраде, развязные этуали под веселый хохот зрителей распевали шансонетки, высоко вскидывая шуршащие юбки.

Но репетиции пока что велись не тут, а на маленькой, тесной сцене-коробочке Охотничьего клуба. В «Эрмитаже» шла стремительная перестройка театра.

Прежде всего сняли двери, которые превращали ложи в «отдельные кабинеты», и заменили их строгими темными портьерами. Убрали тяжелый расписной опускающийся занавес и повесили раздвижной, плюшевый, зеленовато-серого болотного цвета с желтой вышивкой по краям. Со стен и потолка сбили пышную лепнину, содрали позолоту. Все помещение выкрасили в холодный серый цвет. Открытую эстраду в фойе заставили кадками с цветами. «Театру, — как выразился один газетный хроникер, — дано более строгое и серьезное каше». Другой критик, хоть и уверял, что сидеть в зале «и жутко и неудобно», все же понял: новое убранство «как бы указывает зрителю, что он пришел сюда не для забавы и что внимание его должно быть сосредоточено на сцене».

Больше всего поражало газетных репортеров то, что с самого начала заявлены были четыре режиссера: К. С. Стапиславский, Вл. И. Немирович-Данченко, А. А. Санин, В. В. Лужский. Зачем, гадали журналисты, небольшому театру такая пропасть режиссеров? И хотя основатели театра утверждали, будто «художественность исполнения пьесы зависит вовсе не от талантливой игры нескольких участвующих в ней артистов, а прежде всего от правильной, разумной интерпретации всей пьесы, от ее общей художественной постановки», никто не соглашался припомнить эти слова на веру. Никто не хотел признавать, что «талантливая игра» артистов, да еще и «нескольких», так уж мало значит. Хаживали же любоваться игрой одного артиста и не жаловались, восторгались! Гастролеров Москва любила, актерским талантам знала цену. Что же касается «разумной интерпретации» и «общей художественной постановки» всей пьесы, то после знакомства с мейнингенцами (немецкая группа герцога Георга II выступала в России в 1885 и в 1890 годах, и ее тщательно срежиссированные спектакли, в особенности массовые сцены, произвели сильное впечатление) московские критики готовы были признать такие новшества и допустимыми и, пожалуй, желательными, но никак не главными. «Владыка сцены — актер», «обстановка» же особенного значения не имеет, в этом и московская публика и критика усомниться не могли.

На улицах расклеивали первые афиши Художественно-общедоступного театра. «Анонс о нашем репертуаре был очень эффектный, — вспоминал Немирович-Данченко, — объявляли Софокла («Антигона»), Шекспира («Венецианский купец»), Алексея Толстого («Царь Федор Иоаннович»), Ибсена («Гедда Габлер»), Писемского («Самоуправцы»), Гауптмана («Потонувший колокол» и «Ганнеле») и Чехова («Чайка»). В смысле исторической репутации каждой пьесы это было очень импозантно, целый флот из броненосцев и дредноутов, тяжелая артиллерия — гаубицы и мортиры». Все эти орудия грозили дать жестокий бой устаревшему и опошлившему театру. Но в чрезвычайной многогранности, если не пестроте объявленного репертуара, угадывалась и некоторая неуверенность. Ясно было, что главное направление исканий еще не избрано.

Тем не менее первый же спектакль, «Царь Федор Иоаннович», взбудоражил и переполошил Москву. И хотя оба руководителя театра потом, через много лет, указывали на компромиссность ряда решений, принятых при постановке «Царя Федора», хотя впоследствии они улучшали и «редактировали» спектакль (особенно радикально в 1909 году), все же на зрителей он сразу произвел впечатление грандиозное. Сыгранный впервые 14 октября 1898 года, всего через три месяца он исполнялся уже в пятидесятый раз! В Москве такого никогда ранее не бывало, в летописях московской сцены подобные триумфы не значились. Трагедия, разыгранная ни-

кому неведомыми актерами («какими-то иксами и игреками»), дышала неотразимой реальностью истории, захватывала своей правдой, волновала до слез.

Критик Н. Эфрос после премьеры писал, что в спектакле «два героя — мизансцена и Москвич». Под «мизансценой» разумелась режиссура во всем объеме этого понятия, тогда еще для публики да и для критики непривычного. Тут все было ново. И хлынувшие на подмостки толпы, в которых каждая фигура обладала собственной лирией поведения. И декорации, поражавшие свежестью красок, оригинальностью, достоверностью. И костюмы, ничуть не похожие на трафаретные наряды бояр в исторических спектаклях Малого театра. И мизансцены в конкретном смысле слова: люди на сцене располагались естественно, не обнаруживая склонности к эффектным позам. Со сцены глядела в зал, по словам современника, сама «размашистая Русь шестнадцатого века со всем ее своеобразным пестрым колоритом, со всеми особенностями ее быта и духа». Особенно хороши были полные жизни и динамики народные сцены. После сцены «На мосту через Яузу» (Станиславский над ней работал упорно и яростно) знаменитый историк В. О. Ключевский сказал: «До сих пор я знал только по летописям, как оканчивался русский бунт, теперь я знаю, как он начинается».

Больше всех волновал зрителей Москвич — царь Федор. В лучах его внезапной славы почти никто не заметил, сколь тщательно Мейерхольд под руководством Станиславского отделал роль искусственного царедворца Василия Шуйского. У его Шуйского «лицо старой лисы» часто кривилось усмешкой поджатых губ. Тихая, шелестящая речь скрывала сильный темперамент интригана, прожженного политического игрока.

Режиссеры хвалили Всеволода, публика восторгалась одним только Москвичем.

Зато следующая роль — маленькая, «короче воробьиного носа», роль принца Арагонского в шекспировском «Венецианском купце» — Мейерхольду полюбилась надолго. По его собственным словам, забавные очертания роли были «навязаны» Станиславским. Станиславский догадался придать этой фигуре откровенно буффонный характер и сам же потом по-детски восхищался, что Мейерхольд изобразил принца «каким-то Дон Кихотом, чванным, глупым, паденным, длинным, с огромным ртом и каким-то жеванием слов». В буффонной манере сыграл Мейерхольд и маркиза Форлипополи в гольдониевской «Трактирщице».

Но ни «Венецианский купец», ни «Трактирщица» успехом не пользовались. И если бы только они!.. Москва ломилась на «Царя Федора Иоанновича», но оставалась равнодушна и к Шекспиру, и к Гольдони, и к «Потонувшему колоколу» Гауптмана, и к «Самоправцам» Писемского. Тихо и бесславно опускались ко дну

«броненосцы» и «дредноуты», многозначительно маячившие на афишах открытия сезона.

Руководители театра не понимали, что же, собственно, происходит. Да если бы и поняли, ничего не могли бы изменить: почти все пьесы были уже репетированы, декорации написаны, костюмы сшиты, отступать поздно и некуда. В газетах без лишних церемоний писали: «неудачные постановки» охладили публику. Драматурга Гауптмана «Ганнеле» вдруг запретили: ее представлению воспротивился московский митрополит Владимир. По словам Немировича, молодой театр очутился «накануне полного краха». От успеха или же от провала «Чайки» теперь зависело решительно все.

Репетировали «Чайку» с тревогой, нараставшей не по дням, а по часам. Больше других был увлечен Мейерхольд. Немирович-Данченко говорил, что этот артист прямо «пропитан «Чайкой», что Чехова-поэта он «чувствовал лучше других», ибо был «по-настоящему интеллигентен». Но и Мейерхольда подчас ошарашивали мизансцены, которые предлагал Станиславский.

Отношение Константина Сергеевича к пьесе переменялось внезапно и для него самого неожиданно. Едва Станиславский начал работать над режиссерским планом, его фантазия разыгралась вовсю. Наедине с самим собой, в воображении разыгрывая «Чайку», режиссер пьесу понял, влюбился в нее. Слегка побаиваясь собственных решений, он посылал в Москву Немировичу-Данченко «партитуру» — один акт за другим. А Немирович, восхищаясь его дерзкими предложениями, тотчас же переносил их на сцену, и по ходу репетиций в Охотничьем клубе постепенно вырисовывались поразительные очертания будущего спектакля. Согласно партитуре Станиславского, получалось, например, что в момент, когда Нина Заречная произносила свой монолог, почти все действующие лица рассаживались вдоль ramпы. Все — спинами к публике. Это было ни на что не похоже. Когда Немирович в первый раз рассадил актеров, как того требовал Станиславский, Мейерхольд ахнул. Он уже во время репетиций «Царя Федора» и «Венецианского купца» уверовал в гениальность Алексева. Но такой невообразимой композиции не ожидал.

Тут очень важный момент, многое определивший в судьбе Мейерхольда. Впервые он почувствовал всем своим существом, какое огромное, решающее, быть может, значение имеет для человека театра способность вдруг полностью отрешиться от привычек и павыков, усвоенных сценой, накрепко вошедших в ее обиход и ритуал. Мизансцена Станиславского была кощунственна, внезапна, как выстрел, и потому — прекрасна.

9 сентября 1898 года мизансцену эту лицезрел сам Чехов. К зданию Охотничьего клуба на Воздвиженке (оно сейчас прячется во дворе больницы на проспекте Калинина, заслоненное повым ее кор-

пусом) Чехов подъехал на извозчике вместе с А. С. Сувориным. Навстречу гостям вышел Немирович, проводил их в клуб. К Чехову тотчас подлетел актер А. Л. Вишневецкий: торопился напомнить Антону Павловичу, что оба они одновременно учились в гимназии в Таганроге — земляки, однокашники! Чехов тепло улыбнулся. Суворин хмурился.

Мейерхольд во все глаза глядел на приехавших. Его занимали оба: и Чехов, которым он зачитывался, и Суворин, хозяин «Нового времени», газеты, известной на всю Россию и только что запятнавшей себя пападками на Дрейфуса и Золя. Антон Павлович, высокий, прямой, с красивой головой, чуть надменно откинутой назад, радушно посматривал сквозь пенсне, пребывал в состоянии улыбочивого душевного равновесия. Суворин, тоже высокий, сутулился, лицо у него было брюзгливое. Заметно первничал. Возможно, нервничал и Чехов: оба помнили петербургскую катастрофу «Чайки». Но лицо тридцативосьмилетнего Чехова оставалось невозмутимо благосклонным, а Суворин, которому стукнуло шестьдесят четыре, волнения не скрывал. К Чехову он испытывал искреннюю, почти отцовскую любовь.

Гости прошли в зрительный зал, репетиция началась. Для них сыграли весь первый акт пьесы и половину второго акта. Чехов смотрел и слушал с живейшим любопытством, словно не сам он все это сочинил. Когда начался «спектакль Треплева» и обитатели имения Аркадиной расселись спиной к публике, Антон Павлович удивленно хмыкнул и (заметил со сцены Мейерхольд) весело усмехнулся.

После прогона Чехова окружили актеры. Посыпались вопросы. Отвечал он коротко, односложно, слегка покашливая. Артист А. И. Адашев попросил рассказать, что за человек Тригорин, каких взглядов придерживается. Чехов доверительно, как бы по секрету сообщил:

— Да он же носит клетчатые брюки.

Адашев в изумлении оглянулся на Немировича. Но лицо Владимира Ивановича ничего не выразило.

Роксанова, которая репетировала Заречную, спросила:

— Антон Павлович, простите, а как понять мой монолог в первом акте? Что он означает с исторической точки зрения?

Чехов растерянно посмотрел на актрису, машинально вскинул пенсне, погладил усы, потом почему-то уставился на большие этрусские вазы, приготовленные для «Антигоны», и промолчал.

— Мария Людомировна, — негромко, сухо сказал Немирович, — я потом поясню.

Мейерхольд никаких вопросов не задавал. По двум-трем внимательным взглядам, которые бросил на него Чехов, Всеволод догадался, что Треплев ему понравился.

Вскоре после этого памятного дня почта доставила пакет с партитурой третьего акта. Режиссерские указания, управлявшие тут ролью Треплева, снова озадачивали и повергали в недоумение. В сцене ссоры Треплева с матерью Станиславский призывал «не бояться самого резкого реализма». Не бояться! Легко сказать! Он требовал, чтобы Треплев «с остервенением» сорвал повязку с головы и бросил ее в Аркадину. Чтобы Аркадина в ответ швырнула на пол стул. Чтобы Треплев рыдал с жалкими «всхлипываниями». Чтобы голоса звучали с истерическим надрывом. Другими словами, он устраивал на подмостках не эффектную театральную перепалку, но ужасающий, нервный и — что было всего страшнее! — некрасивый, до неприличия некрасивый скаandal.

«Не бояться» всего этого было трудно. И хотя Немирович действовал совершенно невозмутимо, словно компоновал этакие сцены в сотый раз, у молодых артистов, успевших уже почувствовать неприязнь и равнодушие публики, поджилки тряслись. Потом появился и начал репетировать на сцене сам Станиславский. Его молодое воодушевление передалось актерам. Мейерхольд работал самозабвенно. Это была в полном смысле слова его роль. В Треплеве он угадывал себя.

Непримиримость Треплева, его мечты о «новых формах», сумрачная готовность идти навстречу неизбежному непониманию, стремление всего себя, целиком, отдавать искусству, даже некоторая экзальтированность — все это совпадало с душевным строем и нравственным обликом исполнителя. И если другие роли первого сезона МХТ Мейерхольд играл с резким, острохарактерным гримом, то Треплев на сцене был тот же Мейерхольд в жизни.

День премьеры, которого все ждали и все боялись, настал наконец. Публику «Чайка» не заинтересовала: в зале зияли целые незаполненные ряды. Касса доложила: сбор — всего 600 рублей...

Тут кстати будет напомнить, что единственный актер МХТ, который успел уже завоевать любовь публики, Москвин, в «Чайке» не участвовал. Где же он был в этот день? Если бы только зрители знали!.. Зрители были, правда, осведомлены о том, что правила нового театра строги и перед лицом режиссуры тут все равны: «сегодня Шейлок — завтра статист». И все же никто, конечно, не догадывался, что Иван Москвин, вчера игравший царя Федора, и Мария Андреева, позавчера игравшая в «Потонувшем колоколе» златоволосую Раутенделяйн, перед началом «Чайки» заняли свои места... под сценой. Там, в крошечной темноте и в пыли, они просидели весь первый акт, чтобы в конце — на реплику Аркадией «Слышите, господа, поют?» — тихою пропеть дуэтом «Не искушай меня без нужды»... Спели и затаив дыхание ждали. Вот зарыдала, исповедуясь, Маша, вот ей ответил Дорн: «Как все нервы!», вот зашуршал, закрываясь, занавес, и двое там, в темноте, под сценой,

почувствовали, какой тяжестью павалилась на них могильная тишина. Молчание воцарилось везде: и на сцене и в зале. Андреева в отчаянии прижалась к Москвину. И вдруг после невыносимо долгой паузы, словно крупный дождь по железной крыше, загремели аплодисменты. В партере Николай Ефимович Эфрос, интеллигентный, хорошо воспитанный человек, вскочив на стул, бешено бил в ладоши. Публика бушевала. А в темноте, под сценой, всеми забытые, обнявшись, плакали от счастья Андреева и Москвин.

С момента премьеры «Чайки» театр, который создали Стаиславский и Немирович-Данченко, сразу рванулся вперед. Что-то внезапно как будто сдвинулось и переместилось во всей привычной жизни театральной Москвы. Самый интерес к театру, традиционный для москвичей, стал иным. Словно бы воздух в зрительном зале наэлектризовался. Словно бы посещение театра само по себе наполнилось новым значением. Прежде публика восторгалась актерскими талантами, помидала со смеху, когда шла комедия, обливалась слезами, когда давали мелодраму. Теперь в зрительном зале все чаще возникала напряженная тишина. Обыкновенный, ежевечерний ход спектакля преобразился. Стало меньше праздничности, меньше веселого оживления и шума в антрактах. В фойе разговаривали тихо, сосредоточенно.

Конечно, Стаиславский и Немирович-Данченко этого и хотели. Когда они заменяли блестящий мишурный занавес скромным болотно-серым, когда отбирали умные и значительные пьесы, когда запретили зрителям входить в зал после третьего удара гонга, когда упразднили систему бенефисов, они добивались обновления всего театра, сверху донизу. Публика же увидела в них людей, способных вести за собой русскую интеллигенцию, восприняла их театр как новый духовный центр русского общества. Интеллигенция присвоила их театр, едва он появился на свет.

В газетах острили: Художественно-общедоступный театр за один сезон «сделался совершенно недоступным». Один фельетонист писал, что знает многих людей, которым фантастически везло, они выигрывали и в карты, и на скачках, и на бирже, но он-де не видел человека, которому удалось бы достать билет в Художественный «иначе как за неделю до спектакля».

АКТЕР МЕЙЕРХОЛЬД

Слава поваторского театра покатила по стране. Имена молодых артистов МХТ, вчерашних «иксов» и «игреков», — Москвина, Киппер, Андреевой, Савицкой, Лилиной — обрели всероссийскую известность. Имя Мейерхоolda звучало менее громко.

Переживая с энтузиазмом соучастника революцию, свершаемую в театральной искусстве Стаиславским и Немировичем-Данченко,

Мейерхольд без малейших колебаний принял «символ веры» Художественного театра: требование достоверности «картин жизни», которые воссоздаются сценой. Сцена переставала быть подмостками, где играют, становилась миром, где живут. Правда жизни, высвобожденная из-под гнета фальшивой условности, воспринималась как высшая цель искусства, как нравственный долг артиста.

В стенах Художественного театра творческая индивидуальность Мейерхольда впервые оформилась и получила мощный толчок к дальнейшему развитию, полному неожиданностей.

Среди молодых артистов, с ним вместе познавших и самоотверженный труд подготовки первых спектаклей и наэлектризованную атмосферу грандиозного успеха, очень скоро завоеванного Художественным театром, Мейерхольд выделялся неким сразу ощутимым своеобразием. В каком-то смысле он был «белой вороной» в труппе Художественного театра. Постепенно его странности стали подмечать все: режиссеры, авторы, другие актеры, критики.

После премьеры «Чайки» Немирович в письме к Чехову называл Мейерхольда среди лучших исполнителей. Мейерхольд — Треплев, по его словам, «был мягок, трогателен и несомненный декадент». Сергей Глаголь (С. С. Голоушев, талантливый критик, по службе — полицейский врач) в рецензии отметил, что «Мейерхольд в роли Константина произвел сильное и неожиданное впечатление. ...Сцена с матерью в третьем акте вышла у него и у Книппер так искренно, что публика среди действия покрыла ее аплодисментами». Рецензент «Новостей дня» тоже считал, что роль Треплева «прекрасно играет г. Мейерхольд. Актер это немного сухой, и минутами хотелось бы побольше нервности и задумчивости, чтобы сильнее звучали его больные, ненормально натянутые струны».

Высказывалось, впрочем, и противоположное мнение: артист играет чересчур нервно. Повод для таких упреков давала прежде всего ссора Треплева с Аркадиной, поставленная Станиславским намеренно некрасиво, с «самым резким реализмом». Старый театрал, тонкий знаток искусства А. Урусов, например, утверждал, что всю роль Мейерхольд провел обдуманно и тепло, но в сцене с матерью у него, к сожалению, «вырывались... слишком кричащие ноты, браучливые интонации». Другие рецензенты писали, что очень уж надрывно и затянато ведется большая сцена Треплева и Заречной в последнем акте. Возможно, они были правы; во всяком случае, с партнершей Мейерхольду не повезло: М. Роксанова, на которую руководители театра возлагали поначалу большие надежды, то и дело «дико вскрикивала и завывала», в ее голосе «раздражающе звучала фальшь».

Когда весной 1899 года «Чайка» была показана Чехову, тот потребовал, чтобы у Роксановой отобрали роль Заречной, и был расстроен тем, как сыграл Тригорина Станиславский. Зато Чехову

очень понравился Треплев — Мейерхольд. И впоследствии Антон Павлович не однажды особо выделял среди актеров МХТ — «интеллигентных людей» — самого интеллигентного: Мейерхольда. «Вот и не заразительный актер, — говорил Чехов, — а слушаешь его с удовольствием, потому что он все понимает, что говорит».

Николай Эфрос уже тогда писал о резкости, угловатости, колкости мейерхольдовского дарования. Наблюдения Эфроса подтверждаются многими современными рецензиями. Вот, например, отзыв об игре Мейерхольда в небольшой роли прорицателя Тирезия в «Антигоне» Софокла, поставленной А. А. Саниным:

«Мейерхольд изобразил прорицателя каким-то отвратительным стариком с желтыми зубами в беззубом рте, с отвалившейся губой, с землистым серым лицом. Он приходит на сцену, согнув стан под прямым углом. Очевидно — позвонки совсем атрофированы. Затем внезапно — для вящего сценического эффекта — он начинает ползти по своему длинному жезлу вверх и вытягивается перед зрителями во весь свой рост».

С той же характерной для него готовностью к любым крайностям Мейерхольд сыграл и Грозного в трагедии А. К. Толстого «Смерть Иоанпа Грозного». Роль эта не задалась Станиславскому, и через месяц после премьеры, 19 октября 1899 года, Мейерхольд его заменил. Так как он выступил в рядовом спектакле, рецензенты о его Грозном не писали. Лишь в одной заметке сказано, что «в исполнении г. Мейерхольда исчезает все царственное в Грозном. На первый план выступает элемент патологический, невращения Иоанна». (Впрочем, такие же упреки выслушивал и Станиславский.)

Распределяя роли в новой чеховской пьесе, «Дядя Ваня», Немирович-Данченко подумывал и о Мейерхольде, зная, что Чехову нравится этот артист. Но Мейерхольд — Войницкий, полагал он, «был бы старый Треплев», и только. Серебряков? Тут Немирович выдвинул в письме к Чехову два возражения (оба не очень убедительные): Мейерхольду было бы «невыгодным играть профессора рядом с Треплевым», во-первых, и «недостаточно он красив», во-вторых. Серебрякова начал репетировать Александр Кошеверов, актер, чья судьба в театре складывалась неудачно, с самого начала он застрял на вторых ролях. Но в итоге Серебрякова отдали Лужскому, а Войницкого — Вишневскому. Мейерхольд остался ни с чем. Он страдал. Чехов тогда занимал в его внутреннем мире чрезвычайно важное место, он Чехову верил, к Чехову тянулся, а в «Дядю Ваню» влюбился сразу же, как прочел. Ему-то хотелось — Войницкого... Но в стенах МХТ актеры не оспаривали решения режиссеров.

Утешила Мейерхольда прекрасная роль Иоганнеса Фокерата в «Одиноких» Гауптмана. Тут, однако, действительно возникала опасность повторения топа и рисунка роли Треплева. По поводу Иоганнеса Мейерхольд советовался с Чеховым. «Прошу Вас, — писал он, —

помогите мне в работе моей над изучением этой роли... Каким рисуется Вам Иоганнес? Напишите хоть в общих чертах...». Чехов ответил не «в общих чертах», а конкретно и обстоятельно. Он прислал Всеволоду письмо, предостерегавшее от излишней нервности. «Не следует,— писал он,— подчеркивать нервности... Дайте одинокого человека, первность же покажите постольку, поскольку она указана самим текстом». Мейерхольд благодарил за советы, писал, что старается овладеть «основным тоном образа одинокого интеллигента, изящного, здорового, по вместе с тем глубоко печального», и все-таки первности не избежал. Ибо Стаиславский поначалу тоже побаивался «тона резкого, неприятного, несимпатичного», но затем, репетируя, об этом позабыл и настойчиво предлагал артисту «не бояться ни резкости, ни антипатичности», «дать полную волю своей первности»...

Забавно: Чехов это предвидел. Он загодя предупреждал: «Я знаю, Константин Сергеевич будет настаивать на этой излишней нервности, он отнесется к ней преувеличенно, но вы не уступайте». Мейерхольд не мог ослушаться Стаиславского, отступил. Однако десятилетия спустя проронил знаменательную фразу: «Знаете, кто первым зародил во мне сомнения, что все пути Художественного театра верны? Антон Павлович Чехов».

«Одинокие» успеха Мейерхольду не припели. Были рецензии, которые уверяли, что он изобразил Иоганнеса «вечно кричащим, не в меру суетящимся пациентом больницы для душевнобольных». В «Русских ведомостях» Н. Игнатов отозвался о его герое как о «совершенном неврастенике, человеке развинченном и неустойчивом». Такой человек «не может быть счастливым ни при каких обстоятельствах: его болезненная дряблость будет всегда причиной его страданий...». В «Курьере» Мейерхольда — Иоганнеса обозвали «обалделым Дон Кихотом, бьющимся ни с того ни с сего головой об стену». Были, правда, и сочувственные отклики. В «Новостях дня» Н. Эфрос утверждал, что роль ведется «с чрезвычайной искренностью, с большим нервным подъемом... Есть моменты переигранные, «перенервленные» так сказать, но есть замечательно мягкие, тонкие...».

О. Л. Книппер все же писала Чехову, что артиста «укоряют за резкость, за суетливость, излишнее нервничанье». Самым холодным неприятием встретил эту работу Немирович — он кратко заметил: «Иоганна так и не оказалось».

Мейерхольд, который помнил, как восторгался Немирович-Данченко его успехами в Филармоническом училище, теперь чувствовал, конечно, что учитель в нем разочарован.

В первые дни нового, XX века молодой артист записал в свой дневник девиз: «Жизни или смерти, но только не сна». Вслед за этими гордыми словами была начертана краткая формула искусства,

его смысла и цели: «Искусство должно ставить перед глазами верную картину жизни. Пускай каждый находит в ней то, что ему нужно, сам, без указаний и тенденциозных подчеркиваний». Формула точно соответствовала принципам раннего МХТ.

Вскоре, однако, в мейерхольдовском дневнике отразились тревога и смутнение. Раньше он совсем по-иному представлял себе свое положение в Художественном театре. Ожидал большего. Как всякий молодой актер, мысленно видел себя в главных ролях... Дело, однако, было не только в этом, а в чем — сам Мейерхольд не очень ясно понимал. «Настроение ужасное,— писал он Чехову в январе 1900 года. — Не понимаю, отчего так тяжело живется. Вероятно, у меня тяжелый характер. А может быть, неврастения».

Характер у Всеволода и правда был не из легких. Бьющая через край энергия расходовалась не полностью. Экспансивный, темпераментный молодой человек, который безоглядно шел за Станиславским и Немировичем в напряженные месяцы первого сезона, пока судьба новорожденного театра висела на волоске, теперь, когда дело наладилось, все чаще испытывал и беспокойство и недовольство. То он вдруг задавался вопросом: «Неужели нам, актерам, надо только *играть*? Ведь мы хотим еще и мыслить, играя. Мы хотим знать, *зачем* мы играем, *что* играем и *кого* своей игрой учим или бичуем». То обосновывал свое право быть в оппозиции к власти вообще и к руководству театра в частности: «Без борьбы не может быть прогресса в человечестве. Люди, которые со всем согласны,— не лучшие граждане». Думая так, он мрачнел, замыкался в себе, становился подчас жестким и неприятным в общении.

Всеволод то запальчиво спорил с товарищами об анархистах и толстовцах, о Чернышевском и Плеханове, а то просто-напросто бегал взапуски с другими актерами по дорожкам «Эрмитажа». Бежал он легко, большими шагами, «крупным махом», всем корпусом накрепко вперед. Угнаться за ним не мог никто. «Холстомер!» — смеялся, переводя дух и обливаясь потом, Грибунин, который обычно приходил вторым. Мейерхольд радостно улыбался. На его лице не было ни капли пота.

Январь 1900 года принес с собой новые волнения. На «Дяде Ване» побывал Горький и пришел в неопишуемый восторг. «Малый театр,— писал он Чехову,— поразительно груб по сравнению с этой труппой. Какие они все умные, интеллигентные люди, сколько у них художественного чутья!» Но через десять дней после Горького на «Дядю Ваню» пожаловал сам Лев Толстой. «Переполох в театре был страшный. Очумели все», — сообщила брату М. П. Чехова. Толстой пьесу разругал, заявил, что Астров и дядя Ваня — «дрянь люди, бездельники...». Отзывы Горького и Толстого обсуждались актерами на все лады. Мейерхольд, боготворивший Чехова, с Толстым

согласиться никак не мог. Зато Горький сразу завоевал его симпатии. Ему импонировали свободолюбие Горького и горьковское понимание Чехова, тогда тоже окрашенное влюбленностью.

Из Ялты доходили обнадеживающие вести, что Чехов, хоть и неважно себя чувствует, все же заканчивает новую пьесу. А потом артисты вдруг узнали поразительную новость: Станиславский и Немирович решили весной везти весь театр в Крым. Главная цель этой гастрольной поездки, первой в истории МХТ, была самая простая — показать спектакли Чехову, ибо зимой, во время театрального сезона, врачи не пустили Антона Павловича в Москву.

Небольшое крымское турне (играли в Севастополе и в Ялте, гастроли продолжались двадцать дней) запомнилось как сплошной праздник. Начали «Дядей Ваней», играли «Чайку», «Гедду Габлер», «Одиноких». Кроме Чехова в Ялте среди зрителей были Горький, Куприн, Бунин, Мамин-Сибиряк, Чириков, юный композитор Рахманинов. Все они вместе с артистами ежедневно собирались на даче у Чехова за городом, в Аутке. Белая каменная дача под синим южным небом, еще не вполне достроенная, скромная и опрятная, нравилась всем, особенно Мейерхольду. Но его очень удивил чеховский письменный стол! «Несколько листочков бумаги, чернильница и больше ничего». Он-то думал, что стол писателя завален рукописями, книгами... Если бы Всеволод знал тогда, что ему предстоит в недалеком сравнительно будущем увидеть точно такие же, совершенно пустые письменные столы у совсем не похожих ни на Чехова, ни друг на друга Блока и Маяковского!..

Дважды или трижды Мейерхольду посчастливилось в эти суматошные дни поговорить с Чеховым наедине. Он сразу почувствовал, сколь обманчива внешняя, распространявшаяся на всех приветливость Чехова, какая суровая и спокойная требовательность прячется за его сдержанной улыбкой. Тем более дорого было расположение и живой интерес Чехова к нему самому, к его мыслям, настроениям, даже здоровью. «Чехов меня любил, — скажет Мейерхольд через много лет. — Это гордость моей жизни...».

Чехов его действительно любил, и во многих чеховских письмах запечатлена забота о Мейерхольде.

В Ялте 23 апреля автор наконец увидел «Чайку» Художественного театра (и Мейерхольда — Треплева) «в полной обстановке публичного спектакля». Зрители устроили Чехову овацию. Выходить на сцену кланяться Антон Павлович терпеть не мог, но на этот раз пришлось. За кулисами он крепко и благодарно пожал руку Мейерхольду. И Мейерхольд уехал из Ялты веселый, счастливый, будто сбросивший с плеч мрачные настроения и тревоги.

А поздней осенью Чехов приехал в Москву и привез рукопись долгожданной новой пьесы. Называлась она «Три сестры». После того как Антон Павлович в фойе Художественного театра сам ее

прочитал на труппе, некоторые артисты сперва ничего не поняли. «Это же не пьеса, а только схема», — растерянно говорил одиш. «Этого нельзя играть, нет ролей, какие-то намеки...» — недоумевал другой. Но режиссеры думали иначе, и скоро начались репетиции. На этот раз Мейерхольда не обошли, он получил роль Тузенбаха. Обрадованный, Всеволод попытался представить себе, каков его будущий персонаж. «Вырос в прекрасной семье, — записывал он. — Избалован. Не красив, но мягок, грациозен. Отнюдь не шаркун. Очень интеллигентен. Полон жажды жить трудом...». Все это было правильно, однако роль никак не давалась ему. Станиславский полагал, что Мейерхольд «жесток по данным» и потому долго не может найти «настоящего тона». Примерно то же самое думал и артист Вишневский: он сообщил Чехову, что исполнитель «уж очень мрачен, очень напоминает Треплева». Книппер, которая репетировала Машу, не скрывает от Чехова общую тревогу за Тузенбаха. У Мейерхольда, писала она, «нет бодрости, крепости жизни — сухо! Только ты молчи об этом...».

Во время репетиций «Трех сестер» Мейерхольд на собственной шкуре узнал, что это такое — невероятное упорство Станиславского, которое в недалеком будущем принесло Константину Сергеевичу репутацию «режиссера-деспота» и породило сотни театральных анекдотов.

В первом акте «Трех сестер» у Тузенбаха небольшой монолог. Станиславский требовал, чтобы Тузенбах спокойно подошел к роялю, сел и начал говорить. Мейерхольд шел к роялю, сел, но как только начинал монолог, Станиславский из зала кричал: «Назад! Снова!» Так повторялось по меньшей мере десять раз. В эти минуты Мейерхольд «почти ненавидел» режиссера. Вдруг Станиславский поднялся на сцену, зачем-то скомкал и бросил на пол возле рояля листок бумаги. Едва Мейерхольд сызнава начал говорить, Станиславский подсказал ему: «Заметили бумажку!» Тузенбах — Мейерхольд кинул взгляд на пол, увидел листок, рассеянно произнес первые фразы монолога... «Подняли ее!» — распорядился режиссер. Продолжая, Мейерхольд меланхолично взял с полу скомканный листок, развернул, принялся разглядывать... И тотчас же с облегчением почувствовал: декламацию, раздражавшую Станиславского, «как рукой сняло».

Еще одна замика произошла во втором акте. Станиславский добивался тут «трепетности и внутренней энергии». А исполнитель пребывал «холоден, как собачий нос». Тогда режиссер приказал подать актеру закупоренную бутылку вина, штопор и велел ему, произнося текст, вытаскивать пробку. Пробка шла туго, физическое напряжение неожиданно дало словам Тузенбаха уверенность, горячность — что и требовалось.

Всякий раз новые и непредвиденные режиссерские приемы Константина Сергеевича освобождали артиста от зажатости, сообщали

поведению Тузенбаха раскованность, простоту. И все-таки что-то мешало — возможно, различие между суховатой, нервной графичностью рисунка, свойственной актеру, и плавностью чеховского письма. За десять дней до премьеры роль все еще не сложилась окончательно. То и дело Станиславский одергивал Мейерхольда: «Мельче шагаи!.. Не топаты!.. Говорить мягче!..» Первый и второй акты шли у Мейерхольда натужно. Немирович, сменивший утомленного Станиславского и завершавший репетиции, извещал Чехова: «Мейерхольд выжимает, бедный, все соки из себя, чтобы дать жизнерадостность... Труд все преодолевает, и в конце концов он будет хорош».

Предсказание Владимира Ивановича сбылось лишь отчасти. А. Р. Кугель запомнил, что «чем-то очень неактерским, в высшей степени интеллектуальным» Мейерхольд явственно выделялся даже среди актеров интеллигентной труппы раннего МХТ, но все же бранил его Тузенбаха: «скучнейший барон». Правда, Кугель, как известно, долго не понимал ни Чехова, ни Станиславского, он легко мог и в данном случае ошибиться. Но пламенный приверженец МХТ Н. Е. Эфрос тоже констатировал, что в этой роли до удачи «было далеко. Почерствела ирония Тузенбаха и потускнела лирика».

Соединенными усилиями оба режиссера добились одного: в актерский ансамбль «Трех сестер» Мейерхольд вписался естественно, более того, такой Тузенбах вносил в полифонию спектакля важную и нужную тему. Какую же? И. Соловьева, исследовательница режиссуры Станиславского, догадалась: постановщикам «нужен был «звук» этого актера, звук личности, устремленной к переменам. Все остальное мало годилось: актер был сух, не мог передать счастья, испытываемого просто оттого, что живешь, — но это в Мейерхольде было: замирающее и торопящее стремление, чтобы мир стал иным». Догадка проницательная. Недаром же М. Андреева, игравшая в «Трех сестрах» Ирину сперва с Мейерхольдом, а потом с Качаловым, наделенным неотразимым обаянием, все же отдавала предпочтение Мейерхольду.

«Я НЕ ОСТАЮСЬ!»

Нетерпеливое желание как-то изменить жизнь, повернуть ее к лучшему то и дело давало себя знать в нервном и обостренном искусстве Мейерхольда. Однако его настроения не совпадали со взглядами руководителей МХТ: связи между творчеством и русской действительностью они представляли себе иначе, нежели Мейерхольд, к «злобе дня» относились гораздо спокойнее. Оба были старше и опытнее.

А их ученика мучили какие-то неясные предвестия. Во время репетиций «Трех сестер», в декабре 1900 года, он записал в дневник: «Скоро елка. Все радуются. А я жду чего-то другого. Мне кажется, будто что-то стоит за дверью и ждет своего часа, чтобы выйти и перевернуть всю мою жизнь». И чуть позднее, в 1901 году, стараясь разобраться в самом себе, понять собственную неудовлетворенность, доказывал, что любые, даже самые дерзкие, кричащие крайности в искусстве лучше умеренных решений: «Вперед, вперед, всегда вперед! Пускай будут ошибки, пускай все необычно, крикливо, страшно до ужаса, скорбно до потрясения и паники, все-таки все это лучше золотой середины». С «золотой серединой» ассоциировались в сознании Мейерхольда «настроения», а также «импрессионизм» Художественного театра. Он с горечью убеждался, что спектакли МХТ нравятся и «буржуазной публике», это его раздражало, угнетало.

Станиславский тогда верил, что «все искусство сводится к настроению». Мейерхольд — сомневался, социальная пассивность «искусства настроений» больше не удовлетворяла его, мощные подzemные толчки, сотрясавшие здание империи, побуждали «в высшей степени интеллектуального» артиста задумываться о том, как напovo связать сцену с реальностью. В письмах Мейерхольда Чехову актерская неудовлетворенность («уж очень тоскливо сидеть без дела»), мечты о новых ролях («сыграть чеховского человека так же важно и интересно, как сыграть шекспировского Гамлета») сливались с нарастающим беспокойством за будущее Художественного театра.

Сперва Мейерхольд пришел чуть ли не в экстаз от «Снегурочки» Островского: ему почудилось, что Станиславский решил свернуть с прежнего пути, добиться резкой выразительности, необычайной для МХТ многоцветности зрелища. «Поставлена пьеса изумительно, — докладывал Мейерхольд Чехову. — Столько красок, что, кажется, их хватило бы на десять пьес». Горький тоже восторгался «Снегурочкой», превозносил до небес Екатерину Мунт, которая в очередь с Лилиной играла заглавную роль. Но спектакль, вопреки всем ожиданиям, успеха не имел. Чехов это предвидел, а Мейерхольда это обескуражило. «Сборы уже начинают падать. Все чувствуют себя неловко... В чем дело? Очевидно, — размышлял он, — «Снегурочка» отжила свой век. Очевидно, при «современной смуте», на развалинах строя всей нашей жизни — мало призыва к одной лишь красоте...». Впервые Мейерхольд критиковал Станиславского: «Часть вины пусть примет на себя наш главный режиссер: опять перемудрил».

Зная о преклоении Мейерхольда перед Чеховым (на фотографии, подаренной Антопу Павловичу, он начертил: «Бледный Мейерхольд — своему богу»), внимательно перечтем его письмо от 18 ап-

реля 1901 года. Он упрекает себя в раздражительности, придирчивости, подозрительности. Признается Чехову: многие считают его «неприятным человеком». Но объясняет это прежде всего своей прямоотой: «...открыто говорю все, что думаю... открыто возмущаюсь полицейским произволом». Он взволнованно сообщает Чехову о зверском избиении полицией и казаками демонстрации студентов у Казанского собора в Петербурге 4 марта 1901 года: Всеволод был свидетелем этого события. У него «кровь кипит». Он глубоко оскорблен и разгневан политической инертностью товарищей по сцене, не понимающих, что театр может и должен «сыграть громадную роль в перестройке всего существующего». И размышляет: «Жизнь моя представляется мне продолжительным, мучительным кризисом какой-то страшной затяжной болезни. И я только жду и жду, когда этот кризис разрешится так или иначе». Ему, пишет он, дорог завет Ницше, который учил: «Будь самим собой». Однако же что это конкретно, лично для него, взволнованного «общественным движением последних дней», означает — вот вопрос, на который ответа покуда нет. А через две недели в письме А. Н. Тихонову Мейерхольд спрашивает: «...читали «Буревестник» Горького?» И цитирует: «Пусть сильнее грянет буря...»

Мысли, высказываемые в письмах, теснятся и на страницах дневника: «Я часто страдаю, зная, что я не то, чем должен быть. В драме Треплева, Иоганнеса и Тузенбаха много моего, особенно в Треплеве... Мое творчество — отпечаток смуты современности. Впереди новое творчество, потому что новая жизнь. Меня уже захватила новая волна».

Легко заметить сбивчивость и переменчивость его тогдашних мыслей. Слишком драматична была русская действительность начала века, чересчур много впечатлений, напирая друг на друга, вторгались в сознание Мейерхольда. То и дело газеты и молва приносили известия о сенсационных событиях. 14 февраля 1901 года студент Карпович застрелил министра просвещения Боголепова. 24 февраля Святейший синод объявил об отлучении от церкви Льва Толстого, «лжеучителя», который «дерзко восстал на Господа и на Христа его». Анафему Толстому провозгласили с амвонов всех церквей. 4 марта зверски избивали студентов у Казанского собора. Россия бурлила, и Толстой отозвался на расправу со студентами гневным письмом «Царю и его помощникам». Рукописные копии и тектографические издания письма Толстого переходили из рук в руки. Конечно, прочел это письмо и Мейерхольд...

В июле того же 1901 года человек другого поколения, иного склада характера и далеко не радикального образа мысли записал в свой дневник: «Два царя у нас: Николай Второй и Лев Толстой. Кто из них сильнее? Николай II ничего не может сделать с Толстым, не может поколебать его трон, тогда как Толстой несомненно

колеблет трон Николая...» Такие вот строки вывела старческая рука А. С. Суворица.

Однако же как ни велик был нравственный престиж Толстого, молодых, и Мейерхольда в их числе, гораздо сильнее волновала страстная революционная одушевленность, звучащая в новых вещах Горького, всего яростнее — в «Песне о Буревестнике», чудом проскочившей в печать в журнале «Жизнь» (после чего и журнал закрыли и редактора арестовали). Слава Горького затмевала даже славу Толстого. Неподалеку от квартиры Мейерхольда и сестер Мунт, на Сухаревском рынке, бойкие мальчишки, из-под полы торговавшие запретными изданиями, громко выкрикивали: «Интересный рассказ Горького! А ну, кому рассказ Максима Горького, всемирного писателя?»

Мейерхольд, понятно, читал Горького — изданное и неизданное. Он пытался найти что-то вроде компаса для себя, чтобы выйти на единственно верный жизненный путь, ибо и сам ведь толком не знал, какая «повая волпа» его несет, куда вынесет. В дневниках артиста целые страницы испещрены названиями книг, либо прочитанных, либо тех, которые он намеревался прочесть. Тут и пьесы: Гауптман, Генрих Бар, Д'Аннунцио, Метерлинк, тут и труды философов, эстетиков, историков.

Все же Горький, «буревестник» и «буреглашатай», все больше завладевал его душой.

3 марта 1901 года, в дни первых гастролей в Петербурге (когда слово «общедоступный» было вычеркнуто из названия театра и он стал «Московским Художественным»), группа артистов удостоилась приглашения в столичный «союз писателей». Их приветствовал седобородый патриарх петербургских литераторов, поэт, переводчик и критик Петр Исаевич Вейнберг, присутствовали Горький, Скиталец, Актеров, естественно, «просили читать». Москвин прочел «Канитель» и «Хирургию» Чехова, Станиславский — монолог из «Уриэля Акосты», Книппер с Вишневым разыграли сценку из «Царя Федора». Мейерхольд же, гордо откинув голову назад, горячо и гневно «прочел, — писала Чехову Книппер, — «Песнь о Соколе», которую ты так не любишь».

В Художественном театре были люди, которые относились к Горькому и его окружению с некоторой опаской. Немирович, в частности, полагал, что «горькиада может сильно театру повредить». Поясняя, он оговаривался: «горькиада» — не Горький, самого-то Горького он ценил высоко, считал «прекрасным художником», которого «необходимо привлечь»... И Горький, поощряемый Чеховым, уже писал пьесу для МХТ. Но чуждой, если не враждебной Художественному театру, казалась Немировичу «вся та шумиха, которая вертится вокруг имени человека, выброшенного наверх политической жизнью России».

Беспокойство Немировича-Данченко в эту пору вызывал и Мейерхольд. В письме к Книппер Немирович так охарактеризовал «направление Мейерхольда»: «Это какой-то сумбур, дикая смесь Ницше, Метерлинка и узкого либерализма, переходящего в сумрачный радикализм. Черт знает что! Яичница с луком. Это сумятица человека, который каждый день открывает по нескольку истин, одна другую толкающих». В значительной мере Немирович был прав. Действительно, в сознании молодого Мейерхольда «толкали» друг друга самые разные идеи, а его радикализм имел оттенок «сумрачности». Но верно и то, что оба руководителя Художественного театра относились к «радикализму» с недоверием.

А кроме того, Немирович догадался, возможно, куда, сам того не ведая, устремляется Мейерхольд, понял, что его бывшего ученика гложет неосознанная тоска по режиссуре. Это она, режиссура, «стояла за дверью и ждала своего часа», чтобы шагнуть наконец вперед и внезапно «перевернуть всю его жизнь».

Если режиссерский гений Станиславского вырос из актерского гения, если режиссерский дар Немировича-Данченко постепенно созрел под соединенным натиском талантов драматурга, критика, педагога, театрального деятеля большого масштаба, то Мейерхольд начинал иначе. Актерская прелюдия его жизни коротка. В характерной резкости, угловатости его актерских созданий на первых же порах чувствовалось нечто не вполне совместимое с «импрессионизмом» и опоэтизированной будничностью лучших спектаклей раннего МХТ. В Треплеве, Иоганнесе, Тузенбахе заявлял о себе не только странный «резкий» актер, не только возбужденный «интеллектуал» — в них робко, но явственно подавало голос иное искусство, зачинателем которого рано или поздно должен был стать режиссер Мейерхольд.

Теоретически, конечно, он мог начать режиссировать и в Художественном театре, где пробовали свои силы в сфере постановки спектакля и А. А. Санин и В. В. Лужский (Санин, например, поставил «Антигону»). Практически эта возможность исключалась — потому, во-первых, что Мейерхольд и сам никогда о ней не помышлял, потому, во-вторых, что раздражение Немировича против «сумбура» и «яичницы с луком» усиливалось. Отношения внутри театра обострялись. Исподволь неотвратимо собиралась гроза.

Страсти разбушевались, как только начались репетиции пьесы Немировича-Данченко «В мечтах». Для автора предстоящий спектакль имел огромное значение. Полностью отвечая за репертуар МХТ и обладая, по договоренности со Станиславским, «правом вето» в литературных вопросах, Немирович-Данченко дотоле решительно отвергал пьесы современных русских драматургов, кроме Чехова, которого ставили, и Горького, которого собирались ставить. Он

отстранял и Боборыкиша, и Потапечко, хотя знал, что оба мечтают о сцене МХТ.

Теперь он дерзнул предложить театру собственную пьесу и заявил тем самым претензию на место в афише рядом с Чеховым. Навивно было бы полагать, будто Немирович не понимал, чем рискует. Он ставил на карту и свою репутацию и репутацию театра, которой дорожил больше, чем своей. Нервничал ужасно. Настолько, что допустил грубейшую оплошность и вовсе не заметил достоинств «Детей Ванюшина» С. Найденова — небрежно отклонил пьесу, а потом, когда она с грандиозным успехом пошла у Корша, в досаде кусал локти. Как отнесется труппа к его сочинению, не знал и каждое слово о драме «В мечтах» ловил на лету, взвешивал, учитывал... Через сорок лет он писал, что, хотя пьеса «при чтении была принята труппой радушно», его все же неотступно преследовала «щемящая тоска».

Немирович-Данченко, как и Книппер, заметил, конечно, что, когда он читал пьесу, Мейерхольд и Роксанова сидели «с сухими физиономиями». Самой Книппер пьеса, где чеховские мотивы вяло перепевались на великосветский лад, не очень нравилась, но она делилась сомнениями только с Чеховым, который с ней соглашался: драма Немировича — «шумная, трескучая». А Мейерхольд выражал недовольство открыто и громогласно. Всем и каждому он говорил примерно то же, что изложил в письме к А. Тихонову: «В театре туман. Нехорошо, что ставится пьеса Немировича, бездарная, мелкая, приподнятая фальшиво... А пьеса Горького благодаря этому задерживается. Вот что досадно!»

Действительно, Горький уже закончил «Мещан», и Станиславский его пьесу одобрил, по репетиции драмы Немировича тем временем начались. Константин Сергеевич никакой беды тут не видел, ему хотелось верить, что Немирович написал «очень неглупую вещь». Актеры, однако, репетировали без увлечения. Мейерхольд рвал и метал: «Немирович-Данченко угнетает и бесит. Он губит все наше дело». Мало кто в театре не знал, как Мейерхольд относится к пьесе Немировича.

В 1941 году Немирович-Данченко пришел к выводу, что драма ему «не удалась». Не без иронии он заметил, что на премьере «дамские туалеты на Андреевой, игравшей главную роль, на Книппер и Лиловой были для публики большей притягательной силой, чем сама пьеса». Но в день премьеры, 21 декабря 1901 года, признать себе, что костюмы знаменитой портнихи Н. П. Ламановой вышли интереснее его сочинения, Немирович, понятно, еще не мог, хотя и видел: спектакль идет вяло, принимается холодно.

Возможно, Мейерхольд несколько преувеличивал, когда писал Чехову, что пьеса-де «возмутила публику». Следовало сказать мягче: публике пьеса не взволновала. Однако — в зале шикали. Одни

аплодировали, другие шикали! И вот это-то обстоятельство повлекло за собой большие последствия.

Художественный театр был уже избалован любовью зрителей. Неожиданные изъявления их неприязни вызвали в группе недоумение. Напрашивалась догадка: «шиканье» кто-то парочно подстроил. Кто же? Подозрение пало на Мейерхольда. Когда Станиславскому сказали, что Мейерхольд якобы рассадил в зале своих приятелей, «ошкавших» премьеру, Константин Сергеевич оскорбился до глубины души и перестал с Мейерхольдом разговаривать. Тот взбеленился и потребовал объяснений. В январе 1902 года он послал Станиславскому несколько писем, одно другого запальчивее. Топ был такой, будто Мейерхольд по меньшей мере собирается вызвать Станиславского на дуэль: «Милостивый государь!.. Я ждал достаточно!.. Совесть моя чиста!.. Для выяснения истины я не остановлюсь ни перед чем!..» — и прочее в том же духе.

Станиславский сухо ответил только на одно письмо: просил Мейерхольда «оставить на будущее время тон угрозы». Он отказывался от всяких объяснений и холодно предоставлял Мейерхольду полную «свободу действий». Дерзкие письма Мейерхольда лишь усугубили подозрения Станиславского.

Немирович, и без того уязвленный неудачей пьесы, считал поведение Мейерхольда предательским по отношению к театру.

Тем не менее инцидент, вероятно, был бы скоро забыт, как забываются многие внутритеатральные бури. Но в это самое время в Художественном театре осуществлялась важная организационная реформа. Миллионер Савва Морозов, которого восхищали режиссерский гений Станиславского, талант и красота М. Ф. Андреевой, решил впредь единолично финансировать театр. Другие московские купцы и предприниматели больше в дело не приглашались. Новое товарищество создавалось с участием Морозова, режиссеров Станиславского и Немировича-Данченко, небольшой группы артистов МХТ, художника Симова, а также Чехова и Стаховича. Артисты да и режиссеры, естественно, не располагали капиталами, которые позволили бы им сделать необходимые вклады в фонд товарищества, поэтому Морозов предоставлял кредит Немировичу, Симову, Андреевой, Самаровой, Александрову, Москвину, Качалову — по три тысячи рублей каждому, Лужскому — шесть тысяч рублей, а Станиславскому — пятнадцать тысяч рублей. Предполагалось, что театр будет приносить доход и тогда артисты не только легко возвратят Морозову долги, но еще и прибыль получают. План всем понравился. Морозов со свойственным ему размахом тотчас же приступил к постройке нового, по проекту Федора Шехтеля, здания Художественного театра в самом центре Москвы, в Камергерском переулке. Однако в перечне будущих «пайщиков» не оказалось Мейерхольда,

Санина, Раевской, Мунт, Кошеверова и еще нескольких артистов, работавших в театре со дня основания.

Мейерхольда отвели из-за только что разыгравшегося инцидента с пьесой «В мечтах».

Между ним и Станиславским вскоре состоялся откровенный разговор по этому поводу. Несуразное обвинение, будто Мейерхольд, сам участвовавший в спектакле (он играл небольшую роль Трубчевского), «организовал шиканье», артисту легко удалось опровергнуть. Личные отношения между Станиславским и Мейерхольдом уладились: тогда оба они были отходчивы. Но обида Немировича улеглась не скоро. На репетициях «Мещан» он упорно не обращал никакого внимания на Мейерхольда, который играл Петра, даже замечаний ему не делал. Резкий, неуживчивый нрав Мейерхольда почувствовали многие. Решили, что «пайщиком», то есть одним из хозяев театра, ему не быть.

Несправедливость сразу заметил Чехов: «Немировичу я написал, что театр на паях это хорошо, но устав их ни к черту не годится. Почему пайщиками Стахович, я, а нет Мейерхольда, Санина, Раевской? Нужны тут не имена, а правила: нужно установить, чтобы пайщиком делался всякий, прослуживший не менее 3 или 5 лет, всякий, получивший жалованья не меньше такой-то цифры. Повторяю, нужны не имена, а правила, иначе все полетит».

12 февраля 1902 года «Санин и Мейерхольд известили официально дирекцию о своем уходе из театра. Все мы решили просить их остаться, — писала Книппер, — так как они для дела нужны». Но было уже поздно и невозможно что-либо исправить. С Мейерхольдом пытались вести переговоры, однако 21 февраля он написал В. В. Лужскому: «Прошу передать мой решительный ответ Дирекции: «Я не остаюсь».

ПОКОРЕНИЕ ХЕРСОНА

В жизни Мейерхольда, как и во всякой человеческой жизни, многое предопределил случай.

В 1902 году близкие к МХТ люди удивлялись: почему опубликованное в газетах письмо об уходе из театра подписали вместе два артиста: Кошеверов и Мейерхольд. Что их объединило? Мейерхольд пользовался популярностью, открытки с его фотографиями в ролях Грозного, Треплева, Иоганнеса продавались в табачных и писчебумажных лавках. Александра Сергеевича Кошеверова не знал никто: все четыре сезона он провел на вторых и третьих ролях или «в толпе». Мейерхольд считался строптивым, Кошеверов держался корректно, тихо. Альянс Мейерхольда и Кошеверова понять не могли, истолковывали то так, то этак... Ларчик, однако же, открывался просто.

У Марии Васильевны, жены Кошеверова, была «рука» в Херсонской городской думе. Вдобавок Мария Васильевна располагала довольно значительным капиталом. Супруги Кошеверовы числились в труппе МХТ, и оба понимали, что оставаться дальше — значит сидеть без ролей. В 1902 году перед ними благодаря родственным связям и деньгам Марии Васильевны открылась возможность снять городской театр в Херсоне, набрать труппу и начать самостоятельное дело на свой страх и риск. Соблазн возникал великий, но и риск виделся явственно и страхи мерещились всякие. Кошеверов провинцию знал хорошо (он окончил Филармоническое училище у Немировича в 1893 году и несколько лет, вплоть до открытия МХТ, играл в Ярославле), потому-то и побаивался пуститься в опасное плавание. Отнюдь не самонадеянный человек, Александр Сергеевич корил себя за флегматичность, за чрезмерную мягкость характера. Мария Васильевна, инициатор всего предприятия, считала мужа даровитым актером (тут она ошибалась) и недостаточно практичным, слабым организатором (так оно и было).

Как только выяснилось, что из Художественного театра уходит Мейерхольд, чья напористость и энергия сомнений не вызывали, Кошеверовых осенило: вот кого надо звать в компаньоны!

Мейерхольд попросил на размышление сутки и ответил согласием через два часа. Эти два часа понадобились на короткое совещание с Ольгой и Екатериной. Екатерина Мунт в Художественном театре только дублировала то Лилину, то Книппер и давно рвалась к самостоятельной работе. Она не колебалась: хоть на край света, лишь бы играть! Ольга рассуждала и того проще: если муж и сестра готовы променять Москву на провинцию — значит, так тому и быть.

На карте России Ольга не сразу нашла город, о котором шла речь: он обнаружился внизу, возле густой синевы Черного моря, в самом устье Днепра.

— Но позволь, Всеволод, — воскликнула она, указывая пальцем на Херсон, — там же нет железной дороги! Как мы туда попадем?

Всеволод удивленно хмыкнул, подошел к ней, уставился на карту, которую Ольга разложила перед собой, помолчал и промолвил:

— Какая разница? Либо на пароходе по Днепру, либо найдем лошадей в Николаеве. До Николаева — рукой подать, верст пятьдесят, видишь?

Ольга глянула на сестру. Обе расхохотались.

— Это же юг, Оля! — говорила Катя сияя. — Там тепло, Черное море, благодать!

27 января 1902 года Морозов, Станиславский и Немирович-Данченко собрали в отдельном зале ресторана «Метрополь» будущих «пайщиков» и огласили проект реорганизации театра. На следующее утро вся труппа клокотала. М. П. Чехова написала брату: «...творится что-то неладное, масса недовольных по поводу перемен».

Нервничали М. Савицкая и Г. Бурджалов: им тоже отказали в праве стать «пайщиками». В конце концов они решили проглотить обиду и не уходить из МХТ. А Кошеверовы, Мунт и Мейерхольд, которые распорядились своими судьбами иначе, ходили веселые, независимые. За пять дней до упомянутого собрания в «Метрополе», 22 января, Херсонская дума постановила сдать городской театр «товариществу» во главе с триумвиратом: М. В. Кошеверова, А. С. Кошеверов, В. Э. Мейерхольд.

Новоявленные антрепренеры уже панимали актеров. Они делали ставку в основном на молодых, только что окончивших Филармоническое училище, где Немировича-Данченко сменил О. А. Правдин. Илларион Певцов, которого Немирович приглашал в Художественный театр и уговаривал: «Не соблазняйся большими ролями!», как только к нему подошел Мейерхольд и сказал: «Не угодно ли вам ко мне — играть царя Федора Иоанновича?» — тотчас поддался неодолимому соблазну и решил: «Царь Федор Иоаннович, Херсон, Мейерхольд». Именно в этом порядке: роль, город, режиссер! Молодые актеры почти все рассуждали точно так же — самым сильным магнитом для них были большие роли, на которые в Художественном театре рассчитывать не приходилось.

И Кошеверовы, и Мунт, и Мейерхольд вплоть до конца сезона оставались в Художественном, приняли даже участие в гастрольной поездке в Петербург, где Мейерхольд сыграл Петра в день премьеры «Мещан» Горького. Но душой все четверо давно уж были на другом краю России.

Херсон, где волею случая вскоре очутился Мейерхольд, не имел репутации театрального города и в этом смысле не выдерживал сравнения с центрами русской театральной провинции вроде Одессы, Киева, Харькова, Ярославля, Казани, Саратова или Тифлиса. Хотя город назывался губернским и в Херсонской губернии числились Одесса, Николаев, Елизаветград (ныне Кировоград), реально он утратил бывшее значение еще в восьмидесятые годы, когда железнодорожные рельсы протянулись до Одессы и до Николаева, но — не достали до Херсона. Порт пришел в упадок, зерно, которым торговала южная Россия, теперь везли к морю по железной дороге, минуя Херсон. В городе не было высших учебных заведений — значит, не было и студентов, самых благодарных зрителей.

Чехов, узнав о решении Мейерхольда, порывался отговорить его, писал Книппер: «...в Херсонском театре ему будет не легко! Там нет публики для пьес, там нужен еще балаган. Ведь Херсон — не Россия и не Европа!»

Обозреватель херсонской газеты «Юг» сознавался, что драму местная публика «недолюбливала, а серьезных пьес просто боялась. Охотнее всего посещались веселые фарсы, комедии, водевили, и ис-

кренним желанием большинства было увидеть на городской сцене оперетту». Так что Чехов как в воду глядел.

Однако же Мейерхольд, фактически возглавив новое театральное дело, с первых дней пребывания в Херсоне испытывал радостное возбуждение. Ему хотелось покорить, подчинить власти искусства дремотный и тихий южный городок. Будто полководец перед батальей, он торопился привести в боевой порядок свое маленькое веселое войско. То, что в труппе не было ни «звезд», ни даже сколько-нибудь опытных, искусственных мастеров, для Мейерхольда оказалось психологически выгодным: ему не на кого было опереться, не с кем посоветоваться, но это-то как раз его и воодушевляло. В обстоятельствах, понуждавших его принимать на себя всю полноту ответственности, быть первым среди равных и старшим среди сверстников, Мейерхольд очень быстро показал, на что он способен.

Трудности его не пугали. Трудности провоцировали его находчивость, подстегивали изобретательность. А всяческих трудностей была тьма тьмущая.

После четырех лет пребывания в Художественном театре, где репетициям на сцене предшествовали беседы за столом, где каждая пьеса тщательно обставлялась и «одевалась», где добивались «общего тона» и максимальной жизненности, Мейерхольду пришлось думать о жестоких требованиях кассы, слаживать спектакли наспех, в два-три дня, второпях втолковывать актерам свои указания, пользоваться небогатым комплектом декораций, на скорую руку слегка их видоизменяя и приспособлявая к очередной пьесе.

Артисты, составлявшие ядро труппы, как и сам Мейерхольд, были воспитаны в Филармоническом училище и в Художественном театре, другие же в Художественном театре видели свой идеал. Но их единомыслие не упрощало режиссерские обязанности, новые для Мейерхольда, который сразу же обнаружил фантастическую работоспособность, нечеловеческую энергию, умение быстро находить смелые и неожиданные решения и, главное, превращать каждого актера в фанатика и энтузиаста.

Труппе Кошеверова и Мейерхольда прежде всего надлежало завоевать публику. Раньше в Херсоне премьеры посещали всего двести—триста человек, не больше. Задача состояла в том, чтобы возбудить интерес к театру у значительной, если не большей, части семидесятипяти тысячного населения. Если бы руководители труппы — хоть для начала — могли преподнести херсонским обывателям какую-нибудь сенсацию!.. Если бы они сумели поразить воображение горожан хотя бы одним громким именем, пообещать зрителям что-нибудь из ряда вон выходящее!.. Но никаких сюрпризов не предвиделось. Напротив, Мейерхольд и Кошеверов «скромно заявляли, что они ничего не могут обещать городу, кроме посильной

добросовестности ведения дела» и «ансамбля без всякого участия громких имен».

«Посильная добросовестность» заинтриговать не могла, а отсутствие «громких имен» никого не радовало. Однако в подчеркнутой скромности, с которой начали сезон Мейерхольд и Кошеверов, был свой расчет: оба при всяком удобном случае упоминали, что намерены руководствоваться принципами Художественного театра. Скептическое отношение горожан к новой антрепризе было, как писал местный журналист, отчасти смягчено именно ссылками на пример Художественного театра, «слава о котором проникла и в наш далекий Херсон». К скепсису постепенно примешивалось любопытство. Как всегда в таких случаях, многое зависело от первого спектакля.

До Мейерхольда и Кошеверова театр в Херсоне несколько лет подряд держала опытная антрепренерша Малиновская. При бюджете в 11 тысяч рублей она с трудом сводила концы с концами. Мейерхольд, имея в кармане не больше двух-трех тысяч, взятых взаймы, спланировал бюджет в 27 тысяч рублей. «Какой риск!... — вспоминал потом Певцов с ужасом и восхищением. — Мы шли за ним, зная, что, может быть, пойдем по шпалам, но мы были увлечены делом, а он был совершенно уверен в том, что встряхнет этот город».

Забегая вперед, скажем, что Мейерхольд вместо 27 собрал 35 тысяч рублей. Встряхнуть город ему удалось.

Он сразу пошел с козырей и одну за другой показал три пьесы Чехова. Сезон открылся 22 сентября 1902 года. Первым спектаклем объявили «Три сестры». Херсонский корреспондент столичного журнала «Театр и искусство» сообщал: «Трудная по исполнению пьеса была так тщательно разработана в деталях, что ее, можно сказать, не узнали видевшие исполнение ее в Херсоне раньше другою труппою... Переполнившая театр публика забросала исполнителей цветами. Все они были одинаково хороши, включительно до немой роли няньки, выглядывавшей с крыльца на покидающих город артиллеристов...»

Рецензент «Юга» восхищался тем, что в первом акте «Трех сестер» слышался «свежий дух березы», во втором — «за окном гудела осенняя непогода, и ей вторила заунывная песенка няньки», в третьем — ощущалась «общая прилипчивая нервозность».

Поздно ночью 22 сентября из Херсона в Ялту полетела телеграмма Чехову: «Сегодня состоялось открытие сезона вашей пьесой «Три сестры». Любимый автор печальных настроений, счастливые восторги даете только вы! Мейерхольд, Кошеверов». Конечно, Чехова передернуло от «печальных настроений» и «счастливых восторгов», хотя он знал уже (по письмам), что Мейерхольд иногда изъясняется высокопарно. Но Чехов знал и другое: как трудно бывает в иных обстоятельствах найти простые слова...

Через несколько дней после «Трех сестер» сыграли «Дядю Ваню». В местной газете тотчас появился фельетон «Театральный разъезд после представления «Дяди Вани».

«Две дамы:

- Заметили вы, душечка, как горшочек с цветами свалился?
- А как часики тикали?
- А занавеска?
- А сверчок?
- А гром!
- А дождь!
- А как по мосту бричка проехала?
- А как бубенцы звенели?
- А костюм профессорши?
- А рукава на капоте?
- С кружевами!
- С рюшками!»

Газетные шуточки Мейерхольда не огорчали. Он хорошо помнил, что точно так же посмеивались и над первыми спектаклями МХТ, понимал, что если фельетонисты перечисляют все те «мелочи жизни», которые ему удалось воспроизвести на херсонской сцене,— и «рюшки», и «сверчков», и стук колес брички, проехавшей по мосту,— то, значит, зрители изумлены, заинтересованы. Следовало ковать железо, пока горячо. Вслед за «Дядей Ваней» прошла «Чайка» Чехова. Затем показали четыре пьесы Гауптмана, три пьесы Ибсена, «Мещан» Горького, «Царя Федора Иоанновича» и «Смерть Иоанна Грозного» Алексея Толстого, «Детей Ванюшина» С. Найденова. То, что в Херсоне, по меткому определению Чехова, «не было публики для пьес», все же сказывалось. Редкую пьесу удавалось сыграть три раза, только «Потонувший колокол» выдержал пять представлений.

В первый сезон был сыгран не только почти весь репертуар четырех сезонов Художественного театра, но и сверх того множество пьес — всего более семидесяти. Такие цифры для русской театральной провинции тех лет неудивительны, во многих антрепризах давали за сезон и более сотни премьер. Удивительно другое: в условиях провинциальной гонки и спешки Мейерхольд и Кошеверов сумели дать театру вполне определенное, благородное и интеллигентное направление.

Годы спустя Мейерхольд говорил, что «пачал с рабского подражания Станиславскому... робко шел по его следам». То была, считал Мейерхольд, «отличная школа практической режиссуры». Но идти за Станиславским означало ведь прежде всего вести театр к сближению с жизнью.

Волей Мейерхольда, Кошеверова и всей их труппы Херсон стал первым городом, где появились столь распространенные впоследст-

вии спектакли «по мизансценам Художественного театра». Слава МХТ гремела по России, и такая строчка в афише звучала заманчиво, обещая хотя бы косвенное знакомство с искусством «художественников», о котором так много и так противоречиво писали в газетах и журналах. А потому «тиражирование» спектаклей МХТ быстро стало знаменем времени. Провинциальные режиссеры специально ездили в Москву и старательно фиксировали в своих блокнотах мизансцены Художественного театра, шумы за сценой, детали оформления и т. п., чтобы затем воспроизвести все это на своих подмостках. Пионером такого копирования явился Мейерхольд.

Следуя примеру МХТ, он сразу же отменил бенефицисные спектакли. Кроме того, как и его учителя, он считал, что актер, играющий сегодня главную роль, должен быть готов завтра же выступить в качестве статиста. Однако это правило в херсонской труппе соблюдалось далеко не столь строго, как в Художественном театре, где еще и в 1903 году Москвин, например, в спектакле «Юлий Цезарь» участвовал в массовке. Мейерхольд и Кошеверов, учтя провинциальные условия, сделали разумную поправку: артистам, на чьи плечи ложилась основная нагрузка, выступать «в толпе» приходилось только в редких, исключительных случаях. Режиссеры старались по возможности предоставлять своим лучшим актерам — Е. Мунт, И. Певцову, Н. Будкевич — свободные от спектаклей и репетиций дни, чтобы дать им хоть какое-то время поразмыслить и поработать над новой ролью.

Сам Мейерхольд играл много, но меньше, чем можно было ожидать. Как и обещал, он отдал Певцову роль царя Федора, хотя еще в Пушкине о ней мечтал и знал ее назубок. В «Чайке» Мейерхольд остался Треплевым, в «Трех сестрах» — Тузенбахом. В «Дяде Ване» роль Войницкого он поручил Певцову, а сам играл Астрова, в «Иванове» исполнил заглавную роль, в «Талантах и поклонниках» — Нарокова, в «Гедде Габлер» — Левборга. Один из постоянных корреспондентов Чехова, Б. А. Лазаревский, который видел гастроль херсонской труппы в Севастополе, писал Антопу Павловичу: «Лучшего Астрова, чем Мейерхольд, и желать трудно: изнервничавшийся, замученный, не могущий забыть об умершем под клоуформом больном, озленный на судьбу за то, что она дает профессорам в жены таких девушек, какую была Елена и мать дяди Вани». Значит, и в роль Астрова Мейерхольд внес характерную нервность и остроту.

Конечно, провинциальная спешка толкала на компромиссы. Труппа Мейерхольда и Кошеверова ставила отнюдь не только Чехова или Ибсена, но и пустые фарсы, душераздирающие мелодрамы, а также прочий, по выражению Певцова, «хлам для куса хлеба». Среди этого «хлама» попадались порой пьесы, которые вынуждали Мейерхольда придумывать приемы постановки, не всегда сов-

падающие с приемами, характерными для МХТ. Его заинтересовала вдруг никому в России не ведомая мелодрама Франца фон Шентана «Акробаты», и Мейерхольд вместе с актрисой Н. Будкевич перевел эту пьесу на русский язык. В «Акробатах» режиссер всячески старался сохранять верность методам Художественного театра, добиваясь по мере сил бытовой достоверности каждой детали. И все же в его постановке с неизбежностью слышались какие-то иные ноты. Их диктовал и навязывал красочный цирковой антураж, их требовали герои, которые вряд ли могли бы привлечь внимание руководителей МХТ.

Сам Мейерхольд играл старого, уже неуверенного в себе клоуна Ландовского, клоуна, которому больше не аплодируют. В двух первых действиях роль оставалась в банальных рамках ампула «благородного отца». Клоун нежно любил свою дочь Лилли (ее играла Е. Мунт, первая героиня херсонской труппы); жалкий и трогательный, он вызывал сострадание. Но в третьем действии все менялось. Ландовский появлялся тут с напудренным добела лицом, готовый выйти на манеж. Это был старый Пьеро, познавший горечь неудач, но еще пытающийся одолеть судьбу и потому важничающий, навешивающий себе цену. Он волновался, страхась провала, он страдал оттого, что воротник тесен и «мешает дышать», но хотел верить: «Я только выйду, и уже поднимется хохот. А мой комический уход! Вот будет смех!»

Легко представить себе фигуру Мейерхольда—Ландовского, горестную и смешную, белое лицо, тонкий большой нос, встревоженные глаза, насильственную гримасу улыбки. После постыдного возвращения с манежа, где его встретили не хохотом, а холодным безмолвием, он долго стоял на авансцене, не произнося ни слова, глядя прямо перед собой, в зрительный зал театра, и вслушиваясь с последней надеждой в мрачное молчание цирка. Он так хотел бы услышать хоть один обнадеживающий хлопок! Но когда раздавались наконец аплодисменты, то выяснялось, что аплодируют вовсе не Ландовскому, а сменившей его паре акробатов.

В тот момент на провинциальной херсонской сцене рука молодого режиссера притронулась к теме, впоследствии — в «Балаганчике» Блока — наполнившейся новым, куда более глубоким смыслом. Речь шла о столкновении вечного искусства с буржуазной аудиторией, глухой о его красоте. Мейерхольда «Акробаты» увлекли настолько, что он даже присовокупил к тексту перевода краткие режиссерские комментарии, тогда же опубликованные в гектографическом издании пьесы. Его указаниями охотно пользовались другие провинциальные постановщики.

Лихорадочные темпы провинциальной работы нередко заставляли Мейерхольда забывать об уроках Станиславского и Немировича, которым он хотел бы подражать во всем. Если каждые два-три

дня надо играть очередную премьеру, если репетировать приходится второпях и декорации подбирать кое-как, то размышлять о высоких материях времени нет. Надо спешить, спешить, спешить. И Мейерхольд некоторые спектакли ставил спустя рукава, некоторые чуть более тщательно, но тоже второпях.

Ночью, отыграв спектакль, он карандашом вычерчивал на небольших листах ватмана планировки завтрашней пьесы. Блокноты его сохранились, и мы можем узнать, как Мейерхольд решал повседневные проблемы оформления сцены. «Взять у Мунт из квартиры кресло трехугольное», — командовал он. «Дверь в передней обита войлоком — нельзя ли приспособить дверь из «Трех сестер»?..» То и дело он приказывал доставить от Ольги Михайловны либо круглый стол, либо елочные украшения, либо кушетку, либо венские стулья. Вещи кочевали из комнат Екатерины и Ольги на сцену и обратно. Сестры никогда не знали, что у них нынче увезут. Случалось, на сцену утаскивали почти всю мебель и сам режиссер, воротясь домой, в недоумении озирался — куда бы сесть...

Мейерхольдовские планировки на херсонской сцене во многом сходны были с планировками художника МХТ В. А. Симова. Подобно Симову, Мейерхольд почти никогда не ставил на сцену «правильный павильон» и вообще избегал симметрии. У него, как замечали некоторые внимательные рецензенты, «непреренно одна из стен делает зигзаг или сбоку выступает углом», у него обыкновенно «дается не одна комната, а вся квартира, так что через открытые двери зрители видят анфиладу остальных комнат». Эти новшества удивляли херсонскую публику. Кроме того, в новинку было, конечно, и обилие шумов за сценой, всевозможных звуковых эффектов, «голосов самой жизни», доносившихся из-за кулис...

Но сплошь да рядом Мейерхольду приходилось ставить пьесы, ожесточенно противившиеся принципам раннего МХТ. В них были многословные, обращенные прямо в зрительный зал монологи, встречались «апартаы» — реплики «в сторону», грубые фарсовые коллизии или мелодраматические эффекты. Все это не вмещалось в форму достовернейшей «картины жизни», выработанную Художественным театром, топорило, разрушало иллюзию правдоподобия действия. Волей-неволей Мейерхольд вынужден был, как он сделал это в «Акробатах», выходить к самой рампе и, без стеснения разрушая «четвертую стену», говорить в публику. Часто ему приходилось выводить на самый край подмостков и других актеров. Вскоре он с изумлением почувствовал, что и в таких совершенно несвойственных МХТ приемах есть своя сила. Ему стало ясно, что принципы, выработанные в Художественном театре, не универсальны. Что полная иллюзия реальности на сцене не всегда обязательна и не всегда возможна. Отсюда, с осознания этого простого факта, начался его новый путь.

Сезон пролетел как на курьерских: работали не переводя дыхания. Мейерхольду пришлось трудиться за двоих. Кошеверов старался, тянулся за ним, но выяснилось, что режиссировать он не может, даже простенькую пьесу не в состоянии развести, скоро утомляется, а утомившись — заболевает. Мейерхольд же, управляя театром, мгновенно переходя в качестве режиссера от пьесы к пьесе, кроме того, еще сыграл за сезон сорок четыре роли и тем не менее никаких признаков усталости не обнаруживал. Он спал тогда по пять-шесть часов в сутки, а утром появлялся в театре молодцеватый, подтянутый, быстрый.

Херсон покорился его натиску. Извозчики ежевечерне все как один съезжались у театра к концу представления. Неслыханное дело: теперь после спектаклей извозчиков нередко нанимали жители отдаленных пригородов — Сухарного, Военного, Забалки, Северного. Прежде обитатели окраин спектаклей не посещали.

Но если на страницах «Юга» многие постановки молодой труппы называли «режиссерскими шедеврами», то публика далеко не всегда разделяла восторги рецензентов. Иных раздражал слишком серьезный репертуар. Пьесы Ибсена, Гауптмана, Чехова, уверяла одна херсонская полковничиха, «скукотища страшная». Более интеллигентные зрители, напротив, выражали недовольство всякий раз, когда труппа разыгрывала пустыньскую комедию: «Зачем эти глупости?» — резонно спрашивали они. Мейерхольд понимал, однако, что провинциальный театр вынужден угождать и любителям пошловатых фарсов и поклонникам высокого искусства. Он тасовал большую репертуарную колоду, перемежая произведения, которые увлекали и его самого и актеров, с «хлебными» пьесками — с какими-нибудь «Пчелами и трутнями» А. Трофимова (игранными Всеволодом еще в Пензе!), или «Женским любопытством» Л. Яковлева, или «Губернской Клеопатрой» В. Туношенского.

Пока он маневрировал между искусством и ремеслом, зима прошла. А весна и лето в Херсоне ничего хорошего не обещали. В марте и апреле на город часто палетали обжигающие суховеи. В июле и августе наваливались периоды застойной, удушливой жары, которые горожане называли «запалами». Понятно было, что зрителей в эти месяцы в театр пряником не заманишь. Мейерхольд не мог не учитывать и семейные обстоятельства: Ольга Михайловна была беременна.

В преддверии весны он отправил жену в Пензу, где 31 мая 1903 года родилась их вторая дочь, Татьяна. Сам же вместе с труппой выехал на гастроли — сперва в Николаев, потом в Севастополь. Снять театр в Севастополе на весеннее время помог Чехов, который рекомендовал труппу Мейерхольда и Кошеверова севастопольскому городскому голове.

Перед началом севастопольских спектаклей Мейерхольд причался в Ялту и повидался с Чеховым. Конечно, расспрашивал

Чехова о новой пьесе. И, конечно, не знал, что видит Антона Павловича, «своего бога», в последний раз.

В Севастополе репертуар еще расширился: сыграли «Женщину с моря» Ибсена, новую — с пылу с жару! — драму Максима Горького «На дне», дали в один «вечер нового искусства» сразу две пьесы: «Втирушу» Метерлинка и «Последние маски» Шницлера. Этот «вечер нового искусства», заинтриговавший, но и несколько смутивший севастопольских зрителей, предвещал крутые перемены, которые замыслил на будущий год Мейерхольд. В труппе его планы многим были известны, и среди актеров начиналось брожение. Впрочем, весной и летом обычно заключались новые контракты; Мейерхольд знал, кто собирается от него уходить, и подумывал, кого надо бы пригласить взамен.

В Севастополе приключилась беда с Певцовым. Нельзя сказать, что она свалилась совсем уж неожиданно-негаданно: Илларион Певцов, чье имя открывает большой перечень крупных мастеров сцены, прошедших выучку у Мейерхольда, с детства страдал запканием. Правда, как это часто бывает, на сцене Певцов не заикался. Но однажды во время спектакля речь его вдруг прервалась мучительными спазмами. Когда подошло второе представление той же пьесы, Певцов, заранее страшась реплики, на которой споткнулся, вообще ее пропустил. В Севастополе давалась та же пьеса. Певцов опять пропустил одну реплику, не смог выговорить другую, третью. Его стало трясти. Публика хохотала. Пришлось закрыть занавес и объявить, что в связи с внезапной болезнью Певцова роль продолжит другой артист.

Певцов был в полнейшем отчаянии. «Для меня, — вспомнил он после, — вопрос стоял так: не можешь быть актером, значит, никем не будешь. Что же остается? Остается одно — самоубийство». Но Мейерхольд решительно пресек эти мрачные размышления и велел Певцову немедленно ехать в Москву, к невропатологу Н. В. Далю. Спасительным для Певцова оказалось не только обращение к талантливому врачу. Спасительной — по крайней мере отчасти — была и безмятежная, как бы не допускающая никакого иного варианта фраза Мейерхольда: «Как только почувствуете, что все это снялось, немедленно возвращайтесь — и без всяких приглашений. Мы вас ждем». Осенью Певцов возвратился в Херсон. С тех пор и до конца своей жизни он не сорвал ни одного представления.

«ТОВАРИЩЕСТВО НОВОЙ ДРАМЫ»

Второй сезон в Херсоне Мейерхольд вел один, без Кошеверова. Кошеверов получил приглашение в Киев, Мейерхольд его не удерживал. Если на протяжении зимы Илларион Певцов, Екатерина Мунт, Наталья Будкевич, Николай Костромской, Борис Снегирев

работали упорно, заметно выросли и, главное, все силы отдавали театру, то Кошеверов служил с ленцой. Обладая привлекательной внешностью, он без труда стяжал себе славу «властителя херсонских девичьих сердец», но тем и удовольствовался. Недавние компаньоны расстались холодно — отчасти еще и потому, что Кошеверова страшило пагубное, по его мнению, влияние, которое оказывал на Мейерхольда его давний пензенский приятель Алексей Ремизов. В 1902 году Кротик, воротясь из очередной ссылки, очутился в Херсоне. Ремизова теперь меньше занимал марксизм, он увлекся Шопенгауэром, Ницше, «новой драмой», русскими символистами. И если раньше, в Пензе, он знакомил Всеволода с Плехановым и Каутским, то теперь, таинственно сияя, приносил Мейерхольду свежие книжки петербургского альманаха «Северные цветы», где печатались стихотворения молодых, тогда еще почти неизвестных поэтов — Брюсова, Бальмонта, Блока, охотно давал ему великолепно изданные номера журнала «Мир искусства». Два изящных томика Бальмонта — «Горящие здания» и «Будем как солнце» — тоже имелись у Кротика, и Екатерина Мунт пробовала декламировать:

Ангелы опальные,
Светлые, печальные...

Ремизов же обратил внимание Мейерхольда и сестер Мунт на газетные статьи, которыми в марте 1902 года была встречена впервые выставленная картина Врубеля «Демон поверженный»: ее называли «болезненной, дикой, патологической», «вершиной уродства», «невообразимой мазней». Но слышались и серьезные, взволнованные голоса в защиту необычайного полотна. Напряженные споры велись в печати вокруг театральных новинок: все популярнее становились Шницлер и Зудерман, драматурги, уже знакомые Мейерхольду, все жарче разгоралась борьба мнений вокруг новой драмы Горького — «На дне», много думали и писали об Ибсене, Гауптмане, Метерлинке, Д'Аннунцио. Мейерхольда все это чрезвычайно интересовало. У него нашлось время, чтобы вместе с Ремизовым перевести с немецкого и опубликовать книжку А. Родэ «Гауптман и Ницше». Более того, Мейерхольд намеревался немедленно и в изобилии продемонстрировать херсонской публике творения модных западных драматургов.

Труппа Мейерхольда с 1903 года стала именоваться «Товариществом Новой драмы». На афишах «Товарищества» среди прочий значилась и фамилия А. М. Ремизова, своего рода литературного консультанта при театре.

Перемена названия звучала гордо. Мейерхольд не просто менял вывеску, он декларировал поворот на непроторенные пути и указывал, что не желает иметь ничего общего с повсеместной провинциальной рутиной. «Новая драма» для него — не только Ибсен

Шауптман, Чехов, Горький, но и Метерлинк, Гамсун, Д'Аннунцио, Ишибышевский. В столичной прессе появились заметки (скорее сего, Ремизовым написанные), где извещалось, что «Товарищество Новой драмы» будет служить «новым направлением». Каким? Ответ авался не очеь внятнй: направлениям, «разрывающим с натурализмом»...

Эти обещания вызывали ассоциации с недавно опубликованной Миром искусства» статьей Валерия Брюсова «Ненужная правда». Юст-символист дерзко выступил против Художественного театра. В атмосфере общего восхищения спектаклями Станиславского и Нешировича-Данченко его статья многих шокировала, многим показась оскорбительной. Ее встретили, однако, не только возгласы возгущения. Брюсова поддержал Антон Крайний (псевдоним, которым подписывала критические статьи поэтесса Зинаида Гиппиус). В «Слове о театре», напечатанном журналом «Новый путь», Крайний грубо называл Художественный театр «кладбищем театрального искусства», заявлял, что Чехов и Горький, желая сделать цену «тождественной с жизнью», губят русский театр, толкают его к «последнему концу». В противовес реализму, который уравнивался с натурализмом, выдвигалось новое направление в искусстве — символизм, способный оторвать творчество от земли, вызвать его из паутины нудной и опостылевшей обыденности, вознести художника на высочайшие вершины, откуда видно непознаваемое таинственное, откуда открывается сокровенный смысл бытия, не постижимый разумом.

Десятилетия спустя Мейерхольд говорил: «Мой символизм возник из тоски по искусству больших обобщений», и эти его слова аслуживают полного доверия. Но поворот, который он начал совершать в Херсоне в 1903 году, диктовали и некоторые другие, не менее существенные соображения. «Школа практической режиссуры», означавшая тщательное копирование спектаклей Станиславского и применение (не всегда удачное) методов МХТ к условиям провинциального театра, — школа эта оставалась позади. Успешное покорение Херсона» не вскружило голову Мейерхольду, но все-таки позволило ему уверовать в себя. Он знал теперь, что в силах уководить театром. Само собой, перед ним возникал неизбежный вопрос: куда театр вести? Идти вслед за МХТ Мейерхольд не мог. Ведь если Художественный театр свел количество премьер до неывалого минимума и показывал всего лишь четыре, три, а то и две овые пьесы за сезон, то херсонское «Товарищество Новой драмы» поевле оперировало цифрами иного порядка и давало за тот же рок больше пятидесяти новинок.

Естественно, в их числе оказывались все без исключения пьесы, оставленные на сцене МХТ. Но то была капля в репертуарном юре. Ситуация обязывала Мейерхольда ставить и какие-то другие

пьесы, которые не воспринимались бы как обычное для провинциальной сцены варево, в которых сквозило бы нечто новое, необычное, пусть даже удивительное, ошарашивающее публику. Мы помним: еще будучи артистом МХТ, Мейерхольд порывался к крайностям, как огня боялся «золотой середины». Символистские пьесы являли собой именно крайность, и в их смутной невнятице, в странной завороченности, причудливости колеблющихся очертаний таилось нечто небывалое. Как перевести прерывистые диалоги, мрачные пророчества и капризную поэтичность этих драм на грубый язык сцены? Невероятная трудность задачи сама по себе возбуждала молодого режиссера. Хотелось рискнуть.

Начал он все же не с Метерлинка или Пшибышевского, а с самой сенсационной, уже игранной в Севастополе, но Херсону еще неведомой пьесы Максима Горького «На дне». Известно: сам Мейерхольд играл Актера. Известно: он хотел иначе, чем в Художественном театре, истолковать горьковского Луку, ибо уже тогда считал его «типом отрицательным». Но сведения об этой постановке Мейерхольда сохранились самые скудные. Ремизов через год утверждал, что режиссер «по-своему» прочел пьесу и акцентировал в ней тему холодного, безысходного отчаяния. «Подполье с узкими или совсем заколоченными окошками — одно ничто — ледяной ужас. В спектакле звучит разочарование жизнью, режиссер славит «сорвиголову перед пустотой».

Рецензия газеты «Юг», однако, ремизовскую характеристику не подтверждает: «...изобиливали пресловутые «детали»... Обстановка ночлежки была поразительна по своей правдивости и законченности, «народные» сцены прошли с должным одушевлением и подъемом». «Ледяного ужаса» критик не почувствовал. Скорее всего, Ремизов собственное понимание горьковской пьесы «присочинил» к спектаклю Мейерхольда.

Новые режиссерские идеи наиболее явственно обозначились не в «На дне», а в постановках «Снега» С. Пшибышевского и «Монны Ванны» М. Метерлинка. Мейерхольд догадывался, что херсонская публика этими идеями не увлечется. Вообще вспыхнувший интерес к символизму вызвал в душе Мейерхольда отвращение к Херсону. Уже в начале сезона он горько жаловался Чехову: «...играть нечего: хороших пьес так мало, так мало... Труппа скучает, потому что нечем увлечься». Он просил Чехова не только о новой пьесе, но и о протекции: Чехов должен был «черкнуть» в Ростов-на-Дону влиятельному знакомому, от которого зависела аренда ростовского театра на будущий год. Тянуло в большой город. «Хотелось бы,— откровенно сознавался Мейерхольд,— выбраться из этой ямы — Херсона. Холостой выстрел! Работаем много, а результат...». Многого было достаточно выразительным. В очередном письме он опять возвращался к той же теме: «Как же мне с Таганрогом или Росто-

вом? Пора бы... Впрочем, тысяча планов... Скорее бы определилось мое будущее. О Москве скучаю. Да, скучаю...»

Среди «тысячи» планов маячила, значит, уже и Москва. Пока что нужно было, однако, заново завоевывать херсонскую публику.

С трогательной заботливостью режиссер выводил на сцену Певцова, только что вернувшегося из Москвы после курса лечения гипнозом. Прекрасно понимая, как страшится Певцов первой роли, Мейерхольд предложил:

— А что если вам начать с доктора Ранка в «Норе»? Понимаете, Ранк — больной человек, у него сухотка спинного мозга, и он ведь пристально изучает симптомы собственного заболевания. Я думаю, если Ранк вдруг заикнется, он весь насторожится, прислушается к себе, и это никого не удивит... Впрочем, вы не заикнетесь, конечно. Но в случае чего — легко обыграете заикание. Ну как?

Певцов согласно кивнул головой, и на следующее утро начали репетировать. Нору играла Екатерина Мунт, Хельмера — Мейерхольд. Спектакль прошел прекрасно, Певцов не заикнулся ни разу.

Успехом пользовалась и другая ибсеновская пьеса, «Привидения», где Мейерхольд выступил в главной роли Освальда. Но его попытки сыграть Чацкого и Шейлока определенно не удалось. Чацкий, по словам рецензента, оказался «характерным неврастеником», а в роли Шейлока Мейерхольд изобразил «гнусного мелкого еврейчика, изверга, в котором не осталось ничего человеческого, который жаждет лишь крови, точит свой нож с какими-то сатанинскими прыжками ярости и восторга...».

По поводу постановки «Сна в летнюю ночь» (пьесу эту Мейерхольд по примеру спектакля А. Ленского в Новом театре в Москве разыграл как «комедию на музыку» Мендельсона) мнения разошлись. Один рецензент утверждал, что комические сцены «обращены в грубый балаган с писком, визгом и ревом ремесленников, а влюбленные парочки напоминали ссорящихся базарных торговцев и торговок». Другой восхищался: «...Мейерхольд доказал публике, что кроме «кипящих самоваров да коленкорových потолков» он может дать нечто большее. Развернуть на нашей мизерной сцене такую пленительно-волшебную картину лунной ночи в лесу и создать такую дивно-прекрасную группу эльфов может только очень талантливый художник-режиссер...»

Фраза о «кипящих самоварах да коленкорových потолках» имела свою историю. Мейерхольд незадолго до того обратился к городским властям с просьбой оплатить отопление театра. В Херсонской думе завязались оживленные дебаты по этому поводу: говорили не столько об отоплении здания, сколько о репертуаре и характере спектаклей. Один из думских заседателей уверял, что субсидировать театр не стоит, ибо кипящие самовары и коленкорových потолки утомили

публику, а его оппонент не соглашался. «...Интеллигентная и самая фешенебельная публика продолжает посещать театр», — говорил он.

Для Мейерхольда, однако, кипящие самовары и другие «мелочи быта», которые любовно воспроизводились в первый сезон, теперь утратили привлекательность. В ноябре 1903 года, спрашивая, закончен ли «Вишневый сад», Мейерхольд между прочим обещал Чехову прислать «новую пьесу Пшибышевского «Снег» (перевод моего друга Ремизова)» и добавлял: «Вам пьеса очень понравится».

Понравился ли «Снег» Чехову — неизвестно. Вернее всего, понравиться не мог. Зато положительно известно, что в Херсоне «Снег» провалился, хотя Мейерхольд пригласил на премьеру автора, путешествовавшего тогда по югу России, и позаботился о том, чтобы присутствие «самого» Пшибышевского произвело впечатление на жителей Херсона.

«...В день премьеры, — сказано в воспоминаниях Эвелины Волк-Ланевской, опубликованных в Кракове в 1934 году, — театр был переполнен, ложа, предназначенная для гг. Пшибышевских, украшена цветами». По ходу спектакля световая партитура выразительно менялась. Такие эффекты, как постепенно разгорающийся огонь камина и красноватый закат в первом акте, лунный свет, вливавшийся в окна — во втором, бледный, робкий рассвет — в третьем, наконец, тревожно колышущееся пламя ламп — в четвертом, должны были, по мысли режиссера, придать пьесе подвижность и трепетность. Иногда сцена погружалась в полную темноту и голоса актеров доносились будто с того света. А Ремизов, расхваливая постановку в «Весах» — московском журнале символистов, — восторгался тем, что режиссер сумел «сочетать в тоне, красках и пластике символику драмы с ее реальным сюжетом», высокопарно именовал исполнительницу роли Бронки, Е. Мунт, «белой чистой снежинкой», а Певцова в роли Казимира — «прозрачно-голубой льдиной, унесенной в теплое море от полярных бурь». Но публика не оценила все эти красоты, публика, писал Ремизов, «гадливо морщила узкий лоб, после много смеялась».

«Монна Ванна» тоже не удалась: «...краски Метерлинка были обесцвечены, слиняли, потускнели...»

В целом второй херсонский сезон прошел хуже, чем первый, хотя ставили отнюдь не только символистов, но и Гоголя, Сухово-Кобылина, Островского и пустячки вроде «Клуба холостяков» или пьес Н. Персияниновой. Досаднее всего для Мейерхольда была, однако, явная антипатия публики к его «новому направлению».

Заканчивали сезон «Вишневым садом». Пьеса Чехова шла в Херсоне почти одновременно с ее премьерой в Художественном театре и, как свидетельствовал Певцов, «без всякого сопоставления с Художественным театром. Мейерхольд даже не видел этого спек-

акля, и пьеса была прислана нам в Херсон прямо в рукописном виде автором, с которым Мейерхольд был связан».

Позже, весной 1904 года, Мейерхольд посмотрел московский спектакль и писал Чехову: «Мне не совсем нравится исполнение той пьесы в Москве. В общем». Далее он изложил свое понимание «Вишневого сада».

«Ваша пьеса, — размышлял он, — абстрактна, как симфония Чайковского. И режиссер должен уловить ее слухом прежде всего... Когда читаешь пьесу, третий акт производит такое же впечатление, как тот звон в ушах больного в вашем рассказе «Тиф». Зуд какой-то. Веселье, в котором слышны звуки смерти. В этом акте что-то метерликовское, страшное».

Тут видна проникательность Мейерхольда, раньше многих угавшего в Чехове преобразователя драмы, у которого «Западу придется учиться». Третий акт «Вишневого сада» истолкован смело. Но заметно все же, что эта интерпретация зависима от Метерлинка. Ее имя неосторожно упомянуто Мейерхольдом.

Вот что, однако, всего интереснее: сообщить Чехову, как, по его мнению, надо воплотить «Вишневый сад», сам-то Мейерхольд в Херсоне поставил эту пьесу вовсе не в метерликовском духе, а в полном соответствии с принципами чеховского спектакля МХТ. Юка еще он увереннее размышлял и фантазировал, нежели действовал. Чувствуя, что метерликовская многозначительность тона ступает в противоречие с чеховским сценизмом, одолевать такие противоречия он покуда не осмеливался. А кроме того, ему приходилось, конечно, считаться и с публикой, которая «надбытовых» рецензий не понимала.

Город, который Мейерхольд в прошлом году сумел «встряхнуть», пять засыпал. Редкую пьесу удавалось сыграть два-три раза. Только «Сон в летнюю ночь» выдержал семь представлений, и это был своего рода рекорд. Ощущая охлаждение зрителей, актеры томились. Им всем — а Мейерхольду пуще всех — осточертел Херсон, сточертела его медлительная, вялая, бездуховная жизнь. После спектаклей артисты собирались на квартире у Мейерхольда, и разговоры вились вокруг одной темы: куда податься.

В это время Мейерхольд вдруг получил лестное предложение: Комиссаржевская, до которой, видимо, долетели слухи о нем, звала Петербург, в новый театр, который открывала в Пассаже. После долгих раздумий Мейерхольд ответил отказом. Его, признавался и Чехову, «испугал Петербург», который в 1896 году не понял чеховскую «Чайку», потом не оценил по-настоящему гастроли Московского Художественного театра и, как думал тогда Мейерхольд, вообще был гораздо консервативнее Москвы. Кроме того, Комиссаржевская приглашала его режиссировать, но не играть, а Мейерхольд, давно уж с головой отдавшись режиссуре, все еще считал,

что «актерская работа куда интереснее». Наконец, — и это, возможно, решило дело — Компссаржевская звала его одного. Мейерхольд же хотел бы, чтобы вместе с ним продолжали работать хотя бы самые близкие сподвижники по «Товариществу Новой драмы».

В голове у него роились проекты, один другого утопичнее. Он подумывал, в частности, открыть в Москве «Театр фантазии», где ставились бы Метерлинк, Д'Аннунцио, Пшибышевский. Он не сомневался, что такой «театр духа» легко «найдет для себя большую публику», что «о риске не может быть и речи», дело верное. Остановка была за малым — за деньгами. Но люди, обладавшие капиталами, почему-то не торопились финансировать это предприятие, и попытки Мейерхольда их заинтересовать, завлечь ни к чему не привели. То ли они Метерлинка не читали? То ли полагали, что риск в этой идее все-таки есть, и большой?..

Между тем выяснилось, что на следующий сезон открывается возможность всем «Товариществом» перебраться в Тифлис, и эта перспектива показалась очень заманчивой. Можно было надеяться, что в большом городе вокруг театра сложится иная атмосфера, что новые начинания будут сочувственно встречены культурной публикой и квалифицированной критикой.

Сезон в Херсоне закончили в феврале. На лето договорились о кратких гастролях в Пензе: Пенза должна была выступить в амплу придирчивого экзаменатора и проверить, готово ли «Товарищество Новой драмы» к встрече со взыскательной аудиторией. Мейерхольд знал, что обитатели Пензы достаточно искушенные зрители. За двенадцать дней (с 3 до 15 августа 1904 года) сыграно было одиннадцать спектаклей, в том числе «Чайка» и «Дядя Ваня», «Мещане», «Привидения», три пьесы Гауптмана, «Последние маски» Шницлера, «Золотое руно» Пшибышевского. Несмотря на глухое летнее время, спектакли хорошо посещались и хорошо принимались.

Гастроли в Пензе в 1904 году оказались последней встречей Мейерхольда с городом детства, после он в Пензе никогда не бывал. Пензенская газета одобрительно отзывалась о его актерских работах. Особенно хвалили Освальда в «Привидениях», заглавную роль в «Коллеге Крамптоне» Гауптмана, Треплева в «Чайке», Иоганнеса в «Одиноких», заметили ансамблевость спектаклей. Можно было без особого страха направляться в Тифлис.

Два года совместной работы сплотили «Товарищество Новой драмы» вокруг Мейерхольда. Он прекрасно знал, что Мунт, Нарбекова, Костромской, Нелидов, Певцов, Снегирев готовы за него в огонь и воду. Перед началом сезона в Тифлисе подоспело пополнение: покинувший МХТ бывший филармонический однокурсник Мейерхольда Александр Загаров-Фессинг, выпестованные школой Художественного театра юная красавица Наталья Волохова и даровитый Александр Канин. Предложил свои услуги трагик Н. П. Рос-

сов, в былые времена — кумир пензенского гимназиста, и Мейерхольд не смог ему отказать.

В конце августа 1904 года артисты начали съезжаться в Тифлис: подыскивали квартиры, знакомились в городом. Сравнительно с Херсоном Тифлис был огромен, и жизнь тут текла шумно, пестро. Даже Мейерхольд, который весной 1902 года отдыхал в Северной Италии, тотчас влюбился в неповторимый по колориту город, чьи кварталы живописно теснились на уступах гор, террасами обнимая котловину мутной Куры. Головинский проспект, шикарный и парадный, широкой прямой лентой разрезал вихляющую толчею крутых и тесных улочек. Шла бойкая торговля.

Русско-японская война, которую Горький называл «идиотской, несчастной, постыдной», началась еще в январе, но в Тифлисе ее не замечали: город жил обособленной, мало понятной приезжим, совершенно невозмутимой жизнью. Громко расхваливали свой товар смуглые разносчики и лотошники. Вьючные мулы и ослы бойко везли к Авлабарскому базару арбы, груженные всевозможной снедью. Случалось, по крупному булыжнику мостовой важно шествовал караван верблюдов. Духаны, кофейни, винные погребки приманивали прохожих наивными вывесками, изображавшими кувшины и бурдюки вина, бочки пива, большие пузатые чайники. Вывески намалеваны были смелой рукой, не ведавшей колебаний. Когда артисты отваживались по стертым ступенькам крутой лестницы спуститься в какой-нибудь подвал, они с удивлением убеждались, что и стены духана сплошь разукрашены безмятежными картинами. Написанные маслом по черной клеенке, величественно глядели на вошедших усатые князья в папахах, они высоко поднимали наполненные вином стаканы или рога. Уткнувшись пяточками в блюдо, кротко лежали подрумяненные поросята. Висели толстые колбасы и прозрачные кисти винограда, на шампурах заманчиво сочились шашлыки. Рядом с пышными розовыми красавицами виднелись то лани, то медведи. Казалось, веселые изображения на черных клеенках сами собой возникли когда-то давным-давно, заодно с духанами и духанщипками, а быть может, заодно и с самим Тифлисом. Как и коренные обитатели города, актеры «Товарищества» мельком, небрежно улыбаясь, поглядывали на примитивные, с лубочным оттенком, вывески и картины. Никто не знал, что создатель всех этих живописных причуд нищий художник Нико Пиросмани тут, по соседству, в ближайшем духане, все еще быстро малюет на клеенке или на картоне, ничего не требуя за свой труд, кроме дарового пропитания...

Артистов одолевали другие заботы. Они узнали, что из ста шестидесяти тысяч жителей Тифлиса русских только тридцать тысяч, и тревожились: кто же станет посещать русские спектакли? Их успокаивали: очень многие грузины и армяне знают русский язык. Обидаживало и обилие учебных заведений (свыше ста пятнадцати).

Город вообще оказался культурный: тут издавалось несколько журнальчиков, ежедневно выходило восемь газет — четыре русских, две грузинских и две армянских. А главное — многонациональный Тифлис издавна славился приверженностью к театру, и убедительным ее доказательством служило новехонькое помещение Артистического клуба, где «Товариществу» вскоре предстояло играть. Здание, выстроенное в самом центре, на Головинском проспекте, располагало вращающейся сценой, механизмами, позволяющими поднимать или опускать отдельные площадки планшета, вместительным залом.

Перед началом сезона Мейерхольд заменил поднимающийся занавес раздвижным, темно-зеленым, а звонки — ударами гонга. Запретил входить в зал после начала спектакля. Объявил, что во время действия «просят не аплодировать». Все это для тифлисской публики было в новинку.

Вопрос о том, какой пьесой открывать сезон, сомнений не вызывал. Три месяца назад умер Чехов. Мейерхольд долго ни о чем другом думать не мог, упрекал себя, что прошлым летом, в Ялте, лишь накоротке познакомился с Чеховым, многое не успел высказать, о многом не расспросил... Он терзался зря: больной Чехов в то лето изнемогал от многочисленных визитеров и разговоров, всячески уклонялся от длительных бесед, но Мейерхольд ведь этого знать не мог...

Начиная выступления в Тифлисе, «Товарищество» первым спектаклем объявило «Три сестры». Как и в Херсоне, зрителей поразили многие мелочи повседневного быта, воспроизведенные с небывалой старательностью: мерное тиканье маятника, скрип дверей, хлопоты за чайным столом вокруг самовара... Жизнь в комнатах сестер Прозоровых текла естественно, просто, но чувствовалось, как угрюмо ломает и комкает эту жизнь неотвратимо наступающая драма. Успех спектакля был несомненный, большой.

Потом сыграли «Потонувший колокол» Гауптмана с Николаем Россовым в роли Генриха — и вдруг потерпели фиаско. В Тифлисе Россова уже знали, его имя — чего никак не ожидал Мейерхольд — отпугивало публику. Зал и наполовину не заполнился. Слушая экзальтированную декламацию Россова, Мейерхольд с горечью убедился: манера трагика, который гордо называл себя «актером транс», безнадежно устарела. А он-то намеревался ради Россова поставить «Гамлета», исписал несколько блокнотов, готовясь подступить к шекспировской трагедии. Все эти планы пришлось перечеркнуть. Разговор с Россовым состоялся тяжкий. Режиссер дал понять актеру, что «Товариществу» не нужны старомодные представления, где трагик бушует на авансцене, а все прочие жмутся к кулисам. Россов не обиделся, но твердил свое: театр — это «Его величество Актер», а кому и зачем нужны скрипучие двери, житейские разговорчики, паузы, ансамбль и прочая чепуха, он, Россов, не знает и знать не хочет.

Мейерхольд, однако, упрямо гнул свою линию. К этому времени он многое постиг. В Тифлисе же особенно преуспел в разработке массовых сцен. Если в Херсоне «массовки» оставались его слабым местом, то тут он догадался пригласить в театр статистами учащих-ся юношей и девушек, которым вместо платы выдавались даровые контрамарки на спектакли. Такие условия многих соблазнили, и в распоряжении постановщика оказалось около шестидесяти «интеллигентных статистов». С их участием он сумел организовать бурные народные сцены в «Смерти Иоанна Грозного» так, что они произвели очень сильное впечатление.

Хотя тифлисские критики нередко упрекали «Товарищество» в «грубом, топорном реализме», в «надоедливости деталей», указывали на «рабскую подражательность» Художественному театру, все же самым большим успехом в Тифлисе пользовались чеховские пьесы и «Смерть Иоанна Грозного», поставленная по мизансценам спектакля МХТ. Один из рецензентов писал: «Более выдержанную по стилю картину мрачной эпохи трудно дать. Со сцены пахнуло татарщиной. Весь фон трагедии выдержан колоритно и правдиво. И на этом фоне — отделанная до мельчайших деталей фигура Иоанна в исполнении г. Мейерхольда». А в другой газете сказано было: «Иоанн Грозный встал из могилы, встал живым, с изможденным страстями лицом, гневным взором, жестоким характером».

Мейерхольда-актера хвалили и за Барона в «На дне» — «прекрасен Барон, на нем барство оставило следы, как оставляет оспа рябины»; хвалили за Крамптона в драме Гауптмана «Коллега Крамpton» — «в этот вечер он был великий артист»; восторгались его Ландовским в «Акробатах» (пьеса прошла в Тифлисе десять раз); одобряли Освальда в «Привидениях» и Мальволи в «Двенадцатой ночи». А в Чацком и в Шейлоке он снова, как и в Херсоне, провалился. В чеховском «Иванове» сыграл, видимо, средне («... не было русской апатии, русской тягучей скорби... нервозность отзывалась ибсеновскими «Привидениями»).

Не особенно удачно выступал в Тифлисе Певцов. Зато нравился публике Анатолий Нелидов, который так искусно гримировался и так ловко менял тембр голоса, походку, манеры, что зрители держали между собой пари, кто первый Нелидова угадает и опознает. Хорошо принимали темпераментного Загарова и обаятельного комика Снегирева, Наталью Будкевич в ролях Гедды Габлер и Насти («На дне»), восхищались героинями Екатерины Мунт, поэтичными и лирическими.

Хотя неоспоримые успехи приносили «Товариществу» спектакли, верные духу МХТ, Мейерхольд все же стремился испробовать и другие пути. Он преподнес тифлисской публике два сюрприза, еще в Херсоне подготовленные: пышную постановку «Сна в летнюю ночь» с музыкой Мендельсона и «Снег» Пшибышевского.

«Сон в летнюю ночь» зрителей порадовал. Их восхищали динамичные и пестрые массовые сцены, умиляли дети, изображавшие эльфов, приводили в восторг метаморфозы заколдованного леса.

Совсем иную реакцию вызвала постановка «Снега». В Херсоне эту пьесу Мейерхольд ставил, затейливо меняя освещение. В Тифлисе он попытался весь спектакль провести в полумраке, дабы окутать персонажей атмосферой таинственности. Публика, однако, откровенно скучала и томилась в «египетской тьме». Когда пьеса кончилась, часть зрителей осталась сидеть на своих местах, паивно полагая, будто самое интересное впереди. Капельдиперы ходили между рядами партера и «клялись, что больше уж ничего не будет». Тогда возмущенные зрители начали шикать, свистеть, хохотать, кричать: «Долой сверхдраму! Долой Пшибышевского!» Другие яростно вызывали Мейерхольда, но он благоразумно не вышел. Провал был отнесен на счет «крикливой южной публики».

Перечитывая сегодня забытую пьесу Пшибышевского, убеждаешься, что «южная публика» не заслуживала упреков Мейерхольда, «Снег» — сочинение претенциозное, мнимо многозначительное. Тривиальный любовный треугольник. Роковая страсть Евы разрушает семью Тадеуша и Бронки. Ева сильно смахивает на женщину-вамп из первой попавшейся мелодрамы, и никакого повода для «больших обобщений», к которым стремился тогда режиссер, ее сокрушительная, фатальная любовь не дает. Пьеса обманула Мейерхольда загадочным сомнамбулизмом диалогов, их томной вычурностью. Впрочем, она в те годы многих обманывала.

Среди других новинок, показанных «Товариществом» в Тифлисе, надо упомянуть пьесы «Шлюк и Яу» Гауптмана, «Отец» Стриндберга, «Дачники» Горького, «Веселые расплюевские дни» («Смерть Тарелкина») Сухово-Кобылина. Мы почти ничего об этих спектаклях не знаем, но с уверенностью можно сказать одно: репертуар «Товарищества» строился по тем временам достаточно смело. Труппа Мейерхольда привлекала к себе большой интерес, слухи о его новшествах долетали и до Москвы и до Петербурга.

После окончания сезона в Тифлисе «Товарищество» выехало на гастроли в Николаев. И тут Мейерхольд взбаламутил город, предложив публике совершенно непривычное зрелище: спектакль-концерт из стихотворений Бальмонта «Литургия красоты». Один за другим актеры читали «стихийные гимны», как сам Бальмонт пменовал свои сочинения. Со сцены городского театра в Николаеве прозвучали, конечно, неизбежные для Бальмонта «кружевные узоры», «грезы поэта» и прочие красоты.

Но раздалась — в разгар русско-японских баталий на Дальнем Востоке — и такие слова:

Мне странно подумать, что трезвые люди
Способны затеять войну...

Сам Мейерхольд сухо и резко, с нескрываемым презрением декламровал:

Человек современный, низкорослый, слабосильный,
Мелкий собственник, законник, лицемерный семьянин,
Весь трусливый, весь двуличный, косодушный, щепетильный,
Вся душа его, душонка — точно из морщин...

Из потока многословной бальмонтовской лирики выхватывались горьковские интонации, чувствовался гнев против обывателя, полтараканы заатаившегося в щелях социального здания.

Зрители, вернее слушатели, чувствовали себя неуютно. Одни демонстративно зевали, другие шикали. Почти никто не аплодировал. А Мейерхольд радовался, что сумел расслышать у изнеженного Бальмонта эти яростные ноты, уловить их злободневный смысл, бросить их в испуганный зрительный зал.

Надо заметить: Мейерхольд сильно изменился за три года работы в провинции. Былую юношескую угрюмость как рукой сняло. Ему нравилась напряженная атмосфера, то и дело возникавшая вокруг спектаклей «Товарищества». Он быстро принимал смелые и спасительные решения в частых, почти ежедневных случаях, когда самые непредвиденные обстоятельства ставили под угрозу вечерний спектакль. Актеры доверяли ему во всем и охотно шли на любой риск, если режиссер считал, что имеет смысл рисковать. Мейерхольд в провинции будто помолодел, повеселел и — по его собственным словам — часто «школьничал», вел себя то беспечно, то шаловливо. Дразнить обывателей очень любил.

Пока Мейерхольд то озадачивал, то радовал зрителей Тифлиса и Николаева, Херсонская городская дума обсуждала вопрос, не пригласить ли его обратно. Мнения высказывались разные. Некоторые ораторы отзывались о Мейерхольде восторженно. (Горожане послали ему адрес за пятьюстами подписями с просьбой вернуться в Херсон.) Другие уверяли, что труппа Мейерхольда «надоела херсонской публике» и «может удовлетворить лишь утонченных декадентов». Один думский заседатель горяча заявил, что «в психиатрической лечебнице чувствительные особы могут то же переживать, что при игре мейерхольдовской труппы...».

Но дебаты в Херсонской думе несколько не интересовали Мейерхольда. Предстояли крутые перемены в его судьбе.

СТАНИСЛАВСКИЙ ЗОВЕТ

В Художественном театре шли репетиции «Привидений» Ибсена. Станиславский прогонял акт за актом на сцене, в декорациях и в костюмах. Он сидел за режиссерским столиком, поставленным в партере, один и, щурясь, недовольно поглядывал на Москвина. Освальд у Москвина выходил жалким, толстеньким и суетливым.

Станиславский видел уже, что ошибся — надо бы дать Освальда Качалову, это была качаловская роль. Но его раздражала необходимость давать Качалову качаловские роли: артист начал повторяться. Вдобавок у Качалова появились поклонницы, они после спектакля поджидали его у служебного входа. Этого Станиславский не терпел. Качалов страдал. «Помилуйте, чем же я виноват?» — спрашивал он. «Только вы и виноваты! Вы один! — непримиримо твердил Станиславский. — Красуетесь! Позор!» Освальд был отдан Москвину — отчасти в пику не Качалову даже, а девицам, толпившимся у подъезда. Станиславский хотел еще раз напомнить всем — и труппе и зрителям, — что понятие «амплуа» отжило свой век. Вот именно Москвин, вовсе не «первый любовник», не «герой», он-то и сыграет...

Теперь Станиславский только морщился и никаких замечаний Москвину не делал. Тот кротко и честно выполнял его указания. Режиссер запретил жестикулировать — он не жестикулировал. Станиславский требовал игры «одними глазами» — он нежно и болезненно смотрел на Савицкую — фру Альвинг, сияясь изобразить «драму в душе». Но выглядел смешно... Станиславский ерзал на стуле. Ему было скучно, вот что было всего страшнее. Репетиция идет, а пьесе, кажется, не будет конца, на сердце пусто, и ничего не хочется ни говорить, ни исправлять. Такие минуты всегда предвещали катастрофу. Но пересилить скуку Станиславский не мог.

Боковая дверь зрительного зала тихонько открылась. Тонкая фигура молодого человека возникла в дверном проеме. Взгляд вошедшего скользнул по сцене, разыскал в полутьме Станиславского. Станиславский оглянулся и широким приветственным жестом подозвал Мейерхольда к себе. Тот, приложив руку к груди, элегантно поклонился, на цыпочках, легко, словно танцуя, подошел к Станиславскому, сел рядом. Константин Сергеевич отвернулся от сцены, наклонился к нему и что-то горячо зашептал.

Так они встретились после трехлетнего перерыва.

О конфликте 1902 года оба ни разу не вспомнили. Прошлые нелады просто-напросто не существовали — ни для Станиславского, ни для Мейерхольда.

У Константина Сергеевича возникло в тот год острое чувство неудовлетворенности достигнутым. Забрезжили смутные мечты о каком-то совсем ином театре. Размышляя о Врубеле, Метерлинке, Ибсене, о Шляппине, он пришел к выводу, что настала пора, когда «новое становится самоцелью. Новое ради нового». Он думал о таких формах искусства, которые могли бы выразить «возвышенные чувства, мировую скорбь, ощущение тайн бытия, вечное». Он даже поставил на сцене МХТ три маленькие пьесы Метерлинка, но публика встретила спектакль «враждебно и холодно».

Мейерхольд в провинции ломал голову над теми же проблемами. И для него драмы Метерлинка (которые и Чехову нравились) обла-

дали магнетической притягательностью: что-то в них чудилось завораживающе таинственное, новая, непостижимая красота сквозила за их простыми очертаниями. Только что изданная первая книга Блока — «Стихи о Прекрасной Даме» — воспламенила режиссера, нечто родственное по духу видениям поэта страстно хотелось передать со сцены. Но, дабы совершить подобную попытку, нужен был экспериментальный театр, хотя бы относительно независимый от кассы. Мейерхольд знал, сколь скромно, в каких тесных зальчиках начинали свой путь «Свободные театры» Андре Антуана в Париже, Отто Брама в Берлине. Ах, если бы и он мог открыть небольшой театр в Москве!..

И вот об этой-то мечте Станиславский заговорил с ним как об идее, практически осуществимой. Воздушный замок нежданно-негаданно превращался в реальность. Константин Сергеевич выразил желание финансировать дело, причем его ничуть не смущала необходимость своротить в сторону с путей, проторенных Художественным театром. Он излагал свои планы с молодой горячностью, с такой беспашабной готовностью поставить на карту и деньги и репутацию, что Мейерхольд слушал — и ушам не верил.

Он спросил, сможет ли пригласить в новую труппу некоторых актеров «Товарищества». Ответ последовал быстрый и ясный:

— Конечно. Вы вправе взять всех, способных... — Станиславский на миг замялся, — способных не искать для себя лично ни выгоды, ни славы — ничего!

Не прошло и месяца, как, отказавшись от летних отпусков, а иные — и от подписанных на лето контрактов, в Москве собрались Н. Волохова, Е. Мунт, О. Нарбекова, А. Зонов, Н. Костромской, И. Певцов, Ю. Раколин. Чуть позже приехал и А. Канин.

Москва встретила их многими новшествами: город менялся быстро. Конка уступала место электрическим трамваям. Автомобили, которых не знала провинция, уже не удивляли москвичей. В центре выросла внушительная гостиница «Метрополь», она покуда стояла в лесах, но в одном из номеров разместилась уже редакция журнала символистов «Весы», возглавлял ее Валерий Брюсов. Рядышком, за Малым театром, строился будущий храм торговли — универсальный магазин «Мюр и Мерилиз». Самый модный московский зодчий, Федор Шехтель, который возвел скромное здание Художественного театра в Камергерском и великолепный особняк Рябушинского на Малой Никитской, только что закончил постройку Ярославского вокзала. Когда сняли опалубку, все увидели сказочный старинный терем, изумительно ловко приспособленный к современным потребностям, сооруженный с размахом, дальновидно и дерзко. А в Замоскворечье завершалось строительство нового здания Третьяковской галереи по эскизам художника Виктора Васнецова. Было на что посмотреть, глаза разбегались.

Но режиссеры приступили к делу так энергично, что времени для прогулок по строящейся Москве у артистов почти не оставалось. Идеи Станиславского и Мейерхольда «требовали предварительной лабораторной работы. Оба были согласны, что такую работу нельзя вести в театре с ежедневными спектаклями, сложными обязательствами и строго рассчитанным бюджетом. Нужно какое-то особое учреждение, которое, — вспоминал потом Станиславский, — Всеволод Эмильевич удачно назвал «театральной студией». Это не готовый театр и не школа для начинающих, а лаборатория для опытов более или менее готовых артистов».

Слово «студия», найденное Мейерхольдом, укоренилось в русском сценическом искусстве. Для студии Станиславский снял помещение бывшего Немчиновского театра в доме на углу Поварской (ныне ул. Воровского) и Мерзляковского переулка. В зрительном зале было около семисот мест.

И зал и фойе отделявали заново. Студия обставлялась изысканно, словно полемизируя нарядным убранством бело-голубых кулуаров, белоснежностью гардин и обилием живых цветов с подчеркнутой скромностью помещений Художественного театра. Предполагалось, что в фойе будут регулярно устраиваться выставки работ живописцев, графиков, скульпторов.

Появление Мейерхольда после трехлетнего перерыва в стенах Художественного театра заинтриговало многих, но особенно сильно взбудоражило молодежь. Воспитанники школы МХТ, покорно подчинявшиеся строгому нравственному закону «театра-храма», который обязывал всякий выход «в толпе» рассматривать как акт служения высокому искусству, все же — что уж скрывать! — хотели играть, тосковали о заметных ролях. Все, что они узнавали о студии, звучало невероятно заманчиво. Речь шла об исканиях, которые — кто знает? — быть может, полностью преобразят искусство сцены. Ведь эксперименты намеревались совместно вести и Станиславский, которого молодежь боготворила, и Мейерхольд, который был смел и красноречив. Поговаривали, что к студии причастен и Савва Мамонтов, создатель первой русской частной оперы. А кроме того, замыслился театр самого передового репертуара, и «литературное бюро» студии согласился возглавить вождь символистов Брюсов! Наконец, вся труппа будет молодая, и, значит, есть надежда на большие, интересные роли. Немудрено, что попасть в студийную труппу мечтали едва ли не все юные «художественники». Им передано необычайное возбуждение Станиславского, которое тотчас же с досадой отметил Немирович-Данченко. Как только в театре опять объявился возмутитель спокойствия Мейерхольд, Немирович увидел Станиславского «как будто сбросившим с себя все оковы» и внезапно решившим «дать широкий простор своеволию».

Немировичу казалось, что Станиславский вдруг перестал с ним читаться, бросил думать о судьбе МХТ, их общего детища, и попал под влияние «вздорной болтовни» авантюриста, человека, которому выгодно, чтобы мы не были слишком близки. При нашей близости и доверии друг к другу он всегда терял». Константин Сергеевич тропливо отвечал, что не желает «разбирать, какой человек Мейерхольд, большой или маленький, лукавый или простой... Он мне нужен, потому что он большой работник».

Мейерхольду в помощники Станиславский рекомендовал своего голодного ученика Бориса Пронина, и тот охотно принял на себя всевозможные организационные и хозяйственные хлопоты. Обаятельный юноша, Пронин обладал совершенно невероятной предприимчивостью и сразу же обнаружил самозабвенную преданность Мейерхольду. С этой поры он более десяти лет подряд сопровождал Мейерхольда, куда бы того ни бросала судьба. Надолго связали свою жизнь с Мейерхольдом некоторые актеры и актрисы, вступившие в студию из школы или из труппы МХТ: В. Веригина, Н. Жихарева, Е. Сафонова, Э. Шиловская, Ф. Александровский, М. Бецкий. Но, быть может, важнее всего для Мейерхольда оказалось знакомство композитором Ильей Сацем и с несколькими молодыми художниками — Н. Сапуновым, С. Судейкиным, В. Денисовым, Н. Ульяновым. Все они возросли в окружении Саввы Мамонтова, прославленного первооткрывателя многих крупнейших талантов, и, по совету Мамонтова, были приглашены Станиславским в Студию на Поваркой.

5 мая 1905 года состоялось первое собрание сотрудников «Театра-студии». С речами выступили Станиславский и Мейерхольд. Речь Станиславского была программной. Он заметил, что связывает озникновение студии с переменами в общественной жизни страны. В переменах все знали, все чувствовали, что после Кровавого воскресенья 9 января, после сокрушительных поражений на суше и на море в русско-японской войне, после забастовок и стачек, размах которых день ото дня усиливался, неизбежно предстоят какие-то новые грозные события. Но Константин Сергеевич тотчас заговорил о другом — о том, что «молодой» театр должен «стремиться к осуществлению главной своей задачи — обновлению драматического искусства новыми формами и приемами сценического исполнения». Кредо новой студии, по его мысли, «сводилось к тому, что реализм, был отжили свой век. Настало время для пререального на сцене...».

Станиславский впоследствии всегда подчеркивал, что в этих главных устремлениях он был заодно с Мейерхольдом: «В основе мы не расходились с ним и искали того, что уже было найдено другими искусствами, но пока неприменимо в нашем». Проще говоря, весь вопрос был в том, возможно ли, и если возможно, то как применить на

театре эстетические принципы символизма. Ответ на этот вопрос должна была дать первоочередная работа над «Смертью Тентажиля» Мориса Метерлинка. Затем предполагалось ставить Ибсена, Гауптмана, Гамсуна, Стриндберга, Верхарна, Гофманшталя, Д'Аннунцио, Пшибышевского, Брюсова, Вячеслава Иванова — словом, сплошь символистский репертуар.

Пока на Поварской отделывали помещение, пока Станиславский лечился в Эссентуках, для студии сняли большой сарай на суконной фабрике Дюпои, неподалеку от Москвы, между Пушкином и Мамонтовкой, и в этом сарае, расположенном посреди тенистого старого парка, Мейерхольд начал репетиции. Студийцы поселились в близлежащих дачах. И казалось, сызнова повторяется незабвенное «пушкинское лето»: та же дачная местность, та же напряженная ежедневная работа, те же взволнованные разговоры за полночь, с той только разницей, что в Пушкине Мейерхольд чувствовал себя учеником, а тут попал в положение учителя. Один только он знал (или должен был знать), какие очертания примут спектакли студии. И даже в поздних ежевечерних разговорах молодежь прислушивалась к каждому его слову.

Говорили о многом, спорили о разном. О страшном Кровавом воскресеньи 9 января. О Гапоне. О падении Порт-Артура. О неожиданном самоубийстве Саввы Морозова. Об аресте Горького. О стачках и забастовках. Об изданиях романа Чернышевского «Что делать?» (после сорока лет цензурного запрета) и «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева (через сто пятнадцать лет после уничтожения книги), а заодно — и о странном, пугающем романе Федора Сологуба «Мелкий бес», который только что начал печататься в журнале «Вопросы жизни». Но все-таки больше всего говорили и спорили об утомительных дневных репетициях, очень уж необычайных...

Мейерхольд вел репетиции в ускоренном темпе, стремясь к возвращению Константина Сергеевича из отпуска подготовить и хотя бы в черновом виде показать ему два-три спектакля.

Главной, самой принципиальной для Мейерхольда была, понятно, метерлинковская пьеса. Едва приступив к ней, он сразу понял, что задача, которую надлежит решить, куда хитрее и куда коварнее, чем сперва думалось.

В 1905 году опыты создания символистского спектакля и поиски его формы фактически только начинались. Новые театральные идеи Аппиа, Фукса и Крэга существовали пока что лишь в виде словесных деклараций и эскизов, причем Крэга влекло к Шекспиру, Аппиа мечтал о Вагнере, Фукс — о Гете. Современной символистской драмой театральные новаторы Европы, в сущности, почти не интересовались, и как ставить Метерлинка — не знал никто. Ясной программы и Мейерхольд не имел. Но он обладал некоторыми второпях и бегло опробованными идеями, а главное, смелостью. То, о чем дру-

гие только начинали думать, он успевал сделать. Он без промедления превращал свои фантазии в неожиданную реальность спектакля. Вокруг него поэтому всегда возникала волнующая атмосфера близкой опасности и больших ожиданий.

Размышляя над «Смертью Тентажиля», Мейерхольд очень хотел разыграть ее так, чтобы зрители почувствовали связь между пьесой и современной русской злобой дня. Он подготовил речь, которую собирался произнести в день премьеры перед занавесом. По его словам выходило, что «остров, на котором происходит действие, — это наша жизнь», а «замок королевы — наши тюрьмы», Тентажилль — воплощение благородного идеализма борцов за свободу, «тысячи Тентажилей стонут по тюрьмам». Но политической запальчивости, обуревавшей режиссера, вовсе не слышалось в тексте драмы, медлительном и горестном. События пьесы подчинялись велениям потусторонних сил. Все действующие лица были обреченные. Судьбами людей правил фатум, от их воли ничто не зависело.

Вчитавшись в пьесу, Мейерхольд отказался от надежды навязать Метерлинку политической активности. Он двинулся в совсем ином направлении, которое предвидел и подсказывал Станиславский, пытаясь изобразить на сцене «не самую жизнь, как она в действительности протекает», но — смутные грезы, призрачные видения, которые, по словам Станиславского, возникают в воображении в моменты возвышенных подъемов».

Погоня за ирреальным освобождала от обязанности воспроизводить реальность, натуру. Необходимо было, однако, так или иначе представить себе пространство, где надлежит действовать персонажам Метерлинка, создать выгодный для них фон и удобный для них сценический мир.

Мейерхольд следил за театральной литературой, появлявшейся в Европе, читал все, что писали о Метерлинке, и убеждался: этот сценический мир еще никем не открыт и не изучен. Но кое-какие полезные для себя соображения он извлек из книги Георга Фукса «Сцена будущего», изданной в Германии в 1904 году. Фукс утверждал, что повсеместно распространенные глубокие сценические площадки вовсе не нужны. Нужна, наоборот, сцена совсем неглубокая, узкая. Фигуры актеров выгоднее всего располагать поближе к рампе: там они лучше видны, там слышнее их голоса. Он хотел бы вытолкнуть всех актеров на авансцену. Тотчас, естественно, возникал вопрос — как же быть с декорациями? И тут у Фукса было решение наготове: никаких перспективных декораций вообще не надо. Эти «обманные подобия трехмерной действительности» актерам только мешают. Нужны плоские живописные панно, висящие за спиной артистов.

Мейерхольд охотно послушался бы Фукса и повел всю игру на авансцене. Но он понимал, что никакого ощущения «грезы» или

«призрачного видения» игра перед самым носом у зрителей не сулит. Непосредственная близость актеров к публике предвещала, напротив, полное исчезновение покрова тайны, загадки. В данном случае это представлялось нежелательным. И Мейерхольд от игры на переднем краю сцены отказался. Более того, он надумал задержать зеркало сцены тюлем. Там, за тюлем, на узкой полоске планшета, Мейерхольд намеревался разыграть всю драму.

«Смерть Тентажиля» оформляли молодые Сергей Судейкин и Николай Сапунов, приверженцы Врубеля, ученики Коровина. Работая с ними, Мейерхольд вдруг усомнился в необходимости предварительного макета декорации. В МХТ макетная мастерская была гордостью Станиславского. Константин Сергеевич любил подолгу с линейкой в руке рассматривать макеты, двигать туда-сюда какой-нибудь крохотный диванчик, пока не найдет для него самое подходящее место в игрушечной комнатке. Макет являл собой миниатюрную модель оформления, гарантировал правдоподобие «картины жизни», которую покажет сцена. Но если на сцене будет не жизнь, а «греза», не реальность, а фантазия, то изготовление макета теряет всякий смысл. «Мы,— писал потом Мейерхольд,— хотели жечь и топтать макеты; это мы уже приблизились к тому, чтобы топтать и жечь устаревшие приемы натуралистического театра».

Эскизы Сапунова и Судейкина в противовес конкретной бытовой декорации предлагали декорацию обобщенную, поэтичную, выдержанную в единой цветовой гамме. Мейерхольду понравился «прием импрессионистских планов», который применили молодые художники, его пленила колористическая красота, обрадовали «фокусы расположения световых эффектов». (Увы, эти «фокусы» осуществить не удалось.) Судейкин оформлял три первых акта пьесы и написал декорацию в зелено-голубых тонах, а кое-где разбросал яркие красные и розовые цветы. Два последних акта Сапунов окутал лиловой дымкой. В тумане рисовались тяжелые своды, скользили служанки в серых одеяниях, будто в паутине.

Как только Мейерхольд уверился, что на сцене возникнет призрачный и холодный метерлинковский мир, ему сразу послышалась таинственная и трепетная музыка, которую должен был написать взъерошенный молодой человек Илья Сац. Прежде Сац никогда в театре не работал. Теперь в парке Дююи даже по ночам раздавались вдруг мощные аккорды рояля: Сац не спал, он искал единственные созвучия. Искал и нашел — созвучия, по его словам, «тихие, несколько странно расположенные, тревожные». Музыка говорила «о безграничности отчаяния, о тщетности усилий, о невозможности слияния в унисон»...

Но для Мейерхольда самое трудное оставалось еще впереди. Предстояло выработать новые принципы актерской игры в таких декорациях, под такую музыку. Решение смутно угадывалось в идее

«неподвижного театра», то есть театра замедленных, значительных и даже многозначительных движений. Пластику Мейерхольд хотел подчинить музыкальному ритму.

Он внушал актерам: нужны «движения Мадонны», нужна скульптурная выразительность жеста, нужна статуарность. Временами актеры вдруг замирали в полной неподвижности. Человеческие лица и тела становились живыми изваяниями.

Так возникли «барельефы» — застывшие позы, которые Мейерхольд рисовал на полях режиссерской партитуры, чаще всего поворачивая артистов в профиль к зрителям, точно указывая исполнителям, где, когда и как движение должно остановиться. Оттого, что «барельефы» смотрелись сквозь тюлевый занавес, их очертания слегка смазывались, смягчались.

Голоса актеров, по мысли Мейерхольда, должны были звучать холодно, будто издалека. Метерлинк утверждал, что произносимые слова имеют смысл только благодаря омывающему их молчанию. Слова возникают из тишины пауз. Репетируя Метерлинка, Мейерхольд паузу обоготворил, недосказанность возвел в принцип. Внутренние связи в диалоге он разорвал, персонажи не столько общались между собой, сколько вслух выражали, адресуясь то ли к богу, то ли к публике, свои упования и опасения.

Режиссер продиктовал артистам новые принципы произнесения текста: запретил обыденную, бытовую разговорность, потребовал «эпического спокойствия» и «твердости звука». Звук, говорил Мейерхольд, нужен «холодный и светлый», чтобы слова падали, «как в глубокую бездну», как капли в колодец.

Частное, индивидуальное, характерное, то, в чем для артиста Художественного театра была самая соль игры, объявлялось вовсе не нужным. На первый план выдвигалось общее: общий тон, общее звучание, общая, всем заданная интонация, общий ритм «чтения». Четкий, ясный, без вибрации звук рояля — вот камертон, по которому выверялась декламация актеров.

Таким образом впервые сложилась стройная и логичная во всех своих звеньях структура символистского спектакля. Новое осмысленные получили и пространство в целом (узкая, плоская сцена, затянутая тюлем), и декорации (живописные задники, обладающие колористической цельностью), и пластика артистов (статуарная), и манера произнесения текста (легкая, холодная и торжественная, безличная и внеэмоциональная), и музыка (тревожная, полная отчаяния).

Соглашаясь со Станиславским, что во всей композиции спектакля «исходная точка для нас — богослужение», Мейерхольд хотел, чтобы пьеса воспринималась как «нежная мистерия, еле слышная гармония голосов, хор тихих слез, сдавленных рыданий и трепет надежд... Простота, уносящаяся от земли в мир грез». Его только

одно беспокоило: удастся ли в процессе репетиций все элементы новой структуры связать между собой, слить в нечто целое? Другими словами, придет ли гармония? Ответы на эти вопросы могла принести с собой только премьера «Смерти Тентажиля». А пока вся труппа присутствовала на репетициях — настолько ново и интересно было то, что предлагал режиссер.

Увлеченный Метерлинком, Мейерхольд гораздо меньше занимался другими пьесами. Все же он искал оригинальное решение и для драмы Гауптмана «Шлюк и Яу». Станиславский советовал перенести ее действие из эпохи средневековья в эпоху рококо. Стремясь выдержать всю постановку в стиле «века пудры», Мейерхольд и тут отказался от глубокой сцены, попросил художника Н. Ульянова придвинуть декорации поближе к рампе. В первой картине Ульянов изобразил огромные ворота замка, во второй — пышную королевскую постель с балдахинном, в третьей — боскетные беседки, расставленные, наподобие больших корзин, вдоль авансцены. В каждой беседке-корзине сидела придворная дама. Все дамы вышивали иглами из слоновой кости одну широкую золотую ленту. «Задний занавес (фон) — голубое небо в облаках-барашках. Линии горизонта — пунцовые розы во всю длину сцены. Кринолины, белые парики, костюмы действующих лиц скомбинированы в цветах декорации и вместе с ней выражают одну живописную задачу: перламутровую симфонию, обаяние картин К. А. Сомова. Безмятежно нарядны и музыкально-ритмичны движения, линии, жесты, слова, краски декораций, краски костюмов» — так пояснял весь замысел Мейерхольд. Если Метерлинку он хотел придать возвышенный тон, то в «Шлюке и Яу» доминировали веселость, грация.

Кроме того, готовились к постановке «Комедия любви» Ибсена и «Снег» Пшибышевского. Однако Мейерхольд так и не начал работу над «Снегом». Для «Комедии любви» художник В. Денисов сделал эскизы, которые изображали цветущие кусты на островах под перламутрово сверкающим небом, хороводы женщин в розовых платьях, все это означало «экстаз цветущей природы». Но и «Комедии любви» Мейерхольд уделил очень мало внимания. Главные усилия отдавались «Смерти Тентажиля».

ВЗЛЕТ И ПАДЕНИЕ

Как только Станиславский вернулся из отпуска, Мейерхольд показал ему «Шлюка и Яу», «Смерть Тентажиля» и один акт «Комедии любви». Хотя о направлении исканий они договорились раньше, хотя Мейерхольд извещал Станиславского обо всем, что делается на репетициях, подробными письмами-рапортами, все же, конечно, на душе у него кошки скребли. Он понимал, что выпущен проде-

монстрировать бескомпромиссному художнику сырую работу. Далеко не все артисты студии освоились с требованиями, которые выдвигал Мейерхольд. Они то и дело срывались на привычный бытовой, разговорный тон. Декорации писались в Москве, а потому показ должен был идти на фоне простого холста. И — без оркестра, под рояль. Все это, естественно, тревожило Мейерхольда.

А Станиславский пожаловал не один! Он привез с собой заинтригованных артистов Художественного театра: и Книппер, и Качалова, и Вишневского, и Муратову, и Грибунина, Максима Горького с М. Ф. Андреевой, Савву Мамонтова, привез хмурого Немировича-Данченко, уверенного, что в студии «идет пустое баловство». Когда студийцы увидели большую процессию, шествовавшую со станции Мамонтовка к их репетиционному сараю, они помертвели от страха. Но отступать было некуда. Мейерхольд глядел весело и радушно встречал гостей. Для публики расставили простые стулья и скамейки. Едва зрители расселись, Мейерхольд вышел на подмости, сказал: «Мы начинаем, господа!», прыгнул вниз, три раза хлопнул в ладоши и сел рядом со Станиславским.

Начали в двенадцать часов дня «Шлюком и Яу». Со сцены сразу пахло новизной, свежестью, и Станиславский просиял. Он смотрел пьесу так, как, быть может, он один умел смотреть — по-детски восхищаясь оригинальностью и красотой постановки, то улыбаясь, то громко смеясь.

После «Шлюка и Яу» сделали перерыв на обед до шести часов вечера. Затем сыграли одно действие из «Комедии любви». И только в самом конце длинного летнего дня Мейерхольд «пошел с козырей» — показал «Смерть Тентажиля». На следующий день Станиславский писал Лилиной, что Метерлинк произвел «фурор», что решение пьесы «красиво, ново, сенсационно!». В другом письме, отправленном в тот же день, он ликовал: «Вчера пессимисты стали верить в успех и признали первую победу студии».

И правда, Горький, который сперва держался несколько натянуто и сдержанно, после «Тентажиля» разволновался, утирал слезы и басил: «Благодарю... Очень... Всех!.. Особенно вот ее... Вот вас...» — говорил он, указывая на Эмилию Шиловскую, исполнявшую роль Игрены. Книппер поздравляла Мейерхольда, Качалов его обнимал, многие целовали. Один только Немирович помалкивал.

Прекрасный, тянувшийся бесконечно долго день 11 августа 1905 года был самым счастливым за всю короткую историю студии. Но больше счастливых дней в жизни студии не случилось. Ее дни вообще были сочтены, хотя в августе никто, вероятно, не мог бы этого предположить...

Через неделю репетиции перенесли в Москву, в фойе Художественного театра: на Поварской еще шли отделочные работы. Художников Сапунова, Судейкина, Ульянова, Денисова, что ни день,

осеяли новые идеи, одна другой веселее. Вдруг им пришло в голову выкрасить зеленой краской паркетные полы. Получилось эффектно, но паркет весь перекоробился, пришлось настилать заново.

Меж тем Станиславский сам принял участие в репетициях. К «Смерти Тентажиля» он не прикасался, но пьесой «Шлюк и Яу» несколько дней занимался с воодушевлением, «приводя всех в восторг». Особенно увлекала его мизансцена вышивающих дам. «В третьей картине, когда дамы сидят в боскетных беседках и вышивают одну широкую ленту, длинная полоса ткани лежала у нас на коленях,— вспоминала Веригина. — По указанию Станиславского мы вышивали условным движением, с сентиментальной грацией поднимая и отводя кисть в сторону, причем каждый раз поворачивали слегка склоненную голову в ту же сторону и бросали взгляд на иголку. Это был очаровательный блик, выражавший манерность, присущую дамам в преувеличенных криволиниях и париках, напоминавших фантастические облачные башни». Эпизод шел под долетавшие из-за кулис звуки клавесина, арфы и вокального дуэта.

Однако уделять студии много внимания Станиславский не мог. Его поглощали другие неотложные заботы: в Художественном театре готовились «Драма жизни» Гамсуна и «Горе от ума». Начались репетиции «Детей солнца» Горького. Возобновлялась «Чайка», и Мейерхольд опять репетировал Треплева. Станиславский разрывался между двумя театрами — Художественным и студией, но, по сути дела, вынужден был студию полностью передоверить Мейерхольду.

Открыть «Театр-студию» Станиславский и Мейерхольд предполагали 15 октября. 12 октября началась запись желающих приобрести билеты на первый спектакль «Шлюк и Яу». Отпечатали и афиши, но расклеить их не успели.

14 октября в Москве началась всеобщая забастовка, которая быстро перешла в вооруженное восстание. Разгоралась революция 1905 года. Электрическое освещение в городе выключили. Водопровод работал с перебоями. Вспыхивали уличные бои, строились баррикады, по городу разъезжали конные казачьи отряды, вооруженные пиками и нагайками и винтовками. Художник Валентин Серов с горечью писал о том, что войска палили «из орудий по толпе и домам». Театры прекратили представления.

На Поварской вывесили объявление, что назначенные репетиции отменяются, а открытие сезона отодвигается на неопределенное время. 16 октября товарищ министра внутренних дел Трепов отдал знаменитый приказ: «Патронов не жалеть!» 18 октября Москву потрясло убийство Николая Баумана. Оно отозвалось острой болью и в труппе Художественного театра: многие знали, что Бауман дружил с Горьким и Андреевой, неоднократно скрывался от полиции на квартире у Качалова. 20 октября казаки расстреливали безоружных людей, возвращавшихся с похорон Баумана.

Спектакли Художественного театра возобновились, но публики в зале почти вовсе не было.

Станиславский понимал, что открывать студию в такое время нельзя. Перед ним вырисовывались мрачные финансовые перспективы предприятия, в которое он вложил много денег. Уже в сентябре он с тревогой писал Немировичу: «...у меня запасено не больше 20.000 на убытки». А в октябре ситуация еще ухудшилась.

Все эти обстоятельства, угнетавшие Станиславского, артисты студии неспособны были по-настоящему понять. Они связывали со студией все надежды на будущее, а потому и помыслить не могли, чтобы новый театр вообще не открылся. Видели, что творится в Москве, и с нетерпением ожидали момента, когда городская жизнь войдет в нормальную колею. Как только Станиславский распорядился провести генеральные репетиции подготовленных спектаклей, все воспрянули духом.

На этот раз Мейерхольд, который кожей чувствовал всю остроту положения, решил начать со «Смерти Тентажиля». В день генеральной репетиции на Поварской снова появились артисты МХТ во главе со Станиславским и Немировичем-Данченко. Прибыл Брюсов — строгий, надменный, с угольно-черной бородкой, в черном сюртуке. Все лица были сумрачны. Станиславский казался не то внезапно постаревшим, не то больным, почти ни на кого не глядел и быстро прошел в зрительный зал.

Пьеса началась, как и задумывал Мейерхольд, в полумраке. На протяжении первых трех действий в зале царил отчужденное молчание. Мейерхольд видел, что драма, которая произвела таинственное и волнующее впечатление, когда шла под звуки рояля, на фоне простого холста, теперь, в судейкинском оформлении, вдруг как-то поблекла. Музыка Ильи Саца, сама по себе прекрасная, в оркестровом звучании мешала актерам, глушила их голоса.

В антракте Станиславский прохаживался с Немировичем. Они о чем-то озабоченно говорили. Никто не осмелился к ним подойти.

Когда же снова открылся занавес, на сцене возникли окутанные лиловой мглой своды старинного замка и три служанки Королевы заговорили, согласно указанию Мейерхольда, все одновременно, как бы хором, их трепетные голоса внезапно прервал резкий выкрик Станиславского: «Свет! Дайте полный свет!» Сапунов нервно вскинулся: «Нельзя, Константин Сергеевич, что вы! Декорация на полный свет не рассчитана». Станиславский в такие минуты возражений не терпел. «Вздор! — сказал он гневно. — Вздор! Публика не вынесет такой тьмы. Публика должна видеть лица актеров. Свет!»

Мейерхольд молчал. Дали полный свет, и тотчас же лиловатые тона декорации, придвинутой к рампе, даже сквозь тюль зазвучали грубо, крикливо. Неприятные зеленые блики легли на лица актеров. Их позы и жесты на фоне, который стал агрессивно красочным,

потеряли выразительность. Задуманные Мейерхольдом «барельефы» пропали. Со сцены жалобно доносились полузадушенные реплики. Станиславский тяжело вздохнул и встал. Немирович-Данченко тоже поднялся и быстро пошел по проходу к дверям. Встал и Мейерхольд. Спокойно, голосом, лишенным всякого выражения, он произнес: «Репетиция окончена». Занавес закрылся.

Генеральная «Шлюка и Ю» прошла лучше. В сцене, где семь принцесс вышивают огромную золотую ленту, раздались даже аплодисменты. Увы, эти аплодисменты ничего не могли изменить.

24 октября Станиславский пригласил Мейерхольда и сказал ему, что студию закрывает.

Уцелела записочка, посланная в тот день Мейерхольдом Брюсову. Он звал поэта прийти в ресторан «Прага», чтобы поделиться с ним «тем ужасом, какой охватил наши души, когда мы ясно видим, что все кончено». В ресторане Брюсова ждали Мейерхольд с женой, Екатерина Мунт и Борис Пронин. Брюсов не пришел.

Сохранилась и запись Станиславского, объясняющая, почему он решил ликвидировать студию. «Театр-студия не может быть открыт в этом году по следующим причинам. Революция в России убила театральный сезон, отчего все театры в Москве несут огромные убытки. Общество терроризировано и не ходит в театры. Газеты игнорируют театры, посвящая им несколько строк на своих столбцах, и то изредка. Для нового дела является невозможным без помощи газет и при равнодушии публики к театрам — популяризировать себя, между тем новое дело при возникновении может иметь успех только в том случае, если печатная или устная молва привлечет к нему внимание общества».

Впоследствии, в книге «Моя жизнь в искусстве», Станиславский упоминал те же две причины: во-первых, «разразилась революция» и «москвичам стало не до театра», во-вторых, «плохо показать идею — значит убить ее».

Участь Студии на Поварской была predetermined, конечно, еще и тем, что «новое», к которому оба они стремились, Станиславский и Мейерхольд понимали и предощущали по-разному. Последующие спектакли Станиславского показали его неискоренимое стремление к психологической и бытовой оправданности символистских мотивов. В эстетической системе Станиславского символ должен был возникнуть из самой реальности, из ее естественного потока, из правды людских взаимоотношений. Символ мыслился как высшее выражение правды жизни, ее апогей. Мейерхольд же рванулся в другую сторону. Это стало ясно уже в Студии на Поварской. Пути Станиславского и Мейерхольда разошлись надолго.

Через полтора месяца после закрытия студии Мейерхольд собрался с духом, «опомнился от горечи неудачи». Он писал жене: «Падение студии — мое спасение, потому что это было не то, не то».

Чувство промаха («не то, не то»), по-видимому, связывалось в его сознании с событиями революции, которая заставляла вновь придумать о целях студийных исканий. В декабре 1905 года он записал в дневник: «Я счастлив революции. Она опрокинула театр вверх дном. И теперь только можно начать работу над созданием нового алтаря».

К «новому алтарю» Мейерхольд пришел гораздо быстрее, чем сам того ожидал.

ОПЯТЬ ПРОВИНЦИЯ

Если бы Мейерхольд пожелал, он мог бы после катастрофы, постигшей студию, остаться в Художественном театре. Фактически он уже работал на Камергерском, снова играл Треплева в «Чайке», возобновленной 30 сентября 1905 года, числился в списках труппы. Станиславский бился в это время в поисках решения символической «Драмы жизни» Кнута Гамсуна и в какой-то мере, по-видимому, рассчитывал на помощь Мейерхольда. Но Мейерхольд не верил, что новые идеи, которые студия реализовать не сумела, можно будет еще раз опробовать с большой труппой: Художественный театр теперь представлялся ему громоздким, малоподвижным, слишком приверженным к бытовому тону и вообще к «натурализму». Он чувствовал неприязнь Немировича-Данченко, чье слово много значило в стенах МХТ. Наконец, не хотел расставаться с артистами, которых увлек за собой из Тифлиса в Москву. Да и среди молодых людей, впервые встретившихся с Мейерхольдом на Поварской, нашлись такие, которые горячо в него уверовали. Их тоже он бросить не мог. Снова, как и в 1902 году, он мрачно твердил свое: «Я не остаюсь».

Настроение у него был подавленное. И хотя он хорохорился, уверяя себя и других, что не свернет с начатого пути, все же неведомым оставалось главное: где продолжать искания?

Новый, 1906 год Мейерхольд встретил в Петербурге. Режиссер, который испытывал острый интерес к искусству символистов, появился у Вячеслава Иванова, «на Башне».

Квартиру Иванова и его жены Зиновьевой-Аннибал прозвали «Башней» потому, что жилище их располагалось на шестом этаже, высоко под крышей, в закругленном выступе дома на углу Таврической и Тверской. Принимали Ивановы по средам. Их своеобразный салон (старинные итальянские кресла, огромная библиотека, множество ковров) на протяжении нескольких лет был центром притяжения петербургской артистической элиты. Сюда заходили Блок, Кузмин, Сологуб, Дягилев, появлялись и москвичи: часто — Андрей Белый, Бердяев, изредка — Брюсов. Здесь встречались по-

рой люди самых разных убеждений. Приманивала огромная эрудиция Иванова, его редкая способность умно и живо рассуждать о поэзии и религии, о философии и живописи, об античности и современности. То и дело «на Башне» пылко обсуждались дерзкие, почти всегда несбыточные проекты. Как только на «ивановских средах» очутился Мейерхольд, разговоры закружились вокруг замысла оригинального, новаторского театра.

Вячеслав Иванов, высокий и сутулый, с маленькими глазками-буравчиками, в упор глядевшими из-за стекла подрагивавшего на носу золотого пенсне, напевно и неостановимо втолковывал Мейерхольду идеи, которые тому представлялись причудливыми и непрактичными. Приспела пора, говорил Иванов, соединить сцену и зал в общем «диописическом переживании», отказаться от «вызывающих зевоту рядов кресел». Зрителей Иванов предполагал разместить в большом помещении, где мебель будет разбросана «по капризу и вдохновению»... Сцена же спрячется за одной из портьер и неожиданно распахнется либо слева, либо справа, сегодня здесь, завтра там. И тогда актеры сойдут с подмостков в публику, вовлекут зрителей в совместное, экстаичное, очищающее душу «соборное действо». Мейерхольд в «соборное действо» уверовать не мог, слушал Иванова терпеливо, но рассеянно.

Гораздо более практично говорил о повом театре молодой Георгий Чулков, сразу и анархист, и мистик, и бунтарь, и символист, отчасти поэт, чуточку прозаик, немножко критик, а более всего журналист, газетчик. По его выходило, что Александринский театр давно прокис, что Малый Суворинский на Фонтанке уподобился Коршу и к искусству отношения не имеет, а попытка Комиссаржевской превратить Театр в Пассаже в нечто родственное по духу Московскому Художественному — не удалась. И, значит, всякая театральная новизна непременно заинтересует петербургскую публику. Этому — верилось.

Мейерхольд и сам видел, что театры в Петербурге посещаются, не в пример московским, хорошо, но работают по старинке. С Чулковым он легко нашел общий язык. Втроем — Чулков, Мейерхольд и его верный спутник Борис Пронин — они обдумывали программу нового театра, репертуар, состав труппы. Название нашли броское: театр «Факелы».

В эти январские дни 1906 года в Петербург приехали Горький с Андреевой. Красавица актриса уже год как покинула МХТ. Теперь ее звала к себе Комиссаржевская, но Андреева боялась, что в Пассаже, где царствует сама Вера Федоровна, ей больших ролей не достанется. Идея «Факелов» Андрееву соблазняла. И Горький охотно включился в обсуждение этого плана. Он рассуждал размахисто, масштабно: нужен демократический «театр-клуб», по направлению — «мятежный», бунтарский.

— В духовно скудной России только одно искусство и существует, мы, художники, здесь «правительство», мы должны господствовать над умами, указывать дорогу вперед!

Сам Мейерхольд, судя по его дневнику, раздваивался, помышлял о театре «мистическом», способном увести зрителя прочь из церкви и дать ему «религиозное просветление». Но в то же время — и о театре, «нужном всем», обязанном указать «мятежной душе человека путь к борьбе». Ему хотелось как-то связать между собой «мятежность», к которой звал Горький, с замыслом «спектакля-богослужения», выношенным вместе со Станиславским в прошлом году. В одном из писем он сообщал: «Имею в виду здесь устроить то, что не удалось сделать в Москве». В другом письме уточнял: «Решил здесь поставить «Смерть Тентажиля». А тем временем Пронин уже созывал в Петербург актрис и актеров и в газетах замелькали заметки о предстоящем открытии «Факелов».

Выяснилось, однако, что, несмотря на все хлопоты таких даровитых организаторов, как Борис Пронин и Сергей Дягилев, найти меценатов, которые пожелали бы финансировать новый театр, не удалось. «Факелы» так и не разгорелись...

И все же месяц, проведенный в Петербурге, духовно Мейерхольда обновил. Неудача «Факелов» его не обескуражила. Напротив, сам себе удивляясь, он вдруг опять почувствовал себя «молодым, совсем молодым» и — неожиданно для многих — решил вернуться в Тифлис, чтобы возобновить «Товарищество Новой драмы». Ему внезапно осточертели все разговоры, проекты и прожекты. Накатило желание не рассуждать, не философствовать, а работать. Огорчения, связанные с Поварской, развеялись, тоска прошла, а опыты, начатые в студии, властно требовали развития, продолжения.

Как Феникс из пепла, «Товарищество» сызнова собралось и возродилось. На зов Мейерхольда актеры слетелись в Тифлис. Рядом с ним опять были вершние Е. Мунт, Н. Будкевич, О. Нарбекова, А. Зонов, Н. Костромской, М. Нароков, В. Нелидов, Ю. Ракигин, Б. Снегирев, художник К. Костин, оформлявший спектакли «Товарищества» в Николаеве весной 1905 года, а с ними вместе и «новобранцы», вчерашние студийцы с Поварской, — В. Веригина, О. Преображенская, А. Бецкий, В. Подгорный, Б. Пронин. Среди новых членов «Товарищества» выделялся занятный молодой человек, барон Рудольф Унгерн фон Штернберг, белобрысый, чопорный, суховатый, но, как вскоре выяснилось, дельный, работающий, готовый играть любые роли и педантично выполнять трудные обязанности помощника режиссера.

В Тифлисе многое изменилось, события 1905 года нарушили прежний размеренный ритм жизни. В городе было введено военное положение и на всех перекрестках маячили группки настороженных солдат. Страшились «беспорядков». По Головинскому проспекту

расхаживали патрули. Нередко останавливали прохожих, бегло их обыскивали: искали оружие. Такая же процедура ожидала всякого, вздумавшего зайти на почту. Тифлис выглядел непривычно взъерошенным, озабоченным и суровым.

Мейерхольд на этот раз не привез с собой Ольгу Михайловну и дочерей. Он поселился вместе с Борисом Проиным, в соседней комнате жили Е. Мунт и В. Веригина. И в этой квартирке вечно толпились актеры. Мейерхольд, кстати сказать, никогда не нуждался в престижной дистанции, которая отделяла бы его от артистов. Во время гастрольных поездок он обыкновенно занимал номер вместе с двумя-тремя актерами. Как и они, довольствовался чаем, хлебом и колбасой на завтрак. Как и они, случалось, сиживал без обеда. Дома или в гостинице все члены «Товарищества» были на равных. Власть и первенство Мейерхольда обнаруживались только на репетициях. А поздними вечерами, после спектаклей, артисты без церемоний набивались в жилище Мейерхольда, Проина, Мунт и Веригиной, ставили большой самовар, чаевничали, пили дешевое кахетинское, говорили о том, как прошло представление, смеялись, спорили, читали вслух. Больше всего, чаще всего читали Блока.

Блоковской поэзией тот год жила и бредила труппа. Только что полученный свежий журнал или альманах с новыми стихами Блока немедленно вручали Мейерхольду: тайную музыку стиха он улавливал с лёта и сразу. Когда, будто сдерживая накопившийся гнев, Мейерхольд скандировал «Митинг», «Фабрику» или «Сытых», когда Блок глумился над «грудой рюмок, дам, старух» и славил «красный смех чужих знамен», а вовсе не Прекрасную Даму, актеры настораживались, замирали. И тотчас же с новым жаром вспыхивали неизбежные споры: во имя чего стоит жить в искусстве, чему должно служить «Товарищество», как может оно отзываться на «злобу дня»...

После поражения революции 1905 года все эти вопросы еще усложнились, запутались.

Одно Мейерхольд знал, и твердо: театр не обязан подлаживаться к вкусам зрителей. Нравиться публике легко и просто, но гораздо важнее уметь с ней ссориться, публику сердить, раздражать, эпатировать. Новый тифлисский сезон режиссер повел агрессивно и наступательно, чередуя серьезные пьесы со скандальными, привычно-бытовые — с загадочными, далеко не всем доступными.

Серьезный тон репертуару задавал Ибсен: шли «Привидения», «Дикая утка», «Нора». Мейерхольд играл Освальда в «Привидениях», Яльмара в «Дикой утке». В обеих ролях он уловил мотив беспечной игры с судьбой, который придавал трагедии Освальда щемящую боль, а безволию и эгоцентризму Яльмара — неожиданное обаяние. В. Веригина, повидавшая на своем веку многих Освальдов, уверяла, что лучшим из них был Мейерхольд: в его игре, первой

и трепетной, сквозила «особая элегантность иностранца, жившего в Париже, чувствовался художник». Меньше удалась Мейерхольду роль Гульдстада в ибсеновской «Комедии любви», да и спектакль, отчасти воспроизводивший очертания студийной постановки на Поварской, в Тифлисе получился слишком пестрый. Художник К. Костин, поощряемый режиссером, увлекся «норвежскими пятнами»: полосатые тенты, яркие гирлянды, ленты. У зрителей рябило в глазах, а исполнители почти все «хромали».

Свершилось в Тифлисе наконец и то, о чем давно уже мечтал Мейерхольд: публика увидела его «Смерть Тентажиля». Перед спектаклем он произнес заготовленную еще в прошлом году речь, горячо говорил и о русских тюрьмах и о юных, прекрасных людях, которые тысячами «стонут и гибнут»... Пьеса разыгрывалась по мизансценам, найденным на Поварской, и шла под музыку Ильи Саца в затянутой тюлем раме из темно-зеленого сукна. Но декорации Костин сделал совсем другие: взамен блеклых и нежных красок Судейкина и Сапунова устремился к мрачной торжественности под Бёклина.

Мейерхольд писал Ольге Михайловне: «Бёклин вышел настолько определенным, что его заметили решительно все». Оно и неудивительно: немецкий живописец пользовался тогда в России незаслуженно большой популярностью, репродукции сумрачных бёклиновских полотен то и дело мелькали на страницах «Нивы», а «Ниву» читали все... Оформление «под Бёклина» несколько взвинчивало пьесу. Цели своей режиссер добился, спектакль закончился овациями. Но уже второе представление «Смерти Тентажиля» успеха не принесло.

«Графиня Юлия» Стриндберга, исполнявшаяся в один вечер с метерлинковской пьесой, расколола надвое зрительный зал. Молодежь бурно аплодировала, люди постарше морщились, упрекали режиссера в намерении привить публике «извращенные вкусы»: он-де не постеснялся изобразить «сцену падения графини Юлии в самых реальных красках». Многих, впрочем, шокировала не постановка, а пьеса, где графиня (ее играла Н. Будкевич) отдается своему лакею (лакея играл М. Нароков).

На втором представлении «Графиню Юлию» Мейерхольд не повторил. Взамен пьесы Стриндберга он устроил «Вечер новой поэзии». В антракте декорации повернули тыльной стороной к зрителям (получились серые холщовые стены), поставили вдоль ramпы длинный стол, на стол водрузили вазы с живыми цветами, позади стола, в глубине сцены, зажгли камин, а сбоку выдвинули рояль. Актеры во фраках и актрисы в вечерних платьях парами прогуливались по сцене за голубым тюлем. Когда пианист прекращал игру, один из актеров подходил к столу, брал томик стихов и начинал читать. Читали Блока, Бальмонта, Брюсова, Верхарна, Метерлинка. Спектакль-концерт (который предвещал многие, гораздо более поздние попытки

связать сцену с современной лирикой), как и «Литургия красоты» в Николаеве, произвел впечатление, «публика была ошеломлена».

Вскоре Мейерхольд нанес зрителям новый сильный и обдуманый удар, поставив драму Е. Чирикова «Еврей». Пьеса не обладала большими достоинствами. Как заметил известный артист Б. Борисов, который играл в ней в Москве у Корша, она доказывала «всего-навсего, что и еврей человек и устраивать погромы не следует». Но по тем временам и это много значило: «Еврей», вспоминал Борисов, «имели потрясающий успех и доводили публику до истерики». Пьесе почти везде запрещали. Мейерхольд все режиссерские усилия сосредоточил как раз на картине погрома. Он решил вызвать впечатление ужаса не шумом, а тишиной. Из-за сцены временами доносился отдаленный грозный гул толпы, лишь изредка и ненадолго нараставший. Потом шум стихал. После большой напряженной паузы раздавались мощные удары в дверь, в оконные ставни. Дребезжали стекла. Люди почти беззвучно шептались между собой, гасили лампы, свечи, застывали в немом ужасе. Короткий грохот сломанной двери. Опять тишина. В крошечной тьме погромщики молча обшаривают квартиру. Выстрел. Еще один. Беспорядочная пальба. Наконец на сцену выходил с фонарем Нахман (играл его Мейерхольд), освещал тело убитой Лии, содрогаясь, рыдал над ней...

Раздавался мерный, равнодушный бой часов.

«Эффект поразительный,— писал режиссер.— Боюсь, что завтра пьесу снимут». Он ошибся: пьеса трижды прошла при переполненном зале, прежде чем ее запретили.

Под запрет попал и «Зеленый попугай» Шницлера, зато — пути цензуры неисповедимы! — «Товариществу» не помешали сыграть «Ганнеле» Гауптмана, драму, не дозволенную в Москве. И рецензент «Тифлисского листка» провозгласил, что постановка «Ганнеле» — «апофеоз режиссерского творчества».

Скандал произвела пьеса Э. Брие «Порченые». Речь в ней шла о сифилисе и сифилитиках, и это в те дни, когда цензура постановила вычеркнуть из всех драм Пшибышевского слово «тело»! На протяжении спектакля врач-венеролог вел долгие беседы с пациентами. В сущности, то была научная лекция о венерических болезнях, изложенная в диалогической форме, обстоятельно, со многими пугающими примерами. Таких тем не принято было касаться в «хорошем обществе», и «Порченые» вызвали форменное смятение. Возмущенные отцы семейств и дородные тифлиские матроны за руку выволакивали из партера покрасневших, потупивших заплаканные глазки взрослых дочерей. На следующее утро Мейерхольд с удовольствием прочел в газете «Кавказ» сочувственный отклик. «При ярком свете науки,— уверял рецензент,— все пикантное и щекочущее нервы исчезало». Два десятилетия спустя, репетируя драму

Сергея Третьякова «Хочу ребенка», Мейерхольд наверняка вспомнил о «Порченных»...

Большой резонанс имели в тот год «Дети солнца» М. Горького (Лиза — Е. Мунт, Протасов — Р. Унгерн, Яков Трошин — Вс. Мейерхольд). Но публике куда больше пришлась по вкусу «Фимка» В. Трахтенберга, душещипательная мелодрама о проститутке, которую пекий профессор страстно полюбил, вытащил из грязи и сделал своей законной супругой. В финале она кончала с собой, дабы оградить великодушного ученого от злословья. Н. Будкевич играла Фимку с надрывом. Пьеса шла на аншлагах, впрочем, как и везде в тот сезон. (В Петербурге «Фимкой» не пренебрегла сама М. Г. Савина.)

Такие вот успехи раздражали Мейерхольда пуще неудач. Он оочию убеждался, что в провинции идея «нового, импрессионистского театра» неосуществима. «Здесь, — с досадой писал он Ольге Михайловне, — никакого удовлетворения». Ругался: «Провинция — это помойная яма». Жаловался: «Мне приходится приносить свой вкус... Словом, ужас, ужас, ужас».

Но избавление от «ужаса» близилось. Комиссаржевская, которой он год назад ответил отказом, снова звала его к себе, в Петербург. Она знала, чего добивается. О мейерхольдовской «Смерти Тентажиля» ей рассказывал Горький. Георгий Чулков восторженно повторял имя Мейерхольда всякий раз, когда с ней встречался. Идея Мейерхольда создать театр, избавленный от «натурализма», от застоя быта, устремленный к «высотам духа», театр Метерлинка, Ибсена, совпадала с мечтаниями Комиссаржевской. Она прочла большую статью Брюсова об экспериментах на Поварской, напечатанную в «Весах», и уверилась, что Мейерхольд — тот самый человек, который ей нужен. Телеграммы из Петербурга в Тифлис летели одна за другой. Теперь Комиссаржевская без колебаний соглашалась на все условия Мейерхольда: он может и режиссировать и играть, она готова взять в свою труппу Е. Мунт, В. Веригину, а позднее — и других одаренных артистов «Товарищества».

Мейерхольд принял предложение Комиссаржевской. Впереди забрезжила возможность новых исканий, а он ведь только этого и хотел. Конечно, предстояли еще заранее обусловленные гастроли «Товарищества» в Новочеркасске, Ростове-на-Дону (в апреле и в мае), а затем в Полтаве (июнь — июль). Но руководитель «Товарищества» уже примеривался к Петербургу и внушал артистам, что им предстоит на будущий сезон работать без него. Правда, он обещал — и намеревался — руководить «Товариществом» на расстоянии: по меньшей мере присылать из столицы новые пьесы и свои планировки. Заменить его должен был Унгерн. (Забегая вперед, скажем, что идея эта была утопическая, в Петербурге Мейерхольда захлестнули другие дела.)

Спектакли в Новочеркасске и Ростове-на-Дону прошли ни шатко ни валко: в основном играли пьесы, подготовленные в Тифлисе. А в Полтаве Мейерхольд неожиданно столкнулся с трудностями, которых предвидеть не мог. Как только актеры вошли в помещение деревянного летнего театра, они с ужасом воззрились на оркестровую яму. Между сценой и партером зияла пропасть. Начали было репетировать и убедились, что на подмостках, приспособленных «для малороссийских спектаклей с песнями и плясками», надо не разговаривать, а кричать во всю мочь, иначе в зале ни слова не слышно.

— Что будем делать, Всеволод? — растерянно спросила Мунт. — У меня голоса не хватит...

Глаза Мейерхольда весело блеснули. Он саташиноски усмехнулся и крикнул:

— Кости! Ко мне!

Неторопливой походкой, вразвалочку молоденький художник подошел к режиссеру.

Всю ночь в театре визжала пила, стучали молотки, строгали рубанки. К утру оркестровую яму закрыл сплошной деревянный настил. Получился выдвинутый вперед, вплотную к первым рядам стульев, большой и широкий просцениум. Позади него висел тяжелый, красный с золотой бахромой, плюшевый занавес.

— Как же все-таки будем играть? — удивился Унгерн. — Перед занавесом, что ли?

— Играть мы будем без занавеса, — спокойно отчеканил Мейерхольд.

— Но антракты?..

— На сцене гаснет свет, все уходят, даем в залу полный свет, сцена пустая — антракт!

— А декорации? Когда и как менять декорации?

— Мы их менять не будем! — заявил Мейерхольд, и дерзкая улыбка опять скользнула по его лицу.

Полтавская оказия спровоцировала режиссера на самый смелый из его провинциальных опытов. Красный занавес подняли и не опускали ни разу. Декорации устанавливали днем, предоставляя публике полную возможность разглядывать их до пачала действия и в антрактах. По ходу спектакля оформление и обстановка оставались неизменными. Игра шла на просцениуме, и, например, в «Привидениях» Освальд — Мейерхольд почти весь третий акт проводил, сидя за роялем у самого края настила и музицируя.

В Полтаве удалось, изобретательно варьируя постановочные решения, разыграть на просцениуме и «Гедду Габлер» Ибсена, и «Крик жизни» Шницлера, и «Чудо святого Антония» Метерлинка, и драму Осипа Дымова «Каин».

Пьесу Метерлинка пришлось переименовать: выводить на подмостки святых строжайше запрещалось. В Полтаве пьеса называлась

«Сумасшедший». Потом, в Петербурге, Мейерхольд окрестил ее иначе: «Чудо странника Антония». Можно предположить, что полтавский репертуар строился с учетом петербургских замыслов и что некоторые постановочные приемы, найденные в Полтаве, в какой-то мере Мейерхольда удовлетворили. Во всяком случае, лет пять-шесть спустя, составляя список своих режиссерских работ, он не указал ни одного херсонского или тифлисского спектакля, а полтавские — и перечислил и прокомментировал.

В газете «Полтавщина» писали, что отсутствие занавеса «превращает сцену в какую-то трибуну». Местный критик пробовал определить различие между методами Художественного театра, где стремятся к «фотографической передаче всех деталей», хотя «воплотить реальную правду на сцене», и мейерхольдовским «принципом импрессионизма», цель которого — передать дух и смысл пьесы «несколькими смелыми мазками».

Соотношение собственных опытов с программой Станиславского старался пояснить и сам Мейерхольд. Он вознамерился написать книгу, чтобы сформулировать и обосновать идеи, возникшие на Поварской и в провинции. План этот осуществился двумя годами позднее, и не в виде книги, а в виде большой статьи «Театр (К истории и технике)». Но в полтавских бумагах Мейерхольда сохранился черновик сердечного и прямого письма Станиславскому: «В этой книге (ее я посвящаю Вам) Вы прочтете отрицательное отношение к той школе сценического искусства, основателем которой в России явились Вы... То, что Вы сделали, громадно и нужно. Но оно уже отошло в область истории. Так быстро двигается вперед русское искусство... Вот почему еще при жизни Вашей я словно пишу о том, что могло бы причинить Вам огорчение».

Намереваясь изложить принципы «нового искусства», Мейерхольд все же понимал, что сами по себе словесные декларации никого и ни в чем не убедят. Новые идеи восторжествуют лишь тогда, когда он сумеет их утвердить на практике, реализовать в спектаклях. Эту задачу не выполнила Студия на Поварской. Не достигли цели и провинциальные эксперименты Мейерхольда, мало кому известные. Книга — книгой, статья — статьей, но ему теперь непременно нужна была сцена в столице, чтобы публично продемонстрировать найденное, испробовать искомое.

Он мечтал о Петербурге, хотя порой его грызли сомнения, что театр Комиссаржевской — «не то, не то». Опасения отчасти развеяла сама Вера Федоровна, когда они повстречались в Москве. Комиссаржевская без обиняков говорила Мейерхольду, что в его проектах «нашла себя». Она сама думала, что Театр в Пассаже — «не то, не то». Раскаивалась, что ставила пьесы «натуралистического толка». Ей теперь стало ясно, что «театр должен говорить только о вечном»,

что «формы натуралистического театра непригодны». Как и Стапи-славский в прошлом году, она хотела резко переменить курс.

Труппа Комиссаржевской готовилась перейти в новое помеще-ние — из Пассажа на Итальянской улице в бывший театр Неметти на Офицерской. Тут, на Офицерской, и надлежало, по мысли Веры Федоровны, искать новые формы «театра духа», способного изъяс-няться совсем иным, не повседневым, обыденным, пошлым языком, а — возвышенным, прекрасным. Беседа с Мейерхольдом произвела на Комиссаржевскую сильное впечатление («самое отрадное» — пи-сала она). «В первый раз со времени существования нашего теат-ра, — признавалась Вера Федоровна, — я не чувствую себя, думая о деле, рыбой на песке».

КОМИССАРЖЕВСКАЯ

В 1906 году имя Комиссаржевской гремело по России. О ней, первой из русских актрис, еще при жизни писали книги. Ее бого-творила молодость. Ее дарование обладало первопой и острой отзы-вчивостью ко всем переменам, совершавшимся в жизни общества. Впоследствии Блок сказал о ней: «Развернутое ветром знамя», на-звал ее «Обетованной весной».

Но весенние ветры несут с собой молодость года, обещают сол-нечные дни, синее небо над головой. Когда Комиссаржевская встре-тилась с Мейерхольдом, на нее уже пахло дыханием осени, ей бы-ло за сорок. Никто пока что этого не замечал, и юные девушки, почти девочки, которых она играла в «Огнях Ивановой ночи» Зуд-дермана или в «Дикарке» Островского, по-прежнему пленяли робкой застенчивостью, бурными вспылками первых страстей, ребячливым озорством. Только сама Вера Федоровна знала, что молодость ук-кользает. В антрактах, переводя дух, отлеживалась на кушетке и, готовясь снова выйти на сцену, наспех выпивала когда бокал шам-панского, а когда и два-три бокала... Приговоренная к ролям девоч-нок и героинь, Комиссаржевская, в отличие от ее старшей соперни-цы, Савиной, была актриса «без перехода»: роли пожилых женщин или старух играть не могла.

Безграничная работоспособность Веры Федоровны не раз уди-вляла и восхищала Мейерхольда. На репетициях она себя не щади-ла, любые замечания принимала безропотно. В одном только пункте Мейерхольду предстояло столкнуться с непреклонным сопротивле-нием актрисы. Главная роль во всякой пьесе принадлежала ей, и никаких сомнений по этому поводу Комиссаржевская не ведала. Минзансцены следовало выстраивать так, чтобы Комиссаржевская всегда паходила в центре и на переднем плане. Представить себе, что кто-то из актеров окажется между нею и публикой, ее вообра-

жение отказывалось. Покорная режиссеру и внимательная к его словам, она тем не менее всегда и везде мысленно видела себя первой. Оспаривать эту позицию не смел никто, а если бы и посмел, она бы возражений не услышала, не поняла.

Мейерхольд изучал ее, следил за ее игрой, многому у нее учился. Он заметил, что Комиссаржевская обычно не сразу находит пужный и верный тон. Первые фразы роли шли мимо характера, мимо ситуации, мимо правды. Сергей Волконский писал: «Маленькая, тоненькая, хрупкая, не очень красивая, даже с несколько перекошенным лицом, с очаровательной, озаряющей улыбкой, с прелестным голосом и, что так редко на нашей сцене, без всякой вульгарности — таковы природные данные Комиссаржевской... Но она, очевидно, своего голоса сама не знала; хорошо помню, что в начале всякой роли первое впечатление, когда она открывала рот, было неприятное — фальшивая нота; и только когда роль понемногу ее согревала, находила она понемногу и соответствующий голос. Техническая слабость голоса часто сказывалась и мешала; у нее не было пизов, не хватало густоты... Зато в минуты бессознательного увлечения ролью она достигала изумительной глубины...»

Завершая эту прощательную характеристику, Волконский все же по справедливости отдавал Комиссаржевской «первое место среди русских актрис ее поколения». Да, она была лучшей актрисой России. И она, как годом ранее великий Станиславский, испытывала потребность работать именно с Мейерхольдом, в сущности, почти безвестным, ничем еще не прославившимся. Почему? Ответ возможен один: и Константин Сергеевич и Вера Федоровна верили, что Мейерхольд способен обновить искусство театра. Станиславский передоверил Мейерхольду студию, Комиссаржевская точно так же передоверила ему самое себя. Она искренне желала отдать ему свое дарование, как глину в руки скульптора.

Все первые годы режиссерской работы Мейерхольд имел дело с «зелеными» актерами и актрисами. Сам еще молодой и неопытный, он учил, наставлял, они смотрели ему в рот. Теперь взаимоотношения резко менялись: режиссер, спектакли которого видела только провинция, в столице начинал работать с самой знаменитой русской актрисой.

Согласно договору с Комиссаржевской, Мейерхольд приехал в Петербург 15 августа 1906 года. Здание на Офицерской радикально перестранвалось, и работы, выполнявшиеся под руководством архитектора Бершардацци, затянулись. Временно труппа расположилась в помещении Латышского музыкального кружка — по соседству, на Английском проспекте. Мейерхольд, не желая терять время, сразу распределил роли в четырех пьесах и начал поочередно репетировать «Гедду Габлер» Ибсена, «В городе» С. Юшкевича, «Вечную сказку» С. Пшибышевского и «Сестру Беатрису» Метерлинка. Ему

помогал П. М. Ярцев, назначенный руководителем «литературного бюро» театра. Критик Ярцев был одним из немногих горячих сторонников идей, которые Мейерхольд изложил труппе уже 18 августа, как только встретился с актерами. Его темпераментная речь вызвала споры.

Режиссеры Н. Д. Красов и Н. Н. Арбатов, работавшие с Комиссаржевской в Пассаже, оба горячо защищали реализм и бытовой театр, в один голос уверяли, что намерение Мейерхольда откатиться от жизненности и от бытовых пьес губительно для искусства вообще и — в особенности! — для искусства Комиссаржевской.

— Вера Федоровна, — сказал между прочим Арбатов, — держись за старую веревочку, она надежнее!

Такие аргументы Комиссаржевскую раздражали. Красов знал ее лучше, говорил более дипломатично. Идеи, выдвигаемые Мейерхольдом, конечно, интересны и новы, но не вполне понятны. Соблазн велик, но и опасность большая, есть риск потерять доверие публики. Надо бы еще подумать.

— Я надеюсь, — закончил Красов, — что Вера Федоровна не скажет сразу: «Я так хочу».

Комиссаржевская, которая все время молча, потупясь, сидела у двери, в ответ встала, прямая как струна, и произнесла:

— Я так хочу.

Это, в сущности, означало, что и Арбатов и Красов должны с Комиссаржевской расстаться. Труппу раздирали разногласия. Молодежь увлеклась программой Мейерхольда сразу. Старшие же артисты воспринимали весь поворот, совершившийся в жизни театра как странную прихоть директрисы. Актеры Пассажа успели привыкнуть к сравнительно вялой, пассивной режиссуре, приучились чувствовать себя скромными партнерами великой Комиссаржевской, «подыгрывать» ей.

Во всю эту сладившуюся систему взаимоотношений Мейерхольд внес радикальные перемены. Ожесточенный темп работы, который он задал с первого дня, раздражал тех, кто чувствовал себя во времена Пассажа спокойно и уютно. Новый репертуар, увлекавший и Комиссаржевскую и Мейерхольда, пугал «старожилы театра». Правда, поначалу все новшества поддерживал Казимир Бравич, опытный мастер, давний партнер Веры Федоровны. Но группа недовольных, во главе которой стоял Н. Н. Урванцев, с первых дней подняла голос против «декадентства», в защиту «быта».

Меж тем художник Лев Бакст заканчивал новый парадный занавес театра. На зеленом фоне буйной листвы вели хоровод легкие белые тени девушек, четко рисовались массивные дорические колонны храма. На вопрос актера Ильи Уралова, что все это должно означать, Бакст, высокий, стройный, подкручивая рыжие усы, надменно отвечал: «Элизиум». Бравич суховатым тоном пояснил Уралову

ву, что «элизиум»-де означает «рай». Уралов только рукой махнул: ежели на запавесе рай, то что же на сцене?

— Я, брат, ни ангелов, ни архангелов играть не приучен, — хмуро сказал он. — Кушцов могу, князя или там графа, пожалуй... Ангелы — не по мне.

Слова Комиссаржевской о том, что быт на театре устарел, что искусство обязано дать разгадку «глубоких мировых тайн», найти ключ «к раскрытию духовного мира», некоторые актеры ее собственной труппы отказывались понимать.

Надеясь сплотить труппу, Вера Федоровна затеяла «литературные субботы». На этих вечерах предполагалось познакомить между собой, с одной стороны, актеров, с другой — тех избранных поэтов и художников, которых Комиссаржевская и Мейерхольд считали близкими повому направлению театра. Первая «суббота» состоялась 14 октября 1906 года.

К этому дню приглашенные Комиссаржевской по рекомендации Мейерхольда молодые художники Судейкин и Сапунов успели написать задники для «Гедды Габлер» и «Сестры Беатрисы». Их живописные панно украсили довольно нелепый длинный зал с узенькой небольшой эстрадой. В зале расставили вазы с живыми лилиями и камелиями, зажгли свечи в старинных тяжелых канделябрах. Стены затянули голубой кисеей. Вышло и призрачно и нарядно. Вера Федоровна, в белом бальном платье, с соболей пелериной на плечах, приветливо встречала гостей. Появился темноглазый, в пестром атласном жилете, кокетливый и томный Михаил Кузмин. Пришел старообразный, лысый, очень прозаический с виду — лицо одутловатое, мучнистое, сивые усы, сивая борода — Федор Сологуб. Заблестал золотым пенсне и сразу о чем-то увлеченно заворковал Вячеслав Иванов... Спокойно поклонился Комиссаржевской и поцеловал ей руку Александр Блок, в черном сюртуке, в белой блузе с отложным воротником.

Молодые петербургские литераторы Сергей Городецкий, Георгий Чулков, Сергей Ауслендер, Осип Дымов теснились вокруг Брюсова, приехавшего из Москвы. Прибывший только вчера из Парижа могучий и громогласный юноша Макс Волошин оживленно беседовал с маленьким, тихим, но тоже экспансивным Алексеем Ремизовым, давним, пензенским еще другом Мейерхольда: и Кротик был тут, в Петербурге. Худой, элегантный Бакст затеял спор с круглолицым, ребячливо улыбающимся Константином Сомовым. Борис Прониц церемонно, с шутливой торжественностью представлял мужчин актрисам — Екатерине Мунт, Валентине Веригиной, Ольге Глебовой, Наталье Волоховой, Эмили Шиловской, Вере Ивановой, Екатерине Филипповой.

Мейерхольд, вездесущий, быстрый и гибкий, переходил от одной группки к другой. Настроение у него было приподнятое. Вся

артистическая элита Петербурга собралась на первую же «субботу», это предвещало успех.

Всеволода Эмильевича поразило лицо Блока, очень красивое, загорелое, но неподвижное, будто каменное. Волнистые пепельные кудри открывали высокий лоб, внимательные глаза холодно смотрели на окружающих. В тот вечер Блок читал свою драму «Король на площади». Многие заметили, что на поэта произвела впечатление Наталья Волохова, черноволосая, с низким грудным голосом...

Через неделю, в следующую субботу, молодые актеры и актрисы при свете факелов декламировали «Дифирамб» Вячеслава Иванова, а еще через неделю, 28 октября, Федор Сологуб прочел пьесу «Дар мудрых пчел».

На субботних вечерах звучали новые стихи Блока, «Александрйские песни» Кузмина, пела и декламировала Вера Федоровна. «В промежутках между декламацией и пением весело болтали группами — завязывались знакомства. Мелькали женские улыбки, локоны, шарфы... Вихреобразные движения Филипповой, скользящая походка Мунт, пылающие глаза Шиловской, усталые, пленительные движения Ивановой и, как горящий факел над всем, сама Комиссаржевская — так запомнились эти «субботы» В. Веригиной. Атмосфера возникала та самая, какой Комиссаржевская и хотела добиться.

Тем временем отделка здания на Офицерской завершилась, и 31 октября, за десять дней до открытия сезона, актеры перебрались в свой новый дом.

«Когда сняли леса, — вспоминал художник В. Коленда, — получился небольшой, но довольно нарядный и уютный зрительный зал... Сильные лампы, погруженные за карниз у основания купола, были невидимы из зрительного зала, и зал освещался мягким, отраженным светом...». Осип Мандельштам увидел иначе: «Деревянный амфитеатр, белые стены, серые сукна — чисто, как на яхте, и голо, как в лютеранской кирке». Газеты хвалили зал — «весь белый с внутренне-купольным освещением».

В Петербурге распространялись самые невероятные слухи о том, какие спектакли будут показаны в этом зале. «Декадентствующий режиссер ставит одновременно четыре пьесы, — изумлялась «Петербургская газета». — Поговаривают, что г-жа Комиссаржевская находится чуть ли не в состоянии гипноза, что г. Мейерхольд ее загипнотизировал, чем и объясняется его непонятное, огромное влияние на нее».

Слухи докатывались и до провинции. «Одесский листок» сообщил, что «при исполнении одной пьесы со сцены в партер будут тянуться золотые и красные ленты, изображающие как бы мишуру, ползущую в жизнь». Другая же пьеса пойдет будто бы вовсе без декораций: «на сером фоне занавеса актеры будут читать стихи...»

Мало того, «в одной из пьес будет сцена, которую г-жа Комиссаржевская проведет, сидя на... рампе, свесив ноги».

Все эти рассказы не подтвердились, но Мейерхольд и Комиссаржевская и правда первым же спектаклем ошеломили петербургскую публику.

Театр на Офицерской открылся «Геддой Габлер» 10 ноября 1906 года. Репортер светской хроники в «Петербургской газете» перечислял: «Среди присутствующих: княгиня Голицына (черный шелковый туалет), профессор Павлов, Ф. К. Хольм, А. П. Сабурова (рожд. Домашева, супруга павловского полицмейстера — в роскошном белом суконном туалете с *entre-deux*¹ из белых кружев), г. Струве, г-жа Животовская (эффектный голубой шелковый туалет, отделанный белыми кружевами, серебристая «эшарп» Мари-Антуаннет, большая голубая шляпа с белым страусовым пером), поэтесса и переводчица Л. Н. Вилькина-Минская (черный муслиновый туалет от Дусе, отделанный перламутровыми пальетками и кружевами «блонд» на голубом фоне), г. С. Рафалович, спб. бр.-майор г. Литвинов, г-жа Ведринская (Александринского театра — в эффектно белом с кружевной отделкой туалете), г-жа Есипович (в прелестном туалете «маррон»), г-жа Тираспольская (в роскошном черном туалете, эголь из белой лисицы, корсаж украшен византийским колье), г-жа Ускова (красивый черный муслиновый туалет), г. Тартаков, Е. П. Карпов, Э. В. Холмская (изящный шелковый туалет), г. Главацкий и др.».

Репортер не заметил в зале ни Александра Блока, ни Михаила Кузмина, ни Константина Сомова, хотя все они на премьере «Гедды Габлер» присутствовали. Зато «очень стильный» наряд Комиссаржевской — Гедды охарактеризован со знанием дела: костюм «сделан из нескольких слоев топчайшего муслина цвета морской воды и «вуалирован» дымчатым газом, затейливо опутывавшим фигуру артистки как бы лентой; аграфы и колье из аметистов, оригинальные рукава с большими откидными буфами».

Кузмин вечером 10 ноября записал в дневник: «Пьеса, по-моему, провалилась, несмотря на режиссера и на отличные декорации и костюмы... Играли неважно, и сама пьеса, старая, пенужная, фальшивая, была скучна». Друг Блока Евгений Иванов кратко заметил, что актриса играла Гедду плохо и бедно, она «таких не может». В. Веригина, участвовавшая в спектакле, тоже считала, что роль Гедды противопоставлена Комиссаржевской.

А критики единодушно возмущались тем, что режиссер не понял Ибсена. «Получилось что-то фантастическое, грандиозное, какой-то сон в красках, какая-то сказка из тысячи одной ночи, — писал Зигфрид (Э. Старк), — но... но при чем же тут Ибсен? Ибсен тут при

¹ Прошивка (франц.).

чем, спрашиваю я?!» Другой рецензент, В. Азов, говорил о «царстве гобеленов», о «красивых пятнах, красивых рельефах, ласкающих глаз», и тоже вопрошал: «при чем тут Ибсен, при чем тут драма мятежной души?.. В огороде красивая бузина, а в Киеве ошеломленный дядя».

Сам же Мейерхольд после премьеры «Гедды Габлер» сформулировал в записной книжке «роковой вопрос: как эволюцию живописи декоративной сгармонировать с актерским творчеством?». Ответа он еще не знал, но проблему обозначил точно. Главное новшество его постановки заключалось в том, что взаимоотношения между декоративной живописью, с одной стороны, и пьесой, с другой, предлагались совершенно небывалые.

Раньше публика была приучена, едва откроется занавес, рассматривать *место* действия, и всякий театральный художник начинал спектакль с сообщения, *где* находятся персонажи. Если комната, то какая — богатая, бедная, тесная, просторная? Если сад, то опять же какой — осенний, летний, запущенный, ухоженный? В данном же случае все эти резонные вопросы декорация Николая Сапунова игнорировала. Ни режиссер, ни художник не задумывались о том, чья и какая комната будет изображена: им не важно было, что это — кабинет, гостиная, столовая, спальня.

Вообще-то на сцене была как будто комната, но только «вообще» и только «как будто». Ни стен, ни потолка, ни дверей она не имела и ничего не говорила ни о характере, ни о привычках обитателей, ни об их образе жизни. Указания Мейерхольда Сапунову такой презренной прозы не касались. Режиссер на другом настаивал: необходимо добиться холодной колористической гаммы, плавных, текучих и капризных линий (вовсе без прямых углов), распластанности всей картины по горизонтали. Вот почему, в частности, строго соблюдались принцип «ничего висячего» — никаких вертикальных линий портьер или же подвешенных сверху источников света. Пьеса велась на большой (целых 14 аршин вдоль линии рампы), но совсем неглубокой (всего 5 аршин) сцене. Казалось, действие идет в двух измерениях, как на полотне живописца.

Зеркало сцены Сапунов оторочил широким серебряным кружевом, так что вся декорация выглядела картиной в серебряной раме. Живописное панно делилось надвое: слева — большой гобелен (на тусклом золотом фоне — серебряная женщина с оленем), справа — окно. За витиеватым переплетом оконной рамы виднелось небо — дневное, бледно-синее в начале спектакля, ночное, почти черное, с крупными звездами в конце. Из-за левой кулисы выступал край белого рояля. Длинный голубой диван и три голубых пуфа стояли ближе к центру сцены, к столу, где в бело-зеленых вазах нежились хризантемы. Огромное низкое кресло справа закрывал белый мех. Если добавить еще, что костюмы хранили верность той же холодно-

ватой гамме (зеленое платье Гедды, розоватое — Теа, коричневый костюм Левборга, темно-серый — ассессора Брака), что под ногами актеров лежал серый ковер, расписанный золотом и лазурью, то станет ясно, почему рецензенты в один голос заговорили о невысказанной, фантастической красоте спектакля.

Впервые в истории драматической сцены живопись получила такие огромные права. Впервые она этими правами столь эффективно воспользовалась. Неясно было только: зачем?

Наиболее чуткие петербургские критики, А. Кугель и Ю. Беляев, пришли к выводу, что Сапунов изобразил вместо комнаты Гедды «жилище ее духа», сбывшуюся мечту героини о поэзии и красоте. Гедда в спектакле жила в мире своих грез, которые художник вздумал превратить в реальность. Но Кугель утверждал, что именно из-за этого пьеса вышла «совершенно непонятной, перевернутой».

Соглашаясь с критиками, и Блок жалел, что в спектакле «Ибсен не был понят или по крайней мере не был воплощен». Пьеса ожесточенно противилась желанию режиссера перевести все бытовые и психологические ситуации в сферу возвышенной символики. Мейерхольд причислял Ибсена под Метерлинка. Противоречия возникали неодолимы, особенно заметные в игре Комиссаржевской, чье имя в деликатном отзыве Блока не названо.

В сценических условиях, столь тщательно организованных режиссером, актриса нигде не могла обнаружить свой лирический дар. Гедда — Комиссаржевская «леденила» зал «своими строгими и недобрыми глазами, своим до крайности натянутым и ровным голосом». В партере «не узнавали больше «прежней» Комиссаржевской».

Итак, не узнали Ибсена, не узнали Комиссаржевскую. Первый блин у Мейерхольда вышел комом. Sensацию он произвел, внимание к театру привлек всеобщее, с этого дня о театре на Офицерской в газетах писали больше, чем обо всех других петербургских театрах, вместе взятых. Но театр есть театр, ему нужен не сенсационный провал, а сенсационный успех...

Как ни странно, газетная бравада не смутила Комиссаржевскую. Понимая, сколь опрометчиво начал сезон Мейерхольд, сознавая, что ей Гедда не удалась, Вера Федоровна все же не унывала. Даже нервное письмо Акима Волынского, человека, который недавно сам призывал Комиссаржевскую к «высшей духовности», к искусству, где нет «почти никакой плоти», не вывело ее из равновесия. Увидев Комиссаржевскую в роли Гедды, Волынский пришел в ужас, во время спектакля «опускал глаза» и «мучительно страдал». Толкование пьесы ему показалось «бессмысленным», хуже того — «невежественным». Он умолял Веру Федоровну «переменить все, от грима до жестов», заклинал «опомниться» и «быть собою», напоминал, что сила ее — в таланте «психологически теплом и лирическом».

Комиссаржевская и не подумала ему ответить. Каким-то шестым чувством, безошибочным актерским инстинктом предугадывая успех, она — вспоминая потом Андрей Петровский — откровенно любовалась Мейерхольдом:

— Вы посмотрите на него! Это совсем, совсем новый человек!

А «новый человек» работал как каторжник. Следующей на очереди значилась пьеса С. Юшкевича «В городе», банальная, в сущности, мелодрама с очень сильным запахом «быта», которому на Офицерской объявили войну. Мейерхольд начал с того, что попросту отменил и упразднил весь мир вещей, который много значил для персонажей Юшкевича. Он разрушил их «ситцевое благополучие», их мещанский уют и предложил взамен зияющую пустоту, резко повернул от вызывающей красоты «Гедды Габлер» к сознательно выпяченной некрасивости.

В «Гедде Габлер» нарядная живопись Сапунова занимала всю сцену, а в пьесе Юшкевича кулисы были задрапированы серым сукном, зеркало сцены уменьшилось и лишь посреди подмостков, на их переднем краю, бедная, скупо намеченная выгородка изображала угол комнаты. Не всю комнату — это было бы для публики привычно, — а одну только стену с двумя большими окнами. Три простых стула, скамья, стол скорбно торчали перед глазами зрителей на протяжении всех трех актов. Менялось лишь освещение. Актеры выходили из-за суконных завес как бы из пропасти. О «пропасти», исторгавшей на сцену персонажей, с изумлением писали рецензенты. Особенно же смущал их еще один, четвертый стул, поставленный Мейерхольдом «в каком-то межпланетном пространстве, на свободном от декораций участке подмостков». Режиссер беззаботно выстраивал мизансцены и за пределами декорации! Актеры то и дело покидали «комнату» и вступали в это самое «межпланетное пространство», на просцениум.

Такого странного зрелища (сейчас оно не удивило бы никого, тогда казалось ни с чем не сообразным) даже самые опытные театралы не видывали. А Кугель заметил рассерженно: «Отрывайте пьесу от быта, если хотите. Но ведь вы отрываете от смысла».

Движения из интерьера на передний край сцены, фронтальные мизансцены, надолго застывавшие в холодной неподвижности, приглушенность, «матовость» тона — все это означало, что пьеса разгрызается, вопреки названию, не «в городе», а в некоей ирреальной среде, где ни двигаться, ни говорить, «как в жизни», невозможно. Однако, как ни душил пьесу Мейерхольд, все же оставался текст Юшкевича — многословный, сентиментальный. Оставался и «смысл», вовсе не интересовавший Мейерхольда. Разлад между драмой и режиссерской формой спектакля получался вопиющий.

А время шло. Из четырех пьес, которые репетировались до начала сезона, две уже сыграли, и оба спектакля вызвали брань ре-

цензентов, насмешки газет. Внутритеатральная оппозиция заметно повеселела, акции Мейерхольда падали.

Но поздно вечером 22 ноября 1906 года, после премьеры «Сестры Беатрисы» Метерлинка, Мейерхольд отметил в дневнике театра: «Спектакль имел очень большой успех». И Михаил Кузмин на этот раз обрадовался: «Шумный, большой успех. Все оживились и приободрились».

Оглядываясь в прошлое, легко понять, почему Мейерхольд потерпел два поражения кряду: ни драма Ибсена, ни драма Юшкевича прямого отношения к эстетике символизма не имели. Попытки Мейерхольда создать символистский спектакль наталкивались на противодействие текста. А «Сестра Беатриса», символистская по всем статьям пьеса, словно бы заранее соглашалась подчиниться режиссерским идеям Мейерхольда, более того, сама их подсказывала.

Предчувствия Комиссаржевской сбылись: тут, в «Сестре Беатрисе», она торжествовала победу, и эту победу принес «новый человек», который не обманул ее ожиданий. Она уверенно вошла в режиссерский, в полном смысле слова, спектакль, ничем не поступившись, напротив, обретая некие новые возможности. Тут она была «главная», она была в центре. Весь спектакль создавался как пьедестал для Беатрисы — Комиссаржевской. Мейерхольд проницательно угадал единственную для Комиссаржевской возможность ансамбля: ансамбль настраивался по камертону первой актрисы. Лилова-то-зеленый камень монастырской стены, бледное серебро и старое золото тусклых гобеленов Судейкина, фигуры монахинь в серо-голубых платьях — все это было мерцающей и холодноватой средой, в которой, по контрасту, остро чувствовалась живая теплота «грешного тела земной Беатрисы» (М. Волошин).

Поражение революции 1905 года русская интеллигенция переболела тяжело. Сложные комплексы чувства виновности перед народом, разобщенности с ним привели к мучительному для очень многих духовному кризису. Кризис этот отозвался и в «Сестре Беатрисе» Мейерхольда и Комиссаржевской. Стремление героини из монастыря в мир, полный опасностей, жестокий и страшный, но тем и привлекательный, а затем ее возвращение обратно в монастырь ассоциировалось с внутренними метаниями интеллигентов, которые замерли на перепутье и размышляли: то ли бежать от жизни, то ли окупиться в ее омут. В спектакле отразились и страх перед революцией, и надежда на очищение в ее огне, вера в чудо нравственного преображения человека.

Комиссаржевская, писал Луначарский, «схватила за сердце интонацией мятежа и неизбывной скорби». Актриска, после премьеры «Гедды Габлер» не услышавшая почти ни одного одобрительного слова, теперь едва успевала читать огромные статьи, в которых ее

превозносили до небес. И ликовала, ибо успех был завоеван в формах «пового», «идеалистического» и внебытового театра, о котором Комиссаржевская мечтала. «Давно Петербург не видел в театре такого волнения и таких оваций», — сообщали газеты. По свидетельству А. Зюлова, вечер премьеры «Сестры Беатрисы» до конца жизни остался «одним из самых светлых воспоминаний Веры Федоровны. Часто она говорила, что такие минуты не забываются».

Для Комиссаржевской, актрисы лирической, всегда и во всех ролях открывавшей миру себя, роль Беатрисы — одновременно и грешной, и святой, и мученицы, и победительницы — сливалась с ее собственной судьбой. Письма Брюсову в тот год Комиссаржевская подписывала «Беатриса».

Что же касается Мейерхольда, то, выстраивая весь спектакль по принципу центростремительному, добываясь «иллюзии амвона», он как бы создал антитезу только что испробованной центробежности действия «Гедды Габлер». Взамен живописности «Гедды Габлер» он предложил в «Сестре Беатрисе» принцип скульптурности. Сцена тут не растягивалась вширь, все мизансцены строились в центре, и персонажи «группировались очень тесно».

Специальное внимание Мейерхольда было привлечено к группе монахинь-«сестер», почти постоянно сопутствовавших Беатрисе. Все их движения выстраивались единообразно: монахини вместе «сплетались, расплетались, простирались на плитах часовни», вместе «опускались на колени, поднимая руки над головой». Мейерхольд группировал монахинь в плащах с капюшонами так, чтобы они сообща, слитными движениями создавали как бы пластический аккомпанемент позам героини.

Общественный резонанс «Сестры Беатрисы» поразил даже Блока. «Метерлинок, имеющий успех у публики, — что это? — спрашивал поэт. — Случайность или что-то страшное? Точно эти случайные зрители почуяли веянье чуда, которым расцвела сцена... Мы, — продолжал Блок, — узнали высокое волнение... Было чувство великой благодарности за искры чудес, облетевшие зрительный зал».

После метерлинковской премьеры Мейерхольд имел, казалось, моральное право перевести дух, сделать паузу, но он этим правом не воспользовался. Хотя он жил в соседнем с театром доме (квартира Мейерхольда — Офицерская, 37, здание театра — Офицерская, 39), Ольга Михайловна и дочери видели его редко, а Екатерина Михайловна Мунт чаще общалась с ним на репетициях, чем в семейном кругу. Мейерхольд весь день пропадал в театре, забегая домой только наспех пообедать. Вечером, когда кончался спектакль, приходил измочаленный, обессиленный и долго сидел, уставясь в одну точку, додумывая какие-то мысли. Он жил тогда азартно, лихорадочно. Он знал: теперь или никогда. От того, как пройдет первый сезон на Офицерской (будет ли второй сезон, Мейерхольд не зага-

дывал, так далеко смотреть не приходилось), зависела вся его будущность, возможно, — вся жизнь.

Каждый спектакль на Офицерской ставился как опыт, результаты которого никто предугадать не мог. На премьере подвергались проверке — притом публичной! — постановочные формы, либо уже маячившие раньше в воображении Мейерхольда, либо только что придуманные, удачные и неудачные. Всякая догадка, всякое изобретение тотчас осуществлялись в спектакле. Темп был задан ускороенный донельзя. Быстрота, с которой публике театра на Офицерской показывали одно за другим новые сценические решения, — явление в своем роде уникальное.

И хозяйка театра и режиссер довольно скоро увидели, что по-настоящему сильных актеров в труппе нет, кроме только самой Веры Федоровны, Екатерины Мунт и Бравича. Юные красавицы, которые могли вдохновлять поэтов и художников, молодые экзальтированные фавориты Комиссаржевской, вместе с ней беззаветно верившие в Мейерхольда, — все они придавали театру на Офицерской, и особенно его заукслистой жизни, большое обаяние, создавали атмосферу энтузиазма вокруг каждой премьеры, темпераментно боролись против оппозиции «старожилов». В их числе были бесспорно даровитые юноши и девушки, но опытом и мастерством они еще не обладали, а превращать репетиции в уроки Мейерхольду не позволяла спешка. Другие же, постарше и поопытнее, откровенно выражали недоверие «новому курсу», который прокладывал режиссер. Распределение ролей поэтому всякий раз становилось мучительно сложной проблемой. Многие назначения приходилось по ходу репетиций изменять, отменять. И следовало в любых случаях считаться с кассой: дело велось на личные, весьма ограниченные средства Комиссаржевской, убытки грозили театру гибелью.

Вера же Федоровна при всей ее несравненной самоотверженности не могла каждый день играть большие роли. То есть, вполне вероятно, она могла бы их играть и каждый день, но — не в новаторских, сложных по композиции постановках Мейерхольда. Вот это обстоятельство Комиссаржевская не учла перед началом сезона на Офицерской. Она готовилась вместе с Мейерхольдом творить «Новый театр», а труппу сформировала по старому принципу театра одной актрисы.

В результате ей пришлось, например, сразу после Беатрисы рязучивать роль Сонки в «Вечной сказке» Пшибышевского, хотя Сонку она играть вообще не собиралась и отдала эту роль другой актрисе. Но репетиции показали: нужна Комиссаржевская, а не молодая Филиппова, нужен Бравич, а не молодой Бецкий. И Мейерхольд наспех резко сокращал пьесу, чтобы Комиссаржевская в ней затрачивала меньше усилий. К слову сказать, и Сонка принесла Вере Федоровне успех, пусть не такой громкий, как Беатриса.

Все же ситуация в театре складывалась трудная. Под конец ноября 1906 года «Петербургские ведомости» злорадно отметили, что «декадентские постановки Мейерхольда решительно не имеют успеха у публики. Аплодирует вечно одна и та же кучка лохматой молодежи, пользующаяся, очевидно, каждым случаем, чтобы выразить симпатии «освободительному движению». Сама же публика холодна и бесстрашна. Сборы у г-жи Комиссаржевской неважные».

А в декабре ударили лютые морозы. Стужа не повлияла только на посещаемость балетных представлений. «Впрочем,— резонно указывал репортер,— публика балета — публика исключительная. Большею частью это богатые люди, имеющие теплые шубы и собственные кареты... Обратный пример представляет публика театра г-жи Комиссаржевской. Тут главный элемент составляют студенты и курсистки, народ бедный, не имеющий теплой одежды». Этот «главный элемент» в холода волей-неволей отсиживался по домам.

Меньше чем за месяц театр показал четыре премьеры. С аншлагами шли только первые представления. Касса чутко реагировала на участие в спектаклях самой Комиссаржевской. Пьеса, где она не была занята, — «В городе» — давала самые низкие сборы.

Казалось бы, самое время и о кассе подумать, какую-нибудь «хлебную пьесу» разыграть!..

Мейерхольд быстро, на живую нитку сладил для Комиссаржевской «Нору», чтобы Вера Федоровна смогла вновь показаться в одной из ее коронных ролей. Для «Норы» сделали новое оформление — без мягкой мебели, без камина, портьер и ковра. Ибсеновскую героиню вытащили из теплого семейного гнездышка. Нора очутилась на фоне красновато-розового плоского «экрана», «в каком-то узком проходце», похожем на «приемную полицейского участка». Комиссаржевская играла по-прежнему, «в старом стиле». Но — странное дело! — играла без прежнего успеха.

Комиссаржевская стойчески перенесла и эту неудачу: она безоглядно летела вперед на широких крыльях Беатрисы.

Что же до Мейерхольда, то он вдруг на несколько дней исчез из театра, замкнулся дома, сказался больным.

БЛОК

В жизни каждого человека искусства бывают дни, когда все сделанное дотопе начинает казаться не то чтобы напрасным или ненужным, но вдруг, в одночасье, устаревшим. Недовольство собой сливается с острым предчувствием близких перемен. Дорога куда-то внезапно сворачивает, и там, за поворотом, угадываются великие, вчера еще неподвиденные возможности.

Мейерхольд испытал мощный папор новых идей и смелых замыслов, читая и перечитывая маленькую пьеску Александра Блока «Балаганчик». Позади оставались только что сделанные «Гедда Габлер» и «Сестра Беатриса», большой скандал и большой успех. Он твердо знал теперь, что способен будоражить, покорять и приводить в экстаз не только провинциальную аудиторию, но и «весь Петербург», весь пресыщенный и утонченный артистический мирок столицы. Не сомневался в себе. И все-таки над страницами «Балаганчика» он дрожал от волнения. Пройдет несколько лет, и в предисловии к книге «О театре» он коротко скажет: «Первый толчок к определению путей моего искусства дан был... счастливой выдумкой планов к чудесному «Балаганчику» А. Блока». Он назовет Блока «истинным магом театральности». Блок же, в свою очередь, назовет его постановку «идеальной» и, выпуская в свет томик пьес, посвятит «Балаганчик» Всеволоду Эмильевичу Мейерхольду. Но все это будет потом, потом! Пока перед нами режиссер, который читает пьесу. Что же он видит? Что приводит его в такое возбуждение?

Прежде всего — дерзкое и откровенное обнажение театральной условности, о котором прежде и не помышлял Мейерхольд. По пьесе Блока, Автор вылезает «из-за занавеса сбоку» и обращается к зрителям с жалобой на актеров, которые-де нагло искажают его замысел. Потом Автор опять выскакивает на авансцену, пачинает возмущенную речь, но его вдруг хватает и уволаскивает за кулисы «высунувшаяся из-за занавеса рука». Потом Паяц перегибается через рампу и пронзительно кричит в публику: «Помогите! Истекаю клюквенным соком!»

Значит, что же? Значит, можно разомкнуть заколдованный круг символистской драмы, персонажи которой могли общаться между собой, или же с богом, или с Роком, но только не с публикой? Тогда к чему «барельефы», и застывшая пластика живых изваяний, и холод интонаций? К чему атмосфера отрешенности от зрительного зала, ради создания которой затрачивалось столько усилий? И вот еще что — мысль Мейерхольда летела дальше: если не нужна статика, то, значит, возможна, более того, желательна динамика?! Вот же и сказано у Блока: двое Влюбленных «исчезают в вихре плащей». Вот из толпы вырывается третий, «весь — как гибкий язык черного пламени». И еще, и еще — Мейерхольд упивался ремарками — вот «суматоха», вот «маски толпятся, смеются, прыгают». А перед фипалом «все декорации взвиваются и улетают вверх»!

Но если так... Если так, то, спрашивается, зачем узкая, плоская сцена? Довольно слушаться Фукса, надо выбросить из головы все наставления этого скучного педанта, вообразившего, будто он избрал сцену, пригодную на все случаи жизни. Какая чушь! На уз-

кой сцене любая динамическая композиция превратится в толкотню и давку. Кроме того, ведь вся идея Фукса — в том, чтобы придвинуть актеров поближе к публике. Но если, если, если... Если мы соединяем сцену и зрительный зал как бы воедино, обращаясь через рампу к зрителям, то не втягиваем ли мы тем самым публику на подмости? Не превращаем ли мы всю сцену в один огромный просцениум?

Отсюда вывод: нам узкая и плоская сцена вовсе не нужна. Нам нужен весь планшет. Мы повесим ярко-синий задник и такие же ярко-синие холсты по бокам, они закроют кулисы, и возникнет сплошное синее пространство. А в этом синем пространстве мы построим легкий, из простого холста, маленький, но настоящий белый балаган. На сцене сделаем вторую сцену! И все! Мы не станем внушать зрителям, что вся эта синь — будто бы небо, что где-то там, далеко, за пределами сцены, под этим небом — улицы или поля. Ничего подобного. Синий цвет не имитирует небесную лазурь. Эта синева — иная. Под этой синевой нет ничего, кроме планшета и балагана. Здесь не живут, здесь — играют!

Пьеса Блока невелика. Она шла тридцать пять, максимум сорок минут. Но эти сорок минут имели в биографии Мейерхольда значение исключительное. «Балаганчик» изменил судьбу режиссера, предопределил все метаморфозы, которые совершились впоследствии в его искусстве.

После метерлиповских трагедий, действие которых протекало в сумрачных замках и монастырях, после ибсеновских драм, запрятанных в глубь обжитых интерьеров, после всего этого серьезного и глубокомысленного репертуара, в руках Мейерхольда очутилась издевательски шутливая, но пронизанная щемящей болью пьеса, где действовали не респектабельные люди, озабоченные смыслом жизни или собственной репутацией, не сомнамбулические королевы и монахини, а просто-напросто комедианты. Рассталкивая ибсеновских ассессоров и частных поверенных, отпихивая в сторону призрачных персонажей Метерлинка, на сцену рвались бесцеремонные и беспутные театральные отродья — Арлекин, Пьеро, Коломбина.

Пьеса начиналась откровенно пародийной сценкой мистиков. Давно ли Мейерхольд всерьез размышлял о возможностях мистического театра, призванного заменить собой церковь? Давно ли вместе со Станиславским, обсуждая «Смерть Тентажиля», задумывал спектакль как «богослужение»? Теперь представление начиналось пародией на веру в чудеса, на претензию приобщиться к потустороннему миру.

Мистики ждут Смерти с косой за плечами? И прекрасно! А придет всего-навсего красotka Коломбина, невеста смешного Пьеро. И за плечами у нее будет... будет коса! Но только не та символическая, которой Смерть косит людей, а самая обыкновенная, туго за-

плетешная девичья коса. Будут плясать маски и паяцы. Три пары влюбленных исполнят каждая свой танец. Будет метаться по сцене растерянный глупый Автор, беспомощно пытаясь вернуть действию логику и порядок... Все будет не как в почтенном, серьезном театре для многоуважаемой публики, начитавшейся Шопенгауэра и Ницше, а как в самом дешевом балаганчике для голытьбы. А сверх всего, надо всем прозвучит — косноязычно и горько — тоска по истинной великой любви и по исчезнувшей из жизни красоте!..

Прежде чем приступить к репетициям, Мейерхольд несколько раз повстречался с Блоком. Сперва он никак не мог заставить себя поверить, что кощунственно смелую, разом и нежную и грубую пьесу сочинил вот этот его собеседник, сидевший за совершенно пустым письменным столом, подчеркнута вежливый, очень серьезный, неулыбающийся. Что рукой, так спокойно и так недвижно лежавшей на столе, написаны и «Стихи о Прекрасной Даме», и «Незнакомка», и «Король на площади». Впрочем, и усомниться в этом было нельзя. Блок медленно ронял не очень ясные слова о том, что должен наконец «пробить час мистерии», и речь его звучала будто с кафедры, что-то в ней сквозило академическое. А глаза странным образом отсутствовали, он словно и сам не слышал, что говорит. Но вот сказал про «мертвые складки занавесей и декораций», которые душат нынешний театр, про «усталость» театра, и в этот момент между поэтом и режиссером внезапно вспыхнула вольтова дуга общности. И глаза у Блока сразу стали другие, в них промелькнула веселая злость. Он заговорил о том, что на сцене — всюду и везде — «умирает звонкая нота», а голоса — «голоса грубеют». Мейерхольд в это мгновение почувствовал, куда клонит и чего хочет поэт. Он не стал в подробностях рассказывать Блоку, каким ему видится будущий спектакль, а Блок — не спрашивал.

На следующее утро режиссер уже сидел с Николаем Сапуновым, и они вместе колдовали над устройством декораций. Художником «Балаганчика» мог стать один только Сапунов: в его искусстве, размашистом и затейливом, всегда подспудно шла та самая перебранка с реальностью, которой теперь добивался Мейерхольд. Живопись Сапунова, презрительно сторонясь от повседневности, дразнила и задирала ее. Вот почему Мейерхольд не послушался Кузмина: тот с радостью согласился написать музыку к «Балаганчику» и уговорил оформление поручить Судейкину. Кузмин Судейкина боготворил, он даже пытался внушить режиссеру, будто его, Кузмина, музыка с декорациями другого художника никак не совместима.

— У меня, — втолковывал он Мейерхольду, — не музыка, а музычка, но в ней есть яд... Сергей Юрьевич это понимает...

«Музычка» Кузмина, да еще и «с ядом», идеально соответствовала намерениям Мейерхольда. Но кандидатуру Судейкина он отвел.

— Сергей Юрьевич, — уклончиво сказал он Кузмину, — будет готовить другие пьесы, и для них, Михаил Алексеевич, тоже понадобится ваша музычка...

По поводу пьесы Блока, которую Мейерхольд рьяно принялся репетировать, среди приверженцев «старого, доброго Пассажа» разногласий не было. Все они считали, что репетируется нечто заумное, бредовое и дикое. Радовались, что роли в «Балаганчике» достались сплошь молодым, неопытным артистам, и нисколько не сомневались: на этот раз Мейерхольду не миновать ужасающего провала. Наконец-то он себе голову сломит! Наконец-то Вера Федоровна поймет, какому авантюристу вверилась!

А Комиссаржевская, которая никогда не бывала на репетициях, если сама в пьесе не участвовала, и, как правило, предпочитала смотреть генеральные незадолго до премьеры, на этот раз вдруг изменила своему обыкновению. Репетиции «Балаганчика» Вера Федоровна посещала почти ежедневно. Скромно сидела где-нибудь в уголке, кутаясь в меха, и безмолвно сияла. Ее восхищала фантазия Мейерхольда. Работа шла на всех парах.

Премьеру назначили на пятницу, 30 декабря 1906 года.

Мейерхольд разделил маленькую пьеску Блока на четыре части: 1) мистики, 2) бал, 3) арлекинада, 4) финал.

Действие начиналось громкими ударами большого барабана. Под звуки «музычки» Кузмина на подмостки выходил суфлер, влезал в свою будку, зажигал свечи. Затем поднимались края занавеса белого балаганчика и открывался поставленный параллельно рампе длинный стол, за которым восседали пятеро мистиков. За их спинами виднелись аляповатые обои в полосочку: Сапунов не оставлял никаких сомнений в том, что мистики эти — нашенские, свои, русские. Справа светилось окно. Возле окна — круглый столик с горшочком герани. Тут же на золотом стульчике, понурясь, притулился Пьеро в традиционном белом балахоне с большим гофрированным жабо, с ярко-красными помпонами и густо набеленным лицом.

Черное сукно со стола свисало до полу, так что публике видны были только головы мистиков, их плечи и руки, лежавшие на столе. Когда входила Коломбина, лица перепуганных мистиков сразу исчезали, и вдруг оказывалось, что за столом — один туловища без голов и без рук. Сапунов выкроил эти фигуры из картона и мелом по картону небрежно нарисовал сюртуки, маншшки, манжеты. Фигуры мистиков оживали только тогда, когда актеры просовывали головы и руки в специально прорезанные отверстия.

Сразу чувствовался резкий контраст между выпренности мистиков и детской наивностью Пьеро. Эту роль Мейерхольд играл сам. Он дал своему Пьеро сухой, почти деревянный голос, «пустой звук». Пьеро напоминал печальную куклу, издававшую порой жалобные стенания. Он «пристально смотрел в себя», переполненный

любовью и ожиданием любимой. Когда, завидев Коломбину, мистики с благоговением возвещали, что вот-де пришла Смерть, Пьеро совсем просто и весело возражал: «Господа! Вы ошибаетесь. Это — Коломбина! Это — моя невеста!»

В конце сцены мистиков из-под стола выскакивал стройный, высокий Арлекин — А. Голубев. Разыгрывалась маленькая, изящно и легко поставленная «арлекинада» — почти бессловесная, пантомимическая вариация на тему традиционного любовного треугольника комедии масок: Пьеро — Коломбина — Арлекин. Как и в старинном театре итальянских бродячих комедиантов, завершалась она тем, что Коломбину — М. Русьеву уводил Арлекин, а покинутый Пьеро оставался лежать на полу, как сломанная кукла.

Рассерженный Автор выскакивал на просцениум и кричал, что его исказили, что действие происходит зимой в Петербурге, что он писал не для балагана... (К восторгу Мейерхольда, во время премьеры в этот момент из зала раздраженно крикнули Автору: «Не мешайте смотреть пьесу!») Автора за фалды утаскивали прочь со сцены, и начинался бал.

Сколько — и каких! — балных сцен поставил впоследствии Мейерхольд! И как разнообразны они были! Пышные и первные, вихревые и чопорные, ликующе-радостные и мрачные... Но эта балльная сцена была, в сущности, первая, и в ней сразу открылся особенный дар Мейерхольда: его способность строить режиссерскую партитуру на музыке.

На время бала подмостки отдавались веренице масок. Кавалеры и дамы в маскарадных костюмах, предводительствуемые гибким Арлекином, сперва прогуливались, демонстрируя туалеты, потом начинали танец, то и дело прерываемый дуэтами трех пар — голубой и розовой, черной и красной и третьей, «средневековой».

Впервые Мейерхольду пришлось создавать композицию, в которой перемежались, друг друга оттеняя и усиливая, музыка, танец и стихи. Между строфами Блока возникали внезапные вихри движений, затем музыка смолкала, танец прекращался, вновь ясно и светло звучали стихи. Бурные ритмы сменялись плавными, замедленными, стихия бала успокаивалась, замирала, маски отступали в глубину сцены, прижимались к кулисам, и вдруг Арлекин выскакивал в окно, разрывая бумагу, которой оно было заклеено. В окне возникла Коломбина — теперь уже и впрямь в облике Смерти и с косой за плечами. Пьеро как замороженный по диагонали пересекал сцену, направляясь к ней, не в силах поверить своим глазам. В последний раз выбегал на сцену Автор, все еще пытаясь спасти пьесу и — под занавес — соединить руки влюбленных.

Но тут раздавался мрачный гром барабана. Коломбина и Автор исчезали. Пьеро падал навзничь на краю рампы. За его спиной опускался занавес. Пьеро приподнимался, смотрел на публику в упор

и произносил короткий монолог, завершавший всю пьесу укориженным вопросом: «Мне очень грустно. А вам смешно?»

Вынув из кармана дудочку, Пьеро начинал было наигрывать наивную мелодию. В зале медленно зажегся свет.

Мейерхольд сыграл смешного неудачника, одинокого мечтателя, поэта, чуждого жизни. «Победно звучит бубенчик Арлекина,— писал С. Ауслендер,— мелькают страшные манящие маски и оп, белый Пьеро... Весь в острых углах, сдавленным голосом шепчущий слова нездешней печали, он какой-то колючий, пронзающий душу, нежный и вместе с тем дерзкий...». То гибкий, то ломкий, то грустный, то колкий Пьеро знал тайны, непостижимые для книжечеев-мистиков.

Вождь символизма в поэзии Блок и создатель символистского театра Мейерхольд в этот вечер объединились и, саркастически усмехаясь, сдернули покровы тайны с символистского театрального действия. Ожидания «девы из дальних стран», вздыхания о «вечном ужасе и вечном мраке» — все было высмеяно. За многозначительной напыщенностью предсказаний мистиков открывалась пустота. Где только что виднелись их лица — зияли дыры.

Когда сыграли «Балаганчик», публика растерялась, она, по свидетельству современника, «лишилась критериев оценки» и «разделилась на два лагеря: одни, доходя до ярости, свистали и шикали, другие не менее дружно аплодировали». Георгий Чулков рассказывал: «Все, кто был на этом первом представлении «Балаганчика», помнят, какое страстное волнение охватило зрительный зал, какое началось смятение в партере, когда замерли последние звуки острой, пряной, тревожной и сладостной музыки Кузмина и занавес отделил зрителей от загадочного и волшебного мира, в котором жил и пел поэт Пьеро. Я никогда ни до того, ни после не наблюдал такой непримиримой оппозиции и такого восторга поклонников в зрительном зале театра. Неистовый свист врагов и гром дружеских аплодисментов смешались с криками и воплями. Это была слава. Было настоящее торжество».

Атмосферу премьеры навсегда запомнил и Сергей Ауслендер: «Будто в подлинной битве кипел зрительный зал; почтенные, солидные люди готовы были вступить в рукопашную; свист и рев ненависти прерывались звонкими воплями, в которых слышались и задор, и вызов, и гнев, и отчаяние: «Блок, Сапунов, Кузмин, М-е-й-е-р-х-о-л-ь-д, б-р-а-в-о-о-о»... И перед смятенной толпой стоял лучезарный, как бы прекрасный монумент, в своем строгом черном сюртуке, с белыми лилиями в руках — Александр Александрович Блок, и в посиневших его глазах были грусть и усмешка, а рядом белый Пьеро извивался, сгибался, будто бескостный, бестелесный, будто призрак, всплескивающий длинными рукавами своего балахона».

Раскланиваясь, Мейерхольд вглядывался в бушующий зал. В проходе партера он заметил маленькую почтенную старушку. Ее седые букли растрепались. Согнувшись, она изо всех сил дула в ключ, и ее пронзительный свист резал уши. Белый Пьеро соскочил со сцены, подбежал к старой даме, низко поклонился и протянул ей красную гвоздику. Та машинально сунула цветок в сумку и снова оглушительно засвистала.

Такой же свист послышался на следующий день с газетных полос. Пьесу называли «Бедламчиком», «жалкой белибердой, в которой разберется разве один Поприщин», «бредом куриной души», самого Блока — «юродивым». О Мейерхольде писали, что белый балахон с длинными рукавами ему как раз впору, то есть намекали, что на режиссера пора бы напялить смирительную рубаху.

О метерлинковской драме «Чудо странника Антония», сыгранной в тот же вечер, после «Балаганчика», писали мало, будто по обязанности, хотя и эту пьесу Мейерхольд поставил оригинально, зло. Но Блок затмил Метерлинка...

Самый меткий удар нанес Юрий Беляев: мимоходом упомянул, что на Офицерской «никто больше не говорит об актерах, даже о самой Комиссаржевской», а кричат только «Мейерхольд, Мейерхольд, Мейерхольд!».

Столь откровенное противопоставление режиссера первой актрисе и хозяйке театра ничего доброго не сулило.

«ТАЛАНТ ДАЛ ТРЕЩИНУ...»

В январе пового, 1907 года Мейерхольд поочередно репетировал три пьесы. Все три ставились для Комиссаржевской. В «Трагедии любви» Гуннара Гейберга она играла пылкую Карен, в «Комедии любви» Ибсена — гордую Свангильду, в «Свадьбе Зобеиды» Гуго фон Гофмансталя — нежную Зобеиду.

Одна за другой состоялись — с короткими интервалами — три премьеры подряд, и все прошли без особенного успеха.

Возможно, винить в этом следовало Мейерхольда, который после «Балаганчика» относился к символистским пьесам без прежнего энтузиазма. Но главная ставка во всех трех случаях делалась на Комиссаржевскую, на магнетическую притягательность ее дарования. А Вере Федоровне ни Карен, ни Свангильда, ни Зобеида, к несчастью, не удалась.

Учитывая опыт «Сестры Беатрисы», Мейерхольд старался организовывать свои композиции так, чтобы Вера Федоровна в них доминировала. Комиссаржевская доверчиво шла навстречу предложениям режиссера, пыталась применить к его мизансценам, он, в свою очередь, заботился об актрисе, искал для нее наиболее

удобные и эффектные игровые точки. Оба работали дружно. Все зря, напрасный труд!

Ибсеновская Свангильда могла и не понравиться Комиссаржевской: слишком рассудочна, слишком трезва. Мейерхольд опасался, что Вера Федоровна ее невзлюбит. Действительно, актриса, вопреки обыкновению, не только сразу же потребовала дублершу на эту роль, но и очень быстро, после трех представлений, уступила Свангильду Веригиной.

Но Карен?.. Карен, будто нарочно для Комиссаржевской написанная — чувственная, пламенная, «максималистка» в любви, признающая одно лишь «безумие» страсти, а потом в отчаянии кончающая с собой, — Карен не могла не принести ей победу! И Зобеида ведь тоже героиня «ее плана» — лиричная, порывистая, трепетный огонек, — и она обещала верный успех. В обеих ролях имелось все, что нужно Комиссаржевской: драмы мятущихся женских душ, вызывающие смелые поступки, самозабвение любви, разочарование, гибель...

Надежды тем не менее не сбылись, новые роли принесли Комиссаржевской одни огорчения. Последствия этих неудач Мейерхольд ощутил не сразу. Он и не замечал, что тучи сгущаются над его головой.

После премьеры «Свадьбы Зобеиды» Блок, без памяти влюбившийся в Наталью Волохову, хорошенькую и пустешькую брюнетку, шутя импровизировал:

Мы пойдем на «Зобеиду»,
Верно дрянь, верно дрянь.
Но уйдем мы без обиды,
Словно лань, словно лань...

Молодежь, окружавшая поэта, — Волохова, Веригина, Пронин, Сапунов, Ауслендер — весело хохотала. А Вере Федоровне было не до смеха.

В работе над «Свадьбой Зобеиды» вместе с Мейерхольдом впервые выступил в качестве режиссера Ф. Ф. Комиссаржевский. Тогда на этот дебют никто внимания не обратил. И в театре и вне театра Федора Федоровича воспринимали пока что лишь как брата Веры Федоровны, которого она по-родственному опекает. В труппе он занимал скромное положение: заведовал монтажной частью. Но сам-то Комиссаржевский, человек честолюбивый и даровитый, в мечтах заносился высоко, для него проба сил в «Свадьбе Зобеиды» многое значила. Он спрашивал себя: сможет ли сам быть режиссером у сестры? А если сможет — нужен ли ей Мейерхольд?

Хотя «Зобеида» никаких лавров Федору Федоровичу не дала, все же получилось так, что актерские поражения Комиссаржевской принесли ему выгоду. Петербургские критики, словно сговорившись, отзывались о выступлениях актрисы в постановках Мейерхольда

развязно и грубо. С удручающей откровенностью сообщалось, что «г-жа Комиссаржевская для Зобеиды не имеет прежде всего юности...». По поводу «Трагедии любви» Э. Старк в «Санкт-Петербургских ведомостях» восклицал: «Талант дал трещину, да еще какую! И поделом! Нельзя безнаказанно проделывать над собой всякие эксперименты. Ну что это такое было на представлении «Трагедии любви»? Что это была за игра?» Затем критик обращался прямо к Комиссаржевской и спрашивал: «Знаете ли, кого Вы мне напомнили этими угловатыми, порывистыми движениями, этими резкими неожиданными выкриками, этим полным отсутствием простоты, жизненности? Не догадываетесь? Яворскую!.. Да, да, именно эту артистку, ставшую синонимом неестественного излома на сцене».

Больнее задеть Комиссаржевскую вряд ли было возможно.

Вступив об руку с Мейерхольдом на путь исканий, Комиссаржевская собрала все свое мужество и с удивительной стойкостью переносила газетную брань. Она не собиралась ни останавливаться, ни поворачивать вспять. Как и Мейерхольд, понимала, что новое искусство неизбежно встретит сопротивление, на это шла. Сознавала и другое: молодость ей никто не возвратит. Однако же хотелось верить, что в новых формах, которые отыщет Мейерхольд, по-новому раскроется и ее собственный дар. А выходило наоборот: вместо чаемых восторгов — одна хула, упреки в «неестественных изломах», бесцеремонные указания на ее возраст. Нет, Вера Федоровна не помышляла о капитуляции, хотела идти вперед и только вперед. Но временами ее охватывала тревога. Бог с ними, с критиками, пусть пишут что хотят, не для критиков она играет, другое страшило: холод публики, жидкие, из вежливости, аплодисменты — ей, привыкшей к овациям! Необходимость с деланной улыбкой благодарности поднимать с планшета маленькие букетики фиалок — тягостная для Веры Федоровны, помпившей вечера, когда сцену закидывали розами. Обязанность кланяться стремительно пустеющему партеру, жалкой группке восторженных студентиков у рампы, не замечающих, что за их спинами нет никого, кроме равнодушно ожидающих капельдинеров... Хорошо Мейерхольду: молод, восходящая звезда, вся жизнь впереди, жена, девочки... А ее слава идет на убыль, семьи нет и никогда не будет. Ей в жизни даровапы лишь искусство да любовь. Конечно, возврата нет, надо шагать все дальше и дальше по избранному пути. Но с Мейерхольдом ли? Не ошиблась ли она в спутнике? А если не с ним, то с кем?.. Ответа на эти вопросы Комиссаржевская не знала.

Меж тем Мейерхольд принимался за постановку «Жизни Человека», пьесы, где для Комиссаржевской не было роли.

В момент, когда интерес Мейерхольда к символистской драматургии быстро угасал, «Жизнь Человека» Леонида Андреева этот интерес, хоть и ненадолго, разожгла сызнова. В отличие от многих

современных писателей Андреев хотел и умел все досказывать до конца. В его пьесы прорывалась и в них заявляла о себе злоба дня, в них громко звучали надрывные ноты. Но чувствовалась в этих пьесах и раздвоенность андреевского таланта: писателя с равной силой влекли к себе и свободолюбивая проповедь реалистов, группировавшихся вокруг сборников «Знание», и многозначительная образность символистов. Его тянуло сразу и к Горькому и к Брюсову. Отсюда и характерная для Андреева трагедийность восприятия русской действительности, и его попытки показать социальную несправедливость как неотвратимый приговор Рока.

Свойственная Леониду Андрееву рациональная жесткость построения пьес в сочетании с обычной для него экзальтированностью вела к своеобразной подмене: вместо символов он выдвигал пугающие, однозначно ясные аллегории.

Публику волновала недвусмысленная прямота аллегорий. В ту пору даже и робкие политические намеки производили большое впечатление. Один журнальный стихотворец констатировал:

Обрывки мыслей, полуслов,
Враждебных мраку жизни душевой,
Наш зритель, чуткий и послушный,
Теперь приветствовать готов...

Тем более пылко приветствовала аудитория громогласные ступени персонажей Андреева.

Прошло добрых пятнадцать лет, прежде чем Осип Мандельштам с пронией заговорил об андреевских пьесах, «сильных и элементарных, понятных всем и каждому благодаря ясной схематичности действия». Полтора десятилетия спустя уже смешно было вспоминать, как «Он, Она, Оно и прочие значительные персонажи наводили панику на впечатлительного российского интеллигента». Но в 1907 году «Жизнь Человека» Леонида Андреева почти все восприняли как большое событие. Пьесой увлеклись и Станиславский и Мейерхольд.

Мейерхольд, которого никому и никогда не удавалось опередить, приступил к репетициям в феврале 1907 года и повел их в бешеном темпе. Репетировали десять суток подряд — и днем и по окончании вечерних представлений, ночью. Общий постановочный план Мейерхольда определился сразу. Отбрасывая все помехи, в том числе и многие авторские ремарки, он быстро и уверенно шел к цели.

Согласно указанию автора, первое действие надлежало вести в «правильно четырехугольной комнате», где все «серое, дымчатое» — серые стены, серый потолок, серый пол. Мейерхольд понимал, что ремарка Андреева невыполнима, как ни верти, па подмостках будут не четыре стены, а только три. К этим трем стенам публика слишком привыкла. Если послушаться Андреева, выйдет банальный павильон. А чтобы зрители увидели, что стены, пол и потолок —

менно серые, придется дать яркое освещение. Но тогда уж никакой дымчатости» не будет. Значит, впечатление, которого добивается автор, не может быть достигнуто по его подсказкам. Мейерхольд же считал, что «в глубине замысла» пьесы таится один главный мотив: «все как во сне». Из этого он и исходил. Главный принцип постановки режиссер сформулировал четко: уничтожение декораций.

Не надо, решил Мейерхольд, вовсе никаких стен, никаких полов. Не стоит никак и ничем обозначать очертания комнат. Пусть в пространстве сцены в тревожной мгле, будто острова в океане, лавают отдельные, выхваченные из темноты светом вещи, к которым жмутся персонажи. А как это сделать? Очень просто. Декорацию отменить. Задника не будет. Кулис не будет. Рампу погасить. Люстры выключить. К общему освещению всей сцены не прибегать и в каком случае. И — никакого света извне! Освещение — «ближнее». То есть подвешенные тут же на сцене лампы верхним светом вырвут из тьмы столы, стулья, скамьи, кресла так, что они, словно разрывные видения, возникнут из мрака небытия. Возникнут и, как только свет погаснет, — исчезнут.

Форма спектакля создавалась одним только светом, изменчивыми взаимоотношениями света и мглы, неверных, тусклых лучей и ильного, всепобеждающего мрака, который то расступался, то вновь — казалось, навсегда — сгущался на фоне серых сукоп. Для такой композиции плоская и узкая сцена, конечно, не годилась. Фигуры актеров, уходящих в глубь таинственного и мрачного пространства и исчезающих там, в далекой темноте, гораздо больше соответствовали духу пьесы. Темнота словно втягивала персонажей, кутывала и поглощала их. Сцена оставалась темной и призрачной, о глубокой. Иногда, например в картине «Бал у Человека», ее глубина распаивалась: большая люстра освещала полукруг серо-белых колонн, возле каждой колонны в золотых креслах сидели дряхлые карикатурные старики и старухи. Гримы — резкие, отталкивающие, такие, чтобы люди напоминали зверей. Костюмы — яркие, розовые. Если оформление (выполненное В. К. Колендой по указаниям Мейерхольда, который выступал тут фактически и как художник спектакля) балансировало между черным, серым и белым, то верхающее золото кресел и интенсивный цвет костюмов вступали спор с этой бескрасочностью.

Между сценой и залом Мейерхольд поставил сурового часового: Ефимов в сером — К. Бравич, произнеся суховатым, шершавым голосом текст пролога, затем на протяжении всей пьесы с горящей и остепенно оплывающей свечой в руке недвижно стоял на авансцене вплоть до финальной своей реплики: «Тише! Человек умер!»

Блок считал тогда, что «Жизнь Человека» — «лучшая постановка Мейерхольда». С ним далеко не все соглашались. Один из

критиков сердито заявил, что спектакль — «изделие гробовщика, траурная колесница, проезжающая по шумному базару жизни». Но в большинстве рецензий режиссера хвалили, и спектакль пользовался шумным успехом.

Мандельштам потом вспоминал, что «не было дома, где бы не бренчали одним пальцем тупую польку из «Жизни Человека», сделавшуюся символом мерзкого, уличного символизма».

Вскоре после премьеры сам Леонид Андреев приехал в Петербург и дважды побывал на представлениях «Жизни Человека». На вызовы публики выходил охотно. В черной бархатной куртке, живописно цыганистый, смуглый, откидывая назад копну черных как смоль — даже с синеватым отливом — волос, он весело и хитро поглядывал со сцены в рукоплещущий зал, но, раскланиваясь, почему-то явно старался все время держаться поодаль от режиссера. Сперва Мейерхольд не мог понять причину его ловких и странных перемещений, думал даже, что Андрееву пришлось не по вкусу его постановка. Потом догадался: коротконогий Андреев просто не хотел стоять рядом с худым и длинным Мейерхольдом. А спектакль драматургу понравился, и очень. Правда, он высказался в том смысле, что режиссер-де слишком злоупотребляет мраком, что в иных местах надо бы дать «несколько больше свету для лиц». Но общий вывод писателя звучал уверенно: «Мейерхольд — несомненно, талантливый человек. Он отыскивает новые, нужные пути в искусстве».

К Леониду Андрееву тогда прислушивались, он был в моде, на гребне славы. Большой кассовый успех «Жизни Человека», которой закончился первый сезон театра на Офицерской, сомнений не вызывал. Но тот факт, что в репертуаре появилась пьеса, где Комиссаржевская не занята, и что пьеса эта тем не менее делает битковые сборы, можно было по-разному истолковать. Можно было истолковать и так, что режиссер-де мало заботится об интересах актрисы, возглавляющей театр.

РАЗРЫВ

Сезон закончился в марте, слишком рано, по мнению Мейерхольда. Спектакли на Офицерской шли всего четыре месяца, и хотя за этот срок успели показать одиннадцать постановок, Мейерхольд с досадой думал о том, как мало, в сущности, сделано. Стремглав переходя от пьесы к пьесе, он не успел идейно и духовно сплотить труппу, втолковать актерам, в каких намерениях он утвердился, в каких — разуверился. Его приводил в негодование обычай прекращать спектакли на весь великий пост и на пасху. С этим уже не считался МХТ, но посчиталась Комиссаржевская. С ужасом пересчитывая предстоящие пустые месяцы — апрель, май, июнь, июль! —

Мейерхольд уговаривал Веру Федоровну организовать «летнюю колонию», то есть провести лето где-нибудь в дачной местности всей труппой, репетировать, готовиться к новому сезону. Вспоминал Пушкино, Мамонтовку...

Комиссаржевская не согласилась, на лето у нее были свои виды. А некоторые актеры — в их числе и опытный Илья Уралов и совсем молодой Александр Таиров — уже заявили, что покидают Офицерскую. Им на смену Мейерхольд с одобрения Веры Федоровны пригласил Р. Унгерна, Н. Будкевич, А. Нелидова, О. Нарбекову, А. Закушняка, К. Давидовского. Почти все пополнение пришло из «Товарищества Новой драмы». Но длинной летней паузы миновать Мейерхольду не удалось.

Весной 1907 года вместе с Федором Комиссаржевским он на две недели съездил в Берлин. Из Берлина давно уже доносились слухи о новаторских спектаклях Макса Рейнгардта. Хотелось своими глазами увидеть, что делает Рейнгардт, возможно, и перенять его опыт. Но постановки Рейнгардта разочаровали Мейерхольда. Выяснилось, что самое интересное позанимствовано у Гордона Крэга (чи смелые концепции Мейерхольд знал, ибо изданную в Германии книгу Крэга «Искусство театра» давно и тщательно изучил). Спектакли Рейнгардта, которые он увидел, побудили Мейерхольда написать для журнала «Весы» краткую, но острую статью и попутно высказать собственное понимание принципов условного театра.

Вернувшись из этой поездки, Мейерхольд с головой погрузился в литературную работу, начатую еще прошлым полтавским летом. На даче в Куоккале он наконец завершил фундаментальную статью «Театр. К истории и технике», в ней в скомбинированном, сжатом виде содержалась вся тогдашняя программа Мейерхольда, все выводы, извлеченные им из опыта МХТ, Студии на Поварской, а отчасти и театра на Офицерской.

Во многих своих утверждениях эта статья интересна и поныне, хотя полемические выпады против «натурализма» МХТ чаще всего неубедительны и хотя автор изъяснялся порой слишком высокопарно. Не стоит, впрочем, забывать, что пространная декларация Мейерхольда — первая в России попытка режиссера изложить свои идеи обновления театра и что некоторые мысли, в ней сформулированные, сам он впоследствии сумел и развить и более энергично утвердить на практике.

Пока он сидел в Куоккале и сочинял статью, изредка отвлекаясь для постановки случайных «дачных» спектаклей с актерами-любителями, Комиссаржевская отправилась в большое гастрольное турне по провинции. Федор Комиссаржевский поехал вместе с сестрой. Очень скоро Мейерхольд стал получать от него письма довольно неожиданного содержания. Брат Веры Федоровны считал, что итоги прошедшего сезона неутешительны. Что в труппе, увы, нет настоя-

щего лидера, нет «вожака». Что всю зиму на Офицерской актеры «бродили в тумане», ибо у театра «не было принципов» — ни в поисках пьес, ни в методах их постановки. Все эти упреки, конечно же, адресовались Мейерхольду. Дальше — больше. Комиссаржевский предлагал заказать новую декорацию для «Сестры Беатрисы» и заодно изменить весь мизансценический строй спектакля. Вера Федоровна со своей стороны писала Мейерхольду, что она хотела бы совсем иначе скомпоновать постановку «Норы», создать впечатление «очень теплого уютного гнездышка».

Мейерхольда такие письма озадачивали: мало-помалу они изображали всю его работу как сплошную вереницу неудач. Всеволод Эмильевич все же относился к посланиям Комиссаржевского довольно небрежно. Ему хотелось верить, что сама Вера Федоровна думает иначе, все еще с ним вполне солидарна, в него по-прежнему верит.

А провинциальные гастроли Комиссаржевской шли плохо. В Полтаве удивлялись: в прошлом году билеты «на Комиссаржевскую» брали, «что называется, нарасхват», теперь же «пришлось отменить два спектакля ввиду незначительности сбора». В Николаеве тоже «сборы были неполные». Корреспондент из Одессы, опасаясь «прослыть нескромным и дерзким», все же «с болью в душе» отмечал «усталость и бледность красок» ее игры.

Легко понять, как реагировала привыкшая к аншлагам и триумфам Комиссаржевская на неполные сборы, на кислые отзывы газет. В какую ярость она пришла, когда Федор Федорович показал ей неосторожное письмо Мейерхольда, где, во-первых, высказывалось удивление, зачем Вера Федоровна «поехала по России со старым репертуаром», а во-вторых, утверждалось, что такой репертуар «ее компрометирует, как вставшую во главе Нового театра»!

Многоопытный Бравич, которому актриса, бледная и в слезах, вслух прочла мейерхольдовские укоризны, только вздохнул и презрительно махнул рукой. Бравич знал, какой ценой даются Вере Федоровне — с ее-то слабым здоровьем! — кочевья из города в город с опостылевшими уже ролями, с постоянным тревожным ощущением, что молодость — уходит, публика — охладевает. Бравич видел, что Комиссаржевская обрекает себя на тяжкий ежевечерний труд во имя идеи Нового театра, «чтобы как-нибудь продлить дело будущего года» на Офицерской. Сам-то он смотрел в будущее с опаской и прямо написал Мейерхольду: «Мои мысли довольно-таки мрачны...»

В ответ на опрометчивое письмо Мейерхольда Федор Федорович тотчас же послал ему гневную отповедь, советуя Комиссаржевскую не учить: «Ее театр — это она «новая»!»

Без обиняков режиссеру указывали, что все искания возглавляет, вдохновляет — а кстати сказать, и финансирует тоже — сама

Комиссаржевская. Мейерхольду надлежит не забываться и знать свое место.

Всеволод Эмильевич смущенно оправдывался и извинялся: он не то хотел сказать, его не так поняли. «Очень грущу, что Вера Федоровна не сделала даже приписки к Вашему письму. Ни даже привета через Вас. Как понять?» — спрашивал оп Комиссаржевского.

Между тем коллизия была уже слишком понятна. Против Мейерхольда складывалась сильная оппозиция. И Бравич склонялся к мысли, что Вера Федоровна должна порвать с Мейерхольдом.

На протяжении прошедшего сезона «Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской» был мишенью самых язвительных критических нападок. Наиболее популярный тогда в артистической среде журнал «Театр и искусство» возглавлял А. Кугель — талантливый, остроумный и едкий критик, принципиальный противник режиссерского театра. В опытах Мейерхольда Кугель никакого смысла не находил. «Не вижу, — писал он, — принципиальной разницы между столярно-малярною работою г. Станиславского и столярно-малярною работою г. Мейерхольда... Не все ли равно, в какую сторону столярно-малярная работа обращается, в сторону того, чтобы все было «как в жизни», или в сторону того, чтобы ничего не было «как в жизни»?..»

Станиславский мог пренебрежительно говорить, что Кугель, мол, «талантлив, но к делу не пригоден».

Мейерхольд был в ином положении. Внутри театра он не обладал ореолом непогрешимости, который окружал Станиславского. Выпады Кугеля, иной раз очень меткие и остроумные, были часто весьма болезненны для Мейерхольда, еще чаще — для Комиссаржевской. А к Кугелю «пристраивались» обычно остальные петербургские рецензенты. И труппа, конечно же, слышала их раздраженные голоса. Актерам доставалось крепко, их это вовсе не радовало.

Комиссаржевская стойко держалась под огнем критики и считала, что «пужно только одно: твердо и неуклонно идти по намеченному пути, не считаясь ни с кем и ни с чем. Каждая попытка покончить со старыми формами встречает обыкновенно массу врагов, и к этому надо быть готовым». Но готовность идти вперед, к новым формам не означала уже полного альянса с Мейерхольдом. Напротив, подводя итоги первого сезона, Вера Федоровна с горечью сознавала, что ей как актрисе удовлетворение принесла только Беатриса. Выходило, что необходимы какие-то, и весьма радикальные, перемены, что дальше так нельзя. А если не так, то, значит, и не с Мейерхольдом?.. Федор Федорович настаивал: надо решать!

Согласно разумной традиции театральные договора и контракты обычно расторгались и заключались летом, между сезонами. Вполне вероятно, что летом 1907 года Комиссаржевская решила бы от-

казаться от сотрудничества с Мейерхольдом. Однако до осени она расстаться с режиссером никак не могла: в начале сентября театру предстояли гастроли в Москве. Комиссаржевская придавала этим гастролям, по ее собственным словам, «очень большое значение», ждала их с «безумным волнением», мечтала «показать Москве лицо театра ясно и ярко». Конечно, и Мейерхольд о том же мечтал.

Самый большой переполох в Москве произвел «Балаганчик». Как и в Петербурге, маленькая феерия Блока резко разделила зрительный зал надвое: одни негодовали, другие были в восторге, одни шикали и свистели, другие, «не щадя рук и горла, неистово вызывали артистов». Актер и драматург А. Южин-Сумбатов растерянно написал жене: «Блоковский «Балаганчик» — непередаваемое уродство, но бьет по нервам. Свист и бешеные аплодисменты».

Несколько более благосклонно, чем в Петербурге, приняли в Москве «Чудо странника Антония». С. Яблоновский сознался: «Порою берет настоящая жуть. Куклы. И души, и чувства — ничего этого нет. Там, внутри, не душа, а древесные опилки или вата». Критик верно разгадал замысел Мейерхольда: показать бездушные, бесчувственность мелких буржуа, марионеточность их бытия. Об исканиях Мейерхольда Яблоновский высказался так: «Это делает Треплев! Он не застрелился, он все ищет, и по-прежнему в его исканиях много сумбурного, большого...» Но, заключал критик, все это «движение вперед». Однако так думали очень немногие.

Показать москвичам «Жизнь Человека» Мейерхольд не смог: по просьбе Художественного театра, репетировавшего эту же пьесу, Леонид Андреев запретил театру Комиссаржевской исполнять ее в Москве. Остальные постановки имели сравнительно скромный резонанс. О Комиссаржевской писали мало, оскорбительно коротко, словно по обязанности. Во многих статьях сквозила тема увядания ее таланта.

В это время, опережая события, московская газета «Театр» опубликовала «сенсационное известие о возможном уходе из театра В. Ф. Комиссаржевской его главного руководителя и режиссера В. Э. Мейерхольда». Газета горячо одобряла «решение» актрисы отказаться от «той надуманности, той вымученности, в какие поставил ее прекрасный талант г. Мейерхольда». Хотя «решения» еще не было...

Но Мейерхольд уже понял, что ему пора уходить. В июле он писал Ярцеву: «Я измучился. Я не могу остаться в нем, в этом театре».

После гастролей труппа вернулась в Петербург, и Мейерхольд еще некоторое время продолжал работать. Три последние его постановки на Офицерской отмечены печатью душевной смуты.

Тому было несколько причин. Самая очевидная сразу бросалась в глаза: внутри театра отношения напряглись и усложнились. Дру-

гая, более глубокая причина метаний Мейерхольда состояла в том, что он уже нашел себя в «Балаганчике», знал и чувствовал, что с «Балаганчика» началась новая полоса его исканий, хотел бы предпринять серию совсем новых экспериментов. Труппа же от экспериментов устала. Как всякая труппа, она жаждала успехов. И, наконец, самая главная и самая тайная причина была в том, что первой актрисе театра путь «Балаганчика» был заказан. Кого угодно можно было вести этим путем, только не Комиссаржевскую.

Второй сезон между тем начался. Блок не отдал Мейерхольду только что написанную «Песню Судьбы», паивно предполагая, будто возможна постановка ее в Художественном театре. Идея Мейерхольда поставить драму Федора Сологуба «Дар мудрых пчел» методом «круглого театра», то есть разыграть пьесу в кольце зрителей, на подмостках, со всех сторон окруженных публикой, не встретила ни малейшего сочувствия дирекции театра (сплоченного триумvirата: В. Ф. Комиссаржевская, Ф. Ф. Комиссаржевский, К. В. Бравич), и этот интересный эксперимент пришлось отложить до лучших времен. Стремясь сразу же опять привлечь к театру всеобщий интерес, Мейерхольд решил открыть сезон довольно сенсационной пьесой Франца Ведекинда «Пробуждение весны», посвященной «проблеме» половой зрелости.

Интерес публики к такого рода пикантной тематике разжег только что напечатанный роман М. Арцыбашева «Санин». Летом 1907 года о «Санине» спорили все — от Льва Толстого и Александра Блока до гимназистов-старшеклассников. Одни утверждали, что «Санин» просто порнография, другие усматривали в романе подлинный реализм и дерзкую попытку «нарисовать человека новой этики».

В этих условиях пьеса Ведекинда сулила успех, пусть даже и с оттенком скандала. Комиссаржевская претендовала на главную роль гимназистки Вендлы. Мейерхольд, вероятно, считал, что сорокатрехлетней Комиссаржевской уже поздно играть гимназисток. В поисках компромисса он, распределяя роли, назначил первой исполнительницей Вендлы Комиссаржевскую, а второй — Екатерину Мунт. Вера Федоровна смертельно обиделась. Она потребовала Мунт к себе, долго с ней говорила, а после этого разговора вдруг написала Мейерхольду, что у нее «совершенно пропало» любовное отношение к пьесе. Далее Вера Федоровна сухо замечала, что «чисто лирическое дарование» госпожи Мунт «мало подходит» для Ведекинда, «сложного» и «трагического». Сама же она от роли Вендлы отказывалась наотрез. Весь эпизод для театра на Офицерской стал очень болезненным. До сих пор Комиссаржевская без колебаний брала себе любые роли, какие хотела играть, и считала, что имеет на это внутреннее право. Мейерхольд косвенным образом — и не очень тактично — дал ей понять, что он-то думает иначе. Отношения режиссера и первой актрисы театра еще ухудшились.

В «Пробуждении весны» режиссера занимала сложная постановочная задача: как добиться непрерывного развития действия пьесы, разбитой автором на двадцать отдельных картин? Задача затруднялась тем, что на Офицерской не было вращающегося круга. Мейерхольд решил всю композицию развернуть по вертикали, разделить сцену на три этажа, чтобы можно было быстро перебрасывать действие с одного на другой. Первый и второй этажи режиссер тоже расколол натрое, попеременно зажигая свет то в левом углу, то в центре, то в правом углу. Пока действие шло, допустим, слева, справа успевали переменить обстановку и обозначить новый интерьер. Над интерьерами второго этажа художник В. И. Денисов неожиданно расположил большой зеленый луг. Когда после двух-трех тесных и сумрачных интерьерных эпизодов артисты внезапно оказывались на зеленой, ярко освещенной поляне, высоко поднятой над зрительным залом, эффект получался сильный. А еще выше открывался романтический пейзаж с горами и кипарисами, и там, на самом верху, в финале пьесы возникала могила ее героя, гимназиста Мельхиора, покочившего с собой.

Само по себе постановочное решение выглядело необычайно. Оно, однако, нимало не содействовало желанию драматурга привлечь серьезное внимание публики к судьбам юношей и девушек, впервые услышавших «зов пола». Мейерхольд предлагал динамику, ускоренный темп действия, пренебрегая текстом, где слышались «пошлые гигиенические рассуждения школьного учителя». Блок перед спектаклем «боялся уточненной эротомании», а после спектакля сознался, что скука «пересилила порнографию». Часть публики была шокирована, скандал как будто получился, но пьеса сборов не делала.

Никаких шансов на успех заведомо не имела и постановка «Пелеаса и Мелисанды» Метерлинка. Среди сочинений Метерлинка эта пьеса выделялась тихой умиротворенностью, унылой благостностью. Режиссер уже не в состоянии был по-настоящему зажечься символистской драмой. Роли плохо расходились в труппе. А главное, Комиссаржевской нельзя было играть юную Мелисанду. Но она хотела ее играть. Она только этого и хотела. Пьеса готовилась в переводе Валерия Брюсова, с которым в эту пору Комиссаржевская была близка. Выступление в роли Мелисанды становилось для нее событием глубоко личным. Вера Федоровна вкладывала всю душу в поздние и страстные увлечения. Она перестала подписывать свои письма «Беатриса» и начала подписываться новым именем: «Мелисанда». Удержать ее было немислимо, возражать ей было бы бесполезно.

Мейерхольд и не возражал. Но репетиции шли трудно, нервно. Вера Федоровна сперва, ссылаясь на болезнь, вообще не приходила в театр. Потом стала изредка появляться на репетициях, однако

роль свою проговаривала вполголоса. Она ждала, что в Петербург придет Брюсов, писала ему, что если он не придет на репетицию, то «погаснет трепет, с которым я иду искать Мелисанду». А поэт пожаловал только на премьеру.

Дополнительной и тяжкой обузой во время репетиций «Пелеаса» для Мейерхольда стала большая роль Аркеля, которую он взял себе. После Пьеро он сыграл на Офицерской еще несколько ролей, случались среди них и большие. Все они не принесли Мейерхольду никаких радостей, и если своим Пьеро он имел основания гордиться, то во всех остальных случаях ни малейшего удовлетворения не получил. Играть Аркеля он решился не потому, что роль сама по себе привлекала его. Он предполагал, что, лично участвуя в спектакле, сумеет задать и подсказать остальным исполнителям верный тон. Уже на репетициях он понял, что ошибся. Необходимость играть самому только мешала ему работать с другими артистами.

В этот критический момент Мейерхольд впервые задумался о сложных взаимоотношениях между своими двумя призваниями — актера и режиссера. Он пришел к горькому выводу, что актерскую работу следует оставить — навсегда. Уходить со сцены ему было нелегко, в свои актерские возможности он верил. Но Мейерхольд осознал уже, что его главная миссия — режиссерское творчество. И сделал выбор. Вскоре он свое решение осуществил.

А премьера «Пелеаса и Мелисанды» прошла под смех и шиканье публики. Надо признать, что на этот раз Мейерхольд пороку не выдумал. Он предложил всего лишь слегка подновленный вариант «неподвижного театра» со всеми его атрибутами: с декорациями, придвинутыми вплотную к рампе, со статуарной пластикой, «барельефами» и холодной, «светлой» четкой текста. Единственное новшество состояло в том, что действие велось на крошечном пятачке в центре сцены. Вокруг этой площадки планшет был вынут, и в возникшей яме поместился оркестр, исполнявший специально написанную, однако же вялую и нудную музыку. Рецензенты веселились. Кругель провозгласил: «Держу пари, что если бы привести провинциала, который никогда г-жи Комиссаржевской не видел, то он бы спросил: а кто эта г-жа Тюшкина, немолодая уже особа, играющая сказочную принцессу?» Другой критик сожалел, что актриса заменила свой дивный голос «не то птичьим щебетаньем, не то ребячьими свистливыми тонами».

Еще пуще ругали Аркеля — Мейерхольда, но это Веру Федоровну утешить не могло.

Особенно резко отозвался о ней Эфрос, обычно осторожный в выражениях, деликатный, благожелательный. «Более неестественную, скажем прямо — более противную дикцию нам редко приходилось слышать», — писал он. И это еще были цветочки. А ягодки — в самом конце длинной статьи. Возражая другим рецензентам, Эфрос

сообщал, что их отрицательные отзывы об исполнении пьесы вообще-то кажутся ему преувеличенными: «...не все же так плохи, как г-жа Комиссаржевская».

И это написал Эфрос, которого Комиссаржевская считала союзником, «настоящим другом»! Эфрос, которому она три месяца назад внушала, что есть, мол, «такие отношения, которые, сквозь какие бы горнила ни прошли, останутся навсегда в глубине глубин прекрасными»! Было от чего прийти в отчаяние.

Комиссаржевская, конечно, понимала, что провалилась. Мейерхольд тоже чувствовал, что потерпел фиаско. Но, разумеется, не мог прямо сказать, что ставил пьесу без всякой охоты, только повинаясь желанию Комиссаржевской сыграть Мелисанду. Спектакль воспринимался как программный, как его, Мейерхольда, новейшее слово, едва ли не как манифест. Как же иначе? Метерлинк! Комиссаржевская в главной роли!

Через день после премьеры «Пелеаса и Мелисанды» разгневанная Вера Федоровна созвала у себя на квартире заседание художественного совета. Пришли Бравич, Унгерн, Комиссаржевский, Мейерхольд. Атмосфера за круглым столом в кабинете сразу же возникла отнюдь не домашняя, хотя в вазах везде стояли цветы. Вера Федоровна погрузилась в большое кресло. Казалась совсем крошечной, держалась замкнуто, как женщина, которая со стонческой твердостью переносит большое горе. Она ничего не «играла», она и в самом деле считала, что театр в беде и надо что-то срочно предпринимать.

Удрученный Бравич всем своим видом выказывал готовность поддержать Веру Федоровну в критический момент. Тоненький, бледный, будто горящая восковая свеча, Федор Федорович не скрывал ни неприязни к Мейерхольду, ни волнения. Барон Унгерн, человек светский, попытался было шуткой разрядить напряжение, но Комиссаржевская его оборвала:

— Рудольф Альфредович, на похоронах не шутят!

Мейерхольд догадывался, что разговор предстоит неприятный. Но вряд ли ожидал, что Вера Федоровна объявит ложными и ошибочными все их совместные опыты, перечеркнет весь прошлый сезон. Она же заговорила так, будто не было ни «Сестры Беатрисы», ни «Балаганчика», ни «Жизни Человека», вообще никаких удач, одни промахи, одни поражения.

— Мы шли по дороге, которая ведет театр к неминуемой гибели. Пока не поздно, пора взглянуть правде в лицо, пора одуматься. Театр духа нельзя создать способом подчинения актера внешней форме зрелища, а Всеволод Эмильевич знает и применяет один только этот способ. Мы не можем и я не хочу дальше идти за режиссером, который думает лишь о декорациях, позах, механическом ритме движений. Он превращает наш театр в лабораторию режиссер-

ских опытов, совершенно не интересующих публику. К нам не ходят, мы — в ссоре со зрителями. Так нельзя!

Мейерхольду, заранее подготовившему довольно самокритичный доклад, пришлось перестраиваться на ходу. Он сказал, что не разделяет пессимизма Веры Федоровны, что «Пелеас и Мелисанда» — последнее звено уже пройденного пути...

— Милостивый государь, — прервал его Бравич, — позвольте спросить, какого пути? Мы целый год за вами по кругам ада шествуем, и все боком, все, извините за выражение, барельефом!

— Всеволод Эмильевич, будьте же откровенны, — вступил Федор Федорович. — Мы все понимаем, что в идеале вы хотели бы иметь не актеров, а марионеток. Ведь даже Веру Федоровну вы пытаетесь превратить в марионетку... Всякому понятно, почему вы навязываете артистам такой монотонный, механический ритм, почему предписываете всем кукольные движения, кукольные голоса! Живые актеры вам не нужны... Они только помеха вашим плоским панно!..

Мейерхольд возразил, что теперь нисколько не настаивает на «барельефах», что он вообще отказался и от двухмерных плоскостных решений и от декоративных панно. Его новая программа — трехмерные композиции. Что же касается превращения живого театра в театр марионеток, то такую странную идею он даже и обсуждать не хочет, к его замыслам этот «художественный курьез» отношения не имеет.

Однако посулы заменить двухмерность трехмерностью не успокоили артистов. Бравич и Комиссаржевская оба спрашивали, «будет ли режиссер и теперь давить на актера, как при методе панно». Мейерхольд вспыхнул и заявил, что да, при всех условиях будет оказывать давление на актеров, не понимающих его замысла. А если это кого-нибудь не устраивает, то он, Мейерхольд, готов уйти из театра.

Фразы этой ждали, к ней и велось заседание. Но ею пока не воспользовались. Всего охотнее Комиссаржевская ответила бы коротко и ясно: «Уходите». Однако сдержала себя. Вера Федоровна видела, что брат рвется режиссировать. Но способен ли? Знает ли толком, что такое «мистический реализм», о котором с пафосом говорит? Может ли повести за собой театр? Вот вопросы, которые ее мучили и удержали от скоропалительного решения. Мейерхольд получил еще месяц странного испытательного срока».

Он знал уже, что не останется на Офицерской, и отчетливо видел некоторые непоправимые свои ошибки. Станиславский мудро поступил, когда, решившись экспериментировать, создал для этой цели специальную студию. Он же, Мейерхольд, предпринял серию экспериментальных спектаклей в большом кассовом театре, перед широкой аудиторией — вот первая ошибка. Вторая ошибка еще глубже, еще серьезнее. Символистский театр он воспринял было как

систему универсальную, годную искусству чуть ли не на все времена. А ее и на год-то не хватило. Ее разрушил уже «Балаганчик».

Он с радостью сейчас заявил бы, что от унижительных экзаменов отказывается, уходит. Распрощаться, немедленно распрощаться! — вот чего хотелось Всеволоду Эмильевичу. Гордо откланяться, тихо, бесшумно закрыть за собой дверь.

Но ему некуда было отступить. В Москве художник Н. Ульяпов и критик П. Ярцев уже несколько месяцев хлопотали, стараясь организовать новое дело с Мейерхольдом во главе. Замышлялось создание театра, пусть даже «несколько академического», серьезного, вкупе со школой-студией для исканий. Замышляться-то оно замышлялось, но ни подходящего помещения, ни денег московские друзья Мейерхольда не пашли.

Скрепя сердце Всеволод Эмильевич согласился остаться на месяц. А что будет через месяц? Кто знает?

Последний спектакль на Офицерской — «Победу смерти» Федора Сологуба — Мейерхольд осуществил, стремясь опровергнуть те самые формы символистского театра, которые он еще вчера на этой же сцене утверждал. Он ставил символистскую пьесу, презрительно отбрасывая прочь ее многозначительную завороченность. Он ввел в медлительную драму бурные и динамичные массовки. Актерской пластике придал экспрессивность, энергию. Во всю ширину сцены построил лестницу, ступени которой спускались к зрительному залу. На лестнице игралась вся пьеса. Художник В. Денисов готов был, перешагнув через рампу, спустить лестницу прямо в партер. Этого, однако, не сделали, не решились, и Мейерхольд потом жалел, что остановился «на полпути».

Комиссаржевской «Победа смерти» не поправилась и понравиться не могла: боль, вызванная провалом Мелисанды, не улеглась, в Мейерхольде она разочаровалась окончательно.

А в эти дни Федор Федорович познакомил сестру с молодым, изящным и элегантным Николаем Евреиновым. В отличие от резкого и экспансивного Мейерхольда Евреинов говорил вкрадчиво, мягко, пересыпая свою речь остроумными парадоксами, уверенно утверждая, что главная беда современной сцены — связанность, скованность актерского творчества, огромные возможности которого не только еще не раскрыты, но даже и не затронуты. Не скрывая восхищения Комиссаржевской, он ясно дал понять, что и для ее искусства видит совсем новые перспективы, причем именно на путях к еще не покоренным вершинам современной символистской драмы. Евреинов знал, как повести Новый театр, во всяком случае, говорил, что знал, и в его Новом театре все должно было служить единственно актеру. Комиссаржевской так хотелось ему поверить! В этих обстоятельствах попытку Мейерхольда опровергнуть приемы символистского действия Вера Федоровна восприняла как измену Новому

театру, как отступление к старомодной сценичности. Такое восприятие подсказывали и рецензии: критики наперебой твердили, что Мейерхольд «одумался», «опомнился», «образумился».

«Мейерхольд,— писала Вера Федоровна Валерию Брюсову,— поставил «Победу смерти», как может это сделать совсем растерявшийся человек... Я была на генеральной репетиции и сказала, что все это плохо от начала до конца».

9 ноября 1907 года, через год после открытия театра на Офицерской, Комиссаржевская собрала труппу и прочитала артистам знаменитое в истории русской сцены письмо, которое утром того же дня было вручено Мейерхольду:

«За последние дни, Всеволод Эмильевич, я много думала и пришла к глубокому убеждению, что мы с Вами разное смотрим на театр, и того, что ищете Вы, не ищу я. Путь, ведущий к театру кукол, это путь, к которому Вы шли все время, не считая таких постановок, в которых Вы соединили принципы театра «старого» с принципами театра марионеток, например, «Комедия любви» и «Победа смерти». К моему глубокому сожалению, мне это открылось вполне только за последние дни после долгих дум. Я смотрю будущему прямо в глаза и говорю, что по этому пути мы вместе идти не можем,— путь этот Ваш, но не мой, и на Вашу фразу, сказанную в последнем заседании нашего художественного совета: может быть, мне уйти из театра,— я говорю теперь — да, уйти Вам необходимо. Поэтому я более не могу считать Вас своим сотрудником, о чем просила К. В. Бравича сообщить труппе и выяснить ей все положение дела, потому что не хочу, чтобы люди, работающие со мной, работали с закрытыми глазами».

Решение Комиссаржевской ошеломило многих. «Никто из нас ничего не подозревал,— рассказывала В. Веригина. — Нас, приверженцев Мейерхольда, это поразило, как громом. Да и не только нас, но и еще многих».

На следующий день все случившееся на Офицерской стало достоянием газет. 11 ноября утром Комиссаржевская играла «Нору», и Федор Федорович отметил в дневнике театра, что публика устроила любимой актрисе «сочувственную демонстрацию».

13 ноября давали «Гедду Габлер». И в первом же антракте «устроена была манифестация. Иные стали вызывать: «Мейерхольд! Мейерхольд!» Другие заглушали: «Комиссаржевская-а-а!» Кричали: «Долой покойника!» Свистали... Выходила много раз Комиссаржевская».

14 ноября шла «Победа смерти». «Спектакль прошел гладко,— записал помреж. — Демонстративно вызывали Мейерхольда». Но Мейерхольд в театр уже не приходил. Помреж «дал Бакста и этим прикончил вызовы».

«Бакст» — то есть написанный Львом Бакстом тяжелый главный занавес театра с изображением элизиума — еще не раз использовался

для этой же цели. 15 ноября шла «Жизнь Человека», и снова тот же помреж писал: «Вызывали Вс. Э. Мейерхольда. Прекратили вызовы, дав Бакста».

Усилия Комиссаржевской продолжить дело создания Нового театра без Мейерхольда, с Комиссаржевским и Евреиновым успехом не увенчались. Расставшись с Мейерхольдом, она, в сущности, доигрывала эпилог своей сценической биографии. И, вероятно, не без горечи сказала на съезде в октябре 1909 года в Одессе молоденькой девушке-репортеру Вере Инбер: «...Мейерхольда я по сию пору ценю как большого, талантливового новатора, ищущего с подлинной искренностью. А такие его работы, как «Балаганчик», «Жизнь Человека» и «Сестра Беатриса», я считаю режиссерскими шедеврами».

Комиссаржевскую нередко называли «русской Дузе». По странному совпадению сходными оказались и неудачные попытки обеих актрис подчиниться режиссерской воле. В декабре 1906 года Элеонора Дузе решила довериться режиссерскому искусству Гордона Крэга, с успехом выступила в его постановке ибсеновского «Росмерсхольма», но после премьеры во Флоренции отправилась в Ниццу и там без особых колебаний обгорнала декорации Крэга, которые не умещались на сцене маленького театра. Крэг пришел в бешенство, и кратковременный союз знаменитой актрисы с молодым режиссером распался. Они рассорились в те самые дни, когда Комиссаржевская и Мейерхольд работали над «Сестрой Беатрисой».

Следующее совпадение еще более выразительно: в том же 1909 году, когда Комиссаржевская объявила об «отречении» от театра, Элеонора Дузе тоже сообщила, что покидает сцену.

Судьбы двух великих актрис будто подчинялись некому общему закону. Время гениальных артистических индивидуальностей, подобных Комиссаржевской и Дузе, великих солисток драмы, подчиняющих себе всю труппу и управляемых лишь собственной интуицией, невозвратно прошло. Обе актрисы понимали необходимость радикальных перемен в искусстве. Обе самоотверженно готовы были служить новым идеям и соглашались повиноваться указаниям смелых молодых новаторов. И все же неизбежно вступали с ними в конфликт.

На Офицерской под свистки и шиканье публики, под градом издевательских рецензий, под ропот большей части труппы Мейерхольд первый создал символистский театр в России. Он же первый исчерпал его возможности. Станиславский репетировал «Жизнь Человека» и обдумывал «Синюю птицу», Немирович-Данченко готовился к «Анатэме», в театре на Офицерской собирались (уже без Мейерхольда) ставить «Черные маски» Л. Андреева, а цикл мейерхольдовских символистских спектаклей уже закончился.

Много лет спустя Михаил Чехов проникательно заметил: «Ждать он не мог, в нем что-то спешило. Спешил его гений, его неукротимая воля к новаторству, к творчеству».

Мейерхольд поспешил расстаться и с символистской драмой.

Для Комиссаржевской на Офицерской завершалась ее жизнь в искусстве. Для Мейерхольда Офицерская стала бурным началом самостоятельного режиссерского пути.

Однако в момент, когда Комиссаржевская указала ему на дверь, Мейерхольд меньше всего способен был воспринять совершившееся в историческом или эстетическом аспекте. Он чувствовал себя жестоко и несправедливо оскорбленным. «Мотивы отказа ложны,— с обидой писал Мейерхольд,— но их надо было придумать, чтобы вызвать разрыв...». Удар, нанесенный ему, вышиб Всеволода Эмильевича из колеи, оставил в душе художника болезненную травму, которая не изгладилась до конца его дней. Едкий осадок мнительности, недоверия, которое подчас обращалось против людей, беззаветно ему преданных, с тех пор неизменно отравлял жизнь Мейерхольда. До этого момента, щедро и азартно растрачивая себя в лихорадочной смене замыслов и спектаклей, он относился к закулисным махинациям беспечно, даже презрительно. Но после того, как Комиссаржевский и Бравич выдворили Мейерхольда из театра, по сути дела, им самим созданного, он всегда и везде опасался тайных сговоров, интриг, сплетен, постоянно думал о них, торопился первым нанести удар тем, кого подозревал (часто без всякого повода, несправедливо, напрасно)... И сколько же таких внезапных ударов обрушилось на головы ни в чем не повинных людей, сколько судеб сломалось, сколько слез пролилось!.. Впрочем, все это случилось позже, много позже.

А пока, в том горьком поябре 1907 года, Мейерхольд понятия не имел, что его ждет, как сложится самое ближайшее будущее. Всеобщие симпатии привлекала к себе Вера Федоровна, всеобщее злорадство окружало его. Попытка Мейерхольда защитить — хотя бы юридически, формально — собственные права успехом не увенчалась: он вызвал Комиссаржевскую на своего рода «суд чести», Вера Федоровна вызов приняла и тут тоже одержала верх над режиссером. «Судьями оказались люди, не сочувствовавшие его новшествам, да и трудно было осудить Веру Федоровну, явившуюся во всеоружии своего обаяния, тихую и печальную...» (В. Веригина). Третейский суд решил, что, хотя увольнение режиссера в разгар сезона — факт, конечно, беспрецедентный, все же директора театра руководствовалась соображениями принципиальными, творческими. Кроме того, все прекрасно понимали, что после «Сестры Беатрисы» режиссер пользовался приемами, которые великой актрисе в конечном счете не подошли и не помогли. В поступке Комиссаржевской судьи ничего предосудительного не нашли. Да и впоследствии историки русской сцены неизменно одобряли предпринятый Верой Федоровной решительный шаг.

В Петербурге тогда издавалось много сатирических журналов.

Едва ли не каждый из них считал себя обязанным насмешливо прокомментировать — устами злоязыких фельетонистов или в остроумных карикатурах — участь «шарлатана» и «авантюриста», так долго морочившего головы почтеннейшей публики. Каких только не было шаржей и карикатур! Некто в сером — Бравич — мощным пинком в заплатанный зад сшибал Мейерхольда с подмостков в оркестровую яму. Комиссаржевская с большим топором в руках подступала к Мейерхольду, накрепко, толстыми канатами, привязанному к колонне: явно намеревалась отрубить ему голову. Она же, охотница, целилась из ружья в зайчика-Мейерхольда...

Утром, за чаем, десятилетняя гимназисточка Маша вдруг спросила Всеволода Эмильевича:

— Папа, а где твоя мартышка?

— Какая мартышка?

— Ну, па-а-ап... — протяжно настаивала Маша, — в классе все девочки говорят, у тебя есть живая мартышка и попугай. Ты чужим детям показываешь, а нам с Таней нельзя?

— Хочу мартышку! — плаксиво потребовала и четырехлетняя Таня.

— Оля, что такое, о чем они? — изумленно повернулся к жене Мейерхольд.

Ольга Михайловна и Екатерина Михайловна обе хохотали как полоумные. Потом, задыхаясь от смеха, Екатерина Мунт раскрыла перед Всеволодом Эмильевичем журнал, где целую страницу занимал затейливый рисунок. Длинный, сутулый Мейерхольд крутил ручку шарманки в колодце петербургского двора. На плече у него важно восседал большой нахохлившийся какаду. Мартышка в зеленых штанишках, с красной кепкой, зажатой в лапке, собирала подаяние у зрителей. Зрителей толпилось много — и взрослых и детишек. Они глядели на шарманщика с интересом, иные даже — разинув рты.

— А что?! — расхохотался и Мейерхольд. — Это идея! Вот и выход из положения. Оля, как ты думаешь, сколько стоит шарманка?

В конце концов, ему шел только тридцать четвертый год. Еще не поздно было начинать всю жизнь сызнова. Но все-таки — не с шарманки же начинать?..

ТЕЛЯКОВСКИЙ ИДЕТ НА РИСК

Совершилось невероятное.

Мейерхольд, которого только что со скандалом выгнала Комиссаржевская, Мейерхольд, у которого была скверная репутация «декадента», понадобился — где бы вы думали? — на императорской сцене! Там, где безраздельно царствовали традиция, ритуал и рутина. Там, где по капризу всемогущей Савиной принимались или

не принимались пьесы, отменялись и назначались спектакли, где одно слово Давыдова значило больше, чем речи всех режиссеров, вместе взятых. Там, где любая пустячная закулисная ссора могла завтра же стать предметом внимания министра двора, а то и самого государя императора: совсем недавно директор императорских театров князь Волконский, осмелившийся сделать замечание балерине Матильде Кшеинской, любовнице двух великих князей, тотчас получил отставку от должности.

Место Волконского занял В. А. Теляковский. В прошлом он служил конногвардейцем, и многие полагали, что вряд ли долго удержится на директорском посту, ибо, в отличие от предшественника, ни княжеским титулом, ни громким именем не обладал, опыта придворной дипломатии не имел. Считалось, что и в искусстве он мало что понимает, не сравнить с Волконским, человеком утонченным, эрудированным, даровитым. Однако, возгласив императорские театры, Теляковский сверх ожиданий обнаружил не только умение спокойно и уверенно лавировать в высших сферах, но и настоящей административный талант. К своим обязанностям новый директор относился очень серьезно, влияние авторитетных артистов учитывал, но далеко не во всем им уступал. Министр двора граф Фредерикс скоро понял, что его подчиненный Теляковский в сложных ситуациях всегда готов принять ответственность на себя, и графа это вполне устраивало. Он не возражал против рекомендаций директора, хотя подчас они казались министру сомнительными. Теляковский же упорно добивался обновления подвластных ему театров. Первым шагом, который утвердил престиж директора, стало приглашение на императорскую сцену Шаляпина. Затем Теляковский начал действовать смелее, призвал в императорские театры таких живописцев, как А. Головин, К. Коровин, Л. Бакст, противопоставил моде на итальянскую оперу пастойчивое внедрение в репертуар опер Мусоргского и Римского-Корсакова, с одной стороны, Вагнера (к которому питал особую слабость) — с другой.

Теляковский видел, что императорские драматические театры — Александринский в Петербурге и Малый в Москве — не выдерживают никакого сравнения с Московским Художественным театром, что каждый спектакль Станиславского и Немировича-Данченко становится событием в духовной жизни обеих столиц, да и всей страны, а вверенные ему твердыни русского искусства мало кого интересуют, хотя в их стенах и собраны превосходные актеры. Еще в годы русско-японской войны после генеральной репетиции «Виндзорских проказниц» Теляковский мелахолично записал в свой дневник: «Давали Шекспира по-александрински. Боже мой, что это за постановка и что за игра... Так же, как японцы бьют нас теперь в Маньчжурии, Художественный театр в Москве бьет императорские. Там работа, дисциплина, исполнение своего долга, система, техника

и терпение, в императорском театре — рутина, самодовольство, игра нутром, распушенность, отсутствие дисциплины... Старый театр с его традициями выдохся, в нем ничего нет, все слиняло, и поднять, даже починить его невозможно».

Директор все же пытался «починить». В дневнике, который Теляковский вел с неуклонной педантичностью, исписывая крупным почерком специально заготовленные толстые линованные тетради, он фиксировал и закулисные сплетни, и собственные впечатления, и, конечно же, беседы с актрисами и актерами, с министром двора, с великими князьями, спешившими выполнить желания своих фавориток, балерин или певиц, разговоры с императором или императрицей... Страницы дневника запечатлели немало попыток директора «починить» старый театр. Он охотно позвал на Александринскую сцену ушедших из МХТ А. Саннына и М. Дарского, предпринял постановки «Чайки» и «Вишневого сада». Увы, Чехов на Александринской сцене не приживался, и бывшие сотрудники Художественного театра ничего тут изменить не могли. Дело шло, как и до них, если не хуже. Теляковский чувствовал, что путь подражания Станиславскому ведет в тупик. Следовало искать какие-то другие пути спасения «образцовой сцены». Размышляя о том, кто способен вывести драму из застоя, Теляковский обратил внимание на очень уж яростную брань, которой газеты осыпали Мейерхольда. Правда, ни одного спектакля на Офицерской Теляковский не видел, но такая единодушная неприязнь к режиссеру его заинтриговала. «Сильное против него озлобление, — отметил у себя в дневнике Теляковский, — убедило меня, что в нем должно быть что-нибудь интересное».

О даровитости, исключительной работоспособности и смелой фантазии режиссера говорили директору и актер Дарский (он знал Мейерхольда еще в первые сезоны МХТ) и, главное, художник Головин, вкусу которого Теляковский доверял.

Первая беседа Теляковского с Мейерхольдом состоялась 18 ноября 1907 года — ровно через неделю после того, как Комитсаржевская объявила об изгнании режиссера. Высокий, худой, подтянутый Теляковский с интересом воззрелся на высокого, худого, элегантного Мейерхольда, который непринужденно расположился в кресле подле огромного письменного стола, не сознавая, кажется, какая честь ему оказана самим приглашенным в этот кабинет. Головин, массивный и представительный, выжидательно улыбался, как сваха, которая побаивается, вдруг жених покажется богатой невесте человеком недостаточно основательным и, не дай бог, ляпнет что-нибудь вовсе некстати. Но Мейерхольд прекрасно понимал, каких тем в разговоре с директором следует избегать, и сразу повел речь о постановках классических пьес. Говорил увлеченно, умно. Теляковский растаял.

«Мейерхольд мне сказал, — с нескрываемым удовлетворением записывал директор в тот же день, — что он лично переменялся

за последнее время и испытывает влечение главным образом к старому театру — классикам иностранным и русским... В общем Мейерхольд сделал на меня хорошее впечатление».

Конечно, директор обнаружил должную осмотрительность: просил до поры до времени сохранить переговоры в тайне, дал понять, что окончательные условия не от него одного зависят, что, скорее всего, начать придется с приглашения Мейерхольда — «в виде пробы» — для постановки какой-нибудь пьесы, а потом уж подписать контракт по всей форме. Тем не менее Теляковский сказал, что в принципе полагает вопрос решенным:

— Считайте, что с осени служите у нас, если, разумеется, это не противоречит вашим планам.

— Благодарю. Не скрою, что никаких определенных планов у меня вчера еще не было, — откровенно ответил Мейерхольд, — и ваше предложение мне очень приятно.

У него и правда гора свалилась с плеч. Такой скоропалительной и счастливой развязки первой же беседы он не ожидал. Похоже, фортуна меняла гнев на милость!

Переговоры с Мейерхольдом не предавались огласке. Все же сведения о них непостижимым образом проникли в печать. Зависимый от дирекции журнальчик «Обзорение театров» поспешил категорически опровергнуть «глупые сплетни»: «О внезапном приглашении г. Мейерхольда на императорскую сцену не может быть и речи... Дирекция императорских театров, как известно, не такое уж эксцентричное учреждение...»

В артистических кругах понимали, однако, что дыма без огня не бывает. Приверженцы Мейерхольда донимали его расспросами. Он отвечал уклончиво, неопределенно. Но самым близким — Екатерине Мунт, Валентине Веригиной, Рудольфу Унгерну — по секрету поведал, какой предвидится поворот.

Веригина печально усмехнулась.

— Вот и расстаемся мы с вами, Всеволод Эмильевич, — сказала она. — Были вместе, будем врозь...

Почти все артисты, которые группировались вокруг Мейерхольда в театре на Офицерской, уже объявили Комиссаржевской, что уходят. Но куда? В глубине души они надеялись, что Мейерхольд сумеет запово возродить свой «театр исканий» — в Москве ли, в провинции ли... Теперь их надежды рушились: о себе Мейерхольд позаботился, а им уповать на императорскую сцену не приходилось.

— Валентина Петровна, уверяю вас, первое чего я потребую... — вскинулся Мейерхольд.

— Всеволод потребует, а Савипа скажет «нет», — возразила Екатерина Мунт. — Валя права, нам придется самим о себе подумать.

Актеры, естественно, боялись остаться без ангажемента и торопились так или иначе устроить свою судьбу. Веригина подписала контракт в Москву, к Коршу. Волохова, Нарбекова, Закушняк, колебавшись, пошли на попятную. Скрепя сердце они уведомили Веру Федоровну, что согласны и впредь служить у нее. Отношения между «мейерхольдовцами», вчера еще дружные, усложнились. Одни осуждали тех, которые остаются у Комиссаржевской, некрасиво поступившей с Мейерхольдом. Другие осуждали Мейерхольда: зачем связывается с косной «казенной» сценой. Третьи никого не осуждали, просто не знали, куда податься.

Однако при всех условиях любые решения откладывались до осени, до пачала сезона. Спектакли на Офицерской кончились в феврале, сидеть в Петербурге без дела и без денег никому не улыбалось. И когда Рудольф Унгерн предложил план совместной — с Мейерхольдом во главе — поездки по провинции, все обрадовались, воспрянули духом. На какое-то время с чисто актерской беспечностью отбросили взаимные упреки, обиды, подозрения, второпях и впопыхах собрались и, ничего толком заранее не обдумывая, ни о чем хорошо не позаботившись, веселой гурьбой двинулись в Витебск. Там три дня репетировали, четыре дня играли, а потом помчались дальше и дальше. Маршрут прочертили извилистый и нередко экспромтом, на ходу меняли его. Путь получился такой: Витебск — Смоленск — Минск — Полтава — Харьков — Киев — Херсон — Николаев — Кременчуг — Екатеринослав — Павлодар — Мариуполь. За полтора месяца побывали в двенадцати городах. Подолгу не задерживались нигде, ибо прогорали повсюду. Впрочем, этого и следовало ожидать: репертуар для провинции непривычный, актеры — безвестные, а кроме того, странствовали они налегке, без декораций и в каждом городе Мейерхольд заново обставлял сцену, используя те декорации, которые оказывались под рукой, и ту мебель, которая могла в данном случае сгодиться. Его уверенные режиссерские импровизации нередко повергали актеров в недоумение. Иной раз он просто вешал задник изнанкой к публике. Вся игра шла на фоне грубой холстины, сшитой из нескольких разных по размеру кусков. И ничего, играли!

Поездка вышла хотя и не прибыльная, но интересная, полная забавных приключений. Она стала своеобразным эпилогом деятельности бывшего «Товарищества Новой драмы». Щемящее чувство близости конца, неизбежного для всех скорого расставания придавало кочевой и нищей жизни молодых актеров особую прелесть.

Что же до Мейерхольда, то он, невзирая на все трудности беспашающего турне, умудрился осуществить в поездке новые режиссерские вариации «Балаганчика», «Жизни Человека» и «Победы смерти», а кроме того, запово поставил «У врат царства» Гаупмана (где сыграл главную роль, Карено), «Вампира» Ведекинда,

«Электру» Гофманстала и скомпоновал еще один спектакль-концерт из произведений современных поэтов.

Его больше всего радовала обновленная редакция «Балаганчика»: Мейерхольд отважился провести всю пьесу на просцениуме, на самом краю рампы, при полном свете в зрительном зале, и получилось прекрасно. Впервые в таком виде «Балаганчик» исполнялся в Минске. И Мейерхольд очень жалел, что на спектакле не присутствовал Блок.

Зачарованный Волоховой поэт порывался ехать по городам и весям вместе с мейерхольдовской труппой, и Всеволод Эмильевич знал об этом его намерении. Но Наталья Волохова пришла в ужас от мысли, что Блок увидит свою «снежную маску», «снежную деву» в будничном затрапезье, где-нибудь в скверной гостинице между репетициями и спектаклями, «с тряпками и утюгом». Она довольно резко отвергла планы поэта, Блок не поехал, зато поехала его жена, Любовь Дмитриевна, которую Мейерхольд занял в «Электре» в роли Клитемнестры. А Электру — Электру играла Волохова...

Много лет спустя Веригина уверяла, что Л. Д. Блок «могла бы стать крупной актрисой». Мейерхольд таких иллюзий не питал, однажды обмолвился даже, что никогда в жизни «не видел женщины, менее приспособленной для игры на сцене». Сам Блок сперва поощрял театральные увлечения Любви Дмитриевны. Позже он стал иначе — не без иронии и раздражения — относиться к сценическим опытам жены, а заодно и к Мейерхольду, который ей потворствовал (в основном ради Блока!). Пока, однако, все шло хорошо, и, хотя Любовь Дмитриевна писала мужу, что труппа везде прогорает, что у актеров остались только считанные «копейки на еду», все же она играла Клитемнестру и чувствовала себя счастливой. А Волохова в каждом городе получала от Блока письма в красивых синих конвертах. Любовь Дмитриевна, которая почти везде жила в одном номере с Веригиной и Волоховой, никакого внимания на знакомые синие конверты не обращала, поклонение поэта «снежной маске» ничуть не тревожило его жену.

Что ни город, новые сюрпризы ожидали актеров. Однажды, когда их отказались пустить в гостиницу, Унгерн вытащил револьвер и, угрожая оружием, добился одного: труппу кое-как разместили в подвальных клетушках. Мейерхольд, Зонов и Унгерн улеглись втроем — головами на диван, ногами на большую корзину. Наутро совершилась сказочная метаморфоза: швейцар почтительно пригласил всех «пожаловать наверх, в лучшие номера». Оказалось, что причина этой перемены — унгерновский фокстерьер. Владелец гостиницы никогда таких диковинных собак не видывал, а узнавши, что песик принадлежит барону и что сам барон провел ночь в подвальной комнате, перепугался и экстренно принял меры, дабы знатные господа не прогневались...

Самое неожиданное событие приключилось в Екатеринославе. На главной улице молоденькому артисту Владимиру Подгорному повстречался респектабельный, плотный, невысокий мужчина в добротном пальто, в котелке. Когда он приблизился, Подгорный, глазам своим не веря, узнал Немировича-Данченко. С перепугу актер пригласил его на спектакль. Тот благосклонно ответил согласием.

«Чиж» (так прозвали Подгорного) в ужасе кинулся в театр к Мейерхольду, который в поте лица ворочал декорации, пытаясь кое-как оборудовать сцену для вечерней «Победы смерти».

— Знаете, кого я встретил сейчас? — выпалил Чиж.

— Кого?

— Немировича-Данченко.

— Не может быть, вздор, выдумываете!

— Он сегодня придет на спектакль.

— Не может быть.

Мейерхольда охватило смятение. Для «Победы смерти» следовало нанять статистов и репетировать с ними массовки. Но не было ни денег, чтобы им платить, ни времени с ними работать. Решили, что Подгорный один будет говорить за всю толпу, благо, Немирович пьесы не читал, авось ничего не заметит. Пролог «Победы смерти» на Офицерской не исполнялся. Но в поездке его играли: Мейерхольд — Поэт и Веригина — Дама в шелковом платье входили в темный зрительный зал, непринужденно беседуя, шли через весь партер к сцене и — современные люди, только что отпустившие извозчика, — внезапно вмешивались в уже начавшееся средневековое действо.

Однако показать пролог Немировичу-Данченко Мейерхольд не решился.

— Пролог мы играть не станем, — объявил он. — Я сяду в первом ряду с Немировичем и буду все время его заговаривать. Он был мой учитель, мне пеловко!

Так он и поступил. Зрелище вышло, достойное кисти художника: пустынный зрительный зал, в первом ряду — невозмутимый Немирович, подле него — Мейерхольд, беспрерывно, свистящим шепотом дающий какие-то бесконечные пояснения, на сцене — полумертвые от страха актеры и актрисы...

Когда спектакль с грехом пополам дотянули до конца, Немирович-Данченко поднялся на сцену и неожиданно сообщил:

— Прекрасно, что вы играете в таких скверных условиях. Молодцы, это очень полезно. А то, знаете, у нас в Художественном все избаловались, ожирели. Вот бы наших этак-то погонять!..

К общему удивлению, он похвалил пьесу, режиссера, исполнителей, после чего царским жестом пригласил всю труппу поужинать

в ресторан. Актеры, которые в поездке обнищали и перебивались с хлеба на квас, почувствовали себя на седьмом небе.

Для Мейерхольда же неожиданная встреча имела и более серьезный смысл: его отношения с Немировичем-Данченко, чрезвычайно натянутые со времен Студии на Поварской, в одночасье упростились и улучшились. Спустя полгода, когда праздновался десятилетний юбилей МХТ, он смог не кривя душой выразить в поздравительной телеграмме восхищение не только «гениальной фантазией вечно юного Константина Сергеевича», но и «здоровым эстетизмом чуткого Владимира Ивановича».

В середине марта турне по провинции закончилось. Мейерхольд вернулся в Петербург и тотчас приступил к переговорам с Теляковским. Директор предлагал 5 тысяч рублей за сезон, Мейерхольд просил 5600. (Для сравнения: В. Н. Давыдов получал 18 тысяч, М. Г. Савиша — 24 тысячи.) «Удивительно, как требовательны эти молодые режиссеры, — огорчился Теляковский. — Кажется, еще ничего особенного Мейерхольд не показал, но уже требует большую плату». Поскольку директор жался, Мейерхольд выразил готовность режиссировать не только в драме, но и в опере. Так и порешили, хотя особой щедрости Теляковский все равно не обнаружил и только к 1914 году оклад Мейерхольда достиг 6 тысяч рублей. 17 марта 1908 года оформили контракт: Мейерхольд поступал режиссером в Александринский и Мариинский театры и актером драмы. Радоваться ли последнему обстоятельству, он и сам не знал. С одной стороны, после провала «Пелеаса и Мелисанды» уже решил больше не играть. С другой стороны, одну роль, Карено, опробованную, и с успехом, в провинции, сыграть очень уж хотелось...

После того как он подписал контракт с Мейерхольдом, Теляковский счел нужным дать интервью репортеру «Обозрения театров». Директор осторожно раскрывал карты. В распространившихся сенсационных слухах, сказал он, «есть доля правды». Конечно, вопрос о приглашении Мейерхольда на императорскую сцену отнюдь «не предрешен». И все же «весьма возможно, что для опыта мы его призовем». Только «для опыта». Причем, само собой разумеется, «никакие крайности на образцовых сценах не могут быть допущены». И режиссером-де Мейерхольд «не будет в общепринятом смысле» и воли никакой не получит, просто «могут пригодиться» его услуги. Дирекция помнит о достоинстве императорских театров, дирекция размышляет...

А все уже было решено и подписано. И речь шла теперь о конкретных спектаклях: о «Царе Федоре Иоанновиче» в декорациях Д. Стеллецкого, или о драме Кнута Гамсуна «У царских врат» в декорациях А. Головина, или же — этого очень хотел Теляковский, этого еще побаивался Мейерхольд — об опере Вагнера «Тристан и Изольда».

Но если читателей «Обозрения театров» интервью Теляковского могло ввести в заблуждение, то обе труппы, и драматическая и оперная, знали, что приглашение Мейерхольда — совершившийся факт. И многие встретили известие об этом враждебно. Мейерхольд в их глазах был и «рекламист», и «пролаза», и «вредный для театра элемент». В Мариинском театре тенор Иван Ершов стучал кулаком по столу и кричал, что будет грудью защищать императорскую сцену. В Александринском театре М. Г. Савина презрительно отзывалась о самодурстве Теляковского и выказывала гордую решимость отстоять «наш храм» от «калифов на час» вроде Мейерхольда. Еще более непримиримо отнеслись к новому режиссеру режиссеры старые — управляющий труппой П. Гнедич, Н. Корнев. Актеры помоложе выжидали, не ведая еще, как отразятся перемены на их судьбе, говорили сегодня одно, завтра — другое.

Виновник же всех тревог и пересудов, который прекрасно знал, как взбаламутило обе труппы его назначение, после очередного разговора с Теляковским вышел из дирекции и вдруг свернул к желто-белому зданию Александринского театра, на фронтоне которого навечно замерла триумфальная квадрига Аполлона, пересек вестибюль с массивными колоннами и заглянул в зрительный зал. Было три часа дня, репетиции кончились, тяжелый бархатный запавес закрывал сцену. В почти полной темноте, сквозь которую прорывался лишь слабый луч света из приоткрытой двери наверху, в бельэтаже, Мейерхольд, сопровождаемый безмолвным, бритым, снисходительно-важным капельдинером, прошел между рядов партера и остановился. Над ним была черная, уходящая далеко ввысь пустота. Справа и слева таинственно поблескивало золото кресел. Мейерхольд велел капельдинеру дать свет. Тот ушел. Через несколько минут внезапно все вспыхнуло и засверкало вокруг. Тысячи электрических огней, дробясь и искрясь в хрустальных подвесках, осветили огромное золотое и пунцовое пространство зала. Ярусы, блистая позолотой, вздымались вверх, к расписному многоцветному потолку, где в центре всего этого великолепия важно и легко плыла огромная люстра.

Сладостно улыбаясь, Мейерхольд сел в красное кресло с золоченой спинкой. Впервые в жизни он был в этом зале совершенно один. Он зажмурился. Перед его мысленным взором туманными видениями пронесли и строга, серая казарменная зала «Эрмитажа», и занавес болотного цвета, который так удивлял публику, и чинное, интеллигентное убранство нового, Шехтелем выстроенного здания МХТ, и холодная белизна театра на Офицерской... Потом снова открыл глаза и вновь огляделся. Он сидел, закинув ногу на ногу, один посреди того самого старинного многоярусного театра, придворного театра, который вызывал ненависть всех сценических новаторов Европы — от Аптуана до Станиславского и от Крэга до

самого Мейерхольда. Он был внутри крепости, которую поваторы грозили разрушить. Однако Мейерхольд себя обманывать не хотел: знал, что с первого взгляда влюбился в блистающий золотом и сверкающий огнями зал, и уже смутно мерещились ему какие-то спектакли дивной ошеломляющей красоты, которые здесь возникнут...

Копечно, его прельщала идея начать с «Царя Федора». Но Мейерхольд понимал, что затмить славу спектакля, которым открылся МХТ, не сумеет. На главную роль намечались либо Н. Ходотов, либо Ю. Юрьев, соперничать с Москвичим или с Орленевым, который играл Федора Иоанновича в суворинском Малом театре, оба они заведомо не могли. Декорации Стеллецкого, написанные в виде «копии фрески XVI века», Мейерхольду не нравились. Да и к трагедиям Алексея Толстого он давно уже остыл. Не без труда он убедил Теляковского пока что «Федора» отложить, а потом уж старался об этой пьесе не вспоминать.

Поколебавшись, Теляковский позволил ему для первой постановки на Александринской сцене взять драму Кнута Гамсуна «У царских врат»: Мейерхольд утверждал, что совсем недавно, в провинции, сделал спектакль, который пользовался большим успехом и в котором никаким «модернизмом» не пахло. Головин говорил, что пьеса оригинальная, умная. Теляковский пьесу прочел, резонно рассудил, что она гораздо интереснее других переводных новинок, исполнявшихся на императорских сценах, и — сдался.

Директор охотнее благословил бы попытку Мейерхольда начать с одного из классических русских творений — с «Ревизора» или «Грозы», с «Горя от ума» или «Маскарада». Но, умный человек, он понимал, как трудно приниматься за такую работу, не зная хорошо возможности труппы и не располагая ее доверием.

Итак, мосты были сожжены, пьеса для дебюта выбрана, теперь Мейерхольду подлежало найти общий язык с артистами Александринки. Задачу эту никто не назвал бы простой, и она осложнялась не только скверной репутацией «декадента», преследовавшей Мейерхольда. Главное препятствие состояло в чрезвычайном самомнении актеров казенной сцены. Сравнительно с остальными российскими артистами те, которые удостоились чести попасть в императорские театры, обладали многими неоценимыми привилегиями: стабильным положением, высокими окладами, возможностью привлечь к себе внимание двора. Актеры-небожители смотрели на режиссера свысока. И даже такой волевой, крутой человек, как А. А. Санин, не сумел завоевать авторитет в александринской труппе.

Мейерхольд рассчитывал увлечь артистов императорской сцены новыми идеями, смелыми замыслами... Скоро стало очевидно, что сделать это труднее, нежели ему сперва представлялось.

В 1908 году Петербург увидел трех всемирно прославленных артисток: в северной столице впервые выступала Айседора Дункан, во второй раз гастролировала Элеонора Дузе и в третий раз — Сара Бернар. Их триумфы заставили Мейерхольда опять призадуматься о новых путях развития искусства сцены. Многие противопоставляя отточенному и рассчитанному мастерству Сары Бернар (вся игра которой, как писал Чехов, «безукоризненно и умно заученный урок») стихийное, лирическое, страстное искусство Дузе. И правда, Гедду Габлер, ту самую женщину, которую Комиссаржевская, повинувшись Мейерхольду, недавно изобразила «ледяной», Элеонора Дузе превратила в «вулканическую». Казалось, Дузе играет по интуиции. Однако Мейерхольд обладал уже немалым опытом, и оп-то почувствовал в актерских созданиях Дузе обдуманность, расчет, точный «глазомер мастера». Он заметил, как чередует актриса моменты сильного напряжения и моменты пассивные, тихие, своего рода «островки отдыха» на дистанции большой роли. Не укрылся от его взгляда и другой, простой, но эффективный прием Дузе, который он назвал про себя «растягиванием диапазона»: в начале роли актриса акцентировала юность, веселость, беспечность, чтобы к финалу резко подчеркнуть сломленность и отчаяние. Поток бурных переживаний Дузе изливался в заранее подготовленное русло, и каждый внезапный поворот, совершенно непредвиденный для зрителей, был предусмотрен артисткой. Мейерхольду рассказали, что кто-то однажды спросил Дузе после «Дамы с камелиями», устала ли она. Дузе ответила оскорбленным тоном:

— Синьор, вы забыли, что я актриса!

Эту фразу Мейерхольд запомнил на всю жизнь и любил повторять. В его устах она звучала как аргумент против бесконтрольной «игры пугром», напрасных затрат первой энергии, необоснованной надежды на темперамент, который спасет и вывезет актера.

Айседора Дункан особенно заинтересовала Мейерхольда, и не потому только, что ее танцы воспринимались как революция в искусстве балета. Революцию Дункан, конечно, совершила. Она отказалась от пачек и трико, от танца на пуантах, выступала босая, в свободной белой тунике, без малейшего грима. Она создавала хореографические композиции на музыку Бетховена, Чайковского, Шопена. То были вдохновенные танцевальные импровизации. Публика неистово ей аплодировала и заставляла Дункан бисировать до изнеможения. Тут-то Мейерхольд и увидел, что всякий раз ее импровизация, меняясь и варьируясь, подчиняется тем не менее неизменной схеме. Новые оттенки обогащают однажды найденный рисунок танца. Значит, и это свободное и своенравное творчество таит внутри твердо установленный порядок, расчет!

Кроме того, пластическая виртуозность искусства Айседоры Дункан лишней раз убедила Мейерхольда, что не только лицо, глаза и голос могут «разговаривать» с публикой. В этом разговоре должна принять участие и пластика. Очень многое зависит от того, как двигается или стоит артист. Мейерхольд твердил всем и каждому, что актер должен каждый день тренировать свое тело. Слушать-то его слушали, но мало кто принимал такие советы всерьез.

Наконец, Дункан, танцующая в тушке и горячо проповедующая возвращение к античной традиции, подтверждала тогдашние мейерхольдовские мысли о том, что именно античную технику сцены и актерского искусства следует мобилизовать во имя создания нового, «Условного Театра», принципы которого он пытался обосновать в противовес «Натуралистическому Театру» и «Театру Настроений».

Приступая к работе на казенных сценах, Мейерхольд испытывал потребность упорядочить, привести в систему все соображения, которые подсказывал ему опыт, приобретенный у Комиссаржевской, — опыт и счастливый и горький. Идея «Условного Театра», перспективы которой по-настоящему раскрылись Мейерхольду в «Балаганчике», побуждала в первую очередь выяснять связи между новизной и стариной, между своими исканиями и традицией. Слово «традиция» повторы произносили с неприязнью: традиция означала прошлое, а повторы глядели в будущее. Однако уже в первой своей серьезной теоретической статье — «Театр. К истории и технике» (она вышла в свет в красивой «Книге о Новом театре», выпущенной издательством «Шиповник») — Мейерхольд явно сменил гнев на милость, попытался на традицию опереться, писал о возрождении античной сценичности. Мысли Мейерхольда, подстрекаемые впечатлениями от гастролей Сары Бернар, Дузе и Дункан, летели все дальше и дальше. Однажды он полусуто признался Ольге Михайловне, что слово «традиция» хочется писать с большой буквы. Ольга Михайловна в ответ весело напомнила Пушкина:

— «И старым бредит новизна»?

— Вот именно, — усмехнулся Мейерхольд.

Обозначился, уже тогда, один из главных парадоксов его биографии: всю жизнь Мейерхольду сопутствовала слава сокрушителя канонов, а он всю жизнь творил новое искусство на старой закваске. Он обновлял театр, возрождая давние традиции, воскрешая старинные каноны и ввергая их в неожиданные столкновения с меняющейся действительностью.

Если на Офицерской Мейерхольд работал с лихорадочной поспешностью, стремглав переходя от одной постановки к другой, то в императорских театрах никто никуда не спешил и ему тоже торопиться не приходилось. Он начал с того, что попытался развеять страхи, вызвавшие в актерской среде его назначение. «Вчера в

Александринском театре... — сообщила 7 сентября «Петербургская газета», — режиссер-новатор прочел артистам лекцию, в которой высказал свои задачи. Лекция носила, так сказать, успокоительный характер... Мейерхольд говорил, что не считает возможным делать из Александринского театра студию. Для опытов существуют маленькие частные сцены, где он и делал свои «искания», но в таком большом театре, как Александринский, он не может заниматься опытами».

Его успокоительным речам актеры не очень доверяли. Мейерхольд обещал ставить классические трагедии и комедии «освященными лучами эпохи», то есть того давнего времени, когда эти шедевры возникли. Уверял, что теперь главная его цель — «неустанное воскрешение старинного репертуара». А репетировать-то начал «У царских врат». Актеры не понимали ни пьесы Гамсуна — чересчур мудреной по их мнению, — ни режиссера, который велел художнику Головину написать декорацию так, чтобы в ней вовсе не ощущалась «бытовая бедность» героя драмы, Карено, а чувствовалась, наоборот, «праздничность его души».

Охотно повинуюсь Мейерхольду, Головин выстроил на сцене светлый зал «роскошного палаццо», обставил «палаццо» превосходной стильной мебелью, за большими окнами распахнул «пестреющую осенними красками» даль, изобразил «небо с его утренним сиянием и огнистыми вечерними облаками». В ремарках Гамсуна все выглядело иначе, куда скромнее, куда беднее.

Еще больше озадачивали актеров мизансцены. Актеры глядели на вещи попросту: пьеса «разговорная», а разговаривать удобнее сидя. Но режиссер не разрешал им присаживаться. По его, играть надо было либо стоя на месте, либо расхаживая по сцене. Он отказывался от всех удобств, которые представляла комшатная драма. Он хотел превратить ее в драму-диспут. В условиях сценического «диспута» легче и ярче мог себя показать главный герой, Карено, мыслитель и фанатик, произносивший дерзкие, кощунственные речи. Вполне вероятно, что Мейерхольд сумел бы осуществить такой замысел и даже побороть сопротивление труппы.

Но он совершил одну серьезную ошибку. Опрометчиво не внял настойчивым предостережениям Теляковского и решил, что Карено сыграет сам. Можно, конечно, понять Мейерхольда: в Карено, как некогда в Треплеве, он почувствовал родственную душу. Судьба Карено, никем не признанного, всеми гонимого, гордого, непонятого одиночки, напоминала его собственную судьбу. Кроме того, совсем недавно, в провинции, его Карено пользовался успехом.

Однако Мейерхольд не принял в расчет ожесточенную борьбу за каждую большую роль, которая перед началом репетиций всегда разгоралась в труппе. На Карено претендовали Н. Ходотов и Ю. Озаровский. Ходотов, любимец публики, уступил Карено Мейерхольду

без особенных переживаний. Озаровский же почувствовал себя кровно обиженным, и многие ему сочувствовали.

На репетициях каждое указание Мейерхольда принималось в штыки. М. Потоцкая, игравшая жену Карено, вовсе не слушалась режиссера. Р. Аполлонский, напротив, повиновался ему с издевательски преувеличенным усердием, откровенно утрируя, если не пародируя своего Бодензена.

Когда наступал черед говорить самому Карено, актеры настораживались, удивленно поднимали брови, переглядывались, то и дело останавливали Мейерхольда вопросами:

— Извините, что он сказал?

— Простите великодушно, а кому он это сказал?

— А почему таким деревянным тоном?

— Но все-таки чего он, собственно, хочет?

Мейерхольд холодно и сухо давал пояснения, которые пикого не удовлетворяли. Когда принесли костюмы, сшитые по эскизам Головина, все пришли в ужас. Полосатые брюки, яркие цветные визитки, голубое пальто Карено были встречены насмешками. Мейерхольд, удрученный, писал, что актеры «репетировать не хотят или не умеют», себя упрекал в излишней мягкости. Иногда им овладевало отчаяние, хотелось все бросить. Тем не менее, худо ли, хорошо ли, пьесу он сладил.

Генеральную репетицию «У царских врат» смотрела почти вся труппа, кроме, разумеется, «стариков», которые всякими новшествами демонстративно пренебрегали. Артисты смеялись, хихикали. Особенно потешались над игрой самого Мейерхольда. После генеральной Теляковскому звонила Савина, спрашивала, неужели он допустит такой позор, «ибо, по слухам, Мейерхольд играет совершенно невозможное и это скандал для Александринского театра». «Возбуждение среди артистов полное,— мрачно резюмировал Теляковский,— всякий старается что-нибудь против Мейерхольда сказать, и несомненно, что и публику настроят против него». Тем не менее Теляковский пошел на скандал, и скандал состоялся.

Отклики на премьеру были сплошь ругательные. Особенно сильно доставалось Мейерхольду-актеру. Рецензент «Петербургской газеты» высказался о его игре грубо и безапелляционно: «Настоящее чучело ходило по сцене и портило и пьесу и спектакль».

Казалось бы, и довольно? «Чучело!» Какие еще обидные слова может прочитать о себе артист наутро после премьеры? Бросив на пол «Петербургскую газету», Мейерхольд раскрыл «Обозрение театров», издававшееся на деньги дирекции. Можно было надеяться, что его редактор И. Осипов-Абельсон проявит хотя бы деликатность и сдержанность. Однако устами Осипова говорил не Теляковский, а, скорее, Савина. И вот что писал Осипов: «Мейерхольд как актер— анекдот. Глухой, противный голос, деревянное, неподвижное лицо,

долговязая, неуклюжая, антисценическая, чисто карикатурная фигура — таковы внешние данные г. Мейерхольда-актера».

Больше, чем беспардонная газетная брань, удручали Мейерхольда злорадные шепотки, порхавшие по театру. Он терзался: зачем соблазнился ролью Карено. Впредь никогда он не поддастся никаким искушениям, довольно, конец!

Действительно, ни одной новой роли после этого он не сыграл. Впоследствии изредка выступал только в старых ролях — в Трешлеве, в принце Арагонском. Но это уж было все.

В театре многие считали, что Мейерхольд опозорился и как режиссер. Сторонниками его были только Н. Ходотов и Ю. Юрьев. Они, писал Теляковский, «стараятся в труппе его защитить, но это весьма трудно ввиду общего к нему нерасположения».

«Общее нерасположение», конечно, Мейерхольда угнетало. Все замечали, что Всеволод Эмильевич мрачен. Блок писал матери: «На днях приходил бедняга Мейерхольд. Смотрит вопросительно, как-то затравлен. Очень уж его, по-видимому, третируют александринские мастодонты». Он тосковал по молодежи, по слушателям, ученикам. В какой-то мере эту потребность удовлетворяла частная музыкальная школа К. И. Данемана, где Борис Пронин вел «драматический отдел» и где Мейерхольд всегда был желанным лектором. Кроме того, он стал давать уроки начинающим артистам у себя на дому, на улице Жуковского, 11. Крошечная домашняя студия на Жуковской явилась прообразом Студии на Бородинской, которой впоследствии Мейерхольд отдал много сил и энергии. А пока студия была хотя бы тем хороша, что в ней собиралась молодежь, которую интересовали его новые идеи и опыты. Педагогическая практика несколько укрепляла и шаткое финансовое положение Всеволода Эмильевича.

В столичной артистической среде витала мысль о том, что неплохо бы и в Петербурге организовать театрик, подобный быстро прославившейся московской «Летучей мыши» Никиты Балиева. «Летучая мышь» открылась в феврале 1908 года. Представления балиевского кабаре давались ночью, когда спектакли в театрах уже заканчивались. Публику составляли в основном артисты Художественного театра, они же и выступали в остроумных программах Балиева, друг друга пародируя, развлекаая и забавляя. Нечто в этом роде затевалось теперь и в Петербурге. 6 декабря 1908 года публике продемонстрировали свои программы сразу два театрिका малых форм: сперва — «Лукоморье», которым руководил Мейерхольд, потом — «Кривое зеркало», которое основала артистка З. Холмская, жена критика Кугеля. Оба спектакля исполнялись на подмостках Театрального клуба во дворце князя Юсупова на Литейном проспекте. В программе «Лукоморья» участвовал знаменитый «царь смеха», Дядя Костя — К. А. Варламов. Декорации писали М. Добу-

жинский и И. Билибин. Но миниатюрные пьески, которые поставил Мейерхольд, остроумием не блистали. Программа показалась публике сделанной слишком всерьез. Ожидали другого, хотели попросту посмеяться. И с облегчением вздохнули, когда после вечернего спектакля «Лукоморья» начался почной, озорной, пародийный спектакль «Кривого зеркала». В маленьком соревновании «Кривое зеркало» одержало победу. Вскоре успех закрепила легендарная постановка «Вампуки», и театр Зинаиды Холмской просуществовал более двадцати лет. А «Лукоморье» сразу презрительно окрестили «Мухоморьем», в тот же вечер оно приказало долго жить.

К концу 1908 года Мейерхольд мог подвести самые неутешительные итоги. Он провалился и на большой Александринской сцене и на маленькой кабаретной.

ВАГНЕР

В городе бродили слухи — мол, Теляковский одумался и Мейерхольда решено выдворить из императорских театров. Сплетни проникли в печать. Директору пришлось выступить с опровержением и заявить, что домыслы об увольнении режиссера «лишены всякого основания». В дневнике Теляковский брезгливо заметил: «Шум, поднятый из-за Мейерхольда, — чепуха, судороги рутины». Ему не терпелось доказать, что приглашение Мейерхольда — поступок отнюдь не опрометчивый, напротив, разумный и дальновидный. Он не сомневался: с Мейерхольдом «скучать не будем».

Неудача, постигшая Мейерхольда на драматической сцене, заставила Теляковского без промедления предложить ему работу в опере. Всеволода Эмильевича пригласили на заседание «оперного комитета». С холодным, не без иронии, любопытством воззрились на новичка «живые классики» — Римский-Корсаков, Кюи, Направник, а также молодые, но уже признанные композитор Глазунов, дирижер Блуменфельд. Речь шла о намеченных Теляковским постановках «Орфея» Глюка и «Тристана и Изольды» Вагнера. «Орфей» сомнений не вызывал, но вопрос, кто будет петь заглавную партию, оставался открытым. Против «Тристана» сердито возражал Кюи, который Вагнера на дух не переносил.

— Найдите у себя дома скрипучую дверь, беспрерывно открывайте и закрывайте ее четыре часа подряд, вот вам и «Тристан»! — ворчал Кюи. — Даже безопаснее, безвреднее Вагнера! Вагнер публику оглушает, певцам голоса портит!

Многоопытный Направник, верный поклонник Чайковского, Верди и Мейербера, относился к Вагнеру снисходительнее. Оперы «Тапгейзер» и «Лоэнгрин» ценил высоко, остальные, поздние — в том числе и «Тристана» — скорее терпел, чем любил. Блуменфельд стоял за Вагнера и за «Тристана».

Как вспоминал тенор Иван Ершов, «весь уклад старого Мариинского театра был враждебен Вагнеру...». Даже те, кто Вагнером восхищался, считали, что солистам Мариинской оперы он не по зубам: «Куда-де с вашей неподготовленностью и с вашей пекультурностью браться за Вагнера. Ничего у вас не выйдет!»

Однако в «оперном комитете» тон задавали Римский-Корсаков и Глазунов, а они-то давно ратовали за Вагнера. Кроме того, к 1909 году Вагнер, вопреки всем скептическим прогнозам, утвердился на русской оперной сцене, а «Тристан» однажды уже ставился в Мариинском театре и принес лавры Ершову. Музыкальный критик Виктор Коломийцев успел даже объявить, что Ершову нет равных «среди современных Тристанов». Мысль о новой постановке «Тристана» на Мариинской сцене возникла отчасти как раз потому, что Коломийцев закончил свой, по общему мнению, очень удачный перевод вагнеровского либретто. На воркотню Цезаря Кюи никто внимания не обратил. Всех интересовало, как поведет себя Направник. Опасаясь, что главный капельмейстер придумает какую-нибудь проволочку, Блуменфельд поспешил заявить, что согласен взять эту оперу. Направник возразил ревниво и раздраженно;

— Не торопитесь, Феликс Михайлович, я ведь и сам не отказываюсь.

— Вот и прекрасно, — сказал Теляковский, — так и запишем.

Мейерхольд мысленно обругал молодого дирижера: он предпочел бы работать с Блуменфельдом, а вышло, что придется — с Направником, педантичным и упрямым. Но уже рассуждали о том, кому дать партию Изольды, какому художнику поручить декорации и костюмы. Мнением Мейерхольда никто не поинтересовался, о режиссуре вовсе не упоминали. Если в драме о функциях режиссера хотя бы спорили, то у музыкального спектакля хозяин был один — капельмейстер. И потому права голоса в «оперном комитете» Мейерхольд не имел.

Впрочем, что мог он сказать? Что первым из русских режиссеров изобретательно и активно ввел музыку в партитуру драматических спектаклей, хотя бы таких, как «Смерть Тентажиля», «Балаганчик», «Жизнь Человека»? Какую музыку? Только безумец осмелился бы в присутствии Римского-Корсакова и Глазунова, директора Петербургской консерватории, произнести имена Ильи Саца или Михаила Кузмина. Нет, ни повода, ни желания говорить у Мейерхольда не было. Но когда долгое заседание кончилось, он внутренне возликовал.

Задача, перед ним возникавшая, по грандиозности и размаху далеко превосходила все прежние работы режиссера. Вагнеровский спектакль пока что лишь смутным и величавым призраком плыл в его воображении, точно корабль, чьи паруса направились под напором бурной музыки, любимой с детства. Как выстроится спектакль,

Мейерхольд еще понятия не имел. Не знал, совладает ли с оперной труппой, с ее солистами, статистами, многоголосым хором, с Направником, с оркестром. Махина Мариинского театра поначалу, во всяком случае, не станет повиноваться ему. А прежде он распоряжался в лучшем случае двумя десятками драматических актеров и такими большими армиями не командовал.

Баталии грозили нешуточные. Готовясь к ним, Мейерхольд зарылся в книги. Его письменный стол загромождали сочинения самого Вагнера, многочисленных его истолкователей и комментаторов, трактаты новейших теоретиков театра — Крэга, Аппиа, Хагемана. Особенно интересовал Мейерхольда Крэг. Две его статьи он не только тщательно проштудировал, но попутно перевел на русский язык и вскоре опубликовал. Он изучал также толстые волюмы по истории средневековья, по немецкому фольклору, специальные труды о кораблестроении, о старинном парусном флоте. Десятки разнообразных вопросов ждали ответа.

Но самая острая проблема возникла неожиданно для Мейерхольда. Он вдруг обнаружил, что прежде всего должен выяснить отношения с самим Вагнером. Если музыка Вагнера Мейерхольда восхищала, то протрапные вагнеровские ремарки оскорбляли его вкус. Смелый реформатор музыкального спектакля, в сфере постановки Вагнер обнаруживал удручающее пристрастие к избитым и сентиментальным приемам. А страстные приверженцы композитора, «вагнерианцы», не замечали, как банальны указания Вагнера по поводу декораций, костюмов, освещения, обстановки сцены. Считалось, например, что ничего нет краше, нежели придуманное Вагнером отплытие Лоэнгриха в лодке, которую увозит за кулисы бутафорский лебедь.

В Германии, в Байрейте, уже более трех десятилетий существовал созданный по замыслу Вагнера театр музыкальной драмы, где оркестр был скрыт от зрителей, а на подмостках все ремарки композитора выполнялись с величайшим педантизмом. «Байрейтская традиция» воспринималась как адекватная воле Вагнера, и по всей Европе его оперы ставились с неременной оглядкой на Байрейт. Везде копировали байрейтские романтические скалы, средневековые замки, могучие дубы и разлапистые ели, вспышки бенгальского огня, рогатые каски облаченных в звериные шкуры древних тевтопов, всюду расхаживали могучие белокурые байрейтские русалки и богини...

Коллизия возникла парадоксальная: оперы великого новатора на сцене выглядели старомодно. В конечном счете сам Вагнер был в этом повинен. Но Мейерхольда это ничуть не утешало. Он-то понимал, что, если посягнет на вагнеровские ремарки, вагнерианцы поднимут крик. И все же твердо решил не просто ремарками пренебречь, но выстроить композицию по совсем иным законам.

Тщательно и всесторонне обдумывая план постановки, он возмечтался изложить ее принципы в специальной статье — не только для того, чтобы защититься от неизбежных нападков вагнерианцев, но и для того, чтобы упорядочить, привести в систему собственные соображения: одни обосновать и утвердить, другие отбросить. Статья шла трудно. Нередко, с раздражением перечеркнув только что написанный абзац, Мейерхольд бросал свою рукопись и отправлялся погулять, развеваясь. С Жуковской сворачивал на Литейный, с Литейного на Невский. Одинокие прогулки на какое-то время охлаждали воспаленный Вагнером ум. Город, где Всеволод Эмильевич жил уже третий год, сменив несколько квартир, город, где он бывал еще в дни первых гастролей МХТ, в сущности, оставался ему неведом. Ни понять, ни прочувствовать Петербург он просто не успел — времени не хватало, душа не тем была занята. Теперь он впервые мог не спеша взглянуться в северную столицу.

По шестигранным, с мутным отливом янтаря, деревянным торцам Невского проспекта легко и весело мчались экипажи, и красавцы кони давно уже не пугались встречных автомобилей. В экипажах, надменно поглядывая на прохожих, сидели элегантные и нежные дамы, раздетые в пух и прах, сопровождаемые видными, осапистыми мужчинами в мундирах, поблескивающих золотом пуговиц и орденов. Ежевечерне, если только выдавалась хорошая погода, по тротуарам беззаботно фланировали флотские офицеры, гвардейцы, чиновники со своими супругами и подружками. Тут совершали почти ритуальный парад армия и флот, бюрократия, знать, богема, и вся эта церемония петербургских прогулок разительно отличалась от пестрой, суматошной толчеи московских или тифлиских вечеров.

По совсем неподалеку от Невского, стоило только свернуть в переулок, начинался иной Петербург, тусклый, сумрачный, нервный. Обшарпанные каменные громады, какие-то тюремные дворы, понурые люди.

Пушкинский город с широким разлетом Дворцовой площади, гранитными парапетами набережной, сторожевыми львами и узорными решетками соседствовал с городом Достоевского, угрюмым, болезненным. Всепроникающая раздвоенность, игра крайностями, короткая дистанция между довольством и бедой, красотой и пошлостью — вот что звучало в петербургских стихах Блока и скоро отозвалось в искусстве Мейерхольда. Смятение, страх и тоска, владевшие великолепным городом, проникли и в постановку «Тристана».

Впоследствии театровед и критик А. П. Мацкиц, размышляя о постановках Мейерхольда на императорских сценах, предложил красивую емкую формулу: «трагедии в раме праздничности». К такой формуле приближалась и режиссерская композиция «Тристана

и Изольды»; во всяком случае, замышляя вагнеровский спектакль, Мейерхольд отказался от «зигфридовского», победоносного и «жизнеутверждающего» Вагнера, которого прежде культивировала русская сцена, и сгустил трагедийные краски. Вполне сознательно он приближал музыкальную драму Вагнера к Шекспиру, истолковывал «Тристана и Изольду» наподобие «Ромео и Джульетты», как трагедию любви, взбунтовавшейся против жестокого и холодного мира. Вагнеровский Мелот, предатель и убийца, воспринимался Мейерхольдом как воплощение той же самой слепой ненависти, которой одержим шекспировский Тибальт. Гибель страстных любовников в спектакле была понята как неизбежная участь великого, огненного чувства в жизни, где для чувства нет ни простора, ни свободы, где властвует одна грубая сила. Шекспиризация «Тристана и Изольды» опиралась на любовь Вагнера к Шекспиру, в которой композитор признавался неоднократно. Но собственно мейерхольдовские мотивы композиции — ветер, холод, камень — ворвались в спектакль прямо с набережных Невы.

Когда дело дошло до репетиций, режиссер уже знал, что и как он хочет сказать. Мейерхольд намеревался покончить с привычным восприятием оперы как костюмированного концерта. Он помешает зрителям выковыривать, будто изюминки из булки, любимые арии из спектакля. Единый и целостный механизм оперы, приводимый в движение музыкой, он прежде всего придвинет поближе к публике. Правда, такому замыслу противилось само устройство здания Мариинского театра. По ренессансной традиции замкнутая «коробка» сцены, оркестровая яма и многоярусный зал существовали порознь, сами по себе. Спрятать оркестр, как это сделал Вагнер в Байрейте, Мейерхольд не мог, если бы и пожелал. Но он замыслил совсем на иной лад соединить между собой все три составные части театра — сцену, оркестр, зал. А именно раскрыть «коробку», не ломая ее, создать такое впечатление, словно сцена подступает к публике и одновременно смыкается с оркестром.

Действие должно разворачиваться по вертикалям, линии движения пойдут сверху вниз и снизу вверх, а не вглубь, не вдаль. Художник спектакля А. Шервашидзе получил четкие указания. Сцена делилась на два плана: первый — максимально приближенный к оркестру, к зрителям, второй — несколько отодвинутый от них. Этот задний план полностью отдавался декоративной живописи, там Шервашидзе мог развешивать большие многокрасочные полотна. Зато на первый план живопись категорически не допускалась. Тут следовало сооружать только прочные детали оформления, опоры, которые, когда солист с ними соприкасается, служат «как бы пьедесталом для скульптуры».

Вместо ровного планшета, по которому привыкли разгуливать оперные певцы, режиссер предложил устроить «ряд плоскостей раз-

ных высот». Он заявил, что надо «измять пол» сцены. Получались своего рода ступени, которые, начинаясь на большой высоте, ступами сходили к оркестровой яме. Каждая ступень обозначалась с расчетом, чтобы она могла послужить игровой площадкой, чтобы фигура артиста на ней вырисовывалась рельефно, отчетливо.

Как только установили декорации Шервашидзе, все увидели, что постройка, придуманная режиссером, солистам выгодна, что исполнители в любой момент — на виду, они не теряются в глубинах сцены, среди «размалеванных тряпок», прежде свисавших сверху и по бокам. Но первая маленькая победа режиссера еще не означала, что с этой минуты все будут с восторгом внимать каждому его слову.

Намеченная Мейерхольдом программа выдвигала радикальные требования и по отношению к оперным певцам. А солисты императорской оперы себе цену знали.

К счастью для режиссера, репетиции тянулись больше года, он мог терпеливо, шаг за шагом продвигаться к намеченной цели. За год он привык к будничному виду зала Мариинского театра, который днем стыдливо прятал свое вечернее великолепие. Голубые с золотом кресла закрывала темно-коричневая ткань чехлов, хрустальные люстры висели в белых полотняных мешках. Но Мейерхольд ни на минуту не забывал, как сияет этот зал во время парадных представлений, как выглядит он, когда тут собирается «весь Петербург», его знать, когда в театр приезжают великие князья, царь и обе императрицы, сопровождаемые генералитетом, бесчисленными фрейлинами, офицерами свиты. Бриллианты, сапфиры, изумруды, глубокие декольте, орденские ленты через плечо... Спектакль надлежало сделать такой, чтобы он затмил, перешиб сверкание и блеск лож, партера и ярусов. А кроме того, еще и такой, который заставил бы всю эту праздную, богато разодетую публику Вагнера услышать. Услышать — и содрогнуться.

Как и предполагал Мейерхольд, на репетициях солисты все время порывались «играть»: неумоимо выражали на лицах то скорбь, то страсть, то волнение, то испуг, то жестокость, то нежность. Сладко улыбались, жмурились, хмурили брови, грозно оскаливались. Мейерхольд изо дня в день твердил, что вся их мимика никому не нужна. Но, похоже, солисты просто не понимали режиссера, во всяком случае, пропускали его советы мимо ушей. Он рассердился.

— Не падо гримасничать! — заявил он вдруг резко, отбросив перемонию. — Ради бога, перестаньте выражать свои чувства мускулами лица. Все, что вы стараетесь изобразить на лице, внушит публике музыка. Эмоции оставьте оркестру и вокалу. И потом — поменьше размахивайте руками! Дайте сдержанный, экономный, достойный жест. Нужны благородные движения, скульптурная красота. Взгляните на Ивана Васильевича, он ведь не машет руками...

Комплимент предназначался Ершову, который пел Тристана. Ершов, однако, не клюнул на похвалу.

— Позвольте,— спросил он,— а мимика?.. Если, по либретто, я пою пламенную любовь к Изольде, какое же у меня должно быть лицо?

— А никакого,— ответил Мейерхольд.— Вы поете. Поете, а не говорите! Забыть мимику, помнить о пластике! Вы делаете умиленные глаза, но смотрите не на Изольду, а на палочку капельмейстера. Это смешно. Пусть глаза внимают дирижеру, а тело улавливает волю музыки.

— Понятно... — сказал несколько озадаченный Ершов.

Направник слушал распоряжения режиссера не без любопытства. То, что Мейерхольд добивался повиновения партитуре, его устраивало. Он сам терпеть не мог слащавые улыбки примадонн и нарочито горделивые лица премьеров. Но иные действия предприимчивого режиссера и его сбивали с толку. Однажды Направник остановил оркестр и раздраженно спросил:

— Господин режиссер, куда вы подевали трубачей? Я их не слышу.

— Маэстро,— ответил Мейерхольд,— трубачи во второй кулисе. Ближе их поставить нельзя. В зале трубы слышны. Если хотите, могу, конечно, поместить их в оркестр.

— Вы что, смеетесь?

Сухонький седоусый Направник возражений не терпел. Его авторитет в стенах Мариинского театра был непререкаем. Он гневно глянул на высокого худого человека, чье лицо выражало мрачную непреклонность. Тот стоял на сцене, Направник — за дирижерским пультом. Замерли оркестранты, застыли певцы. С места сорвался только экспансивный концертмейстер Вальтер. Он, «махая смычком, стал разносить Мейерхольда», кричал, «что так ставить оперу, как ее ставит он, совершенно невозможно и нелепо. Мейерхольд,— отметил Теляковский,— держал себя все время с достоинством и спокойно».

— Минутку, Виктор Григорьевич,— остановил Вальтера дирижер.— Молодой человек... — процедил он, иронически усмехнувшись,— тут у нас, как бы вам растолковать... тут у нас все подчиняется музыке...

— Значит,— подхватил Мейерхольд,— мы с вами, маэстро, оба подчиняемся музыке. Но музыка только начинается в оркестре. Продолжается она здесь,— Мейерхольд указал на подмостки, где стоял. И добавил примирительно: — Если угодно, музыка начинается у вас и продолжается у меня. У вас, маэстро, она звучит, у меня движется.

Направник пожал плечами. Он сознавал, что продолжать спор ниже его достоинства.

И все же... В первом акте у Вагнера на сцене шатер Изольды, ее роскошное ложе, лишь потом, когда отодвигают ковер, открывается вид на бурное море и на корабль Тристана. А режиссер сразу показал борт корабля, всю сцену закрыл огромным полотнищем «шахматного» паруса, разделенного на красно-белые квадраты, Изольде оставил только тесную каюту на палубе да еще привязал к колосникам веревочные лестницы и заставил статистов-матросов карабкаться ввысь... Во втором акте, по Вагнеру,— замок короля Марка в саду, липовая аллея, шелест листья, увитая цветами скамья, на которую Тристан усаживает Изольду во время их любовного дуэта. По Мейерхольду же, ни сада, ни скамьи, одна лишь высоченная стена из грубого нерустованного камня, подле стены, в центре,— горящий факел. В третьем действии Вагнер предусмотрел множество живописных подробностей: башни замка, стены, брустверы, бойницы, дозорная вышка, подъемный мост, ворота, большая развесистая липа. Но режиссер ничем не прельстился. Хмурое небо пад хмурым морем, голые скалы — ничего больше. Впрочем, виднелась еще каменная глыба на переднем плане. Конечно, дикая, суровая простота и лаконичность постановки производили впечатление, слов нет. Но на душе у Направника было смутно. Знающие люди, конечно, заметят, что ремарки Вагнера не соблюдены, а кто будет в ответе? Он, Направник!.. Одно только подкупало капельмейстера: солисты, согласно мизансценам Мейерхольда, постоянно находились близко к рампе, а значит,— близко к дирижеру. Направник мог не опасаться, что певцы проморгают хоть одно маповение его палочки. Мейерхольд настаивал — и это Направнику тоже импонировало — на математически точном совпадении каждого шага, поворота, жеста, любого движения артиста с темпом музыки. Что же касается трубачей, оставленных во второй кулисе, то, может быть, и в этом есть свой резон? Трубные звуки раздадутся издали неожиданно и тревожно. Пусть так! В конце кошцов, есть же директор, ему и решать.

А Теляковский сам первичал. Постановка Мейерхольда то казалась ему красивой и умной, то — «деланной» и «сухой». Утешало его то, что хоть и медленно, но верно обозначались сдвиги в отношении оперной труппы к режиссеру. Теляковский с удовлетворением заметил: Мейерхольд сумел «себя поставить», многие слушаются его беспрекословно, более того, с ним советуются.

За месяц до премьеры «Тристапа и Изольды» в Маршшском театре впервые по возобновлении давали «Князя Игоря» Бородина. Половецкие пляски шли в новой хореографической редакции Михаила Фокина, совершенно ошеломившей публику. Стихия дикой воли, неукротимого буйства, клубясь и песясь в динамике танца, захватила сцену, Фокин заставил заговорить о себе весь Петербург. На представления «Князя Игоря» зрители стали съезжаться спе-

циально к половецким пляскам: зал наполнялся до отказа на двадцать минут, пока шла эта картина, пустел, как только она заканчивалась. Певцы завидовали тащорам. От Мейерхольда — ведь у него, как и у Фокина, была дурная репутация «декадента»! — ждали примерно такого же чуда. Голоса недовольных режиссерскими причудами стихли. Последние репетиции «Тристана» проходили с необычайным подъемом.

А премьера, которая состоялась 30 октября 1909 года, превзошла все ожидания. Успех поверг в уныние врагов Мейерхольда. В каком-то смысле он Фокина превзошел: восторги вызывал весь спектакль, а не одна только эффектная картина. Вдобавок успех от представления к представлению нарастал, а когда академичного Направника за дирижерским пультом сменил прибывший из Германии на гастроли пламенный Феликс Моттль, «Тристан» закончился под гром рукоплесканий и восторженные вопли «Браво!».

Теляковский вздохнул с облегчением: его ставленник удержался в седле. В газетах и журналах смаковали наиболее выразительные мизансцены Мейерхольда, любовались суровой эпичностью постановки, «торжественной неподвижностью» хора, который «не болтался без толку, как в «Вампуке». (В этом смысле Мейерхольду повезло: «Вампука», собравшая в один букет все пошлые оперные приемы и весело их пародировавшая, прошла на сцене «Кривого зеркала» незадолго до премьеры «Тристана» и выгодно оттенила режиссерские новшества.)

Зато, как и опасался Мейерхольд, проскальзывавшие почти во всех статьях замечания, что режиссер-де игнорирует ремарки Вагнера, вызвали тревогу. Директор всполошился, потребовал к себе Мейерхольда и Шервашидзе, заявил, что удивлен: как это они осмелились нарушить волю композитора? Их объяснения показались директору «совершенно неосновательными». Он категорически потребовал, чтобы, как минимум, «добавили зелень и цветы во втором акте», а пресловутую «развесистую липу» третьего акта водворили на указанное Вагнером место. Мейерхольд не спорил, «согласился на все изменения». Премьера осталась позади, а декорации Шервашидзе, хотя и соответствовали требованиям режиссера, все же не очень-то ему нравились — что с липой, что без липы... Он мечтал работать не с Шервашидзе, а с Головиным, уже видел эскизы Головина к «Орфею», упивался их немислимой красотой...

На пути Мейерхольда «Тристан» — важная веха. Организуя вагнеровскую композицию, режиссер совместил горизонтальные игровые площадки Алппиа с вертикальными построениями Крэга. Добился скульптурности движений артистов и дал их пластике выгодный суровый фоп. Форма спектакля обладала и прочностью и лаконичностью (часть вместо целого: парус вместо корабля, стена вместо замка, глыба камня взамен всех подробностей пейзажа). Вопреки

обыкновенно, подчинил сценическое действие не «пьесе», не оперному либретто, а партитуре, нерву, ритму и темпу музыки.

Но самым перспективным было то, что сердило Бенуа — единственного, кто выступил против постановки Мейерхольда, — дыхание истории, «средневековый стиль». Бенуа думал, что миф вообще не надо привязывать к той или иной эпохе. Общечеловеческое, вечное — значит, вне времени. Мейерхольд же, работая над «Тристаном», испытал потребность обозначить в очертаниях спектакля эпоху, когда сложился миф и сформировался стиль. Его уже не устраивали постановки вневременные, лишённые всякой исторической и эстетической конкретности. Даже собственная «Смерть Тентажиля» теперь казалась грубой ошибкой, ибо пьеса Метерлинка разыгрывалась «везде и нигде», «всегда и никогда». Впредь он обязательно знал, к какой эпохе адресуется, откуда, зачем, какие стилистические мотивы берет. Изысканность и уточенность стиля с этого момента обязательны для Мейерхольда.

Громкую победу, завоеванную в опере, следовало без промедления закрепить и в драматической труппе. Мейерхольд понимал: надо ковать железо, пока горячо. Хотя в Мариинском театре начались репетиции «Орфея», режиссер тут же принялся репетировать драму немецкого писателя Е. Хардта «Шут Тантрис» — современную вариацию на темы «Тристана и Изольды». Пьеса большими достоинствами не отличалась, первый биограф Мейерхольда, Н. Д. Волков, не ошибся, когда назвал ее постановку на Александрийской сцене всего лишь «тенью величественного «Тристана». Но успех вагнеровского спектакля заставил актеров Александринки по-новому взглянуть на Мейерхольда. Прежней проники как не бывало, шуточки и капризы на репетициях прекратились. А Всеволод Эмильевич распоряжался твердо, тон взял уверенный.

В работе над «Орфеем» и «Шутом Тантрисом» его и застал новый, 1910 год. 10 февраля, в день, когда Всеволоду Эмильевичу исполнилось тридцать шесть лет, далеко от Петербурга, в Ташкенте, от черной оспы умерла Комиссаржевская. Страшная весть долетела до столицы на следующее утро. Свинцовый гроб с телом Веры Федоровны привезли только через неделю, и похороны свершились 19 февраля. В последний путь с Николаевского вокзала на кладбище Александрово-Невской лавры любимую артистку провожали многие тысячи петербуржцев. Студенты, взявшись за руки, с трудом сдерживали натиск огромной толпы. Траурные венки падали с катафалка в раскисший снег, под ноги напивавших людей. За гробом шли актеры, поэты, художники, даже члены Государственной думы... Мы не знаем, был ли на похоронах Мейерхольд. Мог не пойти: слишком недавно Комиссаржевская изгнала его из театра, слишком неприязненно относились к нему Федор Комиссаржевский, Казимир Бравич и некоторые другие близкие Вере Федоровне люди.

Но отсутствие в траурной процессии Комиссаржевского и Бравича заметили многие. Федор Федорович путешествовал по Европам, из Шербурга он телеграфировал Бравичу, что решил не приезжать на похороны сестры. Бравич и сам остался в Москве, он отвечал Комиссаржевскому: «Да разве долг, который завещала нам Вера, заключался в том, чтобы мы шли за погребальной колесницей, и тысячная толпа глазела нам в глаза, чтобы потом, на досуге, рассуждать, кто из нас больше плакал? И, по-ихнему, кто больше страдал? Нет, родной, я не пойду никуда. Пусть говорят что хотят».

«Пусть говорят что хотят»... Савина не смогла отменить заранее объявленный юбилейный спектакль. Торжество состоялось спустя четыре дня после похорон. Правда, накануне юбилея Мария Гавриловна страшно нервничала, боялась скандала, «ей писали, что пришлют с могилы Комиссаржевской венки». Но все обошлось, чествование, слава богу, ничем не омрачилось.

Даже бал журнала «Сатирикон», устроенный в зале Павловой на Троицкой на следующий день после того, как схоронили Комиссаржевскую, прошел благополучно, хотя в какой-то взвинченной, угарной атмосфере. К этому балу Михаил Фокин почти экспромтом, с трех репетиций, подготовил маленький балет «Карнавал» на музыку Шумана. Партию Коломбины танцевала Тамара Карсавина. А пантомимическую роль Пьеро исполнил Мейерхольд. Его Пьеро, в белом балахоне с большим жабо, возник на подмостках словно воспоминание об Офицерской... Трагический Пьеро глядел в зал, все степы которого были разрисованы веселыми шаржами художников «Сатирикона», с горестным недоумением, беспомощно взмахивая длинными руками.

Прошло две с лишком недели, и в Александринке сыграли «Шута Тантриса». Премьера особенного шума не произвела, однако замечено было, с удивлением, «полное и старательное подчинение всех актеров единому замыслу», воле режиссера. Что и требовалось доказать. Мейерхольд чувствовал себя на коне.

ПОЯВЛЕНИЕ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО

Мейерхольд зарекся впредь экспериментировать на больших сценах, запретил себе импровизации и экспромты на глазах у широкой публики. Тем охотнее соглашался он участвовать во всевозможных любительских затеях студийного духа и свойства. Тут, в тесном артистическом кругу, его фантазия, никем не контролируемая и от кассы независимая, могла разгуляться вволю. То и дело режиссер императорских театров отвлекался от прямых своих обязанностей ради забав, на первый взгляд пустых, случайных. Он

умудрялся превращать развлечения петербургской богемы в смелые опыты, результаты которых обнаруживались далеко не сразу.

Такой шаловливой пробой сил стал, в частности, домашний спектакль на квартире у Вячеслава Иванова «Поклонение кресту» Кальдерона. Поскольку квартиру Ивановых полушутя-полусерьезно прозвали «башней», единственное представление, которое тут состоялось, вошло в историю русской сцены под чересчур громким наименованием спектакля «Башенного театра». На самом же деле никакого театра не было. Просто однажды падчерица Иванова завлекла всех домочадцев веселой идеей превратиться в актеров и разыграть пьесу. Мейерхольд принял командование на себя, и «вездесущий, многоликий» (по словам Вячеслава Иванова) репетировал без усталости восемнадцать часов — с шести часов вечера до полудня. На следующий вечер состоялся спектакль. Часть столовой, примыкающую к передней (где устроили закулисы), объявили сценой. Другая часть той же большой комнаты служила зрительным залом. На «сцену» втащили и привалили к стене туго скатанный ковер, получилось небольшое возвышение, по которому могли расхаживать «артисты». Художник С. Судейкин, оформляя представление, к кисти не притрагивался. Он сделал печто вроде декорации, пышно взбивая отрезки бархата, шелка и сукна, разнообразные куски ткани, сильно траченные молью, имелась в сундуках у Ивановых в изобилии. «Наворотивши вороха тканей», Судейкин, как вспоминал поэт В. Пяст, «создал настоящий пир для взора». Две ширмы, поставленные справа и слева, отделяли задрапированное художником игровое пространство от публики. Возле ширм повесили два золотых куска ткани, которые служили занавесом. Их сдвигали и раздвигали двое арапчат, детишки швейцара, чьи лица Мейерхольд вымазал сажей. По ходу пьесы эти первые «мейерхольдовы арапчата» в чалмах и длинных балахонах либо стояли по бокам, словно две живые статуэтки, либо прятались за края золотых занавес. Атмосферу таинственности и волшебства придавали зрелищу дрожащие огоньки свечей в тяжелых шапдалах — электрический свет Мейерхольд погасил. Пьесу, переведенную Константином Бальмонтом, он сократил бесцеремонно и безжалостно. Всех разбойников шайки Эйсебио (у Кальдерона их добрая дюжина) превратил в одного-единственного бандита Рикардо. Рикардо играл Пяст. Получили роли и поэты М. Кузмин, В. Княжнин. Но главную мужскую роль, полусвятого-полуразбойника Эйсебио, Мейерхольд отдал женщине, Вере Шварсалон: она одна обладала «испанским» темпераментом, ясной дикцией, красивым жестом.

Костюмы участникам спектакля шли второпях, на живую нитку, однако Судейкин позаботился, чтобы наряды вышли яркие, красочные. Главную трудность составляло превращение одного из исполнителей, студента Мосолова, в католического патера. Но Мейер-

хольд смазал русые волосы студента клеем, прикрыл их сверху белым кружком бумаги, обозначившим тонзуру, на спитую из черного коленика рясу наклеил белый, тоже из бумаги вырезанный крест — готов священник!

Такой вот простотой внезапно совершаемых метаморфоз больше всего и прельщала Мейерхольда вся эта забава. Он заново открывал для себя давным-давно забытые приемы наивной площадной народной игры, сливая и сближая сцену с залом. Вдруг выяснялось, что все возможно и все легко принимается на веру. Актер может запросто пройти через публику со стремянкой на плече, расталкивая зрителей. Стоит только героине, спасающейся от погони, пугливо закрыть лицо краем занавеса — и все догадаются: ее уже нет, скрылась, исчезла, невидима.

Представление прошло шумно, весело, участники и зрители остались очень довольны. А несколько месяцев спустя «на башне» хохотали от души, читая в свежем номере «Аполлона» статью, автор которой утверждал, что «принципы этой постановки перейдут в том или ином виде на большую сцену и завоюют себе признание». Между тем критик ничуть не заблуждался, скоро так оно и вышло.

Гораздо более серьезным начинанием, нежели домашний «Башенный театр», явился «Дом интермедий». Создателем и душой театратора, обосновавшегося в особняке Шебеко на Галерной улице, был неутомимый Борис Пронин. Он уничтожил рампу, соединил подмости со зрительным залом несколькими широкими ступенями, расставил в зале столики, чтобы гости могли во время представлений «требовать себе напитки или еду и, значит, чувствовать себя более свободно». Замыслился театр кабаретный, ночной, театр для артистической и писательской богемы. В деятельности «Дома интермедий» Мейерхольд принял самое живое участие. Он впервые выступил здесь под псевдонимом Доктор Дапертутто¹.

Это новое, позаимствованное у Гофмана имя на довольно долгий срок обозначило симптоматичное «раздвоение личности» Мейерхольда. Доктор Дапертутто появлялся во всевозможных любительских кружках и кабаретных театраторах, в маленьких зальчиках, где он ставил пантомимы, пародии, скетчи, а Всеволод Эмильевич Мейерхольд в то же самое время готовил монументальные представления на императорских сценах. Доктор Дапертутто шутил, рисковал, экспериментировал, пробовал, режиссер Мейерхольд действовал обдуманно, целеустремленно, основательно. Доктор Дапертутто импровизировал, режиссер Мейерхольд выстраивал каждый спектакль по точному, строгому плану. Доктору Дапертутто сопутствовали причудливые и эксцентричные художники Сапунов и Судейкин,

¹ Везде, повсюду (итал.).

Мейерхольду — великолепный Головин. Доктор Дапертутто предлагал новую театральную идею и без промедленья осуществлял ее, не чураясь никаких крайностей, переборов и вольностей. Режиссер Мейерхольд подхватывал ту же самую идею и воплощал ее в очертаниях твердых, окончательных, неопровержимых. Доктор Дапертутто делал непринужденные эскизы к зрелым творениям режиссера Мейерхольда.

Случалось, однако, иной раз и так, что эскиз сам по себе обладал волнующей, неповторимой красотой. Таким шедевром Доктора Дапертутто (и главным событием в истории «Дома интермедий») сделалась пантомима Артура Шницлера «Шарф Коломбины» на музыку Эрнста Донаньи. Пантомимы и прежде ставились в России часто — на балетной и на оперной сцене, но почти никогда не исполнялись артистами драмы. Замышляя пантомиму, в которой действовали Коломбина, Пьеро, Арлекин, Мейерхольд подхватывал тему блоковского «Балаганчика», однако переводил ее в иной регистр...

Попытаемся ныне, семь десятилетий спустя, заново разыграть в своем воображении этот давным-давно забытый спектакль — он того стоит.

Представление начиналось шуточным торжественным парадом всех персонажей. Когда занавес открывался, зрители видели павильон, слегка напоминавший сапуновскую декорацию «Балаганчика»: желтые веселепкие обои с трафаретными розочками, два полукруглых окна. На диване, утопая в пунцовых подушках, тосковал Пьеро: горестно перебирал письма, нюхал розу, подаренную Коломбиной, любовался ее портретом. Помыкавшись по комнате, Пьеро скоро засыпал на полу за диваном, точно сломанная, забытая детьми игрушка. Тотчас под тревожные, но пока еще тихие, вкрадчивые звуки музыки, пританцовывая в полутьме, перемигиваясь, как заговорщики, появлялись друзья Пьеро. Они пришли, чтобы позвать его на бал. Однако не могли понять — куда же он подевался? Слуга Пьеро (персонаж, храбро, хотя и не в духе традиции комедии масок, придуманный Шницлером) растерянно разводил руками: тоже не знал, где хозяин. И только когда слуга вносил в комнату зажженную свечу, гости обнаруживали сжавшуюся в комочек, притулившуюся в уголке фигурку.

Тут начиналась озорная кутерьма. Из передней за руки вводили Тапера, усаживали за клавесин. Он играл бравурный вальс, гости пускались танцевать. А Пьеро все никак не просыпался. Друзья принимались его тормошить, тащили за собой вниз по широкому ступеням, прямо в публику — скорее на бал, на бал! Но Пьеро вырывался, сердился. Еще пуще он гневался, когда один из гостей осмеливался взять в руки портрет Коломбины. Пьеро тянулся к портрету, но портрет исчезал, а со всех сторон на Пьеро вдруг направлялись длинные бумажные носы.

Это был важный момент в партитуре первого акта. Фиксировалось прямое противопоставление Пьеро — гостям, Пьеро — всем остальным. Беззащитную поэзию осаждала разнузданная проза, лирического героя — циничная, насмешливая толпа. Пьеро страдал, заламывал руки. Гостям все это быстро надоело, и они парочками, под звуки вальса, резвясь, убегали прочь. Тапер же все продолжал играть, мажорно и громко, до тех пор, пока Пьеро не захлопывал в раздражении крышку клавиатура. Возмущенный Тапер намеревался было отколотить Пьеро, но тот, размахивая широкими белыми рукавами, как бабочка, летал по комнате, и догнать его Тапер не мог. Спohватившиеся дамы возвращались, утаскивали Тапера на бал, и Пьеро опять оставался один-одинешенек.

Он решил покончить счеты с жизнью. Он рвал в клочья письма, рвал цветы, целовал на прощание башмачок Коломбины, приносил огромный флакон с ядом и наливал смертельное зелье в кубок. Входила Коломбина. Пьеро с тоскливым изумлением убеждался, что возлюбленная — в подвенечном наряде, что на пальце у нее — обручальное кольцо. Он гневно срывал с Коломбины и бросал на пол венчалый шарф (который дал название всему зрелищу).

Коломбина старалась утешить Пьеро, внушить, что по-прежнему его любит, хотя — увы! — судьба разлучает их. Тогда Пьеро, указывая на кубок, наполненный ядом, предлагал Коломбине вместе с ним уйти из жизни. Коломбина в страхе отшатывалась, потом объясняла, что она готова и умереть, но сперва предпочла бы повеселиться, хоть ненадолго забыть обо всем. Взамен яда предлагала вино, взамен гибели — любовь. Быстрыми, дразнящими поцелуями пыталась отвлечь возлюбленного от мысли о смерти.

В Коломбине чувствовались ветреность и резвость, бойкость и развязность. Пируя с Коломбиной, отвечая на ее поцелуи, Пьеро, однако, в глубине души оставался безутешен. Он смаковал эти мгновения, но знал, что они — последние, что любовь ушла и, значит, жить незачем. Обнимая Коломбину, мысленно прощался с ней. Смысл дуэта, четко выраженный Мейерхольдом, состоял в том, что земная и сметливая Коломбина не понимала Пьеро, а далекий от реальности Пьеро, которого, казалось, так легко водить за нос, он-то видел Коломбину насквозь.

И вдруг с насмешливой, вызывающей улыбкой, взмахнув широким белым рукавом, он снова протягивал Коломбине кубок с ядом. Тяжкая пауза останавливала любовную игру, которую Коломбина вела так затейливо и грациозно. Взгляды Пьеро и Коломбины сталкивались: его торжество, ее паника. Злорадно рассмеявшись над отпрянувшей, отскочившей в угол возлюбленной, Пьеро подносил кубок к губам и, гримасничая, отпивал большой глоток. Затем — уже как бы с высоты обретенного величия, будто с того света, снисходительно соглашаясь дать и Коломбине причаститься к высокой

поззии, на этот раз без всякой насмешки, — Пьеро в третий раз предлагал ей яд. Она вновь отшатывалась. Стояла перед ним оцепенев, ничего не понимая. Тогда, больше не думая о ней, Пьеро выпивал еще несколько глотков и, подломившись, падал на пунцовую подушку.

Коломбина бежала прочь. Тем и кончалась первая картина.

Вторая картина велась на балу. Два эскиза декорации Н. Сапунова к сцене бала сохранились, оба изображают небольшой зальчик в доме у родителей Коломбины. Стены обтянуты ядовито-желтой материей с сиреневыми фестонами. Дверные, полукруглые сверху, проемы задрапированы красным бархатом с длинной золотой бахромой. В центре — крошечное возвышение эстрады для четырех музыкантов. В зальчике — теснота. Оба эскиза поражают странным сочетанием наглой аляповатости и нервной взвинченности.

Этого и добивался Мейерхольд. Ему нужно было ввергнуть стремительную динамику игры трех старинных итальянских масок в ералаш захолустной российской действительности. Гости танцевали напропалую, подгоняемые напором музыки. Однако их стремительное круговое движение время от времени будто спотыкалось. Режиссерская партитура то и дело выдвигала вперед Арлекина, который плясал рьяно, как и все, но — один, без пары. Арлекин вдруг, с разгона останавливался как вкопанный, беспокойно оглядывался в поисках Коломбины. Гости натякались на него и с изумлением убеждались, что на свадебном балу недостает невесты. Это страшное обстоятельство разгоряченным гостям хотелось бы, конечно, замять и забыть. Хотелось плясать и плясать. Механизм бала, запущенный на полный ход, работал неостановимо. Рьяный Тапер и рыжий горбун Джиголо, распорядитель танцев, воспринимались как комически раздвоенное и пародийное воплощение самого Рока. Власть музыки была неотвратима. Но танцорами правил Вздор. Воля его была фарсовая и роковая.

Варьируя этот мотив с величайшей изобретательностью, режиссер всякую паузу, всякую остановку движения использовал так, что она лишь подчеркивала готовность гостей в любое мгновение сорваться с места и отдаться сатанинской силе музыки.

Тем не менее распорядитель танцев Джиголо все же заставлял музыкантов прекратить игру, а разъяренный Арлекин грубо, за воротник вытаскивал с эстрады Тапера и швырял его на пол. Музыка смолкала. Запыхавшиеся гости переводили дух, охорашивались, приводили в порядок свои кричаще яркие — красные, зеленые, оранжевые, розовые и желтые — костюмы, дамы поправляли высокие шляпы и причудливые прически. Тут-то, в паузе, и возникла Коломбина — сама невинность, невозмутимая, совершенно безгрешная. В ответ на гневные попреки Арлекина — где, мол, была, где пропала? — без тени смущения сообщала, что удалялась на минутку, дабы привести в порядок свой наряд. Арлекин не верил, сердился,

ярился, но Тапер, уже снова дорвавшийся до рояля, опять свирепо ударял по клавишам, Джиголо повелительно взмахивал рукой, и вся толпа гостей, увлекая за собой перепуганную пару тожстичков — родителей Коломбины, — пускалась в пляс. Вновь начинался дикий танец, и первой парой, дружно, будто никогда и не ссорились, выкидывая невероятные антраша, мчались жених и невеста — Арлекин и Коломбина.

Большоголовый Капельмейстер, кривляясь и дергаясь, дирижировал оркестриком. Вокруг маленького, похожего на пегушка Джиголо пелась вереница кавалеров и дам. Ритм кадрили все убыстрялся, становился скачущим. Галопирующие кавалеры теряли своих дам, подхватывали других, чужих — какая попадетя.

По самому краю общего кругового движения танцующих, навстречу их пестрому, беспорядочному месиву Мейерхольд выпускал вдруг Арапчонка с подносом. Арапчонок робко шествовал, прижимаясь к стене и предлагая гостям прохладительные напитки. Разгоряченная Коломбина протягивала руку, чтобы взять с подноса стакан освежающего питья. Но в тот же миг Арапчонок исчезал. На его месте появлялся призрак Пьеро. Размахивая широкими белыми рукавами, бледный выходец с того света показывал Коломбине ее вепчальный шарф.

За шесть лет до постановки «Шарфа Коломбины» Мейерхольд писал Чехову, как, по его мнению, надо ставить третий акт «Вишневого сада»: «на фоне глупого «топотанья»... незаметно для людей входит Ужас».

Теперь «Ужас» вошел в его композицию мгновенно и пельшно. Пытаясь схватить шарф, Коломбина кидалась к Пьеро, но призрак, играя и дразня ее, появлялся то в одних, то в других дверях, исчезал за красными с золотой бахромой драпировками и вновь откуда-то возникал. Он манил Коломбину за собой. Пометавшись по залу, она убегала вдогонку за призраком. За ней следом убегал Арлекин.

Третья картина возвращала действие в комнату Пьеро. Тот лежал на диване бездыханный. Влетала Коломбина, тотчас за ней возник и останавливался в дверях Арлекин. Возмущенный ее вероломством, с негодованием простирая руки к небу, Арлекин пытался пристыдить изменницу, но она, не замечая жениха, глядела только на Пьеро. Тогда Арлекин задумывал и осуществлял страшную месть. Он подтаскивал труп Пьеро к столу и усаживал за него мертвеца. Рядом с покойником сажал помертвевшую от страха Коломбину. И, с удовлетворением осмотрев мизансцену, быстро выходил из комнаты, запирает дверь на ключ.

Коломбина вскакивала, кидалась к двери, дергала ее. Танец выражал парастающий ужас, отчаяние, едва ли не безумие. Потом Коломбина выпивала остатки яда из бокала Пьеро, в изнеможении опускалась на пунцовую подушку рядом с ним и умирает в обнимку

с возлюбленным. Остановившийся, погасший взгляд, голова валится на плечо Пьеро, в последний раз едва заметно дрогнули пальцы опущенной вниз руки.

Но это еще не финал. В комнату врываются гости, покинувшие свадебное торжество. Они видели обнявшуюся парочку, злорадно и лукаво приплясывали, подталкивая Тапера к старому клавишнику и заставляя его играть тот же танец, который звучал на балу. Под все более громкие звуки музыки они кружили по комнате, шаловливо осыпая цветами возлюбленных и стараясь их разбудить. Чей-то случайный толчок вдруг разрушал мизансцену мертвых любовников: тела Пьеро и Коломбины неловко падали с подушки и замирали в странных позах, как две брошенные на пол куклы. Ничего еще не успевшие понять гости в изумлении останавливались. И только один Тапер, перепуганный, сразу догадавшийся, в чем дело, опрометью бросался к выходу, опрокидывая стулья...

Пантомима «Шарф Коломбины» произвела сильное впечатление не только на петербургскую публику, она восхитила и Станиславского, когда весной 1911 года «Дом интермедий» показал ее во время гастролей МХТ специально для «художественников». Станиславский назвал постановку «великолепной».

Похвала Станиславского безмерно обрадовала Мейерхольда: он знал, что Константин Сергеевич не терпел и не прощал никакой манерности или фальши. О том, что пантомима потрясла и молоденького артиста МХТ Женю Вахтангова, Всеволод Эмильевич, конечно, понятия не имел. Тогда еще имени Вахтангова никто из петербуржцев не слыхивал.

После «Шарфа Коломбины» Мейерхольд предполагал выпускать «Орфея» на Мариинской сцене в декорациях Головина, однако вопрос, кто будет петь главную партию оперы Глюка, оставался открытым. Существовали две авторские редакции оперы — венская и парижская. Венская, рассчитанная на кастрата-сопрана, отпала. А согласно парижской редакции, обработанной Берлиозом, Орфей — травести, партия женская, контральтовая. После Полины Виардо, прекрасно эту партию исполнявшей, певицы-контральто как будто завладели Орфеем навсегда. И в Мариинском театре тоже начала было репетировать Евгения Збруева, контральто. Однако, прослушав Збруеву, Теляковский впал в уныние, поняв, что артистка, «конечно, не даст образ Орфея», ибо, во-первых, «совсем не чувствует того, что поет», а во-вторых, поет «грубо».

Тогда-то и вспомнили, что Сен-Санс транспонировал партию Орфея для тенора. Направник этого не знал. Когда с ним завели разговор на эту тему, решил, что его разыгрывают.

— Ересь и вздор! — заявил он категорически.

Все же Мейерхольд и Головин уговаривали Теляковского отдать Орфея Собинову. Московский тенор согласился, даже увлекся, но

выяснилось, что сен-сансовская редакция слишком трудна для него. Он потребовал, чтобы в партию Орфея внесли коррективы, которые позволят солисту обойти самые высокие и самые напряженные места. Композитор Конюс взялся за кропотливую и трудоемкую работу. Это означало, что «Орфей» пока откладывается.

И тогда Мейерхольд с Головиным, времени не тратя даром, перешли из Мариинки в Александринку и дружно приступили к «Дон Жуану» Мольера.

МЕЙЕРХОЛЬДОВЫ АРАПЧАТА

Если бы мы совершили вдруг прыжок сквозь время, на несколько десятилетий вперед, и перенеслись бы из 1910-го в сороковые военные годы, то нам открылись бы сразу две поразительные картины.

В заиндевевшей комнате — одной из артистических уборных бывшего Александринского театра, — кутаясь в старое одеяло, сидит иззябший пожилой человек. Это — Борис Асафьев, композитор, он же — критик Игорь Глебов. Сидит и пишет. Грохочут зенитки, надсадно завывают сирены. На печурке лежит заветная хлебная корочка, отложенная до вечера: в блокадном Ленинграде уже остро чувствуется голод. О чем же он пишет, Асафьев?

Как ни странно — о «Дон Жуане» Мейерхольда и Головина! Его мысли упорно возвращаются к Петербургу 1910 годов, к «блестящему расцвету русского искусства начала XX века», и он внезапно догадывается, что под покровом очаровательно праздничной «игры чувствований» в спектаклях Мейерхольда и Головина пряталось предвестие неотвратимой катастрофы, что их «трезвое, дельное мастерство» создавалось людьми «гибнущей цивилизации». Потому-то роскошное казалось мимолетным, преходящим, великолепное — неустойчивым, ненадежным... Согреваясь пустым кипятком, Асафьев торопливо продолжает: «За прелестными мелодиями и гармониями живописных узоров» эта странная, втайне глубоко трагическая праздничность нет-нет да и раскрывала «суть свою». Какую суть? Асафьев определил так: «психику эпохи лицедеев «Пира во время чумы»...».

То же самое время, война, но другой, далекий южный город, другой и по-другому трудный быт. В Ташкенте, в эвакуации, в тесной каморке — голые стены, узкая кровать, простая табуретка — седая, расплывшая Анна Ахматова слагает строфы «Поэмы без героя». Перед ней — дешевая пиалушка с жиденьким чаем без сахара, в руке дымится драгоценная папироска «Беломор».

Все равно, подходит расплата —
Видишь там, за вьюгой крупчатой,
Мейерхольдовы арапчата
Затевают опять возню?..

Значит, и Ахматова, оглядываясь назад, в прошлое, видит в своем воображении все тот же таинственно притягательный спектакль? И она тоже понимает: веселая возня мейерхольдовских арапчат предвещала беду, конец, «расплату»?

Сознавал ли это сам Всеволод Эмильевич в 1910 году? Вряд ли. Отзвуки времени проникали в его композиции не по умыслу или расчету, а силой интуиции, которой он повиновался послушно и невольно.

«Дон Жуан» шел без занавеса, при полном свете электричества в зрительном зале Александринского театра.

Полукруг просцениума, перекрывая оркестровую яму, выдвигался вперед, вплоть до первого ряда партера.

Над просцениумом висели три бронзовые люстры, а по бокам стояли два огромных бронзовых канделябра; в люстрах и канделябрах были сотни восковых свечей.

Сцену обрамлял пышный портал. За порталом следовал ряд постепенно суживающихся кулис, обильно украшенных золотом. Рама, охватывающая сцену, сверкая золотом и полыхая красным цветом, сливалась с красным и золотым амбиром зрительного зала.

Весь планшет сцены и просцениум покрывал огромный матово-голубой ковер.

В глубине, на заднем плане, висел золотистый, «ржавый» гобелен. Его можно было отдернуть, и тогда перед зрителями возникали улица, или лесная чаща, или комната Дон Жуана, или кладбище и мавзолей Командора, или просто темно-синее ночное небо, прорезанное звездами...

Туда, в глубину сцены, актеры уходить не смели. Игра шла только на просцениуме.

Действие сопровождала музыка Рамо, то медлительная, чинная, то кокетливая и нежная.

Вся форма представления приводилась в действие, управлялась и организовывалась арапчатами.

Действие предварялось выходом справа и слева двух арапчат с длинными палками, на концах которых дрожали огоньки горящих свечей. Они поджигали нитки, соединявшие между собой люстры и канделябры. Огонь бежал по ниткам и воспламенял свечи — все до единой. Над сценой возникала странная, едва уловимая вибрация света, отделявшая пространство для игры от зрительного зала, освещенного ровным, немигающим сиянием электрических ламп.

Приготовив таким образом сцену, арапчата звонили в колокольчики, и спектакль начинался. Это не значило, что функции арапчат выполнены. И по ходу спектакля они, как писал С. Волконский, были повсюду: «арапчата раньше, после, во время, между, вокруг стола и под столом». Они дымили благовониями, подавали Дон Жуану кружевной платок, завязывали ему башмаки, приносили ар-

тистам фонари, когда сцена погружалась во мрак. Арапчата торопились протянуть актерам шпаги, когда завязывался поединок, уносили шпаги, когда поединок заканчивался, испуганно прятались под стол при появлении статуи Командора... Они же, арапчата в красных камзолах, объявляли антракты.

Тщательно разработанная Мейерхольдом партитура действий арапчат придавала их существованию на сцене, на голубом ковре, скрадывающем шум движений, двойной и необычайный смысл. Да, это были маленькие вездесущие слуги просцениума. Но и маленькие маги, волшебники, по прихоти которых и для забавы которых, чудилось, шел весь спектакль...

Прежде Мейерхольду ни с одним художником по-настоящему сработаться не удавалось, даже наиболее ему близкие Сапунов и Судейкин далеко не всегда до конца разгадывали его замыслы. Головин же понимал его с полуслова. Более того, Мейерхольд чувствовал, что Головину радостно его понимать, что художник с восторгом отзывается на все предложения режиссера, и чем смелее эти предложения, тем Головину интереснее...

Давным-давно, в 1829 году, в России вышло в свет забавное издание: «Букет, карманная книжка для любителей и любительниц театра». Автор утверждал, что все декорации могут быть разделены на два вида — «на необходимые и служащие великолепию». Если воспользоваться терминологией «Букета», надо признать, что Головин всегда «служил великолепию». Сценический мир его воспринимался как сфера волшебных превращений, как особый, отделенный от повседневной будничной жизни «оазис красоты».

Никакие подлинные вещи, пусть даже редкостные, древние, Головиным на сцену не допускались. Он не умел и не хотел подделываться под манеру тех или иных старинных мастеров, хотя бы и гениальных (как поступали, например, Бенуа, Добужинский, Судейкин). Свою красоту он создавал сам и непременно заново. Выступая как стилизатор, воссоздавая стиль определенной эпохи, он никогда не собирал сценическую картину из множества сохранившихся на чужих полотнах подробностей и не хотел, чтобы картина эта выглядела давнишней, как бы подернутой патиной времени. Напротив, его композиция всегда дышала свежестью красок, гордилась яркой повизной, никаких музейных полотен не напоминала. На заданную режиссером тему живописные фантазии Головина откликались смело, независимо, сегодняшним языком.

Зрительный зал театра Головин — в полном согласии с Мейерхольдом — всегда включал в пространство спектакля. И «Дон Жуан» в этом смысле только один из примеров. Оформление Головина обязательно соотносилось с данностью именно этих ярусов, лож, степ, подхватывало и захватывало в себя их архитектурные формы, ритмы, цвет, лепнину.

Всякий спектакль готовился в превеликой тайне. Получив указания Мейерхольда, Головин тотчас исчезал (Теляковский иногда неделями его разыскивал) и, запершись от всех, начинал работать над эскизами. И Мейерхольд и Головин, великие выдумщики, постоянно опасались, как бы кто не выведal их «придумки». До времени Мейерхольд старался не давать никаких интервью, а если какой-нибудь настырный газетчик все же к нему прорывался, режиссер ловко наводил тень на плетень. Незадолго до «Дон Жуана» он сообщил репортеру «Биржевых ведомостей», будто собирается ставить «Три сестры», и о чеховском спектакле охотно распространялся, а о мольеровском ничего конкретного не сказал. На самом же деле он и не собирался ставить «Три сестры», над пьесой Чехова работал другой режиссер, Ю. Озаровский. Мейерхольд замутил воду потому, что хотел преподнести публике полнейшую неожиданность, — и, конечно, достиг своей цели.

Пока Головин писал декорации, Мейерхольд работал с актерами, причем настойчиво, даже ожесточенно добивался на этот раз балетной грации движений, небрежного танцевального ритма. Александринские актеры, хоть и старались ему угодить, все же с большим трудом выполняли эти совсем для них непривычные требования. Один только Юрьев, репетировавший роль Дон Жуана, «подхватывал на лету каждое предложение режиссера».

С этой поры Юрьев, как и Головин, надолго стал непременным спутником Мейерхольда. Многие удивлялись, почему полюбился Мейерхольду этот актер, «холодный, как собачий нос», один из тех, которые «словечка в простоте не скажут».

Но Мейерхольду меньше всего нужна была «простота». Он сделал свой выбор обдуманно. Юрьев прекрасно чувствовал стиль пьесы, ритм стиха, и Мейерхольду imponировало как раз то, что многие считали старомодным: картинная пластика, возвышенная речь, величавый облик артиста. Юрьев воплощал собой полузабытого театрального «героя», ампула, которое практика Московского Художественного театра отвергла и отменила.

В Художественном театре дистанция между «героем» и зрителем почти вовсе исчезла. «Стоит протянуть руку, и мы обменяемся рукопожатием с актером» — так определил новые взаимоотношения А. Кугель. Юрьев Мейерхольда уже тем привлекал, что ни у кого не могла бы возникнуть фантастическая идея обменяться с ним рукопожатием. Незадолго до постановки «Дон Жуана» Мейерхольд писал, что и у древних греческих драматургов и у Шекспира «в центре герой — и там и тут. Этот центр совсем исчезает у Чехова... После Чехова театр наш снова тоскует по герою». Эти размышления неизбежно подводили Мейерхольда к вопросу: каким же он должен стать, герой, о котором тоскует театр?

Ответ представлялся таким: нужен актер, послушный велениям режиссерской партитуры, точно выполняющий все предписанные ему движения, повышения или понижения тона и в то же время недосыгаемый для партера, высоко над ним вознесенный. В постановки Мейерхольда, разукрашенные Головиным, Юрьев входил как герой, которому великолепное убранство было к лицу. На его статной и стройной фигуре шитые золотом и серебром костюмы Головина смотрелись прекрасно. Дон Жуан — Юрьев, в париках с длинными локонами, то золотистыми, то черными как смоль, то каштаново-рыжими, в костюме, расцвеченном лентами, бантами, кружевами, трепетавшими и будто вспыхивавшими на ходу, радовал глаз кошачьей эластичностью движений, чуть жеманной «напевностью походки».

Множество затруднений возникло у Мейерхольда в работе с Варламовым, который должен был играть Сганареля. Прославленный комик чурался всяких новшеств и вовсе не собирался слушаться Мейерхольда. Старик, он режиссерскими экспериментами несколько не интересовался. Кроме того, «порхать на сцене, как делали это все персонажи, в том числе и Дон Жуан», и даже просто «вести весь спектакль на ногах Варламов уже не мог». Первым делом Мейерхольд велел Головину поставить для Варламова «специальные скамейки, обитые бархатом».

Но этим трудности отнюдь не исчерпывались! Выдвинув просцениум в зал, Мейерхольд вместе с рампой убрал и суфлерскую будку. Варламов же текст никогда не выучивал и без суфлера играть не мог. Роль Сганареля очень велика, в ней семь длинных монологов. Отсутствие суфлера грозило полной катастрофой.

Мейерхольд обратился к Теляковскому со специальным письмом, настаивая, чтобы сам директор заставил артиста выучить роль. Директор сделал актеру строгое внушение, на которое Варламов никак не реагировал. Тогда-то Мейерхольд и нашел забавный выход из положения: он поручил Головину изготовить две изящные синие ширмы с окошечками и установить их на просцениуме — справа и слева. Перед началом спектакля на подмостки выходили два суфлера в больших напудренных париках, с манускриптами в руках, усаживались за ширмы и начинали «подавать текст».

Так как оттащить Варламова от суфлера было невысказано, то обе скамейки Сганареля оказались поблизости от ширм. «И,— вспоминала Е. Тиме,— произошло чудо: Варламов сидел на своей скамейке, все исполнители по специально измененным мизансценам порхали вокруг него, а создавалось впечатление, что Сганарель необычайно подвижен и услужливо «обхаживает» своего хозяина!..»

Варламов был грузен, юрьевский Дон Жуан — легок и стремителен, речь Варламова звучала сочно и смачно, речь Юрьева была быстрая, «летающая», холодная.

Вместо того чтобы попытаться согласить и сгладить эти противоположности, Мейерхольд решил, что в данном случае выгоднее подчеркнуть контраст между пластикой и речью хозяина и слуги — Дон Жуана и Сганареля.

Всему Петербургу знакомый и близкий толстяк дядя Костя — Варламов, медленно проходя по краю просцениума с фонарем в руке, фамильярно кланялся приятелям.

— А, Николай Платоныч! — говорил он, заведя знаменитого адвоката Карабчевского. — Очень приятно! Надеюсь, вам нравится наша пьеса? Не знаю, как вы, а я в ней чувствую себя как дома! Не забудьте, милый, ко мне на пирог во вторник!

Заметив другого знакомого, Варламов пенял ему:

— Что же вы, Иван Кузьмич? Так это вот и есть ваша молодая благоверная? Ай-ай-ай! По театрам, значит, ее водите, а мне, старику, боитесь и показать женушку! Как не стыдно!

Непринужденная домашность взаимоотношений Варламова с публикой создавала выигрышный фон аристократическому изяществу Дон Жуана — Юрьева, который был от всех отдален, отрешен, недоступен. Дон Жуан, по Мейерхольду, — «носитель масок», вот сейчас он — лукавый обольститель, а вот — кощунственный циник, издевающийся над «небом» и религией, а вот — пустой и беззаботный светский вертопрах, а еще через мгновение — дерзкий обличитель, высказывающийся от имени самого Мольера. Однако было нечто объединявшее все обличья и «маски» Дон Жуана. Во всех ипостасях Дон Жуаном владел азарт отчаянного игрока, исполненного презрения к людям — к каждому по отдельности и ко всему человечеству разом. Бросая вызов небесам и догадываясь, что ему предстоит гибель, Дон Жуан — Юрьев отнюдь не пугался, когда статуя Командора отвечала согласием на его приглашение. С потусторонними силами он мог и поспорить. Но остальных, «земных» персонажей пьесы он почти не замечал, смотрел сквозь них, как сквозь пустоту. Сквозь всех, кроме только Сганареля.

Если декорации Головина связывали сцену с красно-золотым ампиром зала, то игра Варламова связывала творение Мейерхольда с публикой Александринки.

Со Сганарелем Варламова Дон Жуан — Юрьев не мог не считаться, хотя бы уже потому, что именно Сганарель ставил под сомнение все его величие, всю его надменность, даже самую его гибель. Когда Дон Жуан проваливался в преисподнюю, сцену оглашал полный комического отчаяния трехкратный вопль Сганареля — Варламова:

— Мое жалованье! Мое жалованье! Мое жалованье!..

Премьера «Дон Жуана» намечалась на 9 ноября 1910 года. Вся Россия в этот день была в трауре: хоронили Льва Толстого. В некоторых театрах спектакли отменили. Но Дирекция императорских театров не решилась отложить премьеру. Театр, по свидетельству

Теляковского, «был совершенно переполнен — зал имел нарядный вид. С первого акта на сцену стали вызывать как артистов, так и режиссера Мейерхольда и художника Головина. Вызовы эти продолжались в течение всего представления. Вся публика была довольна и по окончании спектакля долго не расходилась и раз двадцать вызывала исполнителей».

Писали о спектакле много, спорили долго. Но даже большая придирчивая статья Бенуа «Балет в Александринке» не ставила под сомнение дарование Мейерхольда. Бенуа начал рецензию словами благодарности режиссеру «за прелестно поставленную пантомиму «Шарф Коломбины» в «Доме интермедий», потом корил его за неверное понимание Мольера, а Головина — за неверное «воспроизведение театра короля-солнца» (хотя мог бы понять, что Головин вовсе не желал никакого «воспроизведения»), хвалил Варламова, бранил Юрьева и закончил так: «все это одного порядка: несколько фееричного, потешно-фокуснического». Недовольство высказали А. Кугель (сердито и неубедительно), А. Суворин (очень кратко, без аргументов). Но преобладали безоговорочно хвалебные отзывы. Талантливый критик Юрий Беляев посвятил мейерхольдовскому «Дон Жуану» одну из лучших своих статей.

В статьях 1910 года мотив тревоги, близящейся беды, неизбежной «расплаты» и намеком не прозвучал, он тогда не был услышан. То, о чем вспоминали Асафьев и Ахматова, не заставило задуматься рецензентов. Никто из них не понял, в какие взаимоотношения вступает спектакль Мейерхольда с Петербургом, городом, который, как написал потом Кугель, отражал «в своем чиновничьем населении солнечную игру трона, был насквозь пропитан легковерием, нигилизмом, скепсисом, иронией опустошенных душ». А ведь в мейерхольдовском «Дон Жуане» сконцентрировались все эти особенности Петербурга: и солнечная игра трона, и скепсис, нигилизм, ирония, опустошенность вокруг него...

Понадобилось время, и немалое, чтобы современники разгадали сокровенный смысл театральных композиций Мейерхольда и Головина. Однако Теляковский отметил: ни одна постановка «не возбуждала такого интереса и столько споров, сколько «Дон Жуан» (который шел на сплошных аншлагах).

Мейерхольд и Головин могли торжествовать победу. Но их мысли уже заняты были другим — «Орфеем».

ТРИ ОПЕРЫ

Ночь сходила на чертоги, замедляя шаг. Засыпали дворцы: выключали свет в парадных залах Зимнего и Таврического. Высокие окна угасали, и целые этажи сразу захватывала темнота. Исаакий суровой громадой едва проступал сквозь мглу. Над Невой сгущался

туман, и никто не смог бы разглядеть воспетую Ахматовой холодную улыбку фальконетовского Петра. Только из-под крыши Мариинского театра, с самого верха, прорезая черное небо, выбивались потоки яркого света.

Петербург спал, не спали Головин и самоотверженные его помощники — Зандин и Альмединген. Не до сна было и Мейерхольду. Он жил тогда рядом с Мариинкой (Театральная площадь, 2) и ночью, когда засыпали и Ольга Михайловна и все три дочки, тихо, как тать, выскальзывал из дома, бесшумно закрывал за собой дверь. Через несколько минут он возникал в театре, легко и быстро поднимался по узким бесконечным лестницам, оглябая один за другим пустые ярусы, минуя колосники сцены, на верхотуру, в декорационную мастерскую, расположенную над потолком зрительного зала. Входил и замирал на пороге. Прямо на полу простиралось огромное полотнище «Элизиума». Это было чудо. Не живопись, а какое-то жемчужное марево серо-голубых, лимонно-желтых, пепельно-розовых мазков колыхалось перед ним.

Вдали, где кончалось полотнище, за столом, на котором всегда kloкотал электрический чайник — последняя техническая новинка тех лет и любимая игрушка Головина, — сидел, самодовольно поглядывая на Мейерхольда из-под густых седых бровей, величественный Александр Яковлевич. Широким жестом приглашал к столу.

Но Мейерхольд, приветливо кивнув Головину, вскарабкался сперва на высокую шаткую стремянку с «балкончиком», предназначенную специально для того, чтобы рассматривать декорацию сверху, на отдалении. Отсюда, с «балкончика», полотно выглядело еще краше и еще таинственнее. Налюбовавшись вдосталь, режиссер спускался с лесенки и, блаженно вздыхая, садился рядом с художником. Всеволоду Эмильевичу наливали стакан крепкого чая, отрезали кусок пирога «от Иванова», чья кондитерская помещалась возле театра. Зандин и Альмединген скромно отходили в сторонку, и начинался очередной «совершенно секретный» разговор.

Основные постановочные проблемы «Орфея» были уже давно обговорены и решены. Подмостки четко делились на два плана — авансцену и аррьерсцену. В глубине — живописные панно (задники). На переднем же плане — расшитые ткани. Главным декоративным мотивом спектакля становились две расходящиеся в обе стороны и поднимающиеся кверху — одновременно или поочередно — тюлевые завесы. Первый занавес был нежно-малиновый, расшитый серебром, второй — песочно-серый, с кружевными арабесками, перламутровыми инкрустациями и малиновыми полями. Бесшумное движение занавесов позволяло режиссеру свободно и быстро менять место действия. Вышивки по тюлю придавали оформлению призрачность, эфемерность. Восемьдесят мастериц целый год работали, вышивая узоры в точном соответствии с рисунками Головина.

Легенда об Орфее, по словам Мейерхольда, «рассматривалась как бы сквозь призму той эпохи, в которой жил и творил Глюк». Другими словами, античность читалась глазами Франции эпохи рококо. (Опера, как известно, завершена в Париже в 1774 году.) Общий колорит декораций был жемчужно-пепельный. Их нежный фон сообщал древней трагической легенде сладостную печаль, элегичность. Это не значит, что спектакль задумывался медлительный. Напротив, Мейерхольд хотел подвижности, чтобы контрасты между траурными и веселыми мотивами ощущались остро.

Его давно уже увлекали хореографические новации Михаила Фокина. Поэтому Мейерхольд решил привлечь Фокина к работе над «Орфеем» и сперва очень радовался, что молодой балетмейстер с ним сотрудничать согласился. Вместе с Фокиным они придумали нечто неслыханное в истории оперы и балета. А именно вознамерились слить воедино хор и кордебалет, поставить спектакль так, чтобы никто из публики «не мог понять, где начинается балет, где кончается хор».

Но чем ближе подступал день премьеры, тем энергичнее Фокин — к немалому раздражению и Мейерхольда и Головина — приписывал себе одному все то, что они втроем обдумали и создали. В нескольких интервью, предшествовавших премьере, Фокин без стеснения рассказывал о будущем спектакле так, словно бы он один его сотворил. О том же Фокин говорил всем и каждому. Балетмейстер «доказывает, что постановка его, а роль Мейерхольда очень мала», — отметил Теляковский в дневнике.

После премьеры (21 декабря 1911 года) страсти улеглись, и успех примирил соперников.

«Громадную сенсацию произвела постановка на сцене Мариинского театра оперы Глюка «Орфей и Эвридика», — писал рецензент журнала «Рампа и жизнь». — Чувствовалось полное единение сокровенных замыслов художника-декоратора, режиссера и исполнителей... Головин, Мейерхольд и Фокин достойны овации!..»

Директор императорских театров к отзывам рецензентов относился внимательно, но, понятно, его больше волновали мнения «сильных мира сего». На этот раз Теляковский после премьеры записал, что «весь зал был переполнен изысканной публикой первых представлений. В царской ложе была императрица Мария Федоровна и почти вся царская фамилия. Все остались очень довольны как оперой, так и ее постановкой и исполнением. Великая княгиня Мария Павловна подробно расхваливала все. После 2-й картины вызвали Головина, Фокина и Мейерхольда и сделали им овацию. Спектакль был самым выдающимся в этом сезоне».

Акции Мейерхольда явно поднялись.

Один только Бенуа, горюя, что ему «досталась неблагоприятная роль критика таких явлений, которые находят полное общественное

признание» (и тем самым подтверждая успех «Орфея»), пытался что-то высказать «в защиту Глюка». Все же и он признался: «Момент, когда после мрака преисподней наступает рассвет и видишь под блеклым белеющим небом пескончаемые, прекрасно печальные леса, в которых живут тени праведных,— этот момент принадлежит к самым волшебным из всех, мною виденных». В тон Бенуа отозвался М. Кузмин: «Погребальная, загробная, полусонная атмосфера застилаяет и туманит все явления, блаженная дремота теней распространяется на нежные звуки, и чувствуешь себя наполовину живым, наполовину мертвым, скорбно и благородно».

Ломая плоский планшет и заставляя огромную лавинообразную массу (тут был весь кордебалет Мариинского театра, весь хор, мужской и женский, вся театральная школа) переливаться со станка на станок, с одного уступа скалы на другой, Фокин и Мейерхольд создали такие мощные движения толп, каких ни оперная, ни балетная сцена никогда, пожалуй, не выдвигала. А то обстоятельство, что эти движения совершались в призрачном освещении, подчас за тюлевыми занавесами, создавало ощущение высокой поэзии, слагающейся на сцене, на глазах у зрителей. Опера начиналась торжественно-горестным хором плакальщиц над гробницей Эвридики, затем представлял суровый ад с экзотическими танцами фурий, встречающих Орфея, и все кончалось «тихой», сладостной, «изумрудной картиной хороводов «нерадующихся и непечалющихся» существ в призрачном мире «елисейских полей».

Если картина ада, возможно, была в какой-то мере навеяна иллюстрациями Доре к «Божественной комедии» Данте, то в картине «елисейских полей» гирлянды танцующих девушек заставляли вспомнить «Весну» Боттичелли. Но все ассоциации, которые вели к Доре или к Боттичелли, вызывались не декорациями Головина, а массовыми сценами, поставленными балетмейстером и режиссером. Сделанное Головиным оформление никаких аналогий в прошлом — в истории театра или живописи — не имело. Такой же повизной и свежестью дышало удивительное согласие, которое связывало «хоры сладкие Орфея» (так они запомнились Осипу Мандельштаму) и солистов оперы. С Л. Собиновым Мейерхольд сразу и легко нашел общий язык, и Собинов не просто спел партию Орфея, он сыграл ее как вдохновенный артист. Эвридика — М. Кузнецова, стройная красавица в античном хитоне, с таким же воодушевлением вела свою партию. Буквально каждый шаг Орфея и Эвридики был продуман постановщиками и показан исполнителем. Певица М. Кузнецова получила даже — факт невероятный! — целую хореографическую вариацию, сочиненную Фокиным, и выполнила ее, по свидетельству балетмейстера Ф. Лопухова, «гораздо выразительнее пресловутой Душак».

В пные моменты солисты, впрочем, отделялись от хора весьма отчетливо и демонстративно. В финале, например, Орфей, Эвридика и Амур (партию Амура пела Л. Липковская, которая «была похожа на чудесную фарфоровую статуэтку») выходили на авансцену, останавливались возле вызолоченной раковины суфлерской будки, пейзаж за их спиной тотчас закрывался тихо опускавшимся главным занавесом. И заключительное трио, по указанию Мейерхольда, они пели, «как концертный номер». Пока трио исполнялось, позади занавеса менялась декорация, затем по знаку Амура занавес поднимался вновь — и следовал апофеоз оперы.

Внутритеатральные распри не всегда проходили безболезненно. В работе над «Борисом Годуновым», например, Шаляпин, зная, что опера возобновляется исключительно ради него, не пожелал считаться ни с Головиным, ни с Мейерхольдом. Теляковский, который с Шаляпиным лично дружил, заранее предупредил режиссера, что мизансцены Бориса будет определять сам великий певец. Поэтому Мейерхольд сосредоточил внимание на одних только массовых сценах оперы. Что же до Головина, то новых декораций художник не придумывал, работал по собственным эскизам, сделанным два года назад для парижской антрепризы Дягилева. Ни режиссер, ни художник не относились к возобновлению «Бориса» с волнением, сопутствовавшим постановке «Орфея».

Все же кое-какие «придумки» у них и на этот случай нашлись. В первой картине пролога, в сцене венчания Бориса на царство, они установили на планшете невысокую ограду, чтобы отделить толпу от самодержца, наглядно и сразу же показать разобщенность царя и народа. Шаляпин, который появился только на публичной генеральной репетиции, увидев решетку ограды, пришел в ярость: она закрывала ноги артиста ниже колен, скрадывала его рост.

— Убрать! — гневно рявкнул Шаляпин.

Его приказание тотчас, разумеется, выполнили. Любые попытки предложить Шаляпину перестройку привычного для него построения мизансцен он отметал. «Все в спектакле,— заметил впоследствии историк русского музыкального театра А. А. Гозенпуд,— было подчинено Шаляпину и воссозданию обстановки придворного бита. Золото и парча царли на сцене».

Великий певец и преобразователь оперного искусства, который, по словам Мейерхольда, «первым стал петь не только ноты, но и текст», воспринял постановку как «убогую и неудачную», как помеху его истолкованию партии Бориса. Для Мейерхольда же горечь ситуации усугублялась тем, что он считал Шаляпина идеальным артистом, часто ставил его в пример не только певцам, но и актерам драмы.

В день премьеры «Бориса Годунова» произошел скандальный инцидент, вызвавший самый бурный общественный резонанс. Он со-

вершено затмил все суждения о достоинствах или недостатках спектакля и испортил много крови Шаляпину. В конце сцены в тереме (галлюцинации царя Бориса), когда раздались овации Шаляпину и он вышел раскланиваться, на подмостки вдруг толпой хлынули из-за кулис все до единого хористы Мариинского театра, бухнулись на колени и, обращаясь к царской ложе, где сидел Николай II, грянули: «Боже, царя храни!» Шаляпину неловко было одному торчать среди коленопреклоненной толпы, и, хотя он понятия не имел, чего хотят хористы (а хотели они прибавки к пенсиям), он тоже опустился на одно колено и, значит, как бы присоединился к «изъявлению верноподданнических чувств». Всю жизнь потом он так и этак объяснял свой поступок, вполне справедливо указывая: «На такое низкопоклонство я никогда не был способен». Но даже Горький, который взял Шаляпина под защиту, считал, что певец все же проявил малодушие...

Злополучный инцидент с Шаляпиным Мейерхольд никак не комментировал. Политические страсти все меньше и меньше занимали Всеволода Эмильевича, и не только потому, что лица, служившие на императорской сцене, формально обязывались ни в какие партии — хотя бы и в кадетскую — не вступать. Испытывая, как и все мыслящие русские интеллигенты, глубокую неприязнь к самодержавному строю, Мейерхольд считал, что его искусство способно внушать зрителям чувства, несовместимые с преданностью престолу. Все же, думается, он сильно сгустил краски, когда в 1921 году подчеркивал, что они с Головиным «в дни торжеств по случаю трехсотлетия Дома Романовых осмелились поставить на сцене Мариинского театра оперу Р. Штрауса «Электра», где есть сцена обезглавления царских особ», и подверглись за то преследованиям.

С трехсотлетием династии Романовых, пышно праздновавшимся в 1913 году, премьера «Электры» совпала случайно и никаких гонений на режиссера или художника не навлекла. Опера Р. Штрауса, написанная по пьесе Гофмансталя (которую Мейерхольд ставил еще в провинции в 1908 году), в русском политическом контексте не воспринималась.

Тут проступили совсем иные мотивы.

Случилось так, что ранним летом 1910 года Мейерхольду удалось совершить путешествие по Греции, повидать Афины, Микены, Дельфы. Яркие впечатления поездки зафиксированы в его опубликованных письмах к О. М. Мунт. Конечно, Мейерхольду хотелось как-то реализовать эти впечатления на сцене: к античности и античному театру он издавна испытывал жгучий интерес. С другой стороны, знаменитый английский археолог Артур Эванс, который вел в 1903—1909 годах раскопки на Крите, обнаружил там дивной красоты фрески, расписную керамику, уникальные ювелирные изделия, глиняные и бронзовые статуэтки. Открылся целый новый пласт художествен-

ной культуры, и соблазн выстроить в спектакле «красивую картину жизни далекой эпохи» на основе открытий Эванса, широкой публике еще неизвестных, был очень велик. То обстоятельство, что античный миф в опере Рихарда Штрауса взят не по первоисточнику, а по Гофмансталу, конечно, мешало всему предприятию, которым увлеклись и Мейерхольд и Головин. Тем не менее они воздвигли на Марининской сцене постановку «Электры» Р. Штрауса, причем Головин, как обычно, создал собственную, нарочито архаизированную вариацию на античные темы.

Но музыка Рихарда Штрауса, экспрессивно-взвинченная, соответствовала духу Гофманстала, который далеко ушел от Софокла и резко — согласно тогдашней моде — акцентировал мотив неудержимой чувственности Электры. В оперном спектакле возникло странное сочетание величия — в декорациях и позах с нервностью — в музыкальном и вокальном рисунке.

«Электра», — признавал Мейерхольд двадцать лет спустя, — ошибка моя и Головина. Мы слишком увлеклись изобразительным решением и пренебрегли музыкой. Нас подчинила себе археология, ставшая самоцелью».

Его самокритичное замечание должно быть дополнено: «археология» выглядела вычурно, и рецензенты недаром улавливали в «Электре» нечто «игрушечное, кукольное».

Критик В. Каратыгин сформулировал главное противоречие очень отчетливо: «Электра» Мейерхольда и Головина — «исторична», а «Электра» Рихарда Штрауса — «истерична».

Зрители и слушатели не поняли «Электру», опера прошла всего несколько раз.

Александр Блок, который видел спектакль, писал, что все в «Электре» его «ужасает».

Следующая постановка Мейерхольда на Марининской сцене состоялась несколько лет спустя, в 1917 году. В начале же 1910-х годов в опере у него был один действительно крупный, неоспоримый успех — «Орфей».

Однако в сочетании с «Дон Жуаном» Александринского театра успех этот многое означал: как минимум люди искусства понимали, что другого режиссера, способного потягаться с Мейерхольдом, в Петербурге нет.

К Мейерхольду пришла слава, каждая его работа вызывала теперь острый интерес. А потому отбоя не было от желающих увидеть и те экспериментальные постановки, которые осуществлял Доктор Дапертутто.

Как бы стремясь оправдать свое имя, Доктор Дапертутто и правда казался вездесущ. Его спектакли и спектаклики внезапно возникали в самых разных помещениях и неизменно ошарашивали зрителей непредсказуемой новизной очертаний.

Особенную щедрость Доктор Дапертутто проявил весной и летом 1912 года в Териоках, дачном поселке на берегу Финского залива, где под его водительством сложилась целая группа. Она получила длинное и важное название — «Товарищество актеров, писателей, художников и музыкантов», но предприятие скрывалось под этим названием отнюдь не серьезное, а, скорее, легкомысленное. Участники его надумали вместе отдохнуть и заодно позабавиться, устранивая время от времени оригинальные представления для дачников. Актеры «Товарищества» почти все уже в свое время работали с Мейерхольдом: из Москвы приехала Валентина Веригина с мужем Николаем Бычковым, из Петербурга — Любовь Дмитриевна Блок, Андрей Голубев, Константин Гибшман, Владимир Подгорный, Константин Кузьмин-Караваев, к ним присоединились Александр Мгебров, Виктория Чекан и некоторые молодые любители. Писателей насчитывалось трое: Блок, изредка наезжавший из Петербурга, Владимир Пяст и Михаил Кузмин (он, впрочем, одновременно числился и в «музыкантах»). Художников «Товарищество» имело троих: уже довольно искусственного Николая Сапунова, юного, болезненного Юрия Бонди и Николая Ивановича Кульбина — запытого человека. По основной своей профессии Кульбин был военным врачом и ходил поэтому в форменном мундире. Однако же с какой-то поры этот уже облысевший, в годах, мужчина сблизился с артистической богемой, занялся живописью в кубистическом духе, стал много, витиевато, горячо рассуждать о новом искусстве и охотно брался за оформление любительских спектаклей (не обладая, впрочем, ни большим дарованием, ни безупречным вкусом). Совсем в ином роде запытен и по-своему колоритен оказался тогдашний верный спутник Мейерхольда В. Н. Соловьев — не актер, не художник и не музыкант, скорее — ученый, историк театра, знаток старинной итальянской комедии масок, который в этом именно качестве был для Всеволода Эмильевича незаменимым помощником, «живой энциклопедией» и который позднее весьма уверенно выступал как театральный педагог и критик, даже как режиссер, но в Териоках скромно держался на втором плане.

Почти все участники «Товарищества» поселились в большой даче Лепони в парке на берегу моря. (Блоку эта дача напомнила «старый помещичий дом».) На первом этаже — семья Мейерхольда, большая терраса, где вместе обедали и распивали чай. На втором этаже — компании актеров. Жили коммуной. Что же касается больших затрат на оформление спектаклей, то эти расходы, как правило, принимала на себя Л. Д. Блок. Играли в помещении местного «казино», то есть просто в большом деревянном сарае с песчаным полом, в который были вкопаны длинные скамейки для зрителей.

Небольшие и неудобные подмостки, сколоченные из грубых досок, понуждали художников изощряться в изобретательности, ни о какой «технике сцены» не приходилось и помышлять.

Над «казино» вывесили яркий флаг, его полотнище, расписанное Сапуновым, изображало Арлекина. Сапуновский Арлекин глядел не весело, а печально, и скоро выяснилось, что печалится он, увы, не зря. Но когда начинали первые репетиции, чудилось, что дачный сезон пройдет радостно. Всеволод Эмильевич был в ударе, импровизировал интересно и остроумно, а репетировал чаще всего под деревьями парка, возле дачи Лепони.

На первом представлении решили разыграть «Арлекина — ходатая свадеб». Эту пантомиму по сценарию В. Н. Соловьева Мейерхольд ставил уже в третий раз: впервые она исполнялась любителями в зале петербургского Дворянского собрания 8 ноября 1911 года, вторично — дома у писателя Ф. Сологуба.

На эстраде Дворянского собрания Мейерхольд и художник К. И. Евсеев установили справа и слева две расписные ширмы. Одна обозначала дом Доктора, другая — дом Панталона. («За этими ширмами, — рассказывал Мейерхольд, — становясь на столы... появлялись Панталон и Доктор, кивающие друг другу в сцене мимического разговора».) Во всех мизансценах подчеркнута соблюдалась симметрия, все движения проделывались в веселом темпе, их стройность нарушалась лишь моментами нарочито грубой буффонады — заранее обусловленными «лацци».

«Лацци» — «шутки, свойственные театру» (излюбленное оружие артистов комедии масок) — Мейерхольд изучал и культивировал. Его мимы угощали друг друга пипками, палочными ударами, дрались, кувыркались. Сильный отрубал деревянным мечом бумажный нос Панталона, и тотчас Доктор приставлял ему новый нос. Любые актерские импровизации поощрялись. Мейерхольд утверждал потом, что выбрал безмолвный вариант арлекинады — пантомиму, — ибо «она более, чем другие формы сценического воплощения, способна приблизить театр к возрождению в нем импровизации».

Идея возрождения «чистой» театральности в ту пору побуждала Мейерхольда резко противопоставлять театральность литературности. И у него, естественно, возникал острый интерес к театру, свободному от власти литературы, обходившемуся вообще без пьесы, без заранее фиксированного текста, а именно такова была *commedia dell' arte*.

Старательно изучив опыт и формы комедии масок, Доктор Дапертутто и Вольмар Люсциниус (под этим именем скрывался В. Н. Соловьев) создали ее немой, пантомимический вариант, как бы заявляя о желании полностью — хотя бы на время! — избавиться от слова, дабы исследовать театр в чистом и безмолвном действии. Литература, оперирующая словом и только словом, была

изгнапа: хотели убедиться, что без нее можно обойтись. Опыт прошел с видимым успехом и был затем повторен в новых сценических условиях.

В доме у Сологуба фигуранты пантомимы играли свои роли в современных смокингах, фраках и вечерних платьях, но — в масках. Так был предугадан — еще в 1912 году — принцип костюмировки знаменитой вахтанговской «Принцессы Турандот».

Затем, в Териоках, «Арлекин — ходатай свадеб», опять с изменениями, еще более существенными, был сыгран снова — в наиболее усложненном виде. На всей постановке — печать украшательства. Внешность спектакля, низведение атрибутов комедии масок до геральдики (веер, маска и бубен демонстративно изображены на ширмах, словно гербы), нарисованные Н. Кульбиным черные силуэты арлекинов, желтая луна — все выглядело вычурно.

Маска, позаимствованная у старинных итальянских площадных комедиантов, взывала к простоте, к веселому и грубому шутовству, к духовному здоровью. Но в териокской редакции «Арлекина — ходатай свадеб» на смену простоте пришла вдруг показная кокетливость и даже слащавость поз, самое шутовство стало подобострастным, заискивающим перед публикой. А публика зевала.

Более удачно — опять-таки заново — поставил Мейерхольд в Териоках Кальдероново «Поклонение кресту». Пьесу, игранную ранее «на башне» у Вячеслава Иванова, он хотел теперь подать строго и сухо, избегая прежней крикливой цветастости судейкипских взбитых шелков. В декорациях Юрия Бонди доминировали белое и синее. На сцене воздвигли белый с синими звездами шатер на фоне белого с синими крестами разрезного занавеса в глубине; сквозь его вертикальные прорезы входили и выходили актеры. Главные исполнители А. Мгебров — Эйсебио и В. Чекан — Юлия, темпераментные, гибкие, играли с «испанским пылом». Замысел Мейерхольда — быструю смену динамичных композиций на самом простом светлом фоне — осуществить удалось. Зрителям спектакль понравился, участники «Товарищества» приободрились.

Но тут-то и ударила беда. 14 июня в Финском заливе утонул Николай Сапунов. Гибель художника, которого все любили, омрачила оставшиеся летние педели. Поглядывая на флаг, витавший над «казино», каждый понимал, почему так печальна физиономия Арлекина, нарисованного Сапуновым...

Мейерхольда смерть Сапунова потрясла. В какой-то мере Всеволод Эмильевич и его сподвижники выразили печаль по Сапунову в оформлении пьесы «Виновны — невиновны» Стриндберга, хотя считалось, что траурный спектакль посвящался недавно умершему в Стокгольме автору пьесы. И тем не менее... Широкая черная кайма, обрамлявшая зеркало сцены, всеми участниками «Товарищества»,

друзьями Сапунова, воспринималась как напоминание о трагедии, совершившейся тут, в Териоках...

На Александра Блока, который «увлекался тогда Стриндбергом, увлекался по-блоковски, до крайности» (и рекомендовал Мейерхольду эту пьесу), спектакль «Виновны — невиновны» произвел самое сильное впечатление. В драме Стриндберга любовным треугольником объединялись мятущийся художник Морис, его жена Жанна, натура пассивная, его возлюбленная Генриетта — жещина волевая и «роковая». Действие происходило в Париже. Все, что случалось с персонажами, от их воли нисколько не зависело. Название пьесы «Виновны — невиновны» звучало вопросом (иногда и писалось с вопросом: «Виновны — невиновны?») и ставило под сомнение способность человека решать свою судьбу. Поступки каждого predeterminedены движениями страстей, над которыми человек не властен.

В глубине сцены сменялись сделанные Юрием Бонди ажурные транспаранты, которые силуэтно — черным по желтому или синему фону — изображали деревья в саду или зал ресторана. В ресторане на заднем плане стоял большой диван, над ним — громадное, залитое светом зари окно. В саду была единственная полукруглая скамья, над которой сплетались узлы черных веток. Чтобы актерские фигуры силуэтно рисовались на желтом световом фоне, почти все мизансцены строились в глубине. Режиссер перенес «весь центр тяжести, всю шумливо-беспокойную линию действия с переднего плана сцены на более освещенный задний план».

Рампа была погашена, широкий просцениум — затемнен, и потому, когда актеры выходили к авансцене, они как бы выключались из действия. Реплики их в это время звучали как открытые ремарки, как пассивный комментарий к событиям, которыми персонажи не управляют, в которые они даже и вмешаться-то не могут.

Если раньше — и в кабаретных спектаклях и на императорской сцене — просцениум служил Мейерхольду для того, чтобы максимально приблизить актера к публике, стереть линию ramпы, то тут просцениум становился зоной мертвой темноты, резко отделявшей действие от публики.

Александр Блок писал, что спектакль вышел «настоящий», что «жизнь души переведена на язык математических формул», и формулы эти напомнили поэту «зигзаг молнии на очень черной туче»... Отношение Блока к искусству Мейерхольда в ту пору очень сложно, его впечатления чаще неприязненные. Тот факт, что стриндберговский спектакль он высоко оценил, что уловил в нем даже проскальзывающие «черты Софокловой трагедии», стоит особо отметить.

Время наступило трудное — и для Блока и для Мейерхольда. Атмосфера в России сгущалась, неотвратимо близилась война. Конечно, в 1912 году в Териоках ни Блок, ни Мейерхольд не знали,

какие испытания впереди. Знаменательно все же, что оба — и поэт и режиссер — остро ощутили потребность в трагедии. Мейерхольд сумел приблизить Стриндберга к Софоклу, а Блок сумел разглядеть роковой «зигзаг молнии на очень черной туче».

Остальные спектакли, поставленные в Териоках, были, надо сознаться, куда менее значительными.

КРИЗИС

В начале 1910-х годов в искусстве Мейерхольда многое изменилось. Резко повысился внутренний тонус его композиций: Многозначительная медлительность уступила место динамике, легкости и остроте ритма. Его актеры теперь дерзко заигрывали с публикой, разгуливали по краю просцениума, спрыгивали в зал, дрались и кувыркались. На смену роскошным интерьерам дома Гедды Габлер пришли колеблющиеся тени парижских ресторанов, на смену статике «неподвижного театра» — нервные ритмы неустойчивых мизансцен. Одновременно поваяло и веселым старинным театром и сегодняшним городом. Прыжки шутов, озорная возня арапчат, танцы придворных кавалеров и дам с надушенными юбками, экстаичная вера кальдероновских монахов, напряженная страсть-борьба стриндберговских героев и героинь — все выражалось четко, стремительно, броско.

Трагедия вступала на мейерхольдовскую сцену. Замышлялись «Каменный гость» Даргомыжского, «Гроза» Островского, «Маскарад» Лермонтова. Их очертания уже виделись на эскизах Головина.

Однако случилось так, что искусство Мейерхольда, готовое выразить кричащие противоречия кризисного времени, вдруг само попало под власть кризиса. Прежде чем возвыситься над постылой современностью и с отвращением оттолкнуть от себя ее фальшь, режиссер, хоть и на короткий срок, подчинился напору господствующих вкусов.

В биографии Мейерхольда об этом периоде свидетельствуют спектакли «Заложники жизни», «Пизанелла» и «Электра», о которой говорилось выше.

Одна из причин кризиса была та, что в повейшей русской драматургии Мейерхольд не находил произведений, которые оказались бы ему по вкусу. Драмы Блока Теляковский понимать отказывался, да и цензура их не жаловала. Горький на императорскую сцену категорически не допускался. Все же одна новая русская пьеса, «Заложники жизни» Федора Сологуба, с большим шумом прошла на Александринской сцене в постановке Мейерхольда.

Начиналась она в самой реалистической бытовой манере. Молодые люди, Михаил Чернецов и Катя Рогачева, мечтали, соединив

свои судьбы, изменить к лучшему весь мир. Предполагали, что Михаил станет великим инженером, а Катя — его верной подругой. Одно только мешало: отсутствие денег. Возлюбленные решали сперва разбогатеть, а уж потом осуществить все свои планы. Как же разбогатеть? Да очень просто. Катя выйдет временно замуж за преуспевающего дельца Сухова. Михаил женится, тоже временно, на богатой помещичьей дочке Леночке Лунагорской. А потом, когда и Михаил, и Катя станут состоятельными людьми, они расторгнут временные супружеские связи, дабы впредь принадлежать только друг другу и своим грандиозным замыслам. Леночка — она же Лилит, — влюбленная в Михаила, заранее на все соглашалась, даже на роль временной жены.

К финалу пьесы весь план, как ни странно, осуществлялся. Катя, успевшая подарить Сухову двоих детей, бросала и детей и супруга и уходила к Михаилу. А безропотная Лилит отдавала ей любимого, который разбогател и мог теперь об руку с Катей, без помех уверенно шагать по жизни.

Все это сильно попахивало откровенным цинизмом. Расчет, холодный компромисс, явственные в пьесе, Мейерхольд хотел устранить. Он вознамерился приподнять всю пьесу над бытом, главное же — вывести за пределы реальности Леночку и показать ее публике не как богатую невесту, а как живое олицетворение Мечты, чтобы Михаил прожил несколько лет не с восторженной помещичьей дочкой, а с некой эфемерной идеей, надеждой... Короче говоря — никакой Леночки, только Лилит!

Сказано — сделано. Едва появившись на сцене, Лилит — Н. Тхоржевская, пепельное прозрачное платье которой Головин украсил страшными крылышками на спине, сразу произвела впечатление балерины, ненароком впрхнувшей в драматический спектакль.

А дальше уже Мейерхольд позаботился, чтобы Лилит по ходу пьесы время от времени, босая (подобно Айседоре Дункан), исполняла танцевальные вариации и чтобы никто даже и помыслить не мог, будто танцует обыкновенная живая женщина. Танцевала не женщина, танцевала Мечта.

Приподнятость всего действия над повседневной жизнью выражалась с трогательной простотой: сцену Головин буквально приподнял на уровень верха суфлерской будки. И хотя декорации изображали то обыкновенную террасу помещичьего дома и сад, то синюю комнату Кати, то зал у Михаила Чернецова, то, наконец, коралловую гостиную Сухова, эффекты освещения постоянно ставили реальность обстановки под сомнение. Озаренная каким-то пездешним светом, сцена претендовала на неземную красоту.

Тем не менее буржуазный образ мыслей и поведения персонажей все эти эффекты скрыть не могли. Пьеса многих возмущала своей расчетливой аморальностью. Премьера 6 ноября 1912 года

прошла в напряженной атмосфере. «В воздухе все время чувство валось скопление электричества. Пахло грозой»,— сообщал газетный репортер.

Гроза, впрочем, не разразилась, хотя дискуссия о пьесе Сологуба развернулась большая и острая. Ни режиссуры Мейерхольда, ни декораций Головина участники спора почти не касались. Но в отзывах слишком часто повторялся эпитет «сладкий», и рецензенты в один голос твердили, что «все было красиво».

Сомнительные эти похвалы, как ни странно, Мейерхольда ничуть не обеспокоили. Более того, на следующий год он еще «красивее» поставил в Париже, в частном театре Иды Рубинштейн, «Пизанеллу» Д'Аннуцио.

Ида Рубинштейн, очень красивая и очень богатая актриса-любительница, сперва заинтересовалась искусством МХТ, но скоро, по словам Станиславского, «нашла Художественный театр устаревшим», потом училась «всему и во Франции, и в Германии, и в Италии», затевала новый «театр на Неве», «сходилась с Дункан, тогда прогнала ее», позировала в Париже Серову для его знаменитого портрета, пробовала себя и в драме и в балете. С 1908 года она прочно обосновалась в Париже. Михаил Фокин думал, что «из нее можно сделать что-то необычное в стиле Бердслея», и готовил с ней «танец семи покрывал» для «Саломеи» Уайльда. С этим танцем она выступала в театрике «Олимпия», там ее увидел Станиславский и ужаснулся: «Более голой и бездарно голой я не видал. Какой стыд Музыка и постановка «танца семи покрывал» Фокина очень хороши Но она бездарна и гола».

«На протяжении номера,— поясняла Е. Тиме,—Ида Рубинштейн сбрасывала с себя одно за другим семь покрывал и оставалась в костюме из одних бус, специально для этого случая заказанных В один день Ида Рубинштейн стала знаменитой»: тогда еще и в Париже не многие артистки столь решительно обнажались.

Прошло несколько лет, и смелая дилетантка имела уже в Париже свой театр, готовилась играть в пьесе, специально для нее на писанной Д'Аннуцио, и танцы ей снова ставил Фокин, а декорации писал Бакст. Режиссировал Мейерхольд. Все это стечение талантов объяснялось не столько сомнительными дарованиями Иды Рубинштейн, сколько ее несомненным богатством.

Кроме того, в Париже с огромным успехом проходили «Русские сезоны» Дягилева, и затея, в которой принимали участие режиссер балетмейстер и художник из Петербурга, не могла остаться незамеченной. А «поразить Париж» все трое очень хотели. Громкое имя Габриэле Д'Аннуцио почти на сто процентов гарантировало успех.

Пьеса о пизанской блуднице предоставляла «тонкой, высокой и красивой» Иде Рубинштейн большие возможности демонстрировать все свои прелести парижской публике. В первом акте Пизанеллу

«почти наугу» рабыню, продавали в гавани Фамагусты. Во втором акте эта блудница вдруг оказывалась святой странницей. В третьем акте ее казнили. Но как! Пизанелле была уготована «душистая смерть». Ей надлежало задохнуться в букетах роз, скошенных специально для этой цели «черными нубийками с золотыми серпами».

Из сказанного видно, какое зрелище решился поставить Мейерхольд вместе с Фокиным и Бакстом. 11 июля 1913 года на их премьере присутствовал «весь Париж». Когда один за другим подняты были два занавеса — черный с золотом и пурпурный (всех занавесов в спектакле насчитывалось пять), — зрители увидели «целый лес» черных с позолотой колонн, за которыми сияли синие, словно эмалевые, стены. Рецензенты описывали всевозможные своды, порталы и аркады, двери, паруса, мантии, даже подушки («сиреневые с серебром») и прочие великолепия.

В письмах из Парижа домой Мейерхольд уверял, что «Пизанелла» прошла с большим успехом. На самом деле особого интереса постановка не вызвала. А. В. Луначарский в одном из «Парижских писем» комментировал ее саркастически. По словам Луначарского, все заметили «совершенно неприличную приноровленность» пьесы и спектакля «к хозяйке постановки и исполнительнице заглавной роли — г-же Иде Рубинштейн. Эта актриса, как известно, хромает по части дикции, — и роль выдержана почти целиком в одних загадочных немых позах. Она — танцовщица, — и вот задуман нелепый плясовой финал».

Финал, «достойный «Вампуки», Луначарский не поленился описать: режиссер вдруг выпускает из-за кулис «свору негров, вооруженных колоссальными букетами алых роз. Ида Рубинштейн начинает метаться по сцене, а неумолимые негры, танцуя, преследуют ее и тычут ей в лицо своими букетами. В результате этой операции Пизанелла, не забывая делать сложные па, испускает дух».

Нет, покорить Париж Мейерхольду не удалось. Зато парижские впечатления надолго запали в душу. Особенно запомнилось кратковременное, но очень интересное знакомство с поэтом Гийомом Аполлинером; с ним Мейерхольд много и горячо говорил о Гоцци, он же показывал Мейерхольду старый Париж... Это знакомство могло бы перерасти в настоящую дружбу, но история распорядилась иначе — очень скоро между Парижем и Петербургом пролегли траншеи фронтов первой мировой войны.

СТУДИЯ НА БОРОДИНСКОЙ

Кризис искусства Мейерхольда, отчетливо обозначившийся в «Заложниках жизни», «Электре» и «Пизанелле», многое, хотя и не все, объясняет в усложнившихся отношениях между ним и Блоком.

В 1913—1914 годах отзывы о Мейерхольде в письмах и дневниках Блока почти сплошь резки и нетерпимы.

Правда, 1 декабря 1912 года между Блоком и Мейерхольдом состоялся разговор — долгий и начистоту. Они встретились на новой квартире Блока «в доме сером и высоком у морских ворот Невы», в самом конце слишком памятной Всеволоду Эмильевичу Офицерской. Блок очень серьезно, отчеканивая каждое слово, говорил:

— Искусство там, где ущерб, потеря, страдание, холод...

Блок пояснял, почему его увлекали в постановках Мейерхольда Кальдерон, Стриндберг, почему разочаровывали «Электра» и арлекинады Доктора Дапертутто. К «Заложникам жизни» он относился двойственно. Как ни странно, ему казалось, что пьеса Сологуба «шевинная» и «печальная», что «неправду говорили» те, кто считал ее циничной, и что Мейерхольд вместе с Головиным напрасно выпятили в спектакле символистские мотивы. Нужен быт, нужна человечность, нужна жизнь, а не игра. Поэт восторженно отзывался о Станиславском, о его идеях, о Художественном театре.

Мейерхольд слушал Блока со смешанным чувством любви и удивления. Он только что прочел блоковскую «Песню Судьбы», очень хотел ее поставить, ему казалось, он знает, как это сделать. Станиславский же уверял Блока, что пьесу эту ставить «пельзя и ще падо», и Блок Станиславскому поверил.

Понимая, что Блока могут убедить только абсолютно откровенные слова, Мейерхольд напомнил: он сам — ученик Станиславского, никогда от своего учителя не отрекался, напротив — сейчас он ближе к Станиславскому, чем в ту пору, когда работал с Комиссаржевской, но быт на сцене понимает иначе, чем Станиславский. Говорил о Пушкине, вспоминал Мочалова — к духу Мочалова, к духу тридцатых годов прошлого века, к высокому трагизму должен бы вернуться Александринский театр...

Блок слушал, не очень доверяя Мейерхольду. Он думал, что Мейерхольд — «применяющийся» человек и все эти слова говорятся только ему, Блоку, в угоду. Вскоре Всеволод Эмильевич подарил поэту свою только что вышедшую книгу «О театре». Блок перелистал ее, на странице 149-й вдруг заметил и с досадой отчеркнул фразу: «Слова в театре лишь узоры на канве движений». На полях написал: «Ах, боже мой!» А в дневнике заметил, что для него остается «неразрешимым вопрос о двух правдах — Станиславского и Мейерхольда».

Годы спустя, когда были преданы гласности и многие письма и дневники поэта и когда стало ясно, насколько «мейерхольдия» раздражала, даже иногда угнетала Блока, Всеволод Эмильевич говорил А. К. Gladкову:

— Когда я читал переписку и дневник Блока, я поражаюсь разнообразию оттенков его отношения ко мне: уважение и колкости,

симпатия и холодок. Я думаю, объяснение здесь в том, что, критикуя меня в чем-либо, Блок сражался этим с какими-то чертами в себе самом. Очень много у нас было общего, а ведь пикогда собственные недостатки не бывают так противны, как увиденные в другом...

Скорее всего, это объяснение правильное. Во всяком случае, «общее» между Блоком и Мейерхольдом не однажды обозначалось. И в искренности Мейерхольда Блок сомневался напрасно. О своем отношении к Стаиславскому и о своих намерениях Мейерхольд говорил с ним и откровенно и правдиво.

Осенью 1913 года открылась Студия на Бородинской. Из всех дореволюционных экспериментальных и педагогических затей Мейерхольда Студия на Бородинской была самой важной. Тут, с молодежью, Доктор Дапертутто не только искал новые сценические формы, тут он пытался проверить и обосновать всю свою программу обновления театра. Что же он говорил о Станиславском?

«Всеволод Эмильевич постоянно на занятиях вспоминал Стаиславского, любил говорить нам о том, как К. С. прекрасно двигается, как ловко обращается с плащом, шпагой. Часто он утверждал, что Станиславского не понимают в Художественном театре, что Станиславский — это «одно», а то, что делается в Художественном театре, — совсем иное»¹.

Программа, которую начинал разрабатывать Мейерхольд в Студии на Бородинской, частично изложена в его книге «О театре». Изданная, как уже сказано, в самом конце 1912 года, книга эта объединяла почти все ранее опубликованные мейерхольдовские статьи и заканчивалась новой декларативной его работой — «Балаган». Главная цель борьбы против театра натуралистического, за театр условный, игровой выражена тут с достаточной ясностью и силой и поставлена в прямую связь с идеей театрального традиционализма. Новаторство Мейерхольда искало себе опору в истории театра — от античной драмы до Мольера, от простонародного балагана до Вагнера, от итальянской комедии масок до Пушкина, Лермонтова и Островского.

Стоит упомянуть, что книга «О театре» — самая первая в истории русской культуры книга режиссера.

В год ее издания до Мейерхольда дошли слухи о борьбе «двух течений» в МХТ. Истинный смысл конфликта ему остался неясен, но он тотчас вместе с Головиным послал Станиславскому приветственное письмо: «...Вы несете на себе одном всю тяжесть мучительного кризиса борьбы двух течений в Московском Художественном театре: старого, представителем которого является группа сторонников

¹ Здесь и далее цитируются письма А. В. Смирновой-Искандер к автору книги.

натуралистического театра, и нового, представителем которого являетесь Вы вместе с молодежью, ищущей для сценического искусства выхода на новые пути. В борьбе Вашей всей душой с Вами! Желаем Вам победы!»

Станиславский сдержанно ответил, что «искрепно тронут» письмом Мейерхольда и Головина. В ответе его содержались, однако, вежливые и твердые возражения. «Я,— писал он,— не смею жаловаться на противников. Напротив — я их уважаю. Больше же всего приходится страдать от самого «театра». Боже, какое это грубое учреждение и искусство! Я совершенно изверился во всем, что служит глазу и слуху на сцене. Верю только чувству, переживанию и, главное,— самой природе. Она умнее и тоньше всех нас, по...!?!»

Для Мейерхольда на сцене существовало только то, «что служит глазу и слуху». Сфера, которую Станиславский обозначил восклицательными и вопросительным знаком, Мейерхольда вообще не занимала.

И Станиславский и Мейерхольд понимали: коль скоро оба они твердой рукой подчиняют театр режиссерской воле и оба настаивают на художественной целостности спектакля, значит, им предстоит выработать актерскую технику общую как минимум для всей труппы. Разногласия начинались с вопроса, какая пужна техника. Мейерхольд тогда делал ставку на технику пластическую, интонационную. Станиславский же «внешнему» значения не придавал. Он культивировал технику внутреннюю, психологическую и с помощью Л. Сулержицкого добивался в своей Первой студии правды переживания, искал моменты душевного «лучеспускания» и «лучевпускания». Его «система» в те годы только складывалась — пока что наугад и начерно. Станиславский в Москве и Мейерхольд в Петербурге по-разному учили молодежь, ибо совсем по-разному представляли себе театр ближайшего будущего.

Студия Мейерхольда на Бородинской улице помещалась в доме № 6 (он сохранился донныне, только бывший Дом инженеров путей сообщения превратился в железнодорожный техникум). В. Н. Соловьев, он же — Вольмар Люсциннус, вел в студии специальный курс, посвященный итальянской комедии масок, М. Ф. Гнесин преподавал музыкальное чтение, Екатерина Муит — художественное слово, а сам Доктор Дапертутто — сценическое движение. Общую цель всех этих занятий Всеволод Эмильевич уже тогда обозначал вполне определенно. Он «постоянно говорил о создании театра для народа, а не для буржуазного сытого — и непамятного ему — зрителя. Новый театр,— считал он,— должен опираться на старинные традиции народного площадного театра» (А. В. Смирнова-Искандер). Его питомцы осваивали технику работы актера в примитивных сценических условиях, в близком и непринужденном контакте с публикой. Они учились в заданном ритме и темпе управлять го-

лосом, телом, движением. В идеале Мейерхольд хотел бы сделать их виртуозами: самые простые навыки отработать до блеска, до автоматизма. Никакого священнодействия, никаких тайн! Профессионализм комедиантов, проворных, искусных, ловких, всегда готовых выполнить любое задание режиссера, — вот чего он добивался.

Сохранились записанные полудетским ровным почерком одной из «студисток» некоторые наставления учителя.

«В самом свойстве театрального дела — полное отсутствие свободы и полная свобода импровизации. Это звучит, может быть, парадоксально, но это так». Рукой Мейерхольда приписано: «Свобода в подчинении».

«Мейерхольд в форме старается передать всю силу выражения, не обращая внимания на психологию».

«Мы — маленький отблеск режиссерского огня! Все себя отдают в угоду композиции, не выставляя себя как актера».

«Четкости, радости, блеска больше в движениях!»

«Искусство есть жонглирование — это знали актеры Людовика XIV».

Во всех этих тезисах развиваются и варьируются излюбленные мейерхольдовские идеи. Они, однако, никак и нигде не ставятся в связь с современностью, с будничной жизнью, окружающей театр.

Объяснение этому дано в краткой дневниковой записи самого Всеволода Эмильевича:

«Что же ее отражать, эту современную жизнь?»

Ее надо преодолевать.

Тело человека нам надо совершенствовать».

В эту пору Мейерхольд часто водил своих учеников в цирк. «Всеволод Эмильевич всегда и во всем ценил профессионализм. Он говорил, что в цирковом искусстве сразу видно работу. Видно, как человек владеет своим телом, аксессуарами... Любил жонглеров, без конца восхищался их мастерством. Особенно ему нравился Энрико Раstellи, который жонглировал маленькими черными резиновыми мячами... Любимцами Всеволода Эмильевича были и клоуны Франк Пишель и Донато: оба оснащали комические антре сложными акробатическими трюками...» (А. В. Смирнова-Искандер).

Мейерхольд и студийцев учил жонглировать мячами, и их заставлял заниматься акробатикой. Но на первых порах основное внимание уделялось пантомимам: игра без слов требовала максимальной выразительности тела. И не одни только молодые ученики и ученицы, но даже актеры Александринского театра Тиме, Есипович, Лешков и Студенцов охотно приходили на Бородинскую: пробовать свои силы в пантомимах им нравилось.

Чем интенсивнее шли занятия в студии, тем настоятельнее чувствовали и сам Мейерхольд и его помощники потребность теоретически обосновать и обнародовать идеи, которыми они

руководствовались на практике. Возникла смелая мысль о собственном журнале, который мог бы сопутствовать студийным исканиям, их комментировать и пропагандировать, а кроме того, публиковать специальные работы, посвященные забытому мастерству *commedia dell'arte*, старинным балаганам, Гоцци, Гофману, античному театру, традициям, на которые Доктор Дапертутто опирался, источником, откуда он черпал познания о коренных, изначальных свойствах простонародного искусства.

Очень хотелось иметь свой журнал. Откуда, однако же, взять деньги на его издание? Ученики вносили в кассу студии по пять рублей ежемесячно, и этих денег едва хватало на аренду помещения, на скудную плату преподавателям. Состоятельных людей, способных финансировать журнал, на примете не было. И все-таки, поразмыслив, Мейерхольд и его соратники решили рискнуть: в складчину собрали сто рублей и с таким «капиталом» приступили к работе над первым номером. Уговорились, что обложку Юрий Бонди нарисует даром, что гонорар авторам выплачиваться не будет и, главное, что всех родственников заставят сделаться подписчиками.

— Ах, если бы Блок дал нам стихи!.. — мечтательно произнес Мейерхольд.

— Не даст, — сказала Любовь Дмитриевна, жена поэта. — Ему осточертели Коломбины и Арлекины.

Разговаривали в маленьком кавказском подвальчике на Загородном проспекте. Шашлык оказался жестким, вино — кислым.

— Ни за что не даст, — согласился Всеволод Эмильевич. — Какой ему интерес печататься в театральном журнальчике? А вы не ошибаетесь? А вдруг все-таки даст?

И Мейерхольд почему-то весело покосился на Любовь Дмитриевну.

— Я его хорошо знаю... — проронила та.

— Не смею спорить, — сказал Мейерхольд. — А как мы назовем журнал?

Предложения посыпались самые разные: и «Арлекин», и «Тетради Пьеро», и просто «Сцена», но Мейерхольд только головой мотал.

— Не то, не то, не то...

Вдруг Соловьева осенило, и он торжественно провозгласил: — «Любовь к трем апельсинам»!

Веригина и Кузьмин-Караваев в недоумении пожали плечами, но Мейерхольд радостно расхохотался. Это было так неожиданно, свежо, загадочно. Интеллигентная публика приучена к названиям кратким, многозначительным: «Мир искусства», «Весы», «Золотое руно», «Аполлон», «Маски», «Студия»... А вот не угодно ли: «Любовь к трем апельсинам»!

Всеволод Эмильевич категорически заявил:

— Быть посему!

Неделю спустя, когда он осторожно заговорил с Блоком о замысле журнала и произнес название, поэт, который вообще улыбался редко, на этот раз улыбнулся весело и заинтересованно. Сверх всяких ожиданий он не только предложил для первого номера свой диалог с молодой поэтессой Анной Ахматовой (ее стихи к Блоку и ответные стихи Блока к ней), но согласился даже взять на себя руководство отделом поэзии.

Участие Блока резко повысило акции нового журнала. И хотя его маленькие, отнюдь не журнального формата книжечки выходили редко, ничтожным тиражом (по одним сведениям — триста экземпляров, по другим — пятьсот), все же студия и журнал друг другу помогали. «Журнал «Любовь к трем апельсинам» все ученики Вс. Эм. выписывали» (А. В. Смирнова-Искандер), в какой-то мере книжки журнала служили им взамен учебников.

А кроме того, журнал снова сблизил Мейерхольда с Блоком. В феврале 1914 года Блок попросил Мейерхольда разрешения посвятить ему издание «Балаганчика». Мейерхольд отвечал: «Можно ли спрашивать? Счастье мое очень велико...» Тогда же режиссер, которому не удалось провести пьесу Блока «Роза и Крест» через театральную цензуру и добиться ее постановки в Александринке, решил хоть и не на императорской сцене, но осуществить блоковский спектакль и сыграть в один вечер две лирические драмы поэта — «Незнакомку» и «Балаганчик».

Силами одной только молодежи — учеников и учениц — обойтись он не смог и пригласил некоторых артистов, с которыми уже работал раньше: А. Мгеброва, А. Голубева, жену поэта Л. Д. Блок. Оформлял спектакль Юрий Бонди.

Премьера в зале Тенишевского училища состоялась 7 апреля 1914 года. Затем представления ежевечерне повторялись неделю подряд. Пьесы Блока исполнялись совсем не так, как некогда «Балаганчик»: они ввергались теперь в близкие взаимоотношения со стихией грубого престонародного зрелища.

Из партера Тенишевской аудитории вынесли стулья, для зрителей оставили только ряды подымающегося вверх амфитеатра. Там, где прежде был партер, образовалась большая полукруглая площадка для игры, которую застелили синим ковром, — как бы половина цирковой арены. Позади ее сколотили из грубых досок высокий помост, который напоминал подмостки балагана. Вниз, на ковер, вели две деревянные лесенки, приставленные к подмосткам по бокам. Получилась довольно откровенная комбинация основных элементов балагана (подмостки) и цирка (арена). Разыгрывая драмы Блока в таких условиях, Мейерхольд возложил множество самых разнообразных задач на слуг просцениума, которые, подобно

арапчатам «Дон Жуапа», управляли действием, сохраняя пекую таинственность, «магичность». Режиссер нарядил их в серо-голубые кино с широкими рукавами. Двигались прислужники (в их числе был и сам Мейерхольд) бесшумно, работали быстро и ловко. Лица их закрывали черные полумаски.

«Незнакомка» — пьеса в трех «видениях». Первое «видение» — уличный кабачок. Слуги просцениума выносили на арепу столы и табуреты, выдвигали кабацкую стойку. Потом с помощью длинных бамбуковых шестов разворачивали зеленый занавес, на фоне которого велась игра. Посредине арены усаживался суфлер с рукописью в руках. И только после этого появлялись актеры. Они приносили с собой стаканы, бутылки, рассаживались за столиками, начинали пьяноватый кабацкий разговор.

У всех посетителей кабачка были длинные приклеенные красные носы, у некоторых — цветные парики, у кого — зеленый, а у кого — и полосатый: правая половина — красная, левая — желтая. На щеках женщин румянец был положен яркими яблочками, как у кукол. Завсегдатаи кабачка пили, ели, обнимались, целовались, бранились, тосковали — словом, вели себя, как обыкновенные пьяницы в обыкновенной пивной. Однако приклеенные носы и цветные парики придавали кабацкому сборищу характер клоунады: осуществлялась «циркизация» знакомого быта.

Следующее «видение» шло на мосту, и тут Мейерхольд сразу переводил действие в иной регистр. Горбатый мост составлялся на глазах у зрителей из двух сдвигающихся половинок. Позади моста слуги просцениума поднимали на бамбуковых шестах синюю тюлевую завесу с золотыми блестками: «небо» — почное, звездное. На мост входил Звездочет — А. Мгебров, затем Поэт — Г. Нотман, Голубой — А. Голубев, все трое погруженные в свои мечтания. На каждого из них слуги набрасывали белую газовую пелену. Белые вуали означали, что ночь снежная. Тут все дышало таинственной и тихой красотой. Когда Звездочет говорил, что «падает, летит звезда», один из слуг зажигал и прикреплял к бамбуковому шесту палочку бенгальского огня. Другой слуга поднимал шест и вел горящую холодным светом звезду высоко над ареной. Третий стремительно бежал по арене туда, куда звезда должна была упасть, держа в руках золоченый сосуд с водой. Бенгальский огонь угасал, и после мгновенного затемнения там, где упала звезда, появлялась Незнакомка — Л. Ильяшенко.

Она была в шляпе «с траурными перьями» (шляпу дала молоденькой актрисе Л. Д. Блок), в черном платье из тяжелого шелка. Слуга просцениума (Незнакомку «обслуживал» сам Мейерхольд) накидывал и на нее снежную вуаль.

На репетиции Ильяшенко положила было руку на перила моста. Мейерхольд ее остановил:

— Не делайте этого. Спокойная рука, спокойная фигура, живут только глаза и голос.

Так он создавал впечатление отрешенности Незнакомки от земной жизни. К Незнакомке никто близко не подходил, блоковское «Она проходит в отдалесть» приято было как закон организации мизансцен.

Третье «видение» разыгрывалось не на арене, а на подмостках. Прежде чем возникла «большая гостиная», означенная Блоком, выходили шесть девушек-служанок просцениума, в руке у каждой — подсвечник с зажженной свечой. Они выстраивались в ряд внизу, вдоль подмостков, поворачивались спиной к зрителям, опускались на колени и подымали свечи вверх: изображали рампу.

Хозяйку светского салона играла Л. Д. Блок. Пожилая дама, важная, говорившая низким и сочным голосом, принимала гостей — самых обыкновенных пошляков. В душной атмосфере этого салона Незнакомка находиться не могла. Пошлость вытесняла поэзию. Сперва Незнакомка сидела на стуле на переднем плане, потом удрученно отходила к окну. Возле окна в завесе была прорезь, в нее Незнакомка проскальзывала, исчезая. И тотчас за окном высоко в небе ярко разгоралась звезда — опять бенгальский огонь.

Как только первая пьеса заканчивалась, тушились свечи живой «рампы» и на арену врывались китайчата (уличные жонглеры ножами, которых Мейерхольд где-то встретил и «завербовал»). После выступления жонглеров слуги вбегали на арену со скатертью, провисавшей под тяжестью груди апельсинов. Эти апельсины (не бутфорские, настоящие!) они швыряли в публику, стараясь угодить прямо в тех зрителей, которые особенно громко выражали свое недовольство.

После столь экстравагантного антракта шел «Балаганчик» в новой, по общему мнению, — менее удачной режиссерской редакции. Мейерхольд передал роль Пьеро К. Кузьмину-Караваеву. Вся сцена бала шла на арене, убранной расписными занавесками и цветными фонариками. Тут дала себя знать робость художника: Ю. Бонди в нерешительности остановился между театром и цирком, на арене устроил оформление, близкое сценическому. И только один момент нового «Балаганчика» обнаруживал заветные побуждения режиссера.

Арлекину предстояло выскочить в окно. Окно, затянутое папирсной бумагой, приносили и ставили в центре арены двое слуг. Арлекин — А. Голубев, пятясь, отступал по среднему проходу амфитеатра как можно дальше от арены, потом, гикнув, разбежался и, головой прошибая бумагу, проскакивал в окно, как в цирковой обруч.

Мейерхольд во всем новом «Балаганчике» больше всего ценил этот миг.

Но Александр Блок премьеру покинул раздраженный, педовольный, потом не приходил два или три вечера, снова пришел, и... «на этот раз ему представление вдруг понравилось. После этого Блок не пропустил уже ни одного спектакля. Он даже жалел, что сделал перерыв», — вспоминала В. Веригина.

Меж тем на странных представлениях в Тешшевском зале бывал почти «весь Петербург». Бывший директор императорских театров, просвещенный театрал и утонченный критик князь С. Волконский поделился впечатлениями со своим преемником на директорском посту, В. Теляковским. Он назвал «выдумки» Мейерхольда либо «сумасшедшими», либо «озорными».

Директор в эту пору относился к Мейерхольду опасно и пастороженно. С одной стороны, Мейерхольд все еще был ему нужен, ибо Теляковский считал, что артисты императорских театров «распущены», «плохо относятся к делу», сонливы и ленивы, «для этого и Мейерхольд заведен: всё хоть не так спокойно спят!» С другой же стороны, он сердился на Мейерхольда за попытки протаскать на Александринскую сцену пьесы Блока. Иногда Теляковский даже приходил к мысли, что Мейерхольда «пора гнать». Но за Мейерхольда горой стоял Головин, а с Головиным Теляковский считался.

То, что режиссер императорских театров устраивает «на стороне», хотя и под псевдонимом, какие-то нелепые представления, нравиться Теляковскому не могло. Чем больше увлекался Доктор Дапертутто своими экспериментами, тем менее устойчивым становилось служебное положение Мейерхольда. Он это чувствовал, нервничал, и его молодые ученики замечали, что «атмосфера императорских театров была, по-видимому, тяжела для Всеволода Эмильевича. Часто Мейерхольд приходил к нам в студию к пяти часам дня очень мрачный, грустный и несчастный. Его было жаль, он напоминал в такие минуты нахохлившуюся птицу, которую хотелось пригреть» (А. В. Смирнова-Искандер).

Однако, как только начинались занятия, Мейерхольд преображался, весь отдавался во власть своей неумной фантазии, становился азартен, весел, требователен. И после занятий не любил сразу расставаться со студийцами.

«Обычно Всеволод Эмильевич как-то таинственно нагибался и шепотом приглашал к себе. Путь наш был таков: из студии мы шумно, весело, гурьбой, со всякими розыгрышами и шутками шли по Бородинской, потом поворачивали на Загородный проспект и там садились в трамвай, если я не ошибаюсь, № 9. Ехали до 5-й роты Измайловского полка — так называлась улица, где жил Вс. Эм. (сейчас она зовется 5-й Красноармейской). Чаще всего он увлекал за собой А. Смирнова, Н. Щербакова, Б. Алперса, А. Грипича, меня, мою подружку Веру Рождественскую... Принимали нас радушно. В длинной и узкой столовой на столе, накрытом белой скатертью,

ждал кипящий самовар, пироги, пряники, орехи. (Ни вина, ни каких-либо закусок никогда не бывало.) Ольга Михайловна и девочки — Маруся, Ирина, Таня — встречали гостей душевно, приветливо. После чая мы обычно переходили в кабинет. Там в камине горел огонь, топили, помпою, дровами, и Вс. Эм. очень любил ворошить кочергой угли. У окна — письменный стол, у стены — небольшой книжный шкаф, на полу — ковер. Мы болтали, а чаще затевали разные игры, танцевали, и Мейерхольд больше нас всех дурачился: то уморительно представлял неловкого гимназиста, который, танцуя, наступает всем на ноги, то робкого маленького чиновника, то военного, то «важное лицо». Со мной он часто танцевал модное тогда танго, и на все его импровизированные па надо было тотчас же отвечать, подхватывая предложенную игру» (А. В. Смирнова-Искандер).

Какая энергия, сколько озорства! Ведь Мейерхольду было уже за сорок. Почти каждое утро, наспех позавтракав, он работал за письменным столом, потом трамваем («девяткой» — в Александрию или «шестеркой» — в Мариинку) ехал в театр на репетиции, репетировал до трех часов дня, возвращался домой — обед, короткий отдых, а к пяти часам вечера — в студию, на занятия, и, наконец, либо снова в театр на спектакль, либо, вместе с гурьбой студийцев, к себе — разговоры допоздна, игры, танцы. Дни летели быстро, новые идеи, одна другой заманчивей, возникали у Мейерхольда и проверялись в строго секретных разговорах с Головиным.

А заголовки на первых полосах газет день ото дня становились нервнее. В Таврическом дворце, где заседала четвертая по счету Дума, в ответ на либеральные словоизлияния кадетов и «октябристов» черносотенцы произносили откровенно погромные речи. Везде на все лады склопали имя Распутина, который, как хотел, вертел императором, назпачал министров, снимал министров... Светский Петербург пускал пыль в глаза, бражничал, но в этом шуме и блеске чувствовалось что-то лихорадочное. Поговаривали, что большой войны не миновать. 15 июля Блок коротко отметил: «Пахнет войной».

Конечно, и Мейерхольд ощущал предвестия катастрофы. Однако ему хотелось верить, что какое-то время еще есть. Только что вышли в свет и явно заинтересовали артистический мир первые книжки журнала «Любовь к трем апельсинам», уже кипела огромная по размаху работа над «Маскарадом», премьеру которого предполагалось приурочить к столетнему юбилею Лермонтова и дать осенью 1914 года, замышлялась постановка «Каменного гостя» на Мариинской сцене... Да мало ли что замышлялось!..

По 19 июля 1914 года в четыре часа дня Германия объявила войну России.

Кто верил газетам, тот мог считать, что всю Россию охватил патриотический энтузиазм. Газеты в восторженных тонах писали о многолюдных митингах, о «всенародных» манифестациях, провозглашались лозунги: «Да здравствует война!», «Да здравствует русская армия!» Появились лубочные картинки, прославлявшие легендарного Кузьму Крючкова: молодцеватый солдат пронзал пикой добрую дюжину немецких вояк. Прогнозы газет внушали веру в скорую победу. Предполагалось, что максимум через полгода русские с востока и французы с запада ворвутся в Берлин.

Патриотическое возбуждение перекинулось и в театры. Мейерхольд не остался в стороне: он мигом, на скорую руку сладил в суворовском Малом театре инсценировку «Мадемуазель Фифи» по Мопассану в декорациях С. Ю. Судейкина. «Весь спектакль,— сообщал журнал «Театр и искусство»,— был, в сущности, сплошной патриотической демонстрацией. В театре присутствовали посольства всех дружественных держав... Гимн одной страны сменялся гимном другой, и вся публика, как один человек, приветствовала низко раскланивавшихся из ложи послов».

«Патриотическая демонстрация», надо думать, вполне устраивала Всеволода Эмильевича в тот момент, когда все чаще напоминали о его немецком происхождении. Все немецкое внушало подозрения, которые, правда, высказывались с известной осторожностью, ведь семейство царя Николая II было связано с семейством императора Вильгельма родственными узами. И все же Петербург поспешно переименовали в Петроград, и все же немецкие фамилии, понятно, симпатий не вызывали. Возможность выразить резкую антипатию к прусской военщине Мейерхольду была на руку. Он поставил еще и концерт-апофеоз «Торжество держав» на Марининской сцене по сценарию некоего А. Бобрищева-Пушкина. (Через пять лет этот Бобрищев-Пушкин «отблагодарил» Мейерхольда подлейшим доносом и едва не подвел его под расстрел.)

Как видно из статьи Мейерхольда «Война и театр», напечатанной в «Биржевых ведомостях» 11 сентября 1914 года, он сперва наивно принял на веру патриотическое «волнение народа», о котором с таким пафосом отовсюду сообщали газеты, и ставил «апофеозы» с искренним воодушевлением.

Скоро обнаружилось, что реальность выглядит иначе. Блок писал о войне: «Казалось минуту, что она очистит воздух; казалось нам, людям чрезмерно впечатлительным; на самом деле она оказалась достойным венцом той лжи, грязи и мерзости, в которых купалась наша родина... Вот когда действительно хамело человечество, в частности — российские патриоты».

Всеволод Эмильевич, один из «людей чрезмерно впечатлительных», как и Блок, быстро избавился от первоначальных иллюзий.

Не прошло и нескольких месяцев, как все поняли, что Россия завязла в войне надолго. Конец военным действиям не предвиделось, линии окопов пересекли Европу, шовинистический ажиотаж как-то завял, угас. Жизнь столицы постепенно возвращалась в обычную колею. Шалапин, которого объявление войны застигло за границей, не без труда вернулся на родину и в Петрограде, изрядно этим удивленный, «не заметил ни энтузиазма, ни уныния. Все шло как будто своим чередом. Магазины торговали, кареты разъезжали, дуговые фонари освещали Морскую. Театры работали весело и были переполнены». Этот факт с недоумением констатировал и Теляковский: «Петроград, несмотря ни на какие невзгоды, веселится. Дороговизна страшная, но... никогда театры так не работали!»

Мейерхольд же, словно бы желая отмахнуться от мыслей о войне, сформулировал для себя такую позицию: «Война — войной, а искусство — искусством». Вскорости выяснилось, однако, что его искусство все-таки остро реагирует на военные действия, но уже иначе, чем в первые дни патриотического возбуждения. Вместе с Ю. Бонди и В. Соловьевым Мейерхольд написал пьесу «Огонь», которую напечатал в своем журнале. Война в этой пьесе несколько не идеализировалась, а воспринималась как ужасающее бедствие...

В Студии на Бородинской стали появляться посторонние посетители — раненые фронтовики. Часть большого здания Дома инженеров путей сообщения отошла под госпиталь, и Мейерхольд распорядился, чтобы раненым разрешалось присутствовать на занятиях. Сам он вновь стал уделять студии много внимания, увлеченно занимался пантомимами и 12 февраля 1915 года надумал даже устроить открытый показ работ «комедиантов студии».

В представлении участвовало тридцать с лишним учеников Доктора Дапертутто. Программа вечера предусматривала вариации на тему испанского театра, итальянской комедии масок, шекспировского театра, китайского пародного театра и русского балагана. Зал студии, который вмещал двести пятьдесят — триста зрителей, в тот вечер сильно напоминал Тенишевскую аудиторию прошлогодних блоковских спектаклей: те же небольшие подмостки, тот же полукруг синего сукна, разостланный на полу, у ног зрителей. Юноши выступали в коричнево-красных костюмах с зелеными поясами, девушки — в черных платьях с отделкой брусничной и оранжевой. Исполняли они множество разных сценок, но только «Саламанкская пещера» Сервапеса в постановке В. Соловьева игралась, как обычная пьеса с диалогами. Все остальные номера были пантомимические: «Уличные фокусники», «Две Смеральдины и Панталоне», «Арлекин — продавец палочных ударов», «Три апельсина», «Две

корзины», наконец, две пантомимы на темы «Гамлета» — «Мышеловка» и «Офелия».

Актер и режиссер Андрей Петровский, побывавший на показе, заметил, что в «Саламанкской пещере» ученики «разговаривали совсем плохо: непоставленные голоса, печеткая дикция». Он поделился своими сомнениями с Мейерхольдом. Тот холодно возразил: — Пока мы заняты только движением.

Петровского это не убедило, его вообще разочаровала студия: «пустой внутри и пестрый снаружи» театр «трех апельсинов».

Еще один посетитель тоже остался недоволен. «На паш вечер в феврале 1915 года Александр Блок пришел с Дельмас. Она первая поднялась по лестнице в черном кружевном платье с красными розами на груди и в волосах и остановилась у зеркала, чтобы поправить прическу. Следом за нею Блок медленно и легко всходил по ступеням. Я видела его впервые, он похож был на типичного петербуржца: в сером строгом костюме, стройный, подтянутый, только вот красивый — «божественно». Пропустив свою даму, он вошел в зал. Весь «показ студии» Блок просидел до конца, хотя представление паше ему не понравилось» (А. В. Смирнова-Искандер).

И правда, в письме к жене поэт отзывался о студии плохо: «Молодые и пожилые люди претенциозно кривляются... Изобретательности настоящей нет, воображение бедное и больное... Неталантливые люди и некрасивая фантазия. Все это больно, потому что Мейерхольд — славный...»

А «славный» Мейерхольд ел себя посдом: зачем надумал показывать широкой публике студийные экзерсисы, вовсе не рассчитанные на зрителей.

Осенью 1915 года на Бородинскую пожаловал еще один поэт. Но тут уж роли переменялись: студийцы расположились в зале как зрители и слушатели, а поэт вышел на эстраду. Он не был «божественно» красив, как Блок, и если на Блока студийцы смотрели с молитвенным восхищением, то нового гостя встретили иначе — прохладно и недоверчиво. Хотя его имя — Владимир Маяковский — уже многие слышали, хотя и ему сопутствовала слава, но — с оттенком скандальным. Маяковский считался вожаком футуристов. Футуристы же, с точки зрения подавляющего большинства молодых людей, которые учились у Доктора Дапертутто, были крикливыми и нахальными возмутителями общественного спокойствия, чуждыми и поэзии и искусству. Почти все дивились, зачем Всеволод Эмильевич Маяковского пригласил. А Мейерхольд, как обычно в подобных случаях, держался загадочно и невозмутимо.

Маяковский пришел в желтой кофте. Был он высок, худ, двигался легко. Столиком, заранее для него приготовленным, пренебрег, одним прыжком вскочил на эстраду, быстро нашел в углу в груде

студийного реквизита шутовской колпак с бубенчиками и, ухмыльнувшись, напялил на голову. Читал отрывки из «Облака в штанах», из «Флейты-позвоночника», из поэмы «Война и Мир». Держался Маяковский ничуть не агрессивно, наоборот — дружелюбно, весело, а по отношению к Мейерхольду — все заметили — даже почтительно. Но его стихи — хлесткие, непривычно скрежещущие, намеренно грубые — повергли студийцев в растерянность. Война, по Маяковскому, вела за собой приплясывающую смерть — «безносую Гальони», и поэт утверждал, что победа никому не нужна: «Безрукому огрызку кровавого обеда на черта она?!»

Когда он вызывающе бросил в зал эти строки, раненые солдаты из госпиталя — кто без руки, кто без ноги — вдруг поддержали поэта. До поры они тихо сидели позади студийцев, помалкивали. Но тут не выдержали:

— Верна-а!.. Правильно!.. В самую точку!

Некоторые почувствовали себя задетыми.

— Что же получается, Маяковский? — спросила одна студийка. — Вы пораженец? Вы — за большевиков?

— Получается, милая барышня, что война отвратительна, — отчеканил Маяковский.

На вопросы он отвечал коротко, но охотно. Раздавал студийцам экземпляры только что (с большими цензурными изъятиями) выпущенного в свет «Облака в штанах». Эту же ярко-желтую книжечку подарил Мейерхольду. Написал так: «Королю театров от короля поэтов».

После ухода Маяковского студия напоминала разворошенный муравейник. Все спорили друг с другом, и все хотели услышать мнение учителя. Однако Всеволод Эмильевич от подробного разговора уклонился и только на чьи-то слова — мол, Блок великий поэт, а Маяковский просто самовлюбленный ломака, который корчит из себя пророка, — сухо возразил:

— Не стоит сравнивать. Блок — теор, а Маяковский — бас, но оба — подлинные поэты. И не надо третировать новое. Меня тоже называют и ломакой и декадентом, но вы почему-то все-таки пожелали учиться у меня?

В эту пору Мейерхольд сумел добиться согласия Теляковского на участие студийцев в массовых сценах «Маскарада», и ученики вслед за учителем проникли в Александринский театр. Другие попытки Мейерхольда как-то связывать между собой студийные эксперименты и работу на императорских сценах пока не удавались. Правда, на Бородинской он все чаще предлагал студийцам задания, которые требовали трагедийной выразительности, и кроме пантомим на темы «Гамлета» репетировал с ними фрагменты «Антигоны» Софокла (например, шествие Антигоны на казнь под музыку М. Ф. Гнесина).

Если говорить о режиссерских исканиях Мейерхольда военной поры, то в них явственно заметна тенденция резко противопоставить возвышенную сценическую поэзию низменной и мерзкой прозе российской действительности, тому бедламу, который с пугающей откровенностью обнажила война. «С фронта приходили тревожные вести. Глухо говорили о бездарности командования. В стране начиналась разруха. Коррупция, взяточничество, всеобщая продажность достигли невиданных размеров. Появились очереди за хлебом. Все чаще слышалась стереотипная фраза: «Чем хуже, тем лучше». Цинизмом насквозь пропиталась вся жизнь...» — вспоминает одна из учениц Мейерхольда, Л. Ильяшенко-Панкратова.

На императорских сценах Мейерхольд работал тогда — очень основательно, медленно, тщательно — преимущественно над русской классикой. Другие пьесы, которые ему случалось ставить, выпускал, наоборот, быстро и, например, «Стойкого принца» Кальдерона показал в декорациях, написанных Головиным к «Дон Жуану» (только без «французистых» гобеленов), причем сохранил даже некоторые режиссерские мотивы мольеровского спектакля, превратил, в частности, арапчат в слуг просцениума, загримированных маврами. Этих слуг, «на глазах у зрителей меняющих декорации, зажигающих свечи, закрывающих переносным занавесом перемену декораций, которая происходит на сцене, и объявляющих о наступлении перерыва», Мейерхольд в разных обличьях упорно вел из спектакля в спектакль.

Удивительным повешеством кальдероновского спектакля явилось назначение молодой актрисы Н. Коваленской на главную мужскую роль принца Фернандо. Тут скрывался умысел, и очень занятный. В военное время многим желательно было бы увидеть в пьесе Кальдерона «людей мощных, как из скалы высеченных, из стали отлитых», об этом писал, в частности, критик Э. Старк. А Мейерхольд намеренно взамен грубой, мужественной силы предложил поэзию трогательной женственности, взамен «скалы» и «стали» — нежность, слабость, красоту.

Мало кто разгадал этот замысел. Некоторые заподозрили тут режиссерский каприз, утверждали, что постановщик просто-напросто стремился к «пикантности». Другие заходили дальше: подозревали, что Мейерхольд влюбился в красивую актрису и ей в угоду придумал такой «фортель». Смутные намеки на «роман» Мейерхольда и Коваленской долго витали вокруг «Стойкого принца» и даже запечатлены в некоторых мемуарах. По этому поводу стоит привести интересное свидетельство Л. Ильяшенко-Панкратовой, бывшей Незнакомки блоковского спектакля в Тенишевском училище: «Всеволод Эмильевич в процессе работы над каждой новой постановкой был одержим ею. Он старался волю актера подчинить своей и, когда это удавалось, мог лепить из актера, как из глины, все, что хотел. Если он работал с актрисой, то влюбленность в образ, который она

исполняла, переходила иногда и на нее самое. Начинаясь увлека- тельный психологический роман, лишенный или почти лишенный элементов секса. Выдумка Вс. Эм. в нюансах такого романа была неистощима. Тончайшая паутина, которой он окутывал психику своей партнерши, заставляла ее полностью повиноваться режиссеру. Конечно, он и сам увлекался такой игрой. Все это продолжалось, пока длились репетиции пьесы, и совершенно безболезненно конча- лось после завершения работы. Вот такой психологический роман был у него с Ниной Григорьевной Коваленской. Знаю это с ее слов и еще потому, что сама нечто подобное испытала в период работы над «Незнакомкой»...

За Кальдероном последовала пьеса Шоу «Пигмалион», включен- ная в репертуар для актрисы Е. Н. Рожиной-Инсаровой: премьера «Грозы» все оттягивалась, а Рожина, специально на роль Катерины приглашенная в Александринку, сидеть без дела не желала. У нее было достаточно громкое имя, и она не шутя заявляла, что уедет обратно в Москву, в Малый театр. В спектакле, тоже поставленном быстро, по внешности скромном, наиболее примечательны оказались дуэтные сцены Рожиной и Б. Горин-Горяинова: простодушная, хрупкая поэтичность Элизы победоносно атаковала сытый, самодо- вольный снобизм и холеную барственность Хиггинса.

Через месяц после «Пигмалиона», 31 октября 1915 года, у Мей- ерхольда состоялась еще одна «английская премьера», только не в Петрограде, а в Москве и не в театре, а в кинематографе «Художе- ственный» на Арбате, существующем по сей день (в те времена он гордо именовался «электро-театром»). Мейерхольд дебютировал как кинорежиссер фильмом «Портрет Дориана Грея» по роману Оскара Уайльда. Когда известная московская фирма Тимана и Рейнгардта, выпускавшая ленты, которые рекламировались как «русская золо- тая серия», пригласила его поставить фильм, Мейерхольд согла- сился сразу же, хотя сам говорил, что относится к кинематографу «крайне отрицательно». Но, во-первых, ему нужны были деньги, ибо война повлекла за собой растущую с каждым днем дороговизну, а во-вторых, ему все же хотелось попробовать, что из этой «движущей- ся фотографии» может получиться. Историк русского дореволюцион- ного кино С. С. Гинзбург с нескрываемым удивлением заметил, что Мейерхольд, человек сцены, вопреки ожиданиям, отнюдь не пытал- ся перенести на экран театральные навыки и средства выразитель- ности, напротив — «Мейерхольд вообще первый в истории киноис- кусства выдвинул мысль о том, что немой кинематограф — это ис- кусство прежде всего изобразительное».

В беседах с репортерами газет и журналов Мейерхольд убежден- но говорил тогда, что главное значение придает сочетаниям света и тени, красоте линий. Среди московских художников Мейерхольд выбрал и привлек к работе над фильмом В. Егорова, более всего

известного по декорациям к «Синей птице», поставленной Станиславским. Егоров все идеи режиссера охотно поддержал. Главная же идея состояла в том, что кадр должен строиться отнюдь не как театральная мизансцена, а как графическая черно-белая композиция. Оператор А. Левицкий многие необходимые режиссеру эффекты — игру света в зеркалах, контражур, «рембрандтовскую» светотень — сумел воссоздать, насколько это позволила тогдашняя техника. Например, Дориан Грей идет в театр. На экране — силуэтное изображение фигуры Дориана на фоне огромной белой афиши, освещенной колеблющимся уличным фонарем. Еще пример: Дориан сидит в театре, а в ложе, за его спиной — большое зеркало, и все, что происходит на сцене, показывается только в зеркальном отражении.

На роль Дориана Мейерхольд пригласил актрису В. Янову: хотел, чтобы фигура Дориана казалась грациозной, хрупкой. Впоследствии он об этом сожалел, ибо Янова выглядела, против ожиданий, грубоватой, двигалась некрасиво. Сам Мейерхольд играл лорда Генри — с моноклем, сигарой и с непременной орхидеей. Не решаясь больше выступать на сцене, он отважился сниматься и этим своим дебютом — в качестве киноартиста — остался, по-видимому, доволен.

Картина, сделанная за одно лето, прошла с успехом, журналисты утверждали даже, что «пока это высшее достижение русской кинематографии». К сожалению, ни одной копии фильма не сохранилось.

Не сохранился и другой фильм Мейерхольда, снятый год спустя, опять же во время летнего отпуска, в той же студии и для той же «русской золотой серии», — «Сильный человек» по одноименному роману С. Пшибышевского. Мейерхольд играл тут роль поэта Ежи Гурского. С ним снова сотрудничал художник В. Егоров. И снова у Мейерхольда явилась оригинальная по тем временам идея: «показывать в картинах (то есть в кадрах. — *К. Р.*) не целое, а часть целого, выдвигая остроту фрагментов». Кроме того, он и в кинематографе отдал дань своим цирковым пристрастиям и снял в «Сильном человеке» двух эквилибристов, партерного акробата и укротительницу змей.

Хотя оба фильма подтвердили слова Мейерхольда о том, что к кинематографу у него есть свои «особенные теоретические подходы», хотя работа в кино в какой-то мере заинтересовала режиссера, все же главной сферой его творчества оставался, конечно, театр, а главной заботой 1915—1916 годов — постановка «Грозы».

ПОЭЗИЯ ОСТРОВСКОГО

Если Малый театр искони назывался «Домом Островского», то в Петербурге многие полагали, что традиция исполнения пьес Островского на Александринской сцене ничуть не менее значительна, чем московская. Выдающимся знатоком Островского считался ре-

жиссер Евтихий Карпов, тот самый, который провалил первую постановку чеховской «Чайки», по который все пьесы Островского знал едва ли не наизусть и для каждой роли имел готовую, обдуманную трактовку. Некоторые постановки Островского, **слаженные** Карповым, пользовались успехом, хотя он режиссировал по старинке и делал главный упор на «выпуклую» игру лучших александринских актеров — Савиной, Давыдова, Варламова, Стрельской, на их ашкетитный сценический «разговор с кренделями»...

Как раз против такой «сочной речи» заранее возражал Мейерхольд. Готовясь к постановке «Грозы», он предупредил актеров, что не потерпит ни «пейзанского жаргона», ни игры «с подчеркиванием словечек». Он заявил, что воспринимает Островского как **поэта**, а не бытописателя, что попробует уловить в его пьесах «мелодию», «ритмически тонкую музыку», что текст Островского следует, в принципе, произносить столь же чисто и красиво, как текст Пушкина, Гоголя, Лермонтова.

Актеры прослушали тщательно подготовленную, обдуманную и предварительно написанную (потом он ее опубликовал) речь режиссера с живым интересом. Интерес подогревался еще и тем, что, распределяя роли в «Грозе», Мейерхольд намеренно обошел актеров, которые привыкли играть «людей из народа» и считались в труппе мастерами по этой части.

Сперва несколько озадачен был Головин.

— Знаешь, Всеволодушко,— сказал он Мейерхольду,— не обесудь, только пьеска-то не моя. Возьми-ка ты хоть Костю Коровина, что ли... Что уж мне-то темное-то царство? Не мое это дело, не хочу!

— А нам, Александр Яковлевич, темное царство не понадобится,— возразил Мейерхольд.

— Да ведь нельзя же без темного царства, чудак ты. Нельзя и неблагородно! Тебе каждый скажет — мол, еще Добролюбов разобрался, где тьма, где луч света...

— Об Островском не один Добролюбов писал, вы лучше Аполлона Григорьева почитайте. Надо, Александр Яковлевич, **иначе** — красиво и с размахом. Ваша это пьеска, Александр Яковлевич, ваша!..

Головин перечитал «Грозу», изучил, и досконально, статьи Аполлона Григорьева об Островском. Григорьев же утверждал, что Островский отнюдь не только обличитель старых нравов, но — великий поэт, затронувший тайные струны трагизма русской жизни.

«Слово для разгадки его, Островского, деятельности,— писал Ап. Григорьев,— не «самодурство», а «народность». Только это слово может **быть** ключом к пониманию его **произведений**». Под «народностью» он разумел «лады, вселяющие надежды», и в том числе прежде всего — «страстно трагическую задачу личности Катерины».

Развивая идеи Аполлона Григорьева, Мейерхольд и Головин вели зрителя от «благословия» первой картины к сытости и довольству второго и третьего актов, затем — к романтической томности и греховности оврага, а в финале давали внезапную вспышку пламени. В этом пламени погибала героиня.

Героиней же была Рощина-Инсарова — тут Мейерхольд не колебался, только с этой актрисой хотел он ставить «Грозу».

Дарование Рощиной-Инсаровой считали изящным, но нервическим. Актриса славилась внезапными переходами от возбуждения почти экстатического к меланхоличности, от ритмов острых и нервных к вялым, погасшим. Критики нередко видели в Рощиной-Инсаровой своего рода знамение времени. Л. Гуревич писала, что Рощина, «утонченная и трепетная», вся как бы насыщена «пьянящим возбуждением столичной жизни». Рощина-Инсарова олицетворяла собой модный жепский тип. Ей подражали светские дамы, ее прически, платья, манеры со сцены уходили в жизнь, в быт.

Премьера «Грозы» 9 января 1916 года проходила в напряженном молчании затихшего и озадаченного зрительного зала. К тем переменам, которые совершал Мейерхольд, на свой лад интерпретируя Мольера или Кальдерона, публика относилась довольно беззаботно. Но как надо играть Островского, знали — или думали, что знали, — все, а уж посетители премьер Александринского театра, завзятые театралы, знали в точности. Их привела в состояние полного транса вызывающая, горделивая и спокойная нарядность постановки. Их изумляла сценическая речь, звучавшая непривычно возвышенно, холодно и легко, без обязательной для Островского «сочности». Что-то тут было не так, что-то шло не по правилам...

Как и предвидели Мейерхольд и Головин, первый сильный удар публике нанесла декорация оврага. Как только занавес взвился, зал ахнул и застонал. Головину устроили такую овацию, что ему — в нарушение всех традиций — пришлось выйти на сцену и раскланяться в самом начале картины. Когда он ушел, публика долго еще не могла успокоиться и продолжала аплодировать.

В антракте после третьего действия в курилке Александринского театра разгорелись оживленные дебаты. Топ задавали два бородача — режиссер Евтихий Карпов и критик Александр Кугель. Тут же были драматурги В. Рышков и И. Потапенко, Федор Сологуб, барон Н. Дризен, который и книги писал, и цензором служил, и спектакли ставил — все умел, только, увы, никогда не отличался умом. Евтихий Карпов судил просто: все это — кощунство, измышительство над Островским. Надобно два павильона да один сад и задник с Волгой, дело известное. И — надобно играть, а не охальничать.

— Помнится, — мягко возразил Сологуб, — и Островского охальником называли? Щепкин-то с репетиции «Грозы» ушел, я не оши-

баюсь? Да еще и сказал, что не хочет этого ни видеть, ни слышать, всю сцену, мол, провоняли полушубками? Или я ошибаюсь?

— Да не ошибаетесь вы, Федор Кузьмич, не ошибаетесь! — поморщился Кугель. — Только какой же все-таки резон превращать темное царство в райские кущи? Вот уж где полушубками-то не пахнет! Как хотите, а это манерничанье. Актеров нет! Играют из рук вон...

— Но тут ведь поэзия! — не соглашался Сологуб. — Вы говорите, актеров нет? А Рощина? Ведь глаза отвести нельзя... Ведь в ней душа, неужели не слышите?

— Такая же модернистка, как вы, Федор Кузьмич! — махнул рукой Кугель.

— Вы, Александр Рафаилович, к модернистам слишком строго относитесь, — запротестовал барон Дризен. — Если хотите, я сам отчасти модернист и ничего в этом дурного не вижу. Меня, если вам угодно знать, удручает здесь не модернизм, а натурализм.

Все с изумлением воззрились на барона.

— Да, да, милостивый государь, именно так. Вот хоть набережную возьмите — ведь это же Ярославль, я и решеточку с набережной узнал. А искусство требует не копии, но вдохновения и фантазии...

— Погодите, барон, вот сейчас сумасшедшая барыня выйдет, будет вам и фантазия!

Сумасшедшая барыня и правда явилась в сопровождении двух лакеев, в черной накидке какого-то фантастического покроя и в золотистом платье — вылитая графиня из «Пиковой дамы». Она произвела неожиданно сильное впечатление на весь зал. А Катерина — Рощина все набирала энергию, все более властно завладевала вниманием. Когда спектакль кончился, ей бурно аплодировали. Вызывали Мейерхольда, Головина, актеров.

Все же рецензии почти сплошь были отрицательные. Один только Э. Старк с неожиданной твердостью заявил, что «спектакль вышел прекрасным» и что Мейерхольд «одержал большую победу».

Впоследствии партнеры по «Грозе» отзывались о Рощиной-Инсаровой с восхищением. Ходотов (играл Тихона) писал, что артистка «имела большой успех в роли Катерины», а Юрьев (играл Бориса) вспоминал музыку ее речи — «прямо из недр старообрядческого быта».

Нестеровская, иконописная краса мейерхольдовской Катерины, тонкой и хрупкой, страдальческий излом рук, горестный старообрядческий распев речи — все придавало героине спектакля скорбную отрешенность от жизни. Катерина была сама по себе — и сама не своя, — с невозможной любовью и неминуемой бедой, никому не способная открыться до конца, никем не понятая, никому не нужная. В полном одиночестве шла она сквозь спектакль. Критики писали, что лучшими моментами роли были разговор с Варварой в

первом акте («Отчего люди не летают...») и встреча с сумасшедшей барыней в конце четвертого акта, то есть именно те сцены, где наиболее остро проступает тревога Катерины. Зато рецензенты в один голос утверждали, что «знаменитая сцена с ключом была проведена бледно». Иначе и быть не могло. Для Катерины — Рощиной, безоглядной, заведомо обреченной, этот момент нерешительности был, конечно, пустой условностью, сомнения выглядели мнимыми, если не нарочитыми. Нет, такая Катерина — не колебалась. Ее вопрошающие глаза рассеянно глядели и на ключ (как будто отказ от ключа может что-нибудь изменить!), и на калиновское сытое и вычурное благолепие, и на торопливую, хмельную любовь Варвары и Кудряша.

В одной из рецензий проскользнула мысль, будто в спектакле Мейерхольда не Катерина, а Варвара — «луч света»... Ростова играла Варвару «бойко», она показала «девушку, которую — не запугать». Но для Катерины — Рощиной в свободе и вызывающей независимости Варвары не было ничего привлекательного. Варвара воспринималась как олицетворение всего «берендейского» мира, которым объединялись и Дикой, и Кабаниха, и Кудряш, и сумасшедшая барыня в ярко-золотистом платье времен Екатерины Великой, и Тихон, — мира, которому отчетливо противостояла Катерина.

Красота Катерины, холодная и строгая, была как бы внешним выражением ее нравственной чистоты. Катерина словно бы знала нечто тайное, никому неизвестное, для всех скрытое. Она была нестеровская, но и — блоковская. Женщина, которая прошла сквозь поэзию Блока, та, у которой «плат узорный до бровей», вышла на Александринскую сцену, «так равнодушна и светла, как будто ангелу паденья свободно руку отдала». В готовности к гибели была ее завидная свобода. Это был заманчивый для Мейерхольда и очень близкий Островскому образ героини, противопоставившей нарядному балагану бытия-гулянья некое пусть смутное, но все же неизмеримо более высокое, гордое предназначение.

ПУШКИН, МЕЙЕРХОЛЬД, БЕНУА

Изобретательно, интересно, но без былого азарта и огня Мейерхольд весной 1916 года заново поставил пантомиму «Шарф Коломбины» в «Привале комедиантов».

Заведение это организовал неистощимый Борис Пронин, и оно быстро вошло в моду. Подвальные помещения дома на углу Мойки и Марсова поля, где разместился «Привал», разукрасили живописцы Борис Григорьев, Александр Яковлев, Сергей Судейкин. Судейкинский черно-красно-золотой зал с декоративными панно на мотивы Карло Гоцци вышел самым нарядным. По эскизу архитектора

И. Фомина соорудили массивный камин. Места за столиками кабаре продавались по невероятно высоким ценам. Посетителей встречал карлик Василий Иванович, для которого Судейкин сделал костюм петуха. И навстречу каждому гостю спешил сам Пронин, несколько расплывшийся, но импозантный, во фраке, в белоснежной батистовой рубашке, неизменно радушный. Как заметил один из завсегда-таев «Привала», все это напоминало «очень дорогой, очень эстетический, но все же ресторан», а не театр.

Привкус ресторана почувствовал и Мейерхольд. Пронин уговорил его дать роль Коломбины «чужой» артистке — некоей танцовщице Павловой из Театра миниатюр на Литейном. Но когда студийцы Мейерхольда увидели разодетую в меха и осыпанную бриллиантами диву, которая репетировала из рук вон плохо, они впервые взбунтовались против Доктора Дапертутто. «Разразился скандал — часть студийцев во главе с Вл. Ник. Соловьевым, в том числе Нотман, Ильяшенко и я, вовсе отказались участвовать в постановке» (А. В. Смирнова-Искандер). Страсти потом улеглись, но спектакль получился странный: «Возобновленная пантомима, — констатировал очевидец, — произвела впечатление хорошо слаженного механизма. А механизм есть штука мертвая...»

Холодность представления, скорее всего, объяснялась тем, что Мейерхольд не мог ни перебороть, ни скрыть неприязнь к публике «дорогого ресторана» Пронина. И то сказать: вся атмосфера кабаре для избранных, где поэты, художники и артисты (которые за вход не платили) бражничали с пуворишамп, разбогатевшими на военных поставках, аферистами и заведомыми мошенниками, слишком резко, кричаще резко отличалась от жизни города, ухудшавшейся с каждым днем. «Очереди у булочных выстраивались с трех часов утра. Не хватало дров. Ремизов с женой истопили комод красного дерева» (А. В. Смирнова-Искандер). Семья Мейерхольда тоже в полной мере познала все эти лишения. Только летний отпуск, проведенный под Новороссийском в дачной местности Широкая балка, позволил Всеволоду Эмильевичу, его жене и девочкам перевести дух, набраться новых сил.

Вернувшись в Петроград, Мейерхольд позабыл дорогу в «Привал», признавался: «Ах, как радуюсь, что нет меня там».

Все его помыслы теперь связаны были с Пушкиным и Лермонтовым. Он пропал в библиотеках и музеях. Вместе с Головиным проник даже в «собственную его императорского величества» библиотеку в Зимнем дворце. Выныривая из музеев и библиотек, режиссер и художник тотчас же принимались совершенствовать и уточнять оформление «Маскарада» и «Каменного гостя». Обе постановки замыслились давно и завершались почти одновременно.

Премьера оперы Даргомыжского «Каменный гость» состоялась 27 января 1917 года.

Опера не шла на Марининской сцене с 1872 года — почти полвека. В работе над «Каменным гостем» для Мейерхольда многое решалось. Не без аффектации (почти всегда сопутствовавшей у него самой искренней взволнованности) Всеволод Эмильевич писал, что он «пьян от пеящейся влаги пушкинских стихов, влитых в тончайшее стекло изысканного Даргомыжского». Он теперь вплотную приближался к главной своей цели — к созданию трагедийного поэтического спектакля. То, что ставилась не просто одна из «Маленьких трагедий» Пушкина, а опера Даргомыжского, и упрощало и усложняло дело. Неизбежные оперные условности позволяли, как и хотел Мейерхольд, уклониться от всякой прозы, от бытовой «жизненности». Оперу, однако, следовало поставить без банальной оперности, хотелось найти форму строгую, чистую, некий, по выражению Пушкина, «магический кристалл».

И Мейерхольд нашел. На огромной Марининской сцене он выгородил для «Каменного гостя» другую сцену — маленькую и очень глубокую. Такая идея подсказывалась Даргомыжским, камерностью его творения. Тем не менее осуществлялась она по-мейерхольдовски решительно. Обычная тенденция оперы распространяться вширь и захватывать весь планшет категорически отвергалась. Головной соорудил огромную колоннаду портала, которая уменьшила зеркало сцены вдвое. Маленькую сцену он слегка приподнял и несколькими ступенями соединил с просцениумом, вынесенным вперед. Вышло совершенно необычное сочетание минимального зеркала сцены с максимальной ее глубиной, еще увеличенной просцениумом. Мейерхольд получил возможность организовывать композиции, уходящие куда-то вдаль, в темноту и тайну.

В антрактах из-за колоны выходили мальчики, одетые капучинами, переставляли мебель, приносили необходимые аксессуары. Как и арапчага «Дон Жуана» или мавры «Стойкого принца», они все это проделывали легко и беззвучно: слуги, даже служки просцениума, но одновременно — и маленькие маги.

Действие трех произведений, поставленных Мейерхольдом в период с 1910 по 1917 год, — «Дон Жуана», «Стойкого принца» и «Каменного гостя» — происходит в Испании, и режиссер трижды показал Испанию с разных точек зрения, стилистически меняя облик спектакля в соответствии с духом Мольера, Кальдерона или Пушкина.

Согласно концепции Мейерхольда, непрерывная погода Дон Жуана за женщинами одушевляема одной только жаждой самутверждения. Поэтому для него все женщины одинаково желанны, разницы между ними он не видит и Лауру и Дону Анну воспринимает как «различные маски одной и той же эротической сущности». Чтобы выразить эту мысль наиболее наглядно, Мейерхольд предло-

жил Головину сделать абсолютно идентичные планировки комнат обеих жещцин.

Замысел режиссера прекрасно понял И. Алчевский, который пел партию Дон Жуана. «В пении Алчевского,— писал Игорь Глебов,— слышалась непреодолимая стихийная воля над женским началом, сама себя утверждающая и требующая лишь повиновения». Партии Доны Анны и Лауры исполняли М. Черкасская и В. Павлинова. Очень интересно замечание Игоря Глебова, что сцена у Лауры являла собой, «по существу, петербургский кутеж под маскарадной «испанистой» оболочкой». Именно такого восприятия добивался режиссер. Когда Лаура исполняла свой романс, ей аккомпанировал небольшой оркестр, расположившийся прямо на подмостках.

В финале оперы Мейерхольд наиболее эффектно реализовал глубину сцены, представив «длинный коридор, уходящий в глубину по целому ряду ступеней». Из мрачной дали этого коридора «в рисунке нервных, трепетных зигзагов» выбегал и мчался вперед к самому краю просцениума Дон Жуан. Следом за ним, совершенно прямо, медленным, неотвратимым шагом двигалась на публику фигура Командора (статую играл актер). «Этим,— говорил Мейерхольд,— дается нарастание ужаса».

Критики почти все отметили постановку «Каменного гостя» как важное событие в оперном искусстве. Недовольство — и самое резкое — выразил только Александр Бенуа, который все работы Мейерхольда, начиная с «Дон Жуана», принимал в штыки. Годом раньше, комментируя «Грозу», он заметил — ни больше ни меньше, — что в спектакле дает себя знать «веяние немецкого засилья». В разгар русско-немецкой войны такой выпад мог повлечь за собой самые мрачные последствия. Скоро Мейерхольду представился прекрасный повод ответить ударом на удар: известный художник сам притязал на режиссерские лавры и поставил на сцене МХТ весьма тяжеловесный пушкинский спектакль, который успеха не имел. Мейерхольд написал и напечатал в своем журнале статью «Бенуа — режиссер», где иронизировал над тщетными попытками Бенуа «драпироваться в плащ театрального новатора», резко критиковал его «натуралистическую постановку», высмеивал «звяканье цепей, щелканье замков, перекликанье ночных сторожей» и вообще всю грузную, медлительную неэффективность спектакля, в котором обнаружилось, по его мнению, полное непонимание стиля и духа Пушкина. Полемика достигла такого накала, что рассчитывать на объективное отношение Бенуа к новой — да еще и пушкинской! — работе Мейерхольда не приходилось.

А потому ругательная статья Бенуа под названием «Постановка «Каменного гостя» на казенной сцене» никого не удивила, хотя тут уже пошли в ход самые сильные выражения: говорилось о «безобразном» «попрании Пушкина и Даргомыжского», о «вандализме»

режиссера и т. д. Желая, видимо, поссорить Мейерхольда с Головиным, Александр Бенуа писал, что режиссер-де «загубил живого художника».

За всей этой бранью с трудом проглядывалась позитивная программа Бенуа. Нелегко было понять, какие конкретные постановочные решения Мейерхольда, и почему, он отвергает. Если бы дискуссия с обеих сторон велась более корректно, серьезно и «без личностей», то она, вероятно, принесла бы определенную пользу и самим оппонентам и русской сцене. К сожалению, участники спора в основном норовили только побольнее друг друга задеть. Вскоре Мейерхольд, как мы увидим, в самых неподходящих обстоятельствах снова попытался свести счеты с Бенуа.

Между тем история ускоряла ход, и в России совершались события, отнюдь не располагавшие к полемике на эстетические темы. Прошло много лет, прежде чем театроведы смогли вернуться к дискуссии Мейерхольда и Бенуа и тщательно разобраться в их взаимных претензиях.

А тогда... 1917 год начался предвестьями бури, которые уловил даже В. А. Теляковский, крупный чиновник, настроенный, понятию, отнюдь не революционно. Рядом с записями о репетициях и премьере «Каменного гостя», о репетициях «Маскарада» читаем в его дневнике:

26 января 1917 года. «Надо быть совсем слепым, тупым, чтобы не чувствовать, что дальше так нельзя править страной... Многострадален и терпелив русский народ-богатырь, но не выдержит он эту пытку, и настанет справедливое возмездие, в котором пострадает много невинных...».

28 января. «Теперь и защиты искать не у кого. Граф Фредерикс совсем опустился и не может вникать в дела, это уже кукла, а не министр... Тяжело так управлять театрами».

29 января. «Совестно за наше правительство. Плохо и давно плохо в России жить, но теперь становится невыносимо, ибо это уже не плохое правление, а какое-то глумление над подданными. Россией управлял Распутин. Его убили, но, оказывается, дела не только не улучшаются, но даже ухудшаются. Вся эта клика Вырубовой, Питирима, Горемыкина ведет страну прямо на погибель».

5 февраля. «В городе ходят самые нелепые слухи по поводу грядущих событий — доходят до рассказов об отречении государя императора и о регентстве императрицы Александры Федоровны...».

И так — день за днем. Самодержавная Россия разваливалась на глазах. Все пахло тленом. Торжественный ритуал двора, роскошь мундиров, завораживающая сила титулов, несокрушимая преемственность традиций, спесь родословных, геральдика, орденские звезды, эполеты, выезды, парады — все, что еще вчера было несомненной и веской реальностью, сегодня стало мистически призрачным,

сомнительным. Все тонуло во фронтовых неудачах, в коррупции, взяточничестве, шпиономании, пьянстве.

На страницах петроградских газет объявления ювелиров, скупавших золото, серебро и драгоценности по ценам, возраставшим день ото дня, соседствовали с адресами ясновидящих, гадалок и прорицательниц, извещавших, что они прибыли прямехонько из Индии или из Египта, и соперничавших с хиромантками, гадалками на кофейной гуще и цыганками, ворожившими на картах... «Узнавайте судьбу!»

ЗАКАТ ИМПЕРИИ

Словно бы нарочно приурочив премьеру к дням, когда русскую столицу охватило пламя Февральской революции, Мейерхольд, который, по едкому замечанию Кугеля, «строил» спектакль целые пять лет, «как некий фараон свою пирамиду», наконец показал Петрограду лермонтовский «Маскарад». На афише спектакля тоже могли бы красоваться популярные тогда слова: «Узнавайте судьбу!» Только, в отличие от прорицательниц и предсказательниц, Мейерхольд никого не обнадеживал, «Маскарад», который оказался «последним спектаклем царской России», мог бы называться «Закат империи»: тема гибели существующего строя звучала в нем явственно и мрачно.

Это не означает, что Мейерхольд много лет кряду сознательно готовил свой сценический реквием и точно определил день и час, когда настала пора положить на пюпитр партитуру. Вовсе нет. В его искусстве многое определялось вполне сознательно и обдуманно, однако главное почти всегда приходило как бы независимо от воли и умысла художника. Интуиция внезапно подсказывала самые неожиданные открытия, которые никогда и никем не могли быть достаточно просто объяснены; они ошеломяли критиков, а впоследствии удивляли историков непостижимой, почти курьезной — до одного дня — точностью знаменательных совпадений.

Так было и с «Маскарадом». Если бы мы хотя бы имели право сказать, будто в такой-то день Мейерхольд пришел к выводу, что спектакль готов и что корабль пора спускать в бурные и мутные воды петроградского житейского моря! Но нет, указать такой день мы не можем.

Напротив, мы знаем, что и после того, как надежды приурочить премьеру «Маскарада» к чествованию столетия Лермонтова исчезли (война отменила все юбилеи), и после того, как Мейерхольд разочаровался в музыке Кузмина, а Глазунов написал новую музыку, и после того, как Ковалевскую в роли Нины заменила Стравинская,

а Стравинскую заменила Рощина-Инсарова — после всех этих перемен репетиции «Маскарада» назначались и назначались, иные шли с подъемом, иные тускло, но шли. И так как они тянулись уже шестой год, то постепенно самая мысль о премьере «Маскарада» как-то выветрилась из сознания. Репетировали, не думая, когда спектакль будет готов.

Пока по указаниям Головина изготовлялись всевозможные предметы бутафории и мебель — а Головин не ленился, он сделал для «Маскарада» четыре тысячи эскизов, — пока в мастерских фантазии Головина превращались в реальность, Мейерхольд менял и менял рисунок мизансцен, отрабатывал пластику артистов, учил их выразительности сценической речи, заставлял их улавливать музыку лермонтовского стиха. Казалось, этому не будет конца.

Однако во время одной из репетиций к Мейерхольду робко приблизился театральный курьер и сказал:

— Всеволод Эмильевич, вас просил зайти к себе Евтихий Павлович.

— Какой Евтихий Павлович? — с изумлением спросил Мейерхольд. Не так уж много Евтихиев было на свете.

— Евтихий Павлович Карпов. Он назначен на место Андрея Николаевича...

Так Мейерхольд узнал, что пост главного режиссера Александринского театра, который прежде занимал А. Н. Лаврентьев, получил один из самых косных театральных староверов.

Эта перемена ничего доброго не предвещала.

Когда в разговоре с Карповым Мейерхольд заикнулся было, что в текущем сезоне не успеет выпустить «Маскарад», Евтихий Павлович только улынулся и сказал:

— Не успеете — пеняйте на себя. Передадим «Маскарад» другому режиссеру... И к Владимиру Аркадьевичу не ходите, не утруждайте себя. С ним обо всем говорено, он больше ждать не намерен.

Застигнутый врасплох Мейерхольд с характерной для него способностью в таких критических ситуациях действовать невероятно быстро, по свидетельству Н. В. Петрова (тогда помогавшего ему), за восемнадцать репетиций собрал и пустил в ход сложнейший механизм спектакля. За восемнадцать дней были отброшены все сомнения, все варианты, казавшиеся соблазнительными, но еще не выверенные до конца, и — одним ударом — решены все проблемы постановки «Маскарада».

Многие из этих проблем возникли еще в самом начале работы. Как понимать фигуру Арбенина? Сохранились две записи Мейерхольда по этому поводу, обе относятся еще к 1911 году. Первая: «Лермонтов хотел написать комедию в духе «Горя от ума». В «Маскараде» прозвучала сатирическая нота. Арбенина он делает своим

Чацким». Вторая запись: «Печоринство в Арбенине. Автобиографические черты в Печорине. Лермонтов — Печорин — Арбенин».

Возобладала в конечном счете вторая, несомненно более близкая к истине концепция роли. Сближая Арбенина с Лермонтовым, Мейерхольд тем самым предрешал и толкование роли Неизвестного, в котором чудился ему убийца поэта Мартынов. Неизвестного должен был играть и великолепно репетировал В. П. Далматов. «Что-то жуткое чувствовалось в его облике, и пронизывающим холодом веяло от его интонаций...». Но Далматов умер задолго до премьеры, и роль перешла к молодому артисту Н. Барабанову, который, по свидетельству Юрьева, «вышел с честью из этого трудного положения».

Юрьев на страницах своих «Записок» воздвиг подлинный памятник режиссеру, создал тщательную и любовную литературную реконструкцию спектакля «Маскарад».

Не в первый раз, но зато наиболее последовательно и твердо Головин и Мейерхольд в «Маскараде» связали убранство сцены с убранством зрительного зала. Обычный занавес Александринского театра на время «Маскарада» поднимался, и, когда публика входила в зал, отделанный Росси, ей сразу бросался в глаза установленный на сцене вызолоченный и украшенный лепниной архитектурный портал. Колонны портала вторили колоннам боковых лож бенуара, как бы выносили на сцену из зала их ритмы, продолжали их движение. Росси украсил зал золотыми орнаментами на белом фоне, а Головин дал на сцене зеркальным отражением белые орнаменты по золоту.

Занавесы Головина по ходу спектакля вели собственную бесшумную и таинственную игру, аккомпанируя игре актеров. Главный порталый занавес, отделявший просцениум от сцены, красный с черным, собранный пышными фестонами, отделанный серебром, а внизу по самой середине украшенный веерообразно раскинутыми картами, с самого начала своим зловещим полыханием задавал тон действию. Всех же спускных завес было пять, и их поочередное движение расчленило пьесу на куски, каждому эпизоду сообщая новое настроение, как бы подгоняя события, создавая ощущение их неостановимости.

Когда занавес опускался, закрывая глубину сцены, игра велась на передней части планшета или еще ближе к публике, на просцениуме. Занавес уходил вверх, открывая новую декорацию, — и действие снова сдвигалось в глубину.

Завораживающая игра занавесов придавала очертаниям спектакля зыбкость, неустойчивость, его великолепие — смутную тревожность и в то же время позволяла режиссеру многие эпизоды подавать «крупным планом», внезапно выдвигая их вперед.

При этом Мейерхольд решился даже (сейчас это никого бы не удивило, тогда приводило актеров в смятение) дробить на куски

цельные монологи. Монолог мог быть начат в одной декорации, продолжен на просцениуме (за спиной актера опускался занавес) и закончен в другой декорации.

Ощущение особой важности всего, что говорилось и происходило на просцениуме, создавало его убранство, неизменное, одно на весь спектакль, гораздо более торжественное, нежели меняющиеся декорации самой сцены. Полукруг просцениума, выдвинутый над оркестровой ямой до первого ряда партера, обрамлял справа и слева две лестницы с перилами, спускавшиеся в оркестр. На просцениуме на мраморных подставках высились две голубые вазы. Тут же стояли два больших, массивных дивана. Чуть позади виднелись два высоких зеркала, глядевших в освещенный зрительный зал и отражавших море его электрических огней. Рядом с зеркалами — две огромные двухстворчатые двери. Вся эта несменяемая обстановка, вынесенная вперед, своей горделивой симметричностью и стабильностью резко и обдуманно контрастировала с асимметрией интерьеров, открывавшихся в глубине.

Четыре действия драмы Лермонтова Мейерхольд разбил на десять картин. Из этих десяти картин только две — вторая (маскарад) и восьмая (бал) — захватывали весь планшет сцены от ее дальней глубины до края просцениума. В остальных восьми картинах глубина сцены не раскрывалась, интерьеры строились относительно небольших размеров, доминировали тщательно выстроенные драматические дуэты, трио и монологи. Зато в картинах маскарада и бала многофигурные, массовые композиции Мейерхольда поражали своей причудливой и нервной динамикой.

Когда зловещий главный занавес поднимался, перед зрителями открывался не менее зловещий интерьер игорного дома. Красно-лилово-черные ширмы сжимали пространство сцены. Справа от ее центра за столом, накрытым зеленым сукном, сидели и стояли игроки. Их обволакивали клубы табачного дыма. Курили почти все, кто — папиросы, кто — трубки с длинными чубуками... Трубки, игральные карты не были подлинными. Мейерхольд и Головин провозгласили: никаких настоящих вещей! На сцене «все настоящее кажется фальшивым, а фальшивое — настоящим». Поэтому по специальным эскизам Головина в мастерских театра сделали не только мебель, не только статуэтки, чернильницы, флаконы на туалете у Нины, но и бумажники игроков, колоды карт. Вся эта бутафория по размерам своим чуть-чуть превышала обычные, «житейские» размеры вещей. Подлинной в «Маскараде» была только стеклянная посуда; впрочем, и она специально изготовлялась на стекольных заводах по эскизам Головина.

Один из современных критиков назвал «Маскарад» Мейерхольда «оперой без музыки». Это суждение близко к истине. Тем более важно подметить характерные для Мейерхольда способы создания

такой партитуры действия в драме, которая по точности не уступала бы требованиям партитуры музыкальной.

Вместе с М. Ф. Гнесиным Мейерхольд как раз в период работы над «Маскарадом» размышлял над способом фиксации хода драматического спектакля. Ему хотелось выработать нечто вроде нотной записи, которая позволила бы раз и навсегда определить и мизансцены, и пластический рисунок во всех его изменениях, и все модуляции голосов актеров — так, чтобы в соответствии с этой записью каждое мгновение можно было повторить, выверить, воскресить во всей его первозданной, режиссером сочиненной красоте. Такие «ноты» для драматического театра не созданы и поныне. Необходимость в них вообще не доказана. В какой-то мере опыт «Маскарада», спектакля, весь самый сложный, изысканный рисунок которого удалось — без всяких «нот» — закрепить на десятилетия, ставит под сомнение идею, увлекавшую тогда Мейерхольда и Гнесина. Однако выдержавшая длительную проверку временем прочность режиссерской партитуры спектакля имеет свое объяснение. Состоит оно в том, что каждому, буквально каждому движению эмоции Мейерхольд нашел точный пластический эквивалент.

То есть каждому актеру в каждой сценке он дал такую игру, которую при желании можно было бы провести и без слов, пантомимически — она была бы понята, «читалась» бы зрителями. Заданный режиссером рисунок игры диктовал исполнителям «Маскарада» соблюдение ритма стиха, во-первых; заранее предусмотренные перемещения в пространстве сцены, во-вторых; обязательное пластическое выражение каждого изменения эмоции, в-третьих. И это еще не все. Партитура «Маскарада» в пределах каждого движения эмоции предполагала обязательный пластический знак («точку»), предшествующий следующему эмоциональному движению. Конкретные формы тут могли быть разными: бросил на рояль перчатки — «точка», откинулся в кресле — «точка». Эти «точки» могли быть более или менее заметными для зрителей, не в этом суть, суть в том, что пропустить «точку» актер не имел права. А вся пластическая система «знаков препинания» спектакля повиновалась ритму, которым повелевал режиссер. Свобода актера — в подчинении партитуре, в повиновении ей. И это — не парадокс. Ибо ритмическая организация спектакля не только подсказывает артисту необходимую эмоцию, открывает для нее простор, даст ей волю. Знание партитуры приносит исполнителю внутренний покой, уверенность в себе и заодно — в своем праве обогатить партитуру множеством оттенков, только ему, актеру, доступных.

Тут, в форме актерской игры роскошного «Маскарада», заложены были основы будущей «биомеханики», которая впервые громко заявила о себе в спектаклях, внешне совершенно с «Маскарадом»

не схожих, аскетичных, строгих, лишенных и фатальности и карнавального блеска.

Между тем в «Маскараде» после первой картины в игорном доме, овеванной мрачными предчувствиями, азартом игры и проникнутой какой-то легкой чертовщиной, которую приносил с собой прежде всего Шприх — А. Лаврентьев, наглый, пронырливый и опасный, то бесшумно скользящий по паркету, то вдруг стучавший своими ботинками твердо и отчетливо, словно копытцами, то внезапно поворачивавшийся на каблуках на сто восемьдесят градусов, — после этой картины, выдержанной в глухих синих, зеленоватых, лиловых, коричневых тонах, действие сразу ввергалось в яркую и многоцветную карнавальную стихию.

Главный занавес уходил ввысь, но открывал на этот раз не сцену, а... новый занавес, маскарадный, светло-зеленый с розовым и голубым, чрезвычайно витиеватый и пестрый, разделенный четырьмя вертикальными разрезами на пять полотнищ и окаймленный — неслыханное дело! — бубенчиками. Под тревожную музыку Глазунова сквозь прорези занавеса то тут, то там выглядывали зрительный зал веселые маски. Потом они выскальзывали на авансцену, и на каждое их прикосновение к занавесу бубенчики отвечали мягким серебристым звоном. На авансцене разыгрывалась пизанная паптомима маскарадного флирта с поклонами, приставаниями, ускользаниями, кокетством и баловством. Раздавались громкие повелительные звуки кадрили. Звеня бубенчиками, занавес поднимался. Картина, которая в этот миг открывалась глазам зрителей, была ослепительна. Казалось, на сцене — тысячи масок. Кого тут только не было! И ожившие игральные карты, и фигуры из «Тысячи и одной ночи», и геронни популярных опер, и персонажи итальянской комедии масок, все эти Пьеро, Арлекины, Смеральдины, Ковиелло, Пульчинелла и представители разных народностей — бухарцы и индусы, турчанки и китайцы, испанки и татарки, а далее — карлики, шуты, жирафы, рыцари, крестьянки, маркизы, маркитантки, амурь, наконец, страшный «фантом» — Смерть с косой в руке. Все они, мешаясь со многими персонажами, явившимися без масок, с мужчинами в военных мундирах и во фраках, выполняя сложные фигуры кадрили, танцевали вокруг обитого золотистым бархатом громадного дивана в центре сцены. Диван был как золотой остров на желтом, блестящем паркетном полу, посреди многоцветного моря неостановимого танца.

И если в первой картине мизансценические построения Мейерхольда кружили возле стола, где велась игра, то здесь они очерчивали золотой остров, по краям которого светились массивные канделябры со множеством свечей, а позади высилось огромное зеркало в золотой раме. Фантастичность картины маскарада еще

усиливалась китайскими фонариками, мерцавшими из отдаленных уголков сцены, из ее глубины, где прятались парочки, искавшие уединения, где шла своя интимная и оживленная игра.

Круговое клубящееся движение маскарада только однажды — под конец картины — перерезалось мощным движением, почти параллельным линии рампы. Слева открывалась огромная порталная дверь. В ней возникал Неизвестный. На нем было черное домино, белая, жуткая маска с птичьим клювом, из-под которой спускалось длинное черное кружево, закрывавшее грудь, плечи и спину. Эта страшная фигура, обнаруженная Головиным и Мейерхольдом среди масок старинного венецианского карнавала, выходила на подмостки в музыкальной паузе. Молча, шагом важным и медленным Неизвестный пересекал авансцену, направляясь к противоположной двери. А за ним, будто повинувшись некоей гипнотической силе, бесшумно, гуськом двигалась вереница пританцовывающих масок: Неизвестный влачил за собой вихляющийся и содрогающийся хвост смешных персонажей. Когда же он внезапно останавливался, чтобы оглянуться и отыскать взглядом Арбенина, вся вереница масок, крильвающих за его спиной, тотчас замирала в оцепенении.

Неизвестный подходил к Арбенину и произносил:

— Несчастье с вами будет в эту ночь!

Зловещая фраза раздавалась посреди остановившегося маскарада, прекратившегося движения, умолкшей музыки. Вся сцена была в этот миг мертва и безгласна.

Лишь после того, как Неизвестный, круто повернувшись, все таким же важными, размеренными шагами удалялся, маскарадная толпа вновь приходила в движение, вновь начинала пестреть и жужжать. Когда же и подавленный Арбенин покидал маскарад, танцующие в бешеном галопе вылетали на авансцену, за их спинами опускался занавес. Танец заканчивался, маски ускользали в боковые двери.

Раздавался удар гонга. Занавес снова улетал, и открывалась следующая картина — комната Арбенина.

Тишина. Большое окно, в которое глядит звездная ночь. На столе горят две свечи, пламя их заслонено маленькими узорчатыми экранами. Некоторое время на сцене нет никого. Полный и выразительный контраст к многолюдью, шуму и движению предыдущей картины...

В таких интерьерах, сравнительно скромных по очертаниям, но создававших ощущение красоты чрезмерной, избыточной, почти душливой, драма неудержимо мчалась к кульминации.

Предвестья беды множились. Они сопровождали движение драмы, накапливаясь и сливаясь в один, все усиливающийся мотив обреченности ее героев.

В седьмой картине действие снова переносилось в игорный дом. Декорация была как будто та же самая, что и в начале спектакля, но вся она по-новому осветилась и будто запылала страшным пламенем. Теперь это, как говорили Мейерхольд и Головин, «страшная игральная». Задник — огненно-красная стена, пылающая при свете ламп, висящих над столом. Азарт и напряжение игры нарастают. Арбенин, предвкушая сладость мести, неторопливо и холодно сдает карты и вдруг, в момент, когда князь уже тянется за выигрышем, резко восклицает:

— Пойдите!..

Пауза всеобщего оцепенения выдерживалась долго. «Стоп-кадр». Застыли игроки — все в тех позах, в каких застигнуты восклицанием Арбенина. Замер князь Звездич с протянутой к столу рукой, с открытой картой в другой руке. Остолбенели два опытных лакея — догадываются, что сейчас произойдет. Арбенин медленно, сладостно, смакуя слова, начинает:

— Карту эту...

И, сразу сорвавшись с места, вскочив, кричит хрипло:

— Вы подменили!

Бросает карты в лицо князю.

Это хуже убийства. Князь не понимает, что совершается с его судьбой, он еще что-то наивно лепечет о дуэли, хватается за тяжелый подсвечник. А невозмутимый, спокойный и торжествующий Арбенин с презрением смотрит на него. Князь убегает, Арбенин выходит на просцениум, за его спиной закрывается занавес, кончается второй акт.

Дальше — бал. Четыре большие зеленые, отделанные под малахит колонны высятся в глубине сцены. Громадные хрустальные люстры, висящие в глубине, за колоннами, излучают колеблющийся свет. Кресла в бальном зале — белые, обитые золотистым шелком. В грациозном полонезе движутся перед зрителями дамы в затейливых бальных туалетах, расшитых цветами, украшенных перьями. Их партнеры — представительные, видные мужчины в строгих фраках и разноцветных мундирах. Тут министры, послы, генералы, адмиралы, гвардейцы, уланы, кавалергарды, а впрочем, и кадеты, и даже гимназисты. «Средь шумного бала» империя демонстрирует свое величие. Под звуки «Вальса-фантазии» Глинки почти все присутствующие уносятся в танце, скользя по блестящему паркету. В этот момент Мейерхольд опускает занавес, оставляя на просцениуме Арбенина и Нину. Арбенин подает Нине блюдо с отравленным мороженым. За ним пристально наблюдает Неизвестный, — тут он в черном фраке, в цветном полосатом жилете.

Завесы Головина становились все призрачнее, все воздушнее. Великолепие сценического убранства будто истаявало на глазах, красота его обретала нездешнюю легкость и эфемерность.

Сквозь кружевной прозрачный белый занавес видна спальня Нины, убранная голубыми кружевами. Тут, в голубой комнате, притаилась смерть.

Рощина-Инсарова проводила сцену гибели героини с порывистостью, сдерживаемой, однако, строгой партитурой режиссера. Темперамент Рощиной, сильный, но нервический, повинуюсь заданному Мейерхольдом рисунку игры, удерживался на высоте трагедии. Ни одного резкого выкрика, ни одной слезливой ноты. Сухой и чистый, отрешенный голос Нины доносился, словно с того света...

Перед десятой, последней картиной раздавалось панихидное пение. Когда открывался занавес, перед зрителями возникал траурный зал. Черным флёротом затянуты зеркала, черным сукном задрапированы стены. Возле средней двери, ведущей туда, где гроб, видны большие венки. Тут же, сбившись в кучку, стоят с зажженными восковыми свечами в руках дамы, они в черных платьях, их лица закрыты черными вуалями, рядом — военные в парадных мундирах, штатские во фраках. Из левой порталльной двери тяжело входит, направляется к авансцене и опускается в кресло Арбенин. Его монолог длителен и тягостен. И, как бы перебивая течение его мыслей, сбивая и запутывая их, перед Арбениным то и дело проходят новые и новые вестники смерти — монашенка-чтица у гроба, старушка няня, люди, приехавшие проститься с Ниной.

Наконец, является Неизвестный, его монолог добивает самого убийцу, повергает его в безумие.

Арбенин — Ю. Юрьев падает. Его фигура, только недавно восхитившая своей статностью, распростерта на полу. Жалкий, беспомощный, он смотрит в зал остановившимся, пустым взглядом.

Хор А. Архангельского за сценой поет все громче и все мрачнее. Хор пел отходную Нине — но только ли Нине? Жуткое, надрывающее душу пение было как отходная всему державному миру, отжившему свой век... Опускался еще один, последний, прозрачный черный тюлевый занавес Головина с нашитым посреди большим траурным венком. Сквозь этот занавес все еще смотрели в зал пичего не выражающие глаза Арбенина. Немного погодя опускался и главный занавес.

«Маскарад» был для Мейерхольда спектаклем во многих отношениях итоговым. Долго волновавший его мотив маски обрел в этом спектакле новый, глубокий смысл. Если в студийных вариациях Доктора Дапертутто маски взывали к веселью простонародных забав, то в «Маскараде» маски обозначали обманность, двусмысленность бытия, хамелеонство, неразгаданность всех и каждого. Образ маскарада читался как образ призрачности, фантомности жизни.

В «Балаганчике» призрачны были видения поэта. В «Маскараде» призрачной оказывалась сама реальность, а взгляд на нее ре-

жиссера-поэта был жестким и трезвым. Сомнительно, угрожающе переменчиво и зловеще выглядел мир. Монументальная державность николаевской эпохи, поданная с максимальной пышностью головинских декораций и костюмов, с тревожной переизбыточностью роскоши, бьющей в глаза, с завораживающей рефренностью круговых мейерхольдовских мизансцен, была сдвинута к краю бездны. Прошлое метилось знаком смерти, небытия.

Спектакль представлял собой редкий образец гармонического творения, все элементы которого — живопись, музыка, игра артистов, рисунок мизансцен, темп — прочно связаны режиссерской партитурой в единое целое.

«Дерзкий традиционализм,— писал много лет спустя Томас Манн,— не так уж далек от революционности».

Именно поэтому «Маскараду» суждено было долголетие. Восстановленный в репертуаре театра в 1923 году, он затем возобновлялся в 1932-м (вторая редакция) и в 1938 году (третья редакция). Он шел и тогда, когда его постановщика уже не было в живых, без упоминания имени Мейерхольда в программах и на афишах. Последнее представление «Маскарада» состоялось 1 июля 1941 года. Блокадной осенью того же года бомба, попавшая в здание театрального склада на улице Росси, уничтожила почти все декорации Головина, и сценическая жизнь одного из шедевров Мейерхольда оборвалась.

ОТ ФЕВРАЛЯ К ОКТЯБРЮ

Зрители, которые смотрели «Маскарад» в советском Ленинграде двадцатых и тридцатых годов, никак не связывали постановку Мейерхольда с атмосферой, в которой она создавалась. Но в очертаниях спектакля, хоть они и корректировались, менялись, все же запечатлелась и жила тревога февраля 1917 года.

В ночь после генеральной репетиции «везде на улицах и площадях горели костры, вокруг которых собирались рабочие и — не было... городских! Это запомнилось на всю жизнь» (А. В. Смирнова-Искандер).

В дневнике Теляковского сразу вслед за сообщением, что премьера «Маскарада» имела «большой успех», отмечены «беспорядки» в столице. 26 февраля записано: «Второй день, как в Петрограде идут беспорядки сначала на экономической почве, а потом перешли на политическую. Недостаток хлеба и продовольствия. Бастуют фабрики и заводы, даже работающие на оборону. Сегодня не вышли газеты и, говорят, не выйдут и завтра». На следующий день, 27 февраля, Теляковский писал: «Сегодня с утра в Петрограде очень тревожно. Ходят различные слухи — включительно до буштов в войсках... Видимо, революция началась».

Необычайные обстоятельства в дни генеральной репетиции и премьеры «Маскарада» зафиксировали авторы многих мемуаров. «Премьера состоялась 25 февраля 1917 года, — писала Е. Тиме, — а через день самодержавие было свергнуто — началась Февральская революция. На улицах стреляли. Пуля убила студента в вестибюле нашего театра. Патрули проверяли на улицах документы. Погас свет».

Я. Малютин вспоминал «пламя костров, которые были разложены на перекрестках», ночных прохожих, которые, «озираясь по сторонам, торопились домой», ибо «на улицах уже шла перестрелка и воздвигались баррикады».

Никто, понятно, не обратил внимания на скромного студента, сумевшего попасть на премьеру «Маскарада». Этого девятнадцатилетнего юношу звали Сергей Эйзенштейн.

Не прошло и десяти дней после премьеры «Маскарада», как Февральская революция дала о себе знать в бывших императорских театрах. Член Временного правительства Н. Н. Львов, который принял дела бывшего министра двора графа Фредерикса, 7 марта 1917 года издал приказ именовать императорские театры «государственными». Кроме того, Теляковский отметил в своем дневнике, что «все портреты отрекшегося государя из конторы и других зданий приказано убрать. Капельдинерам более не надевать форменные фраки, обшитые галуном с орлами». Теляковский велел художникам замазать, сбить или же затянуть полотном все геральдические знаки империи — всех двуглавых орлов, все короны, лепные и писанные...

Петроград бушевал. Огромные толпы демонстрантов с красными флагами, лентами, бантами заполняли улицы и площади. Над Зимним, Таврическим и Мариинским дворцами развевались алые полотнища. В Мариинском дворце заседало Временное правительство, а город митинговал, и говорили на митингах разные...

12 марта в Михайловском театре состоялось собрание городской интеллигенции под председательством А. М. Горького. Речь говорил и Мейерхольд. Его ученица А. В. Смирнова с досадой вспоминает: «Всеволод Эмильевич держался на сцене превосходно, с достоинством, гордо, выступал же совсем недостойно, нехорошо. Вовсе не кстати он стал вдруг поносить «Мир искусства» и лично Бенуа, сводить с ним старые счеты, оспаривать критические статьи Бенуа о его, Мейерхольда, спектаклях. Из зала крикнули: «Перестаньте перемывать грязное белье!» Он замолчал и, гордо скрестив руки, стоял на сцене. А нам было обидно очень за него».

Эпизод примечательный. Он показывает, сколь справедливо тогдашнее суждение Блока: «Произошло то, чего никто еще оценить не может, ибо таких масштабов история еще не знала». Тогда, в марте 1917 года, Мейерхольд, во всяком случае, не сумел оценить

по достоинству свершившиеся события и говорил о том, что ни для кого уже интереса не представляло... Но очень скоро ему стало ясно: надлежит четко определить собственную политическую позицию. Мейерхольд сумел это сделать только после Октября, но, в отличие от многих его товарищей по искусству, — сразу же, в первые же дни Октября.

В апреле 1917 года речь зашла об упразднении должности, которую занимал Теляковский, — поста директора театров. Вместо директора предполагалось теперь назначить правительственного «комиссара по государственным театрам». Таким комиссаром долго уговаривали стать Вл. И. Немировича-Данченко, но тот отказался. Комиссаром стал Ф. Д. Батюшков.

Теляковский не выразил в своем дневнике ни малейшей обиды в связи со своим отстранением. Зато был очень огорчен тем, что актер Аполлонский и режиссер Карпов добивались снятия с репертуара «Маскарада». Утверждали, что все балетные спектакли и «Маскарад» сотворены в угоду дворцовым вкусам и что революционному народу вся эта роскошь не нужна. Балетная труппа сумела за себя постоять, а потому в виде единственной уступки «врагам роскоши» Батюшков распорядился «Маскарад» не играть. Аполлонский считал, что за этим логически должно последовать и изгнание Мейерхольда, однако тот гордо заявил, что из театра не уйдет: «Пускай в меня стреляют, я, как офицер на посту, останусь!» И продолжал работать.

В 1917 году он поставил одну за другой все три пьесы А. В. Сухово-Кобылина (25 февраля — «Свадьба Кречинского», 30 августа — «Дело», 23 октября — «Веселые расплюевские дни»). Трилогия полностью давалась на сцене впервые — правда, в «Деле» и в «Веселых расплюевских днях» были восстановлены далеко не все купюры, сделанные царской цензурой.

Бурная политическая жизнь страны вытесняла со страниц газет и журналов театральные рецензии. Было не до театра. История безоглядно мчалась от Февраля к Октябрю. Мы располагаем весьма скудными данными о каждом из трех спектаклей Сухово-Кобылина. Ясно только, что самым удачным и по-своему пророческим был третий — «Веселые расплюевские дни» («Смерть Тарелкина»). Эта пьеса приковала к себе пристальное внимание Мейерхольда, и педаром он к ней вернулся несколько лет спустя.

«Маскарад» был впервые сыгран в канун Февральской революции, «Веселые расплюевские дни» — в канун Октября.

Восьмидесятипятилетняя история императорского Александринского театра знаменательно заканчивалась сатирическим спектаклем, «с огромной страстью и глубиной» провозглашавшем анафему всему общественному устройству, которое революция смела с лица земли.

Завершался и сложный путь дореволюционных исканий Мейерхольда.

В системе императорских театров режиссер цепой почти десятилетних усилий создал, в сущности, свой особый театр. С 1908 по 1917 год его спектакли — и драматические и оперные — эстетически противостояли инертности и рутине императорской сцены.

Мы привыкли думать, что любую эстетическую систему рождает эпоха, когда эта система формируется, и в общем виде такая мысль правильна. Но всякое время несет в себе и предвестие будущего. Интуицией художника такое предвестие может быть услышано. Время, когда Мейерхольд работал в Александринском и Мариинском театрах, несло в себе революцию. Искусство Мейерхольда прорывалось к сокровенной сущности эпохи, минуя поверхность явлений.

Антибуржуазность, ненависть к самодержавию свойственны были Мейерхольду и в молодые годы, и в ту пору, когда он пребывал в почетном, но для него довольно затруднительном положении режиссера императорских театров. Не следует, однако, забывать, что его революционность, пламенная и радикальная, — Мейерхольд был человеком крайностей — долго замыкалась в пределах искусства, в стремлении революционизировать театр, создать новые сценические формы.

Во многих его спектаклях предреволюционных лет отразились трагические противоречия века и подступавшие, по словам Блока, «неслыханные перемены». Искусство Мейерхольда творилось в условиях кризисных, поэтому было внутренне драматично и переменчиво. Все преходящее в экспериментах режиссера, все, что диктовалось желанием эпатировать публику или воздействием художественной моды, само себя изжило и сравнительно быстро забылось. Отклонения в эстетизм, фаталистическая расслабленность символистской поры, вычурность и пышность его «модерна» стали достоянием историков.

Очень часто, однако, новое, говорил Борис Пастернак, «возникло не в отмену старому, как обычно принято думать, но совершенно напротив, в восхищенном воспроизведении образца». И то, что открылось Мейерхольду в «Балаганчике», в постановках Мольера, Кальдерона, Островского, Лермонтова, обладало одновременно и свежестью первозданной новизны и верностью самой природе театра. Потому-то в рафинированной интеллигентской и аристократической среде, на придворной императорской сцене возникали творения демократического по духу искусства.

Революция взрывала пласты старой культуры, ставила под сомнение старые эстетические ценности. Время нового их освоения и осмысления было впереди. Мейерхольд предчувствовал и трагическое крушение всего старого мира с его пышным внешним

великолепием и открытие каких-то еще неизвестных, манящих горизонтов. Он быстро шагал навстречу надвигавшейся буре, отблески которой вспыхивали в его искусстве внезапными озарениями, предвара и предвосхищая театр будущего.

«ВСЕ ЗАНОВО!»

25 октября 1917 года, вечером того дня, который изменил весь ход мировой истории, в Мариинском театре давали два балета на музыку Чайковского — «Эрос» и «Щелкунчик», в Александринском — «Флавию Тессини» Щепкиной-Куперник, в Михайловском — «Стакан воды» Скриба, в Музыкальной драме шел «Евгений Онегин», в большом зале Народного дома — «Дон Карлос» Верди с участием Шаляпина.

Спектакли состоялись, хотя везде начались с запозданием: публика собиралась медленно, путь к центру преграждали революционные патрули. Вооруженные матросы, солдаты, рабочие захватили мосты через Неву, вокзалы, банки, телеграф, почтамт. Большевистские отряды готовились штурмовать Зимний, где заседало Временное правительство, уже с утра объявленное низложенным. «Аврора» вошла в Неву и стала на якорь возле Дворцовой набережной.

Немногочисленные зрители, которые в этот вечер пришли в театры, возбужденно переговаривались друг с другом. «Из рук в руки, — вспоминал очевидец, — передавались, мелькали, плыли по рядам развернутые листы вечерних газет. Читались вслух последние известия... Обсуждалось воззвание «К гражданам России», провозглашавшее переход власти в руки Советов».

Вскоре после того, как свет в зрительных залах погас и представления начались, со стороны Невы глухо долетел звук оружейного выстрела. «Аврора» возвестила конец старого мира.

А 28 октября, протестуя против «правительства Ленина и Луначарского», петроградские государственные театры прекратили работу. Многие артисты, не разбираясь в происходящем, испытывали недоверие и неприязнь к большевикам. Ф. Д. Батюшков, от имени Временного правительства управлявший театрами, человек, по словам Луначарского, «любезный, просвещенный, но убежденный сторонник кадетских взглядов», не намеревался подчиняться новой власти. Он возглавил актерскую фронду, организовал саботаж, благословил демонстративное прекращение спектаклей. В Мариинской труппе Батюшкова горячо поддерживал дирижер А. И. Зилотти, в Александринской — душой антибольшевистской оппозиции стал режиссер Е. П. Карпов.

Через несколько дней театральная комиссия ВЦИК призвала в актовый зал Смольного всех «артистов, художников-социалистов,

интересующихся судьбами государственных театров». Точно известно, что откликнулись на призыв и пришли в Смольный пятеро: Натан Альтман, Александр Блок, Рюрик Ивнев, Владимир Маяковский, Всеволод Мейерхольд. Менее уверенно историки называют еще два имени — Кузмы Петрова-Водкина и Ларисы Рейснер. Среди этих пятерых (или семерых) Мейерхольд был самым старшим, самым опытным. Кроме того, он был единственным человеком театра.

Еще в июле 1917 года он относился к большевикам опасливо. Теперь вместе с Блоком и Маяковским Мейерхольд твердо решил поддерживать большевистскую власть. Выяснилось, что в труппах бывших императорских театров единомышленников у него мало. Правда, 9 ноября саботаж прекратился и ежевечерние спектакли возобновились. Но актеры, подстрекаемые Батюшковым, продолжали игнорировать приказы и распоряжения Смольного, не признавали наркома Луначарского и уповали на учредительное собрание, которое-де прогонит «узурпаторов» большевиков. Во Временный комитет по управлению драматическими (Александринским и Михайловским) театрами, стоявший за большевиков, из видных актеров вошли только И. Судьбинин и И. Уралов, молодые Л. Вивьен и Н. Смолич, а из режиссеров — один Мейерхольд.

Буржуазные газеты травили Временный комитет и дивились, как это «в большевики попал ультрамодернистический г. Мейерхольд, которого даже почему-то прозвали «красногвардейцем». Сообщали, что из восьмидесяти трех артистов александринской труппы сорок пять решили Временному комитету не повиноваться, с большевиками не сотрудничать и вовсе оставить театр. Мейерхольд же «вполне определенно пошел на соглашение с комиссаром Луначарским и остался в своем звании режиссера».

Сравнительно скоро, впрочем, ситуация радикально изменилась. Луначарский времени не терял, он неоднократно встречался с актерами, разъясняя им требования, которые выдвигает перед театрами новая власть, обещая бережное и заботливое отношение к художественному творчеству. Его темпераментные, искренние выступления внушали доверие. Батюшков, занимавший непримиримую позицию, день ото дня терял былой престиж, и Луначарский без колебаний отстранил его от должности. Евтихий Карпов сам подал в отставку. Заявления актеров об уходе из труппы никем не рассматривались, и актеры о них не напоминали, напротив — выражали уже готовность сотрудничать с новой властью и делом доказать, что «Александринский театр не враждебен и не чужд народным массам». В театрах палаживалась нормальная творческая жизнь. В опере возобновили «Руслана и Людмилу», «Снегурочку», в драме — несколько пьес Островского, в том числе — мейерхольдовскую постановку «Грозы» с новой Катериной — Н. Коваленской,

Но Всеволода Эмильевича, «красногвардейца», раньше других утвердившегося после Октября на вполне определенной политической позиции, возвращение театральной жизни в старую колею и к старому репертуару отнюдь не радовало. Что и как ставить? Вот вопрос, ответа на который он искал, пристально вглядываясь в зрительный зал, в неузнаваемо изменившуюся публику.

В театры валом валили матросы, солдаты, рабочие с питерских окраин. Многие из этих зрителей впервые попали в роскошные, блистающие позолотой залы, впервые сидели на бархате кресел партера. Каким языком разговаривать с этой новой, возбужденной аудиторией?

Конечно, в глубине души он догадывался, чего ждет революция от театра, верил, надеялся, что опыт, накопленный за годы студийных экспериментов в сфере «низкого» площадного и балаганного искусства, скоро можно будет реализовать.

17 февраля 1918 года в большевистской «Правде» появилась статья «Театральные принципы». Ее автор Вл. Богусhevский писал: «Возможность (и неизбежность даже) смены аудитории, которая создалась революцией 25 октября, в буквальном смысле открылила тех, кто жаждал возрождения театра и видел это возрождение не в аристократизации театра, а, наоборот, в вынесении его на площадь. Потому-то теперь затерялся где-то, скрылся куда-то Евреинов, а работает, и работает с лихорадочной напряженностью, Вс. Эм. Мейерхольд... Он обращает свои чаяния прямо к народу».

Насчет «чаяний» в статье говорилось верно, а насчет «лихорадочной напряженности» работы Мейерхольда — несколько преждевременно. Ах, если бы ему попала пьеса, хоть немного похожая на поэму Блока «Двенадцать», которую он в марте 1918 года прочел и тотчас же позвонил автору — выразил самое искреннее восхищение! (Многие из прежних друзей и поклонников Блока после «Двенадцати» от него отвернулись, называли «изменником», не подавали ему руки. Блок отметил «телефон от Мейерхольда» и его «восторги перед «Двенадцатью» в записной книжке.) Но ничего подобного «Двенадцати» Мейерхольд пока не находил.

Ему казалось, что самое время поставить сейчас «Зори» Эмиля Верхарна, и он однажды вдруг привел к Блоку щуплого мальчишку-художника, Володю Дмитриева. Тот молча расставил на письменном столе Блока готовые макеты «Зорь», очень страшные, патетически-взвинченные. Блоку макеты понравились. Но более чем наивно было бы полагать, что александринские актеры согласятся играть в такой пьесе и в таких декорациях. Идею эту Мейерхольду пришлось отложить.

В апреле он выпустил в бывш. Александринском театре драму Льва Толстого «Петр Хлебник». В ней с простодушной ясностью притчи излагались типично толстовские идеи, к которым режиссер

и прежде-то никогда никакого тяготения не испытывал: призыв к братству богатых и бедных, к «опрощению». Мейерхольд вместе с Головиным попытался было показать со сцены яркие экзотические картины Сирии, Дамаска, живописные группировки выставленных на продажу рабов и рабынь. Однако к тогдашней суровой жизни Петрограда спектакль ни малейшего отношения не имел, потому и успехом не пользовался.

Мало кого заинтересовала и опера И. Стравинского «Соловей», в мае 1918 года — опять-таки в содружестве с Головиным — поставленная Мейерхольдом на бывш. Мариинской сцене. Если в работе над «Орфеем» Глюка режиссер вместе с Фокиным добивался полного слияния хора и кордебалета, чтобы у зрителей возникло впечатление, будто все участники музыкального действия вместе и танцуют и поют, то в «Соловье» он принял прямо противоположное решение. А именно: одни — только поют и неподвижны. Другие — только танцуют, вся стихия динамики принадлежит им. Перед каждым солистом Мейерхольд поставил пюпитр с нотами. Каждому солисту он дал и скамеечку. Главные персонажи оперы, одетые Головиным в пышные китайские наряды, по знаку дирижера вставали и исполняли свои арии или дуэты, глядя в ноты, а затем преспокойно садились на места и как бы выключались из действия. Справа и слева на просцениуме Мейерхольд разместил две группы хористов, неподвижно простаивавших весь спектакль. Зато безмолвные фигуранты обладали неслышной подвижностью «китайских теней». Их сфера была — динамика, танец, мимика, жестикуляция, пантомима. Партитура Стравинского читалась одновременно как бы на двух языках: вокала и пластики.

Столь необычайное решение оперного спектакля в иное время, вероятно, вызвало бы оживленные споры. Но тогда оно прошло почти незамеченным: «Для надлежащего восприятия «Соловья» у нас нет теперь подходящей психологической основы», — откровенно сознался критик.

Мейерхольд и сам это чувствовал. Он скорее примирился бы с негодованием, даже со скандалом, чем с пассивным равнодушием публики, с разочарованными, скучающими лицами, которые видел в антрактах «Петра Хлебника» или «Соловья». Зрители в фойе — он слышал — говорили об участвовавших уличных перестрелках, о реквизициях, о Каледине на Дону или о гетмане в Киеве, о мятеже чехословацкого корпуса в Самаре — только не о том, что творилось на сцене.

Разгоралась гражданская война. События, обостряясь с каждым днем, втягивали и художников в политическую борьбу: сохранять нейтралитет и замыкаться в сфере «чистого искусства» становилось все труднее. Мейерхольд принял решение, которое многих тогда как громом поразило.

В августе 1918 года Всеволод Эмильевич Мейерхольд вступил в Российскую коммунистическую партию (большевиков). Никто из видных деятелей театральных на такой шаг еще не отважился, никто сразу же не последовал примеру Мейерхольда.

Как бы в награду за смелость Мейерхольд вдруг, нежданно-негаданно получил то, о чем он мечтал: настоящую революционную пьесу. 27 сентября Маяковский позвал его к себе и прочел ему, Луначарскому и небольшой группе друзей «Мистерию-буфф». По словам Маяковского, «отзывались роскошно. Окончательно утвердил хорошее мнение шофер Анатолия Васильевича, который слушал тоже и подтвердил, что ему понятно и до масс дойдет».

Всеволод Эмильевич сразу же загорелся, поволок Маяковского в Александринский театр, собрал всю труппу и провозгласил:

— Товарищи, мы знаем Гете, мы знаем Пушкина, разрешите представить крупнейшего поэта современности Владимира Владимировича Маяковского.

После паузы он добавил, что Маяковский сейчас прочтет пьесу, которую рекомендует театру нарком просвещения Луначарский.

Маяковский покосился на икону, висевшую в красном углу актерского фойе, и, не улыбаясь, мощно и зычно начал читать. Уже к концу пролога, когда прозвучали слова:

Сегодня
Над пылью театров
Наш загорится девиз:
«Все заново!»
Стой и дивись, —

александринские актеры смотрели на «крупнейшего поэта» с нескрываемым ужасом. Когда же дело дошло до кощунственной пародии на библейскую легенду о всемирном потопе, некоторые пугливо крестились. Маяковский дочитал, закрыл рукопись, вопросительно посмотрел на артистов. Все молчали. Никто ни слова не произнес, пока Мейерхольд в упор не спросил, согласны ли актеры драмы разыграть «Мистерию-буфф» к первой годовщине Октября — 7 ноября 1918 года? Тут кто-то промолвил, что времени слишком мало, за месяц не управимся, кто-то промямлил — стихи-де вообще заучивать трудно, а такие... Маяковский иронически улыбался.

Когда они об руку с Мейерхольдом вышли на Невский, Всеволод Эмильевич категорически объявил:

— Маяковский, не сомневайтесь. «Мистерию-буфф» мы поставим! Сами наберем актеров и сыграем где угодно, хоть в цирке Чипизелли, например. Хотите в цирке, Маяковский?

— Даже лучше.

Цирк Мейерхольду получить не удалось. Пришлось удовлетвориться залом Театра Музыкальной драмы. Но так ли, иначе ли, никакая сила его остановить не могла, трудности его только распалая-

ли, он сокрушал все препятствия, возникавшие на пути к спектаклю. Теперь и правда его охватила «лихорадочная напряженность». Ведь в «Мистерии-буфф» Маяковский, словно угадывая надежды Мейерхольтца, сумел мобилизовать на службу новому, революционному театру простонародные приемы балагана и цирка в смелом сочетании с героической патетикой. И все, что пробовалось, впрок заготовлялось в студии на Бородинской, эта ни на что не похожая пьеса позволяла наконец-то применить, двинуть в бой!

«Мистерия-буфф» — первая полностью и насквозь политическая пьеса в истории русского театра. Пьеса и без любви, и без интриги, даже без сюжета в прежнем его понимании. «Заслуга Маяковского, — писал Осип Мандельштам, — в применении могучих средств наглядного обучения для просвещения масс. Подобно школьному учителю Маяковский ходит с глобусом, изображающим земной шар, и прочими эмблемами наглядного метода. Отвратительную газету недавней современности, в которой никто ничего не мог понять, он заменил простой здоровой школой». И Маяковский весело вертит свой глобус, в его «простой здоровой школе» просвещение превращается в агитацию, агитация же ведется задорно, «со звоном». Сила и меткость языка — как точно указал Мандельштам — сближает Маяковского «с традиционным балаганым раешником».

Представление замышлялось как «героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи». Участники спектакля должны были стать не только актерами, но одновременно и клоунами, шутами, и акробатами, чтобы без церемоний связать пародийное переложение библейской легенды с реальностью «текущего момента» и с мечтой о будущей «Земле обетованной».

Помещение, где работал Театр Музыкальной драмы, Маяковский и Мейерхольтц сумели — при активной поддержке Луначарского — отвоевать на три дня. Актеров набрали по объявлению, опубликованному в газетах 12 октября 1918 года, меньше чем за месяц до премьеры.

Оформлял постановку супрематист К. Малевич. Режиссерами спектакля были и Вс. Мейерхольтц и В. Маяковский. Премьера состоялась 7 ноября 1918 года, в первую годовщину Октября. Эту дату все художники, принявшие Советскую власть и готовые восславить революцию, рассматривали как самый подходящий случай, чтобы дать бой искусству консервативному, замкнувшему свои уста в неприязненном молчании. Десятки тысяч метров холста раскрашивались для уличных празднеств. Один только Натан Альтман раскрасил 20 тысяч аршин ткани! Левое искусство, писал Я. Тугендхольтц, «не только «украшало» улицы, но выполняло революционную миссию — закрывало собою «святыни», дворцы и памятники, разрушая их привычные облики новыми формами (как, например, Альтман — Александровскую колонну на Дворцовой площади), оно

взрывало и подрывало старые рабские чувства. Это была та разрушительная работа, которую требовала психология момента...».

В первой постановке «Мистерии-буфф» возвышенно-патетический строй монолога Человека просто и атакующая энергия всей группы «нечистых» (пролетариев) намеренно контрастировали с шутовским изображением «чистых» (эксплуататоров).

«Нечистые» были в одинаковых серых костюмах: Малевич стремился представить их всех — независимо от национальностей и профессий — единой массой трудящихся. Так возникла идея актерской униформы — «прозодежды», впоследствии неоднократно применявшейся Мейерхольдом. В колорите декораций господствовал холодный, стальной оттепок. Только в «раю», писал А. Февральский со слов Малевича, «облака изображали анлипово-розовые, голубые, малиновые «пряники»... «Земля обетованная» предстала в виде царства механизмов: сталь, железо — таким виделось грядущее.

Сатирический показ эксплуататоров, «чистых», обладал и балаганной грубостью и, одновременно, политической четкостью. Один главный — классовый — признак исчерпывал все содержание образа. Поп есть поп, купец есть купец, «кучиха» — этим все сказано, а оттенки никому не пужны. Социальные маски приняли на себя миссию сатирического обличения. Вокруг них бушевала стихия площадного озорства. В «аду» на сцену из люков выскакивали красные черти и, как заправские акробаты, кувыркались, прыгали, плясали.

Делали спектакль второпях. В помещении Музыкальной драмы репетировать было трудно, служащие театра не давали Малевичу ни красок, ни клея, ни гвоздей, запирали входы в здание, не допуская туда «чужих», то есть мейерхольдовских актеров. Да и собрать всех этих актеров вместе практически не удавалось. Мейерхольд и Маяковский репетировали с теми, кто приходил, обучая их и азам сценического поведения и произнесению стихов. В самый вечер первого представления некоторые актеры, худо ли, хорошо ли, но все же обученные Мейерхольдом, «стали пропадать» загадочно и бесследно. Одни, видимо, получили на этот праздничный вечер более выгодные приглашения, другие побоялись участвовать в «большевистской манифестации». А потому многие исполнители выпущены были экспромтом, без подготовки сыграть по две, а то и по три роли. Самому Маяковскому в день премьеры пришлось играть не только Человека просто, но еще и Мафусаила и «кого-то из чертей».

Еще до премьеры «Мистерии-буфф» Луначарский опубликовал в газете «Петроградская правда» самый сочувственный отзыв о пьесе и загодя высказал уверенность в ее успехе. Он утверждал, что текст «понятен всякому, идет прямо в сердце рабочего человека, красноармейца, представителя крестьянской бедноты». Позднее нарком просвещения писал, что именно Мейерхольду, ему одному, удалось с успехом «приспособить» футуризм «к плакатно-митинговому

периоду нашей революции. Плакат и митинг были пужны для революции и вместе с тем, хоть в некоторой степени, мирились с футуристическим подходом. Футуризм мог дать плакат и мог дать остроумно инсценированный митинг». (Тут, правда, пужна оговорка. В статьях и речах А. В. Луначарского двадцатых годов понятие «футуризм» употребляется в расширительном смысле, и под «футуристами» он имеет в виду всех «левых» мастеров самых разных устремлений — от действительных футуристов, кубистов, супрематистов вплоть до имажинистов. Мейерхольд сплошь да рядом попадает у Луначарского в «футуристы».) Говоря о том, что Мейерхольд приспособил футуризм к революции, Луначарский прежде всего имел в виду, конечно, союз Мейерхольда с Маяковским. Но в «Мистерии-буфф» футуристической усложненности образов нет. Тут слову поэта свойственна точность удара, оно с плакатной силой врывается в сознание слушателя, обладает афористичностью, норовит запомниться.

Если «футуризм» и присущ все-таки «Мистерии-буфф», то лишь в изначальном и буквальном значении термина: как устремленность в будущее и как ненависть к прошлому, к старому, отжившему строю, а заодно, конечно, и к старому искусству. Вот почему в прологе пьесы Маяковского высмеивались «гардеробы театров» и, по замыслу поэта, «нечистые» раздирали в клочья «занавес, замалеванный реликвиями старого театра».

Мейерхольд в спектакле решил сделать проще. Актеры рвали на клочки афиши старых петроградских театров. Прогивника без обиняков называли по имени. Речь шла не о «старом искусстве» вообще, а о вполне конкретных, находившихся тут же, по соседству, всем известных и прославленных театрах.

К моменту премьеры «Мистерии-буфф» Всеволод Эмильевич покинул бывшую императорскую сцену, где прослужил почти десять лет. Ему стало тесно в стенах Александринки и Мариинки, скучно с маститыми актерами. Тянуло к молодежи. Требуя незамедлительного обновления репертуара и боевой политической активности театра, он хотел одновременно широко, с большим размахом поставить дело воспитания актеров. С этой целью Мейерхольд организовал в Петрограде «Курмасцеп» — так сокращенно именовались «Курсы мастерства сценических постановок». Однако они просуществовали недолго.

В ту пору он многое затевал, многое организовывал. Но столица молодой Республики Советов жила в суровых условиях гражданской войны, не благоприятствовавших такого рода начинаниям. И единственное, что Мейерхольд тогда, в 1918 году, сумел довести до конца, — постановка «Мистерии-буфф», спектакля, который сыграли только трижды, но который, прежде всего благодаря участию самого Маяковского, имел шумный резонанс.

Даже критик А. Левинсон, раздраженный желанием Маяковского и Мейерхольда «угодить новому хозяину» и указывавший на «помощи выполнения» и в декорациях и в игре актеров, признавал, что, когда «автор сам произносил стихи, фактура их казалась внушительнее, ритм покорял слух. Каждая короткая тяжкая строка будила длительный резонанс, словно пуля, ударившаяся в стену. И пока звучал мелодический и мощный голос, акустическое очарование не расточалось».

Если так писал человек, абсолютно не приемлющий пьесу по соображениям политическим, то, значит, в спектакле, пусть и далеком от совершенства, многое прозвучало сильно, «покоряло слух». И наспех слаженная «Мистерия-буфф» Маяковского и Мейерхольда открыла первую главу истории советского театра.

ПАУЗА

В Петрограде все сильнее чувствовался голод. Трамваи не ходили. Жители с трудом добывали и с великой экономией расходовали керосин. Пайковый хлеб, серый, непропеченный, каменная вобла, а иной раз селедка — вот обычное скудное меню зимы 1918/19 года. Мороженая капуста воспринималась как деликатес («И капуста — ананас», — хмуро шутил Блок). С юга же доходили почти неправдоподобные вести о продовольственном изобилии. Старшая дочь Мейерхольда, Мария, с 1914 года жила с мужем в Новороссийске. Она писала, что на базаре — дешевизна, всего вдоволь, звала родителей и сестер к себе — подкормиться. Сам Всеволод Эмильевич принять приглашение не мог: его целиком поглотила завязавшаяся театральная борьба. Но он отправил в Новороссийск жену Ольгу Михайловну и двух младших дочерей — Ирину и Татьяну, которые уехали в начале 1918 года и прислали весточку, что добрались благополучно. А 26 мая 1918 года Новороссийск заняли войска Деникина. Семья Мейерхольда очутилась за линией фронта.

Мейерхольд, впрочем, не был этим особенно обеспокоен: он считал, что белые долго не продержатся. Всеволод Эмильевич работал не покладая рук. Его донимали только усилившиеся боли в плече. После многих ночей бессонницы он решил показаться врачу. Доктор окинул пациента быстрым, сразу все улавливающим взглядом, который ничего не говорит больному, но многое открывает меднику. У больного было серое лицо, запавшие мученические глаза.

— На что жалуетесь?

— Плечо, — угрюмо буркнул Мейерхольд. — Левое плечо болит и болит. Особенно по почам. Не высыпаюсь...

Через несколько минут, отложив стетоскоп, врач сказал:

— Утешить не могу. Прослушивается маленькая чахоточка. Научно говоря, туберкулез плечевого сустава. А с чахоточкой, сами знаете, не шутят. Годочков пять тому назад я рекомендовал бы вам Швейцарию, Давос, горное солнце. Теперь что же? Теперь только Крым. В Крыму ведь, кажется, ваша власть?

— Наша, — согласился Мейерхольд.

Газеты сообщали, что в апреле 1919 года войска Антанты покинули Крым и там провозглашена «советская республика Тавриды».

Всеволод Эмильевич внял советам врача. В мае он приехал в Москву, провел там две-три недели и отправился в Ялту. Путь до Симферополя был тяжек. Поезда стояли на станциях сутками. На вокзалах металась в бреду тифозные больные, спали мешочники, беженцы. Тем не менее Мейерхольд добрался до Ялты, и в начале июня его приняли в санаторий Красного Креста.

Ялта выглядела обшарпанной, но спокойной. Отцветали камелии. На горе в парке Эрлапгера росли молодые крепкие дубки. На другой горе художник Вардгес Суреньянц, в 1904 году писавший декорации для первого метерлинковского спектакля Станиславского, украшал фресками новую, только что построенную армянскую церковь. В маленьком кафе «Чашка чая» на набережной, возле знаменитого старого платана, подавали свежие белые булки и крохотные пирожные. Татары разносили в корзинах черешню и клубнику. Все это было как-то странно, почти невероятно после сурового и возбужденного Петрограда, после бледного чая с таблеточками сахара. Мейерхольд часами просиживал на пляже, добросовестно подставляя больное плечо солнечным лучам.

А вечерами, в часы, свободные от медицинских процедур, он появлялся в городском театре. В том самом здании, где некогда Мейерхольд играл Треплева перед Чеховым, режиссер Вермель репетировал теперь пьесу Федора Сологуба «Любовь и верность». Мейерхольд знал Самуила Вермеля еще по Петербургу, не без удовольствия заглядывал на репетиции, иногда вмешивался, подавал советы. Его слушали восторженно и благодарно.

В последних числах июня 1919 года идиллия кончилась. В Крым зорвались деникинские войска. Скоро деникинцы захватили Ялту. Вчерашний безмятежный курортник, Мейерхольд вдруг превратился в человека, которому отовсюду грозит беда. Офицеры контрразведки настороженно относились к тем, кто прибыл в крымские здравницы из красного Питера или из красной Москвы. И хотя Мейерхольд пользовался широкой известностью как режиссер императорских театров, все же уповать на неосведомленность деникинцев было бы опрометчиво: вместе с ними в Ялту хлынули тысячи бежавших из «советского ада» недавних господ, петербуржцев, прекрасно знавших Мейерхольда и в его новой ипостаси: «большевизана», члена партии, постановщика святотатственной

«Мистерии-буфф». Всякий мог «открыть глаза» агентам контрразведки. Донос и арест были практически неизбежны. Мейерхольду надлежало либо скрываться, либо бежать.

Побег совершился быстро и буднично. Друзья собрали довольно значительную сумму, наняли турецкую фелюгу, и она увезла Мейерхольда в Новороссийск. Отплывали ночью, в кромешной тьме, а утром, когда Всеволод Эмильевич проснулся и высунул нос из-под шерстяного пледа, фелюга, слегка покачиваясь, шла уже в открытом море. Доктор Дапертутто повеселел. Белый Крым остался позади, проворный кораблик под раздувшимся парусом держал курс на восток, и встреча с женой, с дочерьми, которых Мейерхольд не видел полтора года, приближалась с каждым часом. Правда, пристать в Новороссийске хозяин фелюги побоялся: не знал, какая власть на берегу, и рисковать суденышком не хотел. К пустышному побережью в нескольких верстах от города Мейерхольда доставила маленькая хлипкая лодчонка.

Ранним июльским утром высокий худой человек с потрепанным саквояжем в руке вошел в Новороссийск. Выгоревшие под южным солнцем портреты Деникина красовались на замызганных заборах. По выщербленным трогуарам деловито шагали тыловые офицеры с блеклыми золотыми погонами на плечах. Они не обращали на пришельца никакого внимания. Деникинцы властвовали в городе больше года, фронт был далеко на севере, и красных тут не опасались. Не без труда Всеволод Эмильевич разыскал своих. Выяснилось, что живут они довольно далеко от центра, в доме некоего отставного полковника, бежавшего за границу и оставившего случайным постояльцам дом, сад, огород, лошадь, даже дворника. Все складывалось и удачно и забавно. Большевику Мейерхольду предстояло выграться в роль новороссийского домовладельца. Вдобавок же оказалось, что в Новороссийске и Алперсы — давние, еще петербургские друзья по студии на Бородинской.

Посоветовавшись с Ольгой Михайловной и с Алперсами, Мейерхольд решил, что не будет особенно мозолить глаза белогвардейцам, часто появляясь на городских улицах, только выполнит необходимые формальности, в том числе неизбежную регистрацию в «воинском присутствии», и станет потихоньку отсиживаться дома... А там, глядишь, и красные придут.

План этот всем был бы хорош, если бы только Мейерхольда случайно не встретил и не узнал бывший петербургский адвокат и литератор А. В. Бобрищев-Пушкин, тот самый, чей патристический апофеоз «Торжество держав» Мейерхольд в начале войны ставил на Марининской сцене. Теперь Бобрищев-Пушкин сотрудничал с депинкинскими властями и пописывал в местной газетке «Черноморский маяк». 7 июля 1919 года появилась его заметка «Приезд Мейерхольда».

Выглядела она вполне безобидно: режиссер императорских театров прибыл в Новороссийск, спасаясь — как и все порядочные люди — от красных варваров. Бобрищев-Пушкин еще ничего не знал о «крамольной» деятельности Мейерхольда-большевика. Когда же узнал, все переменилось. В конце сентября 1919 года Всеволода Эмильевича вдруг арестовали и водворили в новороссийскую тюрьму.

Бобрищев-Пушкин писал: «Как на главное преступление Мейерхольда, лишающее всякой возможности терпеть его на Добровольческой территории, я указал на то, что он ставил празднества в честь годовщины Октябрьской революции, в том числе кощунственную, оскорбляющую все русские святыни, земные и небесные, «Мистерию-буфф» Маяковского».

Самое интересное в этой статейке, озаглавленной «Арест Мейерхольда», — радостное признание: «я указал». Обычно историки могут только догадываться, кто допел. В данном случае голову ломать не приходится.

Сразу же после ареста новороссийские друзья Мейерхольда принялись хлопотать, чтобы он был выпущен из тюрьмы хотя бы временно, до суда — на поруки. Особенно энергично и умно действовал молодой Борис Алперс. Он разыскал почтенного и опытного юриста, человека с шекспировской фамилией Лир. Адвокат Н. В. Лир бывал у начальника новороссийской контрразведки, некого Сабо. Тот сказал, что ничем помочь не может — дело Мейерхольда передано судебно-следственной комиссии, которая и решит, как поступить с преступником.

Амплитуда возможных колебаний декикипской Фемиды была огромная — от пустячного денежного штрафа до смертной казни. В судебно-следственной комиссии Лиру объявили, что арестант может быть выпущен на поруки, если будет внесен большой залог и если поручитель согласен сам понести суровую ответственность в случае бегства подсудимого. Лир, который прежде с Мейерхольдом даже знаком не был, эти условия принял.

Пока велись переговоры, Мейерхольд осваивался с новым для него положением арестанта. Ему выдали общую тетрадь, которая доныне хранится в архиве Мейерхольда в ЦГАЛИ, — семьдесят восемь страниц, накрепко прошитых суровыми нитками и скрепленных красной сургучной печатью, где означено: «Новороссийская городская тюрьма». Из тетради видно, что Мейерхольд мог в заключении пользоваться нужными ему книгами. Он делал выписки для статьи, которую хотел назвать: «К вопросу о преобразовании драматической нашей системы по заветам А. С. Пушкина». Театральные взгляды Пушкина занимали его давно.

Там же, в тюрьме, Мейерхольд обдумывал и новое издание книги «О театре» — намеревался дополнить ее статьями, написанными

после выхода книги в свет. Работа о Пушкине должна была завершать книгу.

Еще и другие мысли приходили тогда ему в голову. В тюремной тетради есть, например, такая запись: «Издать собрание карикатур на меня».

Камера № 4, где сидел Мейерхольд, была большая. Один из его товарищей по заключению утверждал, что в ней помещалось около пятидесяти человек. Мейерхольд располагал довольно внушительной аудиторией и не замедлил этим воспользоваться. Вместе с другим арестантом он разыграл для заключенных первую сцену из «Бориса Годунова», причем сам читал монолог Пимена. Подмостками служили нары. Что же касается декораций, то своды старой тюрьмы, решетки и наполовину замурованные окна вполне позволяли воображать, что действие происходит в мрачной келье Чудова монастыря.

Когда заключенных выводили на прогулку, Мейерхольд, обнажив большое плечо, принимал солнечные ванны. Он помнил советы врачей и даже в тюрьме «лечился».

Тем временем Борис Алперс и адвокат Лир боролись, во-первых, за освобождение Мейерхольда на поруки, во-вторых, за то, чтобы вообще вывести его из-под суда. С этой целью мобилизованы были все авторитеты, все известные люди театра, которые по тем или иным обстоятельствам гражданской войны оказались на территории Добровольческой армии. Очень эмоциональное письмо отправили — не кому-нибудь, а лично Деникину! — артисты Екатеринодарского театра. Оно, увы, повлекло за собой совсем непредвиденные последствия.

Хлопоты Лира увенчались первым успехом: 7 ноября 1919 года Мейерхольда выпустили из тюрьмы под залог. Правда, Всеволода Эмильевича обязали ежедневно являться на регистрацию в контрразведку, и эти визиты удовольствия ему не доставляли. Но зато он с радостью узнал, что в борьбу за его избавление из лап контрразведки включился композитор Михаил Фабианович Гнесин. Гнесин жил в Ростове-на-Дону, где размещался главный деникинский штаб, и, значит, имел шансы оказать воздействие на генералов, перед которыми в Новороссийске трепетали. Некий генерал Траилин, симпатизировавший Гнесину, уже склонялся прекратить дело Мейерхольда.

Но в этот самый момент на столе Деникина оказалось злополучное письмо екатеринодарских актеров. Трудно сказать, что они там понаписали. Вернее всего, умоляли простить знаменитому режиссеру императорских театров случайные прегрешения, совершенные под гнетом большевиков. Деникин же сентиментальностью не отличался. Поморщившись, он собственноручно начертил: «Судить».

А если главнокомандующий приказывает «судить», то, уж конечно, предстоит военно-полевой суд. Такой поворот дела вовсе не улыбался ни Мейерхольду, ни его друзьям. Всеволод Эмильевич написал Гнесину отчаянное письмо. Он сообщал, что новороссийский военно-полевой суд «свиристует: смертная казнь, двадцать лет каторги, десять лет каторги так и сыплются». Мейерхольд просил Гнесина добиться хотя бы передачи дела в ростовский трибунал, который «менее суров». «Все же, — писал он с юмором висельника, — это будет для меня лучше!»

Письмо Гнесину Мейерхольд отправил 16 декабря 1919 года. В деникинском штабе уже началась паника: войска Красной Армии 12 декабря влетели в Полтаву, 26 декабря взяли Славянск и Луганск. Ростов мог пасть со дня на день. Шла поспешная эвакуация, поток белогвардейцев катился в Крым, к Врангелю. В такую минуту, некстати сунувшись с ходатайством о смягчении участи подследственного большевика, вполне можно было нарваться на короткий приказ: «Расстрелять». М. Ф. Гнесин, однако, таская бумаги из одной канцелярии в другую, сумел добиться главного: новороссийским властям велено было подождать, пока в штабе Деникина не примут решения.

Когда в Новороссийске получили такое распоряжение, один ретивый офицер из свиты губернатора пригрозил Мейерхольду, что просто-напросто пристрелит его — и дело с концом. Опасаясь расправы, Мейерхольд перестал ходить на регистрацию. Алперсы спрятали его на даче в Мысхако, в пяти верстах от города, он затаился, исчез.

А 8 января 1920 года красные вошли в Ростов, и связь Новороссийска с деникинским штабом оборвалась. Офицеры упаковывали чемоданы и грузились на пароходы. Контрразведчики бежали первыми, и про Мейерхольда все забыли.

В середине марта 1920 года в Новороссийск ворвались запыленные, разгоряченные и усталые войска Красной Армии. В этот вечер Всеволод Эмильевич впервые без опасений прошелся по улицам. В центре города развевались красные флаги.

Вынужденная пауза кончилась. Мейерхольд снова мог чувствовать себя самим собой.

Пять месяцев, проведенные Мейерхольдом в уже освобожденном, советском Новороссийске, некоторыми его биографами рассматриваются как период в высшей степени важный. Считают, что за этот срок Мейерхольд «из разряда тех, кто обслуживал революцию где-то на высших этажах искусства», перешел в разряд «непосредственных рядовых деятелей» революции и, значит, познал суровую школу низовой практической революционной работы. Все же преувеличивать значение короткой поры, когда Мейерхольд готовился вернуться из провинции в центр, не стоит. В Новороссийске он,

как и другие, работал в местном отделе народного образования за паек (заведовал театральным «подотделом»), а «для души» поставил только — в четвертый раз — ибсеповскую «Пору». При первой же возможности он уехал в Москву.

Ольга Михайловна не задерживалась в новой столице, торопилась в Петроград, домой.

Предполагалось, что они с Всеволодом Эмильевичем расстанутся ненадолго.

Вышло иначе.

«ТЕАТРАЛЬНЫЙ ОКТЯБРЬ»

Как только Мейерхольд объявился в Москве, Луначарский немедленно назначил его заведующим Театральным отделом (ТЕО) Наркомпроса, то есть фактически — комиссаром всех русских театров. Решение Луначарского более чем понятно: Мейерхольд и в 1920 году оставался еще единственным видным деятелем сценического искусства, вступившим в ряды РКП(б).

Вверяя театры Мейерхольду, Луначарский понимал, что он усиливает позиции «левых», то есть тех писателей, поэтов, художников, которые сразу приняли революцию и готовы были предложить ей свое, новое искусство взамен искусства старого, традиционного, по их мнению — чуждого пролетариату.

Луначарский 20 ноября 1920 года объявил, что у «политики Советской власти в области театра» — две главные задачи. Первая из них — «революционно-творческое создание нового театра» — вполне устраивала «левых». Но вторая задача, провозглашенная Луначарским, «левым» не понравилась: нарком настаивал на «сохранении лучших театров прошлого, как безусловно заслуживающих заботы государства в качестве хранителей художественных традиций».

«Левые» же рьяно атаковали старые театры, особенно те, которым было присвоено название «академических» (сокращенно они именовались «аками»). Луначарский потом вспоминал, что на деле «левые» только мешали старым театрам понять революцию, что их «радикально враждебное отношение к старому театру затрудняло его продвижение вперед».

В этих обстоятельствах политика сдерживания «левых» и защиты от них старых, сложившихся до революции театров, которую проводил Луначарский, была разумной и дальновидной. «Левым» предоставлялось право сколько угодно критиковать старые театры. Они могли говорить — и говорили, и писали, — что такие театры, как бывш. Александринский и бывш. Мариинский, Большой, Малый, Художественный, целиком принадлежат прошлому, революции не пужны, хуже того — враждебны, что все эти «оплоты реак-

дин» надо «разрушить». Однако ни «разрушить», ни закрыть хотя бы один из этих «феодалных» или же «насквозь буржуазных» театров Советская власть не позволила.

Мейерхольд, 16 сентября 1920 года назначенный на пост заведующего ТЕО, не имел никакой власти над «аками». Академические театры оставались в «непосредственном ведении народного комиссара по просвещению», то есть подчинялись самому Луначарскому. К академическим был причислен и Камерный театр А. Я. Таирова.

Одним из первых посетителей, явившихся на прием к новому заведующему ТЕО, был балетмейстер Касьян Голейзовский. Он пришел просить помощи: студия Голейзовского разместилась в бывшем особняке адвоката Плевако на Новинском бульваре, 32, и дом этот требовал ремонта. Разговор между Голейзовским и Мейерхольдом произошел довольно странный. «Я,— вспоминал Голейзовский,— рассказал ему о печальном положении моей студии. Он попросил меня уступить ему часть помещения, где находилась моя квартира. Мейерхольд для меня являлся одним из светил в искусстве. Я, конечно, почел за честь жить с ним рядом и уступил три четверти своей личной площади. Мейерхольд быстро перебрался в помещение. Имущество студии было рассеяно по всему дому, и я извинился перед Всеволодом Эмильевичем, что не могу убрать мебель, застрявшую в его будущей квартире, и что постараюсь как можно скорее перетащить ее вниз... Всеволод Эмильевич предложил мне не беспокоиться, так как мебель ему понравилась и он решил оставить ее себе. Откровенно говоря, меня эта бесцеремонность несколько удивила, и я невольно вспомнил предупреждения А. А. Бахрушина, Москвина и многих своих друзей, которые подругежски меня предупреждали, говоря: «Будьте осторожны с этим типом»... Всеволод Эмильевич,— продолжал Голейзовский,— быстро получил помещение под свой театр (бывш. театр Зон) и начал там работу. Посещая его репетиции, я благоговейно прислушивался к его режиссерским замечаниям. Это действительно был величайший новатор и мастер».

Двойственное восприятие фигуры Мейерхольда — с одной стороны, бесцеремонный и наглый «этот тип», а с другой стороны, величайший художник — характерно для многих людей театра начала двадцатых годов. Ибо в даровании Мейерхольда усомниться было невозможно, но Мейерхольд, выступая как бы от имени самой революции, подчас чрезвычайно непочтительно относился к своим коллегам.

Он стал тогда носить шинель, серый френч или гимнастерку, брюки-галифе, солдатские обмотки и тяжелые американские ботинки с подковками. На голове — военная фуражка с приподнятым верхом, с красноармейской звездой. Только темно-красный гарус-

ный шарф вносил легкий оттенок артистичности в характерный облик сурового комиссара времен гражданской войны.

В маленьком особняке ТЕО против Александровского сада Мейерхольд то разговаривал с посетителями и сотрудниками в непринужденно-интеллигентной манере, то вдруг переходил на крик. Эренбург, который тогда работал под его началом, на всю жизнь запомнил, как однажды, по какому-то пустейшему поводу, Мейерхольд распорядился арестовать его «за саботаж». Вызванный распалившимся заведующим ТЕО комендант объяснил ему, что в таком случае надлежит позвонить в ЧК. Этого Мейерхольд, разумеется, не сделал, а на следующее утро говорил с Эренбургом как ни в чем не бывало. «Характер у него был трудный...» — эпически заметил Эренбург.

Этот человек с трудным характером в 1920 году решил преобразовать все театральное искусство страны, и два года спустя о нем совершенно серьезно писали: «Имя Мейерхольда органически вошло в плеяду вождей Октября». Ни больше ни меньше. Такие гиперболы были в духе времени.

Легко понять Голейзовского, которого ошеломила бесцеремонность Мейерхольда. Но легко понять и Мейерхольда: вчера еще ему грозил деникинский трибунал, сегодня он командует всеми театрами РСФСР. Что ему какая-то крошечная балетная студия, какая-то мебель? А жить где-то надо, спать где-то надо. Не просить же квартиру у Луначарского? (Такая просьба была бы, конечно, тотчас же удовлетворена.) К Луначарскому он обращался по другим делам, и у этих дел был совсем иной масштаб.

Голейзовский со своей квартирой и мебелью случайно подвернулся. Мейерхольд даже и не заметил, что обидел балетмейстера.

Справедливости ради, надо заметить, что и квартира и мебель послужили не только Мейерхольду лично. Молодая новая труппа, вскоре сплотившаяся вокруг него, репетировала и училась в бывшем особняке Плевако...

В это самое время Мейерхольд провозгласил программу «Театрального Октября». Название «Театральный Октябрь» придумал критик Вл. Блюм. Оно очень понравилось Мейерхольду. Настолько, что сокращение ТЕО Мейерхольд склонен был расшифровывать двояко — и как «театральный отдел», и как «Театральный Октябрь».

Он руководил большой сетью театров, но ему мнилось, что он руководит театральной революцией, которая должна неизбежно и повсеместно произойти вслед за революцией социальной. Стремление к такому перевороту и выражалось в наименовании «Театральный Октябрь».

Глашатаем «Театрального Октября» стала газета «Вестник театра», Мейерхольд ее вдохновлял и фактически редактировал. До

назначения Мейерхольда в ТЕО «Вестник театра» довольствовался обычной информацией о текущих событиях театральной жизни. После воцарения Мейерхольда в ТЕО статьи «Вестника театра» сразу зазвучали с небывалой резкостью, даже агрессивностью: тут писали о «гражданской войне на театре», тут то и дело мелькало выражение «театральный фронт». Газета утверждала, что старые театры, «аки» — просто-напросто «гнезда реакции», убежища явных и скрытых врагов революции. «Вестник театра» полагал, что долго терпеть существование таких «гнезд» революция не намерена.

Люди театра скоро поняли, что Луначарский, представляющий высшую революционную власть, смотрит на ситуацию иначе. Склонность Мейерхольда к всевозможным крайностям, кстати сказать, в эту пору объективно способствовала усилению авторитета и популярности Луначарского в артистической среде: в наркоме видели защитника от экстремизма заведующего ТЕО. Сам же Мейерхольд, которого, по словам Луначарского, «окружали горлопаны... люди, страдавшие в то время корью «левизны» до умопомрачения», называл себе новых и новых врагов. Его боялись:

— Он хочет закрыть все профессиональные театры!

— Разгонит всех старых актеров!

— Хочет, чтобы на сцене играли рабочие с фабрики и крестьяне!

— Он уничтожит всю театральную культуру!

Реплики эти — не выдуманные и не воображаемые. Они зафиксированы современником и впервые опубликованы еще в 1923 году.

Администратором Мейерхольд оказался смелым, но плохим. Иногда он санкционировал действия по меньшей мере неразумные — например, захват участниками красноармейской самостоятельной труппы здания театра Незлобина. Он опрометчиво распорядился заменить все театральные билеты специальными жетонами, которые предполагалось раздавать зрителям на заводах, фабриках и в воинских частях. Система жетонов была такая сложная, что ни один театр ею не прельстился. Далее, он задумал создать по всей России целую систему передовых, революционных по репертуару «театров РСФСР».

Его собственный театр должен был называться РСФСР 1-й, незлобинский (который он предложил Евреинову, но тот пугливо отказался) — РСФСР 2-й, коршевский — РСФСР 3-й, нижегородский — РСФСР 4-й и т. д. Всем этим театрам предлагалось ставить пьесы, рекомендованные ТЕО. Кое-где — в Нижнем Новгороде, например, — послушались и переименовали театр, как того и требовал Мейерхольд. Но перемена названия ничего не изменила ни в репертуаре, ни в манере игры.

Еще одна идея Мейерхольда состояла в том, что театральные деятели все подлежат мобилизации и могут быть (должны быть!) из столиц, где режиссеров и актеров слишком много, направляемы на работу в провинцию, туда, где есть в них «наибольшая потребность». Наконец, Мейерхольд покушался отобрать у академических театров их запасы костюмов, мебели, реквизита и все это раздать бедным провинциальным коллективам...

Некоторые распоряжения заведующего ТЕО Луначарский опротестовал и отменил, другие нововведения Мейерхольда сами собой отмирали. Живая реальность театральной практики противилась их схематичности и торопливому радикализму.

Поэт и переводчик Иван Аксенов, который прекрасно знал Мейерхольда и любил его, еще при жизни Всеволода Эмильевича писал, что «во всех его попытках организационного характера» господствует сумбур и он создает «только — говоря по-иностранному — хаос, а попросту — кашу, выбраться из которой никакая интуиция не в силах. Обычно после годового упражнения над любым приятием такого рода Мейерхольд ищет спасения в криках, проклятиях и поспешном бегстве от своего собственного порождения».

Эти слова многое объясняют. В частности, они позволяют понять причину неудач Мейерхольда — заведующего ТЕО.

Эстетическая программа «Театрального Октября» выглядела весьма неясной. Будущее, как думали сплотившиеся вокруг Мейерхольда теоретики «Театрального Октября», создаст массовый площадной театр, который объединит актеров и зрителей в одно целое. «Массовые действия» и «инсценировки» не без успеха устраивались в первые послеоктябрьские годы в дни революционных праздников, они-то и воспринимались как модель театра грядущего.

К адептам «Театрального Октября» примыкали идеологи Пролеткульта, которые утверждали, что профессиональные актеры больше никому не нужны: пролетарии-де сами создадут свой театр в свободное от работы время. А формы нового, пролетарского театра ни в коем случае не должны следовать формам, сложившимся в прежнем, буржуазном искусстве.

Однако сам Мейерхольд, вождь «Театрального Октября», уже тогда скептически заметил, что в «массовых действиях» «много муштры и мало живого творчества самих масс». И мы не находим имени Мейерхольда среди постановщиков этих монументальных представлений. А ведь кто, как не он, ратовал за площадной театр? Кто, как не он, давным-давно мечтал вынести игру за пределы театрального здания — на улицу?

Тем не менее факт остается фактом: ни на улицу, ни на площадь Мейерхольд не пошел. «Массовые действия» с их неизбежной «муштрой» и столь же неизбежной машинальностью движений сотен или тысяч статистов очень скоро сошли на нет.

Постепенно Мейерхольд понял, что провозгласить «Театральный Октябрь» куда легче, нежели осуществить. Пролеткультовская идея «изобретения» каких-то дотоле небывалых форм искусства не внушала Мейерхольду симпатий по той простой причине, что он, режиссер-практик, не ощущал за этой идеей никакой реальности. Чем философичнее рассуждали теоретики Пролеткульта, тем дальше улетало их воображение от практики. И Мейерхольд от них разочарованно отмахнулся. Он не мог витать в сфере словесных умствований, ему хотелось ставить спектакли.

Распространенные в годы гражданской войны пьесы-агитки не могли ни удовлетворить этого режиссера, ни подсказать ему прямые пути к новому искусству. Полностью разделяя боевой политический пафос агиток, он стоял перед проблемой создания новых средств сценической выразительности, таких эстетических форм, которые могли бы достойно выразить пафос революции.

«ЧАЙКА» ТЕАТРА МЕЙЕРХОЛЬДА

Такая попытка была сделана в спектакле «Зори» в Театре РСФСР 1-м.

Этот театр, созданный Мейерхольдом в Москве осенью 1920 года, должен был на деле показать возможности «Театрального Октября». Он сложился из групп Нового театра, Вольного театра и театра «Госпоказ». Из Нового театра Ф. Комиссаржевского пришли молодые М. Бабанова, В. Зайчиков, М. Жаров, И. Ильинский, режиссер В. Бебутов — наиболее перспективное пополнение. Остальные актеры совсем не готовы были к новшествам, которые намеревался ввести Мейерхольд. Он верил, однако, что разношерстная группа «сцементируется прочно», и сразу же стал втолковывать артистам свои идеи.

Театр РСФСР 1-й должен был, по мысли Мейерхольда, ставить пьесы двух крайних жанров: «революционную трагедию и революционную буффонаду».

О постановке «Зорь» Верхарна мечтал и Вахтангов. В символистской пьесе бельгийского поэта, написанной еще в 1898 году, многое было, как тогда говорили, «созвучно» идеям Октября. Война превращалась в народное восстание, причем особенно актуально звучал мотив братания солдат и народа обеих враждующих сторон, их объединения в общей революционной борьбе против правителей и военачальников.

Помещение бывш. театра Зон на Садовой-Триумфальной, которое получил Мейерхольд, было холодное, обшарпанное. «Провал сцены ободран,— писал Виктор Шкловский.— Театр похож на пальто с выпоротым воротником. Не весело и не светло». Но Мей-

ерхольд и не хотел, чтобы стало весело и светло, не намеревался придавать помещению обычную уютность или праздничность театрального интерьера. Задуманный спектакль-митинг вполне органично вписывался как раз в неуютный, несколько не парадный зал. «Двери этого театра не знали билетеров... С лож были содраны перила. Стулья и скамейки для зрителя были плохо сбиты и нарушали правильность рядов. В кулуарах можно было грызть орехи и курить махорку... В этом театре каждый чувствовал себя хозяином. В театр ворвалась революционная улица». По стенам виднелись там и сям то женские бюсты, то мужские торсы, остатки вульгарной, наспех покрашенной лепнины — наследие полутеатра-полушантана, который был здесь раньше. Зато занавес сразу бросался в глаза: на черном фоне — яркий красный круг, в него врезан желтый сектор с надписью «РСФСР».

Старые декорации театра Зон Мейерхольд выбросил в сарай, оголил сцену и обнажил кирпичные стены здания. Рампу он уничтожил. Сцену соединили подмостками с залом. Стены коридоров оклеили плакатами, лозунгами, карикатурами.

Стремление найти общий язык с массой красноармейцев и рабочих, заполнявших театр, побуждало тогда Мейерхольда смело подчищать литературную основу спектакля требованиям «переживаемого момента». «Если,— заявил Мейерхольд своей труппе,— до 1917 года мы относились с известной осторожностью и бережностью к литературному произведению, то теперь мы уже не фетишисты, мы не стоим на коленях и не взываем молитвенно: «Шекспир! Верхарн!..» Теперь мы уже стоим на страже интересов не автора, но зрителя».

А потому Мейерхольд и его сорежиссер Валерий Бебутов внесли в текст Верхарна многочисленные изменения, которые им подсказывал «текущий момент». Пьесу они приблизили к ситуации гражданской войны. Ее персонажи заговорили о «власти Советов», хотя, конечно, Эмиль Верхарн об этом и не помышлял. Вместо гимна верхарновского условного Великого Города исполнялся «Интернационал».

Премьера «Зорь» состоялась 7 ноября 1920 года, в день третьей годовщины Октября. Форма спектакля откровенно напоминала сложившиеся в реальной действительности тех лет очертания революционного митинга. Актеры выступали без грима, без париков и были, в сущности, митинговыми ораторами: самая манера произносить речи, жестикуляция, даже их «хриплые, простуженные голоса», вызывавшие иронию опытных театралов,— все было «как на митинге». Подчас к публике обращались сразу два оратора. Свет в зале по ходу спектакля не выключался. Но прямо на лица актеров-ораторов направлены были прямые лучи воепных прожекторов, уставленных в ложах.

Подсаженные в публику артисты должны были активно реагировать на сценическое действие и тем самым вовлекать зрителей в непосредственные отношения с героями. Одним ораторам аплодировали, речи других перебивали шиканьем и свистом.

«Актеры, — рассказывал один из рецензентов, — не только играют на том месте, где была рампа, но по широкой лестнице сходят в пространство, занимаемое прежде оркестром. Толпа, дающая авторские реплики, скрыта внизу, в углу помещения для оркестра, и создается впечатление, что эти массовые реплики летят из публики, к которой и обращаются в таких местах герои трагедии Верхарна. Это зажигает, это волнует... Над гробом убитого вождя торжественно и грозно раздаются звуки похоронного марша. Я видел, как зрители-красноармейцы инстинктивно снимают шапки. В театре ощущается биение общего пульса, общий ритм. А когда над гробом убитого руки рабочих ударами молота сокрушают колонну власти старого мира, весь зал и актеры сливаются под звуки «Интернационала» в клятве построить новый мир».

Внешне спектакль-митинг был обряжен экстравагантно. Ученик К. Петрова-Водкина художник В. Дмитриев воздвиг на пустынной сцене серебристо-серые кубы, цилиндры, призмы и треугольники на фоне красного и золотого фанерных кругов. Декорации сделали из железа, дерева, веревок, проволоки. Над геометрическими фигурами висел кусок блестящей жести, напоминавший по очертаниям крышку рояля.

Оформление Дмитриева несколько озадачивало зрителей. Лупачарский писал, что рабочие, «skonфуженные и почти вспотевшие от сознания своей некультурности, указывая перстом на ту или другую подробность декорации», спрашивали его, «что сей сон значит?».

Недоумения вызывал и текст Верхарна. Маяковский раздраженно заметил: «Актер два часа говорил о каких-то химерах. В текущем моменте эта химера не участвует».

Противоречия, особенно заметные в исполнении главных ролей, пронизывали весь строй спектакля. П. Керженцев считал, что А. Закушняк «не на месте» в роли Эренбена. «В нем было слишком много чего-то галантного, салонного, и весь он был розовенький, гладенький...». С. Юткевич запомнил, что А. Мгебров вел роль Пророка «в страшной манере патетической декламации», с завываниями. Такая декламация не соответствовала суровому, воинскому строю зрелища. Скупой мизансценический рисунок «Зорь» дышал готовностью к бою. Строгими полукругами или прямыми, фронтально развернутыми линиями выстраивал Мейерхольд своих серебристо-серых статистов. Они обрамляли спектакль-митинг, торжественно и безмолвно внимая его развитию. Их передвижениям чуть слышно, но все же внятно аккомпанировал шелест красных

знамен. Подрагивали напряженные веревочные линии, словно расчленившие сцену снизу доверху, от планшета до колосников. Однако военизированная, холодноватая статуарность спектакля в какой-то мере мешала митинговому общению между сценой и залом.

Вождьеленный контакт с аудиторией возникал не на каждом представлении. Иной раз, например, аплодисменты публики, трижды, по замыслу Мейерхольда, прерывавшие речь Эренъена, не получались: зрительный зал безмолвствовал, не поддерживая рукоплескания «хора» из оркестровой ямы и специально посаженных в публику артистов. Юрий Соболев зафиксировал расхлябанность хода спектакля: заминки на выходах, путаницу в репликах, торопливость жестов. «Спектакль шатается», — писал он — и был прав.

Все в «Зорях» шаталось, ходило ходуном. Это была неустойчивость нового, только что возникшего, родившегося в хаосе противоречий и неуверенно нащупывавшего свою форму.

Потому и воспринимался спектакль очень по-разному.

С точки зрения Н. К. Крупской, эксперимент Мейерхольда был решительно неудачен. «Кто-то, — писала она, — придумал не в добрый час приспособить «Зори» к русской действительности... Русский пролетариат в роли шекспировской толпы, которую всякий самовлюбленный дурак ведет куда ему вздумается, — это оскорбление». Крупскую разгневало политически нечеткое изображение революции в спектакле. И она была отнюдь не одинока в своем неприятии постановки Мейерхольда. А. Я. Таиров сказал, что «Зори» — «вульгарный лубок», Б. А. Фердинандов назвал постановку «концентрационным лагерем для актеров».

Споры по поводу «Зорь» не смущали ни Мейерхольда, ни его соавтора по спектаклю Бебутова. Оба они охотно и задиристо отвечали своим оппонентам, даже таким авторитетным, как А. В. Луначарский и Н. К. Крупская. Ответ Бебутова Крупской содержал развернутое обоснование почти всех постановочных идей «Зорь» и обещание вместо возврата к Верхарну «вступить на путь еще более радикальных переделок». Маяковский спорил с Луначарским, О. Брик — с публикой, С. Марголин — с Бриком, А. Мгебров — с Марголиным, все это было в порядке вещей.

Группа в «Зорях» работала с редким энтузиазмом. Зимой за полчаса до начала представления помреж с градусником обходил помещение. Озабоченно докладывал:

— В зале — шесть градусов тепла, в уборных — три градуса, на сцене — около нуля, кирпичная стена обледенела. Играть или не играть?

А в партере уже сидели нетерпеливые зрители. Холод их не смущал, ждали спектакля.

И простуженные актеры шли напяливать серебристые костюмы поверх шерстяных фуфаяк. В перерывах между выходами они гре-

лись за кулисами возле раскаленной железной печурки. Глотали кипяток. Озябшими руками свертывали из газетной бумаги самокрутки, жадно затягивались, потом снова уходили на планшет сцены. «Зори» шли, спектакли не отменялись. Ежедневно проводились «попедельники «Зорь» — диспут по поводу спектакля не прекращался. Предполагалось, что спектакль-митинг как раз и должен иметь такое — дискуссионное, митинговое — продолжение.

Но на одной из дискуссий Луначарский вдруг поставил под сомнение самую идею спектакля-митинга. «Вероятно, — говорил он, — в России мало людей, которые так часто митингуют, как я, — а я считаюсь знатоком и мастером этого дела... И я скажу: митинг надоел настолько, что тащить его на сцену не нужно!» Луначарского радостно поддержал Таиров. «Давно пора уже сказать, — сострил он, — что агитационный театр после революции — это все равно что горчица после ужина». Тут председатель прервал Таирова и сказал, что время его истекло. Начались споры, продлить ли время оратору. О том, какой характер приобрела дискуссия, свидетельствует запись растерянной стенографистки: «Крики невероятные... крики ужасные... шум и гам такой, что ничего не разберешь, все орут, чуть не до драки...»

Хотя театральные страсти не унимались, все же скоро стало ясно, что Луначарский прав. Тем не менее многое в спектакле правилось и Луначарскому: «Если вы спросите, удачен или неудачен этот спектакль, я скажу, что удачен... Это действительно реальный, настоящий шаг вперед».

Маяковский решительно заявил, что театр вступил «на исключительно правильный путь», что постановкой «Зорь» обозначена «первая революционная тенденция в театре». По словам П. Маркова, «Зори» были «Чайкой» театра Мейерхольда».

18 ноября 1920 года по ходу представления «Зорь» было оглашено только что поступившее известие о взятии Перекопа. Телеграмму о победе над Врангелем принесли Мейерхольду, и он тотчас решил прочесть ее со сцены — заменить ею реплику Вестника, сообщавшего о победе над врагами.

«Трудно передать, — вспоминал очевидец, — что произошло в театре, когда была прочитана эта историческая телеграмма. Такого взрыва криков, возгласов, аплодисментов, такого всеобщего восторженного, я бы сказал, яростного гула никогда не приходилось слышать в стенах театра».

Впредь сообщения РОСТА уже не вывешивались в коридорах, а всякий раз зачитывались со сцены.

Успех злободневных вставок в текст «Зорь» по ходу спектакля настолько увлек Мейерхольда, что он задумал даже постановку «Гамлета», где сцена могильщиков была бы современным политическим обозрением. На роль Гамлета хотел звать И. Певцова, деко-

рации поручил Г. Якулову. Переписать сцену могильщиков, дабы придать ей политическую актуальность, намеревался Маяковский. Однако Марина Цветаева, которая сперва хотела заново перевести текст трагедии, потом категорически отказалась работать над «Гамлетом». По этой, да и по другим причинам замысел постановки «Гамлета» не осуществился.

РЕВОЛЮЦИОННАЯ БУФФОНАДА

Гражданская война закончилась. Трудная, почти невероятная победа была достигнута. Ее радость требовала своего выражения. В это время Маяковский принес Мейерхольду вторую редакцию «Мистерии-буфф».

Новой премьере «Мистерии-буфф» предшествовала напряженная борьба. Группа литераторов писала в ЦК РКП(б), что пьеса «непонятна для рабочих», что ее сценическое воплощение повлечет за собой совершенно ненужные «колоссальные затраты». Маяковский, чтобы опровергнуть это мнение, несколько раз читал пьесу на собраниях рабочих с неизменным успехом. 30 января в Театре РСФСР 1-м происходил открытый диспут: «Надо ли ставить «Мистирию-буфф»?» Репетиции, впрочем, уже велись Мейерхольдом. И 1 мая 1921 года состоялся первый спектакль. Успех был столь велик, что затем «Мистерия-буфф» вплоть до закрытия сезона, то есть до 7 июля, шла ежедневно.

Мейерхольд в этой постановке отказался от занавеса, а заодно и от футуристического, кубистского оформления, да и вообще от декораций как «фона» к актерскому действию.

Декорацию заменила сделанная скульптором А. М. Лавинским и живописцем В. Л. Храковским система лестниц и мостков, окружавшая сравнительно небольшую полусферу — верхнюю половину глобуса, на которой начертано было «Земля». «Земля» лежала внизу справа, у самых ног зрителей. Сцена объединялась со зрительным залом.

«Сценическая коробка была сломана,— вспоминала М. Ф. Сухова, которая играла в этом спектакле. — Действие было вынесено в зрительный зал, для чего вынули несколько рядов стульев партера. Впереди, на первом плане, был построен земной шар, или, вернее, кусок земного шара. Все кулисы были убраны. «Рай» громоздился на конструкции под потолком, в самой глубине сцены. Мы в «раю» (я была ангелом) стояли, воздев вверх руки, а за спинами у нас при каждом движении трепетно вздрагивали белые крылышки, сделанные из тонкой проволоки, обтянутой марлей. Место чертям отведено было у подножия земного шара. Вещи, машины размещались в ложах. «Человек будущего» появлялся в правом

портале сцены (если смотреть из зрительного зала), в самом верху у потолка, на специально сооруженной для этого площадке».

Действие перебрасывалось и в партер, и в ложи, а на самой сцене разрывалось на нескольких «этажах».

Большая деревянная постройка, занимавшая сцену, напоминала палубу корабля, его мостки и лесенки. На глобусе с надписью «Земля» восседал Эскимос. Он затыкал пальцем дырку в полюсе, спасая мир от потопа. Когда надо было показать «ад», «Земля» поворачивалась и из вырезанной ее «краюхи» — из люка — выскакивали веселые черти. Специально приглашенный Мейерхольдом циркач, клоун-сатирик и акробат Виталий Лазаренко спускался по канату из-под колосников сцены вниз на планшет, одетый чертом, чтобы принять самое активное участие в общей чертовской чехарде.

Взаимоотношения актеров с публикой обрели тут максимальную свободу и непринужденность. Опыты времен студии на Бородинской приносили наконец первые результаты. То, что прежде пробовалось — увлеченно, но неуверенно, наудачу, — вдруг стало само собой разумеющимся, не просто возможным, а необходимым.

Радость победы, которой завершилась гражданская война, сливалась в спектакле с радостью художника, ощутившего свое единство с народом.

Впоследствии, вспоминая о Маяковском, Мейерхольд говорил: «Маяковский знал, что такое театр. Он умел владеть театром». Мемуаристы, повествующие о том, как Мейерхольд перекраивал пьесы других драматургов, в один голос говорят о бережном отношении Мейерхольда к текстам Маяковского, о тщательном выполнении всех — подчас почти невыполнимых — ремарок поэта. Это кажется странным, когда перечитываешь «Мистерию-буфф» и убеждаешься, что иные эпизоды едва обозначены, другие, напротив, четко и твердо отделаны, одни роли написаны, другие только придуманы, но не написаны, третьи — вообще не роли, а своевременные выкрики, и так далее.

Разгадку дал сам Мейерхольд, заметивший, словно бы между прочим, что Маяковский «был блестящ в области композиции...».

Говоря о композиционном даровании Маяковского, Мейерхольд прежде всего имел в виду характерный для поэта принцип многоэпизодного построения драмы, который восходит еще к шекспировскому театру. Выстраивая пьесу как вереницу отдельных эпизодов, Маяковский никогда не забывал крепко связать все эпизоды между собой, смонтировать из них некое художественное целое. Но он вовсе не стремился к непрерывности развития действия. Напротив, демонстрируя отдельные «помера» и komponуя их (метод, который Эйзенштейн назвал потом «монтаж аттракционов»), Маяковский предлагал Мейерхольду сценические формы, соответствующие, по общему их убеждению, требованиям времени. Во второй редакции

«Мистерии-буфф» элементы цирка и балагана еще усилены сравнительно с первой редакцией пьесы. Одновременно более явственно обозначились черты, сближающие «Мистерию-буфф» с новой, тогда только рождавшейся и весьма перспективной формой политического реву. Все эти новации поэта были по душе режиссеру.

Другими словами, в пьесах Маяковского заранее даны принципы их пространственного, ритмического и стилистического решения, близкие режиссерским идеям Мейерхольда. Начиная с 1921 года, со второй редакции «Мистерии-буфф», Маяковский писал для Мейерхольда. В каждом эпизоде любой его пьесы содержится предощущение мейерхольдовского воплощения этого эпизода. Он знал, что Мейерхольду нужно, что для него достаточно и что для него излишне. Когда Мейерхольд ставил Маяковского, они были в полном смысле этих слов соавторами спектакля.

Маяковский чувствовал себя в театре Мейерхольда хозяином. Он сам определял очертания будущего спектакля. Но он же охотно и безропотно выполнял любые технические, самые прозаические поручения Мейерхольда, принимая на себя скромные обязанности «помрежа». Никем не зафиксированы хотя бы незначительные разногласия режиссера и автора. Напротив, сменяя друг друга или сидя рядом за одним режиссерским столиком, они во всех вопросах обнаруживали полнейшее согласие и единомыслие.

Если «Зори» Верхарна были использованы Мейерхольдом как «предлог для митинга» и «наполнены намеками на современность», то вторая редакция «Мистерии-буфф» представляла собой готовый текст злободневного спектакля-политобозрения с патетикой прославления революции и с шутовской издевкой над ее врагами.

Маяковский во второй редакции дополнил пьесу целым, вновь написанным действием «Страпа обломков», где доминировала тема борьбы с разрухой и где была роль Разрухи. Это усиливало актуальность «Мистерии-буфф». Навстречу злобе дня шли и другие перемены. В «Земле обетованной» возникла тема электрификации, Человек просто превратился в Человека будущего, русский Купчина — в Спекулянта. Появились маски Клемансо, Ллойд-Джорджа, Льва Толстого и Жан-Жака Руссо: высмеивались не только политические противники революции, но и мыслители, чьи идеи в данный момент воспринимались как враждебные. Студент стал Интеллигентом, Дама-истеричка — Дамой с картонками (олицетворение эмиграции). Нашелся и Соглашатель, пытающийся всех примирить и поэтому, как клоун в цирке, непрерывно всеми избиваемый.

Соглашатель (или Меншевик) — первая сценическая победа Игоря Ильинского. Артист играл в рыжем всклокоченном парике, с рыжей бороденкой и сильно напоминал циркового Рыжего — только в очках, напыленных на нос, с зонтиком в руке. Очки и зонтик с той поры надолго стали обязательными сценическими атри-

бутами разных политических ренегатов и капитулянтов... «Артист, играющий меньшевика, превосходен», — отметил Луначарский, который фамилии Ильинского еще не знал.

«Чистые» были одеты причудливо — художник В. П. Киселев сотворил их костюмы, воодушевляясь плакатами «Окон РОСТА» и живописью Пикассо. Рога чертей высывались из-под измятых котелков и кирас, а «особо деловитые» черти щеголяли в манишках. «Нечистые» в спектакле выглядели менее занимательно. Единобразие их было задано Маяковским. Его патетика обнаруживала склонность к унификации. «Нечистые» выступали в одинаковых синих блузах. Все вместе они, по мысли Мейерхольда, должны были слиться в единый плакатный образ класса-победителя.

Впоследствии костюмы «нечистых» из «Мистерии-буфф» перешли на эстраду, стали униформой многочисленных трупп «Синей блузы» и у нас и за рубежом.

Но монопольность, которой добивались поэт и режиссер, воспринималась как монотонность. И декламация В. Сысоева в роли Человека будущего, лидера всей группы «нечистых», звучала холодно.

В целом же премьера «Мистерии-буфф» произвела сильное впечатление. В театре раздавали зрителям «опросные листы», анкеты, с целью выяснить, нравится ли широкой аудитории «Мистерия-буфф». Чаще всего зрители отвечали кратко и радостно: спектакль хороший, доходчивый, волнующий. Играли его ежевечерне более сорока дней подряд с неослабевающим успехом.

«Мистерия-буфф», — утверждал С. Марголин, — спектакль максимальной театральной чрезмерности. Его мощь неоспорима, спектакль скован из стали, его размах безусловен, спектакль проглатывает народы и выбрасывает из своего исполинского нутра... Его неистовые движения захватывают... Здесь — найден стиль нового театрального письма, ритм нового театрального сдвига».

Эм. Бескип рассказывал: «Нет сцены и зрительного зала. Есть монументальная площадка, наполовину вдвинутая в зрительный зал. Чувствуется, что ей тесно в этих стенах. Ей нужна площадь, улица. Ей мало этих нескольких сот зрителей, которые вмещает театр. Ей нужна масса. Она оторвалась от всей машинерии сцены, выперла локтями кулисы и колосники и взгромоздилась под самую крышу здания. Сорвала подвесные полотнища мертвой декоративной живописи. Она вся выстроена, выстроена легко, условно, балаганом, вся из деревянных станков, козел, досок и раскрашенных ширм и щитов. Она не копирует жизнь с ее колышущимися занавесками и идиллическими сверчками. Актеры приходят и уходят на площадку-сцену. Рабочие тут же, на глазах зрителя, переставляют, складывают, разбирают, собирают, приколачивают, уносят, приносят. Тут же автор и режиссер. Кончилось представление, и часть актеров в костюмах смешивается с публикой. Нет «храма»

с его великой ложью «таинства» искусства, есть новое, пролетарское искусство...»

Приведенный отзыв глашатая «Театрального Октября» раскрывает полемическую направленность работы Мейерхольда против «театра-храма» и против превращения сцены в «картину жизни». Дух полемики чувствовался и в программах спектакля, где объяснялось, что «входить в зрительный зал можно и в ходе действия. Знаки одобрения (аплодисменты) и протеста (свистки) допускаются. Актеры на вызовы выходят и после каждой картины и в течение спектакля». Эта декларация звала к искусству, которое рождается и живет в самом свободном, папибратски-простом общении с аудиторией.

Дм. Фурманов в дневнике неодобрительно отозвался о пьесе Маяковского, но высоко оценил работу Мейерхольда. «Тут зачинается,— писал он,— совсем новое дело о театре. Новый театр выпирает в публику и душой и телом... Постановка прекрасная, дает впечатление грандиозного, значительного, сильного». Демьяну Бедному, напротив, буффонада «Мистерии-буфф» пришлась не по вкусу. Он откликнулся на спектакль поэмой «Царь Андрои», где Маяковский выведен под прозрачным прозвищем «поэта-футуриста Ятаковского», сочинившего «сплошную небылицу». Демьян Бедный считал, что новое, пролетарское искусство всегда и во всех случаях обязано высказываться просто, ставил знак равенства между простотой и революционностью. Маяковский и Мейерхольд упрощений не желали.

В пылу диспутов, которыми сопровождалась премьера «Зорь» и «Мистерии-буфф», все чаще и настойчивее звучали речи о «гражданской войне в театре».

Между тем гражданская война кончилась, история подвела итоговую черту под коротким героическим периодом военного коммунизма. Победа над врагами революции, которую славил «Мистерия-буфф», означала, что искусство, возникшее в условиях открытой вооруженной классово́й борьбы, должно теперь измениться.

В стае «Театрального Октября» этого еще никто не понимал. Раньше других понял или, во всяком случае, почувствовал неизбежность перемен сам Мейерхольд, чрезвычайно остро и быстро улавливавший сдвиги времени. Но и для него были неожиданными удары, которые не замедлила нанести «Театральному Октябрю» новая пора.

Еще в феврале 1921 года Мейерхольд был смещен с поста заведующего Театральным отделом Наркомпроса и вскоре вообще из ТЕО ушел.

6 сентября 1921 года прекратились спектакли Театра РСФСР 1-го.

Газета «Вестник театра», рупор идей «Театрального Октября», закрылась в августе 1921 года.

Впоследствии, поясняя причины, побудившие его освободить Мейерхольда от должности заведующего ТЕО, Луначарский писал: «Увлекающийся Всеволод Эмильевич немедленно сел на боевого коня футуристического типа и повел сторонников «Октября в театре» на штурм «контрреволюционных» твердынь академизма. При всей моей любви к Мейерхольду мне пришлось расстаться с ним, так как такая односторонняя политика резко противоречила не только моим воззрениям, но и воззрениям партии... Мне пришлось признать крайнюю линию Мейерхольда неприемлемой с точки зрения государственно-административной».

Справедливость действий Луначарского очевидна.

Важно, однако, заметить, что, как только Мейерхольд получил свой театр и начал работать над «Зорями», его интерес к деятельности в ТЕО ослабел. Поглощенный репетициями, он стал охотно передоверять свои обязанности по ТЕО помощникам и заместителям. В сущности, еще до того, как Луначарский решил отнять у Мейерхольда ТЕО, он уже променял и «Театральный Октябрь» и театральный отдел на один-единственный, зато конкретный, вполне реальный театр.

Показательно, что никто не возражал против смещения Мейерхольда с его поста в ТЕО. Но попытка отобрать у него здание, где давал спектакли Театр РСФСР 1-й, тотчас вызвала бурные протесты и негодующие отклики в печати. Многочисленные письма в редакции требовали, чтобы работе «единственного режиссера Революции» и его труппы не чинили помех. Да и сам Мейерхольд был озабочен исключительно судьбой театра. Он понял, что реальным воплощением идей «Театрального Октября» оказались только его спектакли — «Зори» и «Мистерия-буфф».

В его театре задавала тон политика. Театр перестал выполнять функцию вечернего развлечения, он принял на себя миссию агитации и пропаганды. Тут не хотели «волшебства внезапных метаморфоз», таинственного шелеста опускающихся завес и чуда «чистых перемен». Тут не признавали роскошества декораций, которыми недавно поражали Мейерхольд и Головин публику премьер «Дон Жуана», «Орфея» или «Маскарада». Парчу, бархат и тюль сменили теперь фанера, дерево, веревки, простой кумач, бязь, окрашенная обыкновенной синькой. Актеры играли без грима, без париков. Новая форма спектакля требовала пластической легкости, ловкости, куража, вольной словесной импровизации.

Новые принципы сценического искусства были скорее заявлены, чем достигнуты. Еще не сложились стройные и целостные композиции. Тем не менее в этом суматошном движении новое — суще-

ствовало. Возникновение сценических форм, реально созвучных революции, способных выразить ее дух, предугадывалось и в суровой динамике аскетичных «Зорь» и в напористом, балаганном веселье «Мистерии-буфф».

Что же касается лозунгов и деклараций «Театрального Октября», то они быстро утрачивали свою популярность. Круг его приверженцев день ото дня суживался. Они высказывались все так же горячо и категорично, но слушали их рассеянно, холодно, без увлечения. Их претензии представлять собой революцию в искусстве революция не подтвердила.

К концу гражданской войны художники, которых именовали «правыми», определили свои позиции. Пора их колебаний и сомнений осталась позади. Традиционные, «академические» театры обнаружили готовность служить освобожденному народу.

«Левые» лишились монополии выступать от имени революции.

В 1921 году Луначарский писал: «Маяковский признается (и хорошо, что признается) некоторой частью нашей молодежи и нашего пролетариата. Он, конечно, явление очень крупное, но вовсе не знаменосец... Партия как таковая, коммунистическая партия, которая есть главный кузнец новой жизни, относится холодно и даже враждебно не только к прежним произведениям Маяковского, но и к тем, в которых он выступает трубачом коммунизма».

У этой «холодности и даже враждебности» были свои причины. Футуризм, писал Луначарский, «не мог дать картины, не мог дать драмы». Он все еще предлагал только плакаты и митинги, агитировал во весь голос. «Между тем революция окрепла, победила и перешла к строительству. Тогда раздался как бы всеобщий клич по всей стране: товарищи, оглядывайтесь вокруг! Товарищи, изучайте вашу страну, ваших врагов и друзей и самих себя! Товарищи, ближе к действительности, к делу! И, когда соответственное настроение окончательно оформилось, выяснилось, что футуризм идет вразрез с этим настроением, что он создает в этом отношении странный диссонанс».

Луначарским с максимальной простотой и четкостью изложены объективные причины, которые повлекли за собой кризис и конец «Театрального Октября». Движение себя исчерпало.

«РАЗДЕВАНИЕ ТЕАТРА»

Когда Театр РСФСР 1-й был закрыт, Мейерхольд словно бы остановился в растерянности. В ту осень 1921 года он был подавлен и угнетен недавней смертью Александра Блока. Вместе с Блоком ушла в небытие большая и важная часть его собственной биографии. Смерть поэта поставила горестное многоточие в конце

долгого периода их совместных исканий, кратких периодов счастливого согласия, затяжных лет споров, противоречий, раздражения Блока, упорства Мейерхольда. И все это разом вдруг отодвигалось в прошлое, в историю, совсем недавнюю, но уже и далекую.

Надо было превозмочь горе и идти дальше. Но куда? В 1922 году Владимир Блюм написал: «В среде деятелей революционного театра нередко можно встретить, при упоминании о «Театральном Октябре», на устах иного «октябrevца» подавленную конфузливую улыбку. Даже как будто установилось какое-то молчаливое соглашение — не вспоминать о своем «Октябре», как будто все это бурное прошлое — не то ошибка, не то постыдное поражение... На самом деле — ничего подобного». Критик уверял: «Нам не в чем каяться. Никакой ошибки мы не совершили,— и ни о каких уступках и речи быть не может».

Менее твердо звучал, однако, голос Мейерхольда: «С уходом с театрального фронта Театра РСФСР 1-го мы не видим, кто практически смог бы продолжить начало монументально-геронческое». Жизнь, окружающая театр, менялась на глазах, и Мейерхольд понимал, что искусству нужен некий поворот в пока еще неизвестном направлении. «Для дальнейшего движения вперед необходимо было,— как сказал потом А. А. Гвоздев,— уйти в исследовательскую лабораторию и проанализировать накопившийся опыт».

С этой точки зрения пренеприятный факт закрытия Театра РСФСР 1-го явился благом: Мейерхольд лишился большой сцены и сама судьба возвращала его в студию.

Такой студией стали занятия в Государственных высших режиссерских мастерских. Сокращения тогда обрели эпидемический характер, и мастерские назывались ГВЫРМ. Затем режиссерские мастерские окрестили «театральными», и возникло новое, не менее уродливое слово ГВЫТМ. Наконец, решено было преобразовать мастерские в институт, и появилось более благозвучное сокращение ГИТИС (Государственный институт театрального искусства). Смена названий совершилась быстро, за два-три года, и, по существу, она ничего не обозначала. ГВЫРМ, ГВЫТМ, ГИТИС, ГЭКТЕМАС (Государственные экспериментальные театральные мастерские) — под всеми этими вывесками Мейерхольд работал с одной монолитной группой учеников и приверженцев. Среди них были молодые артисты Театра РСФСР 1-го — И. Ильинский, В. Зайчиков, М. Бабанова, М. Жаров, затем — Д. Орлов, М. Лишин, Н. Мологиз, А. Темерин и студенты С. Эйзенштейн, Э. Гарин, З. Райх, Н. Экк, С. Юткевич, В. Федоров, В. Люце, М. Коренев, Х. Локшица, Н. Лойтер, С. Муханова. Многие из них составили впоследствии основное ядро группы театра Мейерхольда и прошли с Мастером (этот неофициальный «титул» Мейерхольд получил именно в качестве руководителя Мастерской в 1921 году и сохра-

нил до конца своих дней) почти весь его путь. Годом-двумя позже к Мейерхольду пришли Н. Боголюбов, А. Кельберер, Н. Охлопков, Л. Свердлин, Н. Серебряникова, П. Цетперович, И. Шлепянов.

Занятия Мастера велись в том самом помещении бывшего особняка Плевако на Новинском бульваре, 32, куда так неосторожно впустил Мейерхольда Голейзовский. По соседству, на Смоленском рынке, шла оживленная торговля. Дамы «из бывших» распродавали по дешевке вещи, которые в одночасье вышли из употребления: веера, большие шляпы с перьями, меховые муфты, бальные туфельки, позолоченные пуговицы, позументы, какие-то шкатулки, вазочки, сервизы... Особняк Плевако был с причудами. От входа кверху вела, изгибаясь винтом, лестница, и комнаты все располагались на разных уровнях, одна выше другой — на ступеньку, на две, на три... Из квартиры Мейерхольда другая, внутренняя лестница спускалась в нижний этаж. Там находились учебный класс театральной мастерской (комната в два окна, после побелки в ней установили простые школьные парты), небольшой зал (с примитивными, сколоченными из толстых досок подмостками), наконец, общежитие, где обитали почти все питомцы Мастера. Границы между квартирой Мейерхольда и мастерской практически не существовало. То и дело в его комнатах репетировали, читали лекции, в квартире постоянно толпилась молодежь.

Кроме самого Мейерхольда занятия вели поэт и переводчик Иван Аксенов (назначенный ректором ГВЫРМ), режиссер Валерий Бебутов, специалист по сценическому движению Валерий Инкижинов. В мастерскую приходили, читали свои произведения Владимир Маяковский, Сергей Третьяков, Андрей Белый, позднее — Николай Эрдман, Всеволод Вишневский, Илья Сельвинский. В зале шли уроки ритмической гимнастики, танца, акробатики. Зимой было холодновато: не хватало дров. Мейерхольд обычно сиделся возле чуть теплой печки, не снимая шинели. Махорочная самокрутка дымилась в его руке. Курить разрешалось одному только Мастеру.

Однажды в класс вместе с Мейерхольдом вошла красивая женщина, коротко стриженная, в кожаной куртке и в сапогах. Ей было тогда двадцать восемь лет, но смотрела она строго и выглядела, пожалуй, чуть старше. Мейерхольд сказал:

— Познакомьтесь: Зинаида Есенина-Райх, мой ассистент по биомеханике.

Биомеханика, о которой речь впереди, считалась главным предметом в этой необычайной театральной школе. Так что в мастерской Райх сразу же заняла видное место. Скоро все поняли, что и в личной жизни Всеволода Эмильевича совершились большие перемены: Райх стала его женой и со своими двумя маленькими детьми, Татьяной и Константином, поселилась в квартире Мейерхольда.

Познакомились они совсем случайно. Мейерхольд впервые увидел Зиппанду Николасвпу в помещении Наркомпроса. Райх работала тогда в секретариате Н. К. Крупской. У нее были «прекрасные, как вишни», глаза, «матовая кожа и абсолютная жемчужность». Но жилось ей, внезапно и жестоко покинутой Есениным еще в 1919 году, конечно, трудно. Встреча с Мейерхольдом принесла Райх не только счастье новой любви, но и внезапно вспыхнувшую надежду пойти себя в театре. Всеволод Эмильевич сразу поверил, что Райх станет актрисой, и большой. И хотя мало кто начинал сценический путь так поздно, он несколько не сомневался в ее возможностях. Она, быть может, и сомневалась... Но ее сомнения таяли в огне вдохновенной любви и не знающей преград энергии помолодевшего, полного энтузиазма Мейерхольда.

Театральная гвардия Мастера состояла из совсем еще зеленой молодежи. Иным ученикам было семнадцать-восемнадцать лет. Юноши и девушки, окружавшие Мейерхольда, горели желанием заново — сверху донизу — перестроить театр. Боевой дух, задор и смелость учителя импонировали ученикам. Молодежь беззаветно и безоглядно шла за Мастером, который прокладывая свой курс по забаламученному морю театральных исканий.

Если в пору гражданской войны Мейерхольд шагал вперед один — пока другие раздумывали, сомневались, примерялись к новым обстоятельствам, он действовал, — то в начале двадцатых годов ситуация изменилась. Станиславский, Немирович-Данченко, Вахтангов, Таиров создали ряд интереснейших спектаклей. На театральном горизонте ярко разгорелась звезда актерского гения Михаила Чехова, сыгравшего Хлестакова и Эрика XIV. Надлежало учитывать и то, что отправной точкой почти всех исканий оставалось искусство Художественного театра, заново обнаружившее свою мощь в спектаклях студий — прежде всего в вахтанговских спектаклях. Снова, как и встарь, Мейерхольду предстояло «выяснить отношения» с методом, теорией и практикой МХАТ.

Взамен «импотентных вздохов переживальщиков» Мейерхольд теперь еще более напористо выдвигал требования речевой и пластической выразительности, утверждал, что надо совершенствовать «единственное орудие производства актера», то есть его тело. Сами по себе эти его идеи уже никого не удивляли. У Мейерхольда было, однако, определенное преимущество перед его товарищами по искусству: он на деле доказал, что способен ставить спектакли революционные и по мысли и по форме.

Так называемые «всехсвятские записи» Е. Б. Вахтангова (март 1921 года) потому-то и переполняет бескрайнее восхищение Мейерхольдом: «Я знаю, что история поставит Мейерхольда выше Станиславского, ибо Станиславский дал театр на два десятка лет русскому обществу (да и то только части — буржуазии и интелли-

генции), Мейерхольд дал корни театрам будущего. Будущее и воздаст ему».

Той же весной 1921 года, когда Вахтангов в Станиславском замешкался, вообразил даже, будто Станиславский «омещанил театр», Мейерхольд предпринял попытку противопоставить Станиславского и Художественному театру и всей «школе переживания». Вместе с В. Бебутовым он напечатал в «Вестнике театра» нашу-мешую статью «Одиночество Станиславского».

«Никаких переживаний! Громко звучащие голоса! Театральная походка! Телесная гибкость! Выразительная речь жеста! Танец! Поклон! Бой на рапирах! Ритм! Ритм! Ритм!» — зазывно кричит Станиславский... — уверяли Бебутов и Мейерхольд. — Он, и только он, в своем одиночестве, способен восстановить попрашные права театрального традиционализма...».

Мейерхольд знал, конечно, что отношения между Станиславским и Немировичем-Данченко напряглись, что ситуация внутри МХАТ — сложная, что студии — Первая и Третья — жаждут самостоятельности, хотя отделиться от МХАТ. Он понимал также, что в новой общественной обстановке все внутритеатральные конфликты обостряются до крайности. Так что с точки зрения полемики против «аков» его статья была тактическим ударом, который наносился с умыслом внутритеатральный конфликт превратить в раскол. Но эта затея, столь же коварная, сколь и опрометчивая, успеха не имела. Станиславский оставил сенсационную статью без внимания. Немирович сел было писать ответ (сохранились черновики), но не окончил, бросил, решил, что разумнее промолчать. В отличие от Мейерхольда он понимал, что решение любых конфликтов, и этических и эстетических, для Станиславского возможно только на основе искусства МХАТ и в стенах самого МХАТ. А Вахтангов, которого Мейерхольд в своей статье называл «верным оруженосцем Станиславского», уже через месяц снова с энтузиазмом заговорил о «системе», отнюдь не предполагая, что «система» будто бы навязана Станиславскому «конторой» (то есть дирекцией МХАТ). Оп-то знал: дело обстоит иначе, наоборот, «система» — любимое детище самого Константина Сергеевича, и «контора» все еще относится к «системе» недоверчиво...

В тот момент Мейерхольд Вахтангова все же недооценил. В короткий срок Вахтангов показал москвичам три режиссерских шедевра — чеховскую «Свадьбу», «Чудо святого Антония» и «Принцессу Турандот». Зависимость этих спектаклей от предшествующих опытов Станиславского и Мейерхольда очевидна. Но столь же очевидна их стилистическая цельность. А «Принцесса Турандот», помимо того, обладала и эмоциональной новизной, которую зрители встретили с восторгом. Вахтангов, блистательно умевший подводить итоги, дал в «Принцессе Турандот» квинтэссенцию всех преж-

них русских вариаций на темы итальянской комедии масок. Представление, остроумное и грациозное, редкое по изяществу, ценившееся весельем, он сумел связать с неустроенной, но полной надежд жизнью двадцатых годов. Мейерхольд же давно расстался с арлекинадой и не собирался вновь превращаться в Доктора Дапертутто. Театру праздничному, пышному, нарядному он противопоставлял театр аскетически простых очертаний.

Первой ласточкой «раздвигая театра» оказалась «Нора» Ибсена, поставленная Мейерхольдом наспех, за пять дней, и разыгранная 20 апреля 1922 года. Репетиции с актерами продолжались всего три дня. «Я кое-кого повидал на своем веку...» — писал много лет спустя Эйзенштейн. И перечислял подряд встречи с Чаплином, Шаляпиным, Станиславским, Маяковским, Шоу, Пиранделло, Дугласом Фербенксом, Марлен Дитрих... После целого каскада громких имен Эйзенштейн резюмировал: «Но ни одно из этих впечатлений не сумеет изгладить никогда из памяти тех впечатлений, которые оставили во мне эти три дня репетиций «Норы» в гимнастическом зале на Новинском бульваре.

Я помню беспрестанную дрожь.

Это — не холод, это — волнение, это — нервы, взвинченные до предела...».

Когда Эйзенштейн начертал эти строки, имя Мастера не произносилось. Огромный архив Мейерхольда, ныне доступный всем, бережно разобранный, пронумерованный, микрофильмированный, в ту пору хранился в Кратове, на даче у постановщика «Броненосца «Потемкина».

Никаких декораций к «Норе» подготовить не успели. Ученики Мейерхольда создали на сцене хаос. Были использованы старые, перевернутые наизнанку декорации. Возникало впечатление, что все рушится, летит к черту, в тартарары... На этом фоне самодовольная фраза Гельмера: «А хорошо у нас здесь, Нора, уютно» — не могла не вызвать бурной реакции зала.

С изнанки декораций глядели в публику странные падиши: «Незлобин № 66», «боковая 538». В диком ералаше теснилась мебель. Все же этот хаос был по-своему образителем. Декорация (если можно было ее назвать декорацией) обозначала «распад буржуазного быта», развал среды, против которой взбунтовалась Нора.

Изъятие драматической ситуации из бытовой среды производилось в «Норе» торопливо и грубо. Одна из рецензий на спектакль заканчивалась риторическим вопросом: «Что эта постановка — пародия или шарлатанство?»

Между тем Мейерхольд никого не пародировал и никого не обманывал. Он просто спешил захватить в свои руки помещение

бывш. театра Зон, у него отобразное и теперь вновь оказавшееся свободным. Сразу же после премьеры «Норы» его ученики припились сколачивать на подмостках, которыми завладели, нечто певиданное: конструкцию.

КОНСТРУКЦИЯ

Мысль о возможности конструктивистского решения спектакля осенила Мейерхольда после того, как он посетил осенью 1921 года выставку московских художников-конструктивистов, которая называлась « $5 \times 5 = 25$ »¹.

В манифестах конструктивистов всякое искусство в принципе отрицалось. Не искусством желали заниматься эти люди. Они хотели придать наибольшую целесообразность и осмысленность окружающей действительности, хотели так переиначить жилые дома, заводы, улицы, площади, чтобы человеческая деятельность протекала в условиях наиболее благоприятных. Технический, инженерный подход ко всем этим задачам отвергал как буржуазное и бессмысленное понятие красоты. Что уж тут было говорить об искусстве, о театре! Конструктивисты и слышать этих слов не хотели.

Они поэтизировали, почти обожествляли машину. «Машина гораздо более похожа на одушевленный организм, чем это обычно думают... Даже более того, машины современности живы в гораздо большей степени, чем люди, которые их строят». Осип Брик мечтательно признавался: «Для нас фабрика и завод — орудия коллективного творчества, и мы ждем от них чудес, несоизмеримых с фокусами кустарничающих индивидуумов». Именно так: ждали чудес.

Когда конструктивистам случалось высказываться об искусстве, речи их звучали враждебно и сухо. Правда, Б. Арватов, видный теоретик конструктивизма, все же допускал мысль о том, что и театр может принести пользу — превратиться в «фабрику квалифицированного человека», стать школой рационального, инженерно осмысленного поведения. А это, писал он, «позволит результаты, добытые в сценической лаборатории, переносить в жизнь, пересоздавая наш общественный, реальный быт».

Другими словами, театру предназначалась утилитарная общественная функция — давать трудящимся публичные уроки управления собой, своим телом. Эта идея скоро обрела стройные формы «биомеханики». Но биомеханика подло обманула надежды конструктивистов: служила не всему обществу, а только театру!

¹ В этой выставке участвовали пять художников (А. Родченко, Л. Попова, братья В. и Г. Стенберги, К. Медунецкий), каждый из них представил по пять вещей.

В советской индустрии и в архитектуре начала двадцатых годов конструктивизм заявил о себе главным образом декларациями, проектами и моделями. В поэзии — манифестами. Реально же конструктивизм утвердился и прижился в ту пору лишь на сцене.

Мейерхольд вытаскил фанатиков конструктивизма из мастерских, где они вычерчивали проекты будущих огромных зданий, башен, целых городов, сочиняли геометрические композиции из квадратов, кругов, треугольников, вывел их на свои ярко освещенные подмостки.

«Театр,— писал И. Аксенов,— дал конструктивизму первую возможность проявить себя в больших формах и с блеском выйти в люди».

Можно сказать и конкретнее: эту возможность дал конструктивизму Мейерхольд.

Почему это произошло?

Во-первых, потому, что других реальных перспектив конструктивисты пока не имели. Молодая республика была слишком бедна, чтобы возводить конструктивистские башни, небоскребы, стеклянные дворцы, клубы в форме гаек и т. п.,— время новостроек еще не пришло. В театре же идеи конструктивистов овеществлялись с помощью обыкновенных досок и обыкновенных (хотя тоже дефицитных тогда) гвоздей.

Во-вторых, программа конструктивизма во многом совпала с программой ЛЕФа («Левого фронта»), организации, скоро вобравшей в себя таких видных конструктивистов, как А. Родченко, В. Степанова, А. Лавинский. В ЛЕФе же задавали тон люди, близкие Мейерхольду,— В. Маяковский, С. Третьяков, О. Брик. Идея ЛЕФа — ориентация на утилитарное, «производственное» искусство — подразумевала полный отказ от художественного вымысла. «Лефовцы» отвергали роман, лирику, художественный кинематограф, станковую живопись. Они делали ставку на факт и документ, на газетный очерк, репортаж, фотографию, кинохронику. Они считали, правда, что и сцену можно подчинить задачам «агитации фактами». Сергей Третьяков выдвинул лозунг борьбы «внутри искусства, его же средствами — за гибель его». То есть он звал соратников захватить территории, занятые пока старым искусством, чтобы превратить их в конструктивистские заповедники. Так оправдался компромисс, на который скрепя сердце шли конструктивисты — первая Любовь Попова, соглашаясь работать у Мейерхольда.

В-третьих, — существенное обстоятельство! — имя Мейерхольда, который завоевал славу крупнейшего мастера нового искусства и пользовался огромным авторитетом, обладало притягательностью для всех литературно-художественных группировок двадцатых годов, стремившихся служить революции. К Мейерхольду все тянулись, и все хотели видеть его «своим». Конструктивисты в этом

смысле — при всей их неприязни к театру — исключения не составляли.

Через два месяца после громового успеха вахтанговской «Принцессы Турандот», 25 апреля 1922 года, Мейерхольд показал москвичам постановку «Великодушного рогоносца» Ф. Кроммелинка — первый, если не единственный спектакль, в котором осуществились идеи сценического конструктивизма. Декорацию заменил станок, созданный Любовью Поповой.

Любовь Попова, которая вела в мастерской Мейерхольда занятия по вещественному оформлению сцены, внимательно изучила ремарки Кроммелинка, касающиеся обстановки действия, и все его указания отбросила — одно за другим. Мейерхольду не нужен был ни цветущий сад, ни добротный, богатый деревенский дом, ни повенская, сверкающая веселой желтизной мебель, ни фаясовая посуда. После того как Попова произвела «вычитание» ненужного, «в остатке» у нее оказались только обозначенные Кроммелинком реально действующие детали — двери, лестницы, окна, лестничные площадки. Из этих элементов, обозначенных условно, и создавалась конструкция. Само собой ясно, что не понадобились и стены. Два деревянных станка — один чуть повыше другого — были связаны воедино мостиком. Две лестницы — справа и слева — спускались на планшет сцены. Все устройство из простых реек и досок выглядело намеренно схематичным, обладало прозрачностью чертежа. Однако нужен был чертеж движущийся!

Вот почему между двумя станками расположились три вращающихся колеса разных размеров: черное, белое, красное. Кроме того, палево вверх вынесено было некое подобие мельничного ветряка, хотя и его «крылья» остались решетчатыми, схематичными, а не сплошными. Накопец, со станка на планшет спустили гладкую наклонную доску, чтобы актеры могли по ней мгновенно скатываться вниз.

Так возникло странное сооружение, предназначенное для актерской игры, но вызывавшее самые различные и самые неожиданные ассоциации: может быть, ветряная мельница, а может быть, летательный аппарат. Если бы конструкция взлетела, никто бы не удивился.

Ее колеса вращались то быстро, то медленно, то врозь, поочередно, то все вместе — в соответствии с ритмом и темпом игры артистов. По ходу спектакля конструкция сама играла, жила. Чтобы понять, какое значение придавалось ее движению, стоит раскрыть секрет полувековой давности: колеса во время первых представлений вертел сам Мейерхольд.

Станок Поповой водрузили на сцене бывш. театра Зон. Конструкция представляла собой, по словам А. Гвоздева, «трамплин для актера, который справедливо сравнивали со снарядами и приборами

циркового акробата». И. Аксенов отмечал, что «с этой установкой оказалось возможным играть, как с веером или шляпой».

Выстроенная Поповой «клавиатура для артистов» давала ощущение напряженной и бодрой динамики. Легкость, сухость, ясность во всем. Конструкция не привязывалась к данной сцене. Напротив, предполагалось, что ее можно перенести на любую другую площадку. Так и поступали: во время гастрольной поездки театра в 1923 году конструкцию Поповой устанавливали под открытым небом на летних эстрадах киевских и харьковских парков.

Как конструктивист-«производственник», Любовь Попова считала, что работа в театре допустима только при полном отказе от «художественности», «эстетичности». Она сожалела, что условия сцены заставили развернуть конструкцию в фас к зрителям и что искомая утилитарность все же в какой-то мере уступила место действию «эстетического характера». Согласно аскетическим понятиям конструктивистского монастыря, это был грех. Правоверных же братьев Поповой по группе «производственников» настолько шокировала ее «измена», ее участие в «сценическом обмаше», что они даже привлекли Попову к товарищескому суду. Она могла бы сказать в свое оправдание, что долго мучилась, колебалась и только накануне премьеры разрешила обозначить на афише свое имя. Но, по ее собственным словам, тот день, когда она сверху, с балкона, увидела конструкцию «Рогоносца», озаренную сиянием военных прожекторов (Мейерхольд установил их в боковых ложах), оказалась самым счастливым днем ее жизни.

Что же касается Мейерхольда, то он был в восторге от работы Поповой и — редкий случай в его практике — публично признал, что «многое в тоне спектакля», во всей режиссерской композиции подсказано «конструктивной установкой».

Постановке «Великодушного рогоносца» Мейерхольд на протяжении всей своей жизни в искусстве придавал исключительно важное значение. В сущности, художник в этот момент изгонялся из театра. На его место пришел инженер, конструктор. Следом за художником изгонялся и костюмер — актеры играли в одинаковой синей прозодежде, тоже «сконструированной» Поповой: свободные блузы, брюки, покроя которых соединял принципы клеши и галифе, плащи и фуражки из черной клеенки.

И. Ильинский, однако, заметил, что стремление Мейерхольда полностью освободить актера от театральной сцены, от «размалеванных красок» («Вот здесь, на голых конструкциях-площадках, в холщово-синей прозодежде молодые актеры без грима покажут свое мастерство, так сказать, в чистом виде, без помощи театральных иллюзий») — стремление это «неожиданно в какой-то степени и для самого Мейерхольда» вдруг приобретало «также и другое значение». Какое же? Чем пленяла зрителей вся эта машинерия?

Ответ прост: преображенная конструктивистами сцена сулила скорое преображение самой жизни. Тут сияла, говоря словами Блока, «Америки новой звезда». И свет ее обладал великой манящей силой. В конструкции как бы материализовалась мечта о будущем, о механизированном, электрифицированном, прекрасно организованном царстве социализма.

Вот почему стремление превратить сцену в идеальное «рабочее место» актера сразу же обрело эстетическую функцию. Мейерхольд хотел, чтобы сцена «ничего не изображала», чтобы она полностью отказалась от иллюзорности. Но инженеры и конструкторы, «установщики», заменившие художника, тотчас создали в театре Мейерхольда, а затем и в других театрах притягательные образы будущего.

«ИЛЬ-БА-ЗАЙ»

Игра мейерхольдовских актеров основывалась на принципах биомеханики. В «Великодушном рогоносце» биомеханика впервые держала публичный экзамен.

В те дни, когда это новое слово — биомеханика — вошло в обиход, предполагалось, что идеи биомеханики неразрывно связаны с лефовскими и конструктивистскими проектами инженерно-технического переустройства человеческого быта. Человек воспринимался как машина: он обязан учиться собой управлять. Сцена, соответственно этому, выполняла функцию показа уже хорошо отрегулированных человеческих «механизмов» — всем другим в пример и в поучение.

Биомеханика Мейерхольда основывалась на следующих главных принципах.

Творчество актера есть творчество пластических форм в пространстве. Значит, искусство актера есть умение правильно использовать выразительные средства своего тела. Путь к образу и к чувству надо начинать не с переживания, не «изнутри», а извне — с движения. Имеется в виду движение актера, прекрасно натренированного, обладающего музыкальной ритмичностью и легкой рефлексаторной возбудимостью, актера, природные данные которого развиты систематической тренировкой.

Биомеханика готовила «комедианта» нового театра к выполнению любых, самых сложных игровых задач. Нужен был актер, который «все может» — всемогущий актер. Тело актера-виртуоза должно стать для него как бы идеальным музыкальным инструментом.

Что же касается «души», психологии, то, как утверждал Мейерхольд, путь к ним можно найти только с помощью определенных физических положений и состояний («точки возбудимости»).

В момент, когда Мейерхольд провозгласил биомеханику, он противопоставил ее системе воспитания актера в Художественном театре. Poleмическая острота противопоставления постепенно стерлась, однако общий методологический «ключ» биомеханики остался неизменным: от внешнего (которое легко уловимо, постижимо и может быть зафиксировано) — к внутреннему (которое, даже будучи до конца понято, не всегда уловимо и практически не может быть закреплено для повторения). Эволюционируя, вступая в новые взаимоотношения с меняющейся действительностью, биомеханика становилась все более эластичной, все более емкой.

В 1926 году Луначарский аттестовал биомеханику как сугубо техническое средство, с помощью которого актер владеет «аппаратом своего тела и доводит свою физическую натренированность до совершенства». Мейерхольд возразил ему, что «сюда входит еще и обучение выразительности». Через несколько лет Мейерхольд уточнял: биомеханика должна лишь «облегчить актеру выход на сцену и владение самим собой, биомеханика никоим образом не противоречит выражению внутреннего содержания человеческих переживаний и т. п.».

И уже в 1934 году И. Ильинский, ссылаясь на собственный актерский опыт, указывал пути, которыми биомеханика приводит артиста к эмоциональной насыщенности игры, к переживанию. «Мало кто знает, — писал он, — что биомеханическая система игры, начиная с ряда приемов, заключающихся в умении распорядиться своим телом на сценической площадке наиболее выгодным и правильным образом, доходит до сложнейших проблем актерской техники, проблем координации движения, слова, умения распоряжаться своими эмоциями, своей актерской возбудимостью. Эмоциональная насыщенность актера, темперамент, возбудимость, эмоциональное сочувствие художника-актера творческим переживаниям своего героя — это тоже один из основных элементов сложной биомеханической системы».

Согласно требованиям биомеханики, всякое движение должно быть не просто правдивым (правдивость случайности, столь обычная в жизни, начисто исключалась), но — целесообразным, лаконичным и — это специально подчеркивалось — отзывчивым по отношению к движению партнера.

Биомеханика тренировала и воспитывала актеров, близких по характеру сценического поведения к старинным жонглерам, балаганным комедиантам, — мускульно собранных, эластичных, гибких, грациозных, музыкальных.

Принципы биомеханики, опиравшиеся на традиции комедии дель арте, на вековой опыт актеров балагана и циркачей, навсегда вошли в плоть и кровь артистов Мейерхольда и открыли им огромную свободу инициативы и импровизации в жестких, казалось бы,

условиях и пределах режиссерского диктата. Эта техника, усвоенная прочно, давала о себе знать и в середине тридцатых годов, когда систематические занятия биомеханикой прекратились, а сам Мастер больше о ней почти не вспоминал.

Пора уже, впрочем, сказать, что представляла собой пьеса Кроммелинка, поставленная Мейерхольдом, и в каких взаимоотношениях со временем находился спектакль. «Великодушный рогоносец» был сколочен драматургом с веселой грубостью фарса. Тема ревности доводилась до абсурда. Брюно, обожающий свою верную жену Стеллу, согласно вздорной логике дикой страсти, в тщетных поисках того, с кем она якобы ему изменяла, заставлял Стеллу на самом деле поочередно изменять ему со всеми. «Чего мне надо,— вопил он,— это узреть среди всех, кто к ней приходит, того, который не придет». Брюно был сам себе Яго, сам распалая свои подозрения, сам взвинчивал свою ревность, бурно разглагольствуя перед молчаливым писарем Эстрюго и оцепеневшей от изумления, влюбленной в мужа, покорной ему и на все согласной Стеллой. Ревнивец сам отдавал жену всем мужчинам села. И в конце концов терял Стеллу, которая уходила к грубому и нелюбимому Волопасу, потребовав лишь клятвенного обещания, что Волопас разрешит ей... быть верной женой.

Всю эту фарсовую ситуацию Мейерхольд переосмыслил и ревность Брюно объяснил на свой лад. Он вел Ильинского в роли Брюно к образу «поэтическому, по-детски непосредственному и озорному». Брюно становился в спектакле трагикомической жертвой собственного грандиозного, чудовищного воображения. Всякий раз, когда Брюно сам себя приводил в экстаз или в ярость, колеса конструкции начинали энергично вращаться, как бы усиливая значение его слов.

Одна из самых эффектных сцен первого акта, когда Брюно, расхваливая прелести Стеллы ее кузену Петрю, заставлял жену раздеваться, а потом вдруг, заметив огонь, вспыхнувший в глазах кузена, закатывал ему оплеуху, строилась так, что звук пощечины приводил в движение сразу все колеса. И в финале первого действия, как только Брюно, разгорячившись, доводил себя до отчаянного вывода: «Я рогат!» — начинали вертеться все три колеса.

Актеры, впервые вышедшие на станок Поповой, очутились в совершенно непривычных условиях. Их можно определить одним словом — оголенность. Актеру не помогали ни декорация, ни костюм, ни грим. Он оставался на обнаженных, наклонных плоскостях и лестницах станка, на голом планшете сцены. Каждое движение актера, хотел он этого или нет, обретало скульптурную выпуклость и значительность. Следовало поэтому добиваться точнейшей выразительности пластического рисунка, двигаться с легкостью

танцора и с ловкостью акробата. Артистизм обретал спортивный характер. Изящество пластического рисунка влекло за собой и легкость подачи каждой реплики, звонкость, четкость интонации.

Все это, вместе взятое, создавало такую систему актерской игры, которая выдвигала на первый план радостную демонстрацию уверенного и согласованного мастерства. В эмоции обнажалась ее динамическая схема: момент возникновения, развитие (спады и подъемы), кульминация, исчерпанность. Динамика выпячивалась, страсть упразднялась. Здесь — разгадка чистоты и здоровья, свежести и молодости, которыми окрасился на мейерхольдовской сцене грубый фарс.

В третьем акте спектакля вдруг зазвучала совершенно необычайная, бодрая и напористая музыка. Играл джаз-банд, которым руководил только что приехавший из Парижа поэт Валентин Парнах.

В «Великодушном рогоносце» торжествовали победу трое мейерхольдовских учеников: И. Ильинский, М. Бабанова, В. Зайчиков. Заговорили даже о новой формуле согласованной игры этого удивительного трио — «Иль-Ба-Зай».

«Трудно подыскать более полное созвучие, чем триада Ильинский — Бабанова — Зайчиков,— писал А. Гвоздев. — Стремительность и гибкость Ильинского находит свое продолжение в исключительной ритмичности и музыкальности Бабановой, а Зайчиков создает им бесподобный аккомпанемент абсолютно точным скреплением всей жестикуляции. Слово хор в греческой трагедии, он сопровождает и разъясняет в пантомиме все, что овладевает его партнерами в бурной смене страстей».

Многие, подобно Гвоздеву, восторгались «Рогоносцем», но многие выражали недоумение. «В этой постановке нет абсолютно никакого революционного содержания»,— говорил один оратор на диспуте о «Рогоносце». Другой спрашивал: «Неужели все пронесшиеся над страной и в театре в течение пяти лет бури свелись к биомеханике? Ведь вся революционность Мейерхольда — это революционность лодыжки!»

Совсем с иной позиции выступил против спектакля Луначарский. Он был возмущен и шокирован — прежде всего пьесой Кроммелинка. «Пьесу,— писал он,— я считаю издевательством над мужчиной, женщиной, любовью и ревностью, издевательством, простите, гнусно подчеркнутым театром». Наркому просвещения Луначарскому горячо возражал нарком здравоохранения Семашко. Луначарский впоследствии охотно признавал, что в оценке спектакля «разошелся с большинством».

Неожиданностью, удивившей многих, был сочувственный, хотя и с понятными оговорками, отзыв Немировича-Данченко. Он говорил:

«Живое, гибкое, тренированное, радостное человеческое тело — очень хорошо... Я видел в «Рогоносце» Мейерхольда актера без грима, актера в одной общей прозодежде. Прекрасно. Принимаю. Но вот — колеса в «Рогоносце», вращение которых должно убыстрять динамику, темп действия или символизировать некие вершины этого действия, — это уже очень от головы... Принимаю не как «новое искусство», а лишь как новый каприз художника. Волнует он меня? Нет... Сегодня лестницы и круг, а завтра будет что-нибудь другое. Это не главное».

Зато Маяковский и через два года безоговорочно утверждал: «Высшим достижением Мейерхольда был «Великодушный рогоносец».

Рядом с такими соседями по московской театральной афише 1922 года, как «Принцесса Турандот» Вахтангова, «Федра» Таирова или «Колдунья» Грановского, на пестром, цветастом фоне этих спектаклей «Великодушный рогоносец» мог показаться аскетически суховатым, равнодушным и даже презрительным по отношению к вечным человеческим страстям, которые в одних театрах горячо бурлили, в других шаловливо играли. Он воспринимался в ином непредвиденном и неожиданном контексте.

В его на диво слаженной подвижности, в чистоте чертежа, в той вездесущей динамике, которая пронизывала игру актеров, в ритмически механизированном и спортивно-цирковом облике творения Мейерхольда выделялся прообраз будущего, очистившегося от страстей, неподвластных разуму.

Постановка третировала — насмешливо и свысока — те самые страсти, перед которыми человек искони был бессилён. И в этом-то смысле обращение к кроммелинковскому фарсу ревности оказалось очень точным. Вполне понятна обида Луначарского, которого покорбила нигилистическая насмешка над «любовью и ревностью». Но столь же понятно и восхищение Маяковского, он ведь именно в 1922 году сердито писал о коммунистах, которые «толпами лезут млесть» на оперные спектакли.

В «Великодушном рогоносце» театр предвещал гармонию, легкость во всем: в каждом движении, физическом или душевном, в человеческих отношениях, в рационально упорядоченном повседневном существовании каждого.

Скоро стало ясно, что разрыв с прошлым в сфере чувств и страстей, от природы человеку свойственных, осуществить вообще невозможно. Но эстетический прогноз «Великодушного рогоносца» оказался очень дальновидным. Сценическое искусство ближайшего будущего впитало в себя идеи «Рогоносца» жадно и быстро. Их многочисленные отзвуки слышны в театре и поныне.

Развивая успех «Великодушного рогоносца», Мейерхольд применил принципы конструктивизма и биомеханики и в следующей работе — постановке «Смерти Тарелкина» А. В. Сухова-Кобылина.

С точки зрения целей, которые Мейерхольд еще вчера, в «Великодушном рогоносце», перед собой ставил, его выбор мог показаться парадоксальным. Затеваая сызнова «Смерть Тарелкина», режиссер, без сомнения, предвидел трудности, которые его поджидали. «Смерть Тарелкина» — тоже фарс, но фарс трагический. Напористый оптимизм, которым дышала сценическая утопия «Великодушного рогоносца», вряд ли мог тут себя обнаружить.

Идея конструкции сразу же претерпела существенные изменения. Хочешь не хочешь, здесь требовалась какая-то более определенная форма «изобразительности» и «иллюзорности»: полицейский застенок следовало показать так, чтобы стало ясно, что людей в полиции пытаются и мучают. Поэтому один из станков, устроенных В. Ф. Степановой, напоминал нечто среднее между решетчатой клеткой и большой мясорубкой. Туда сажали всех, кто попадал в лапы полицейских, и ручку этой «мясорубки» крутил Шатала. Для допроса попадали стол, стулья. Они появились. Правда, стулья подламывались, когда на них садились, и прыгали, когда с них вставали. Один стул, «стреляющий», реагировал выстрелом на всякую попытку присесть на него. Другой — проваливался. Третий — вертелся волчком. Стол расползался, едва на него кто-нибудь облакачивался, а потом снова, как ни в чем не бывало, вскакивал на ножки. Была ширма — во втором акте в ней застревал Тарелкин. Был высокий ящик-сундук с крышкой, которая вдруг откидывалась, и тогда из ящика высовывалась голова актера. Крышку прихлопывали, голова исчезала. В сундук поочередно прятались Мавруша, Тарелкин, Расплюев, причем на Расплюева Качала выливал в сундук целое ведро воды.

Такого рода эффекты Степанова заготовила, конечно же, по подсказке Мейерхольда. Их происхождение угадать легко. Стреляющими стульями и прочими подобными шутками пользовались еще актеры итальянской комедии масок. А кроме того, все эти фокусы издавна проделывали цирковые клоуны.

И «мебель» Степановой, окрашенная белой масляной краской, в сущности, представляла собой комплект разнообразных цирковых аппаратов. Вещи на сцене не скрывали своей цирковой природы. Многочисленные дубинки, палки с надутыми бычьими пузырями на конце, бутылки в виде кеглей — все эти предметы годились для того, чтобы комедианты могли ими друг друга дубасить.

Таким образом, конструктивизм предстал здесь в нарочито дурашливой форме. Конструкция рассыпалась, распалась и показывалась

публике как бы в разобранном виде — в виде серии отдельных приборов. Вместо целостной установки «Рогоносца», открывавшей большие возможности для актерской работы на самой конструкции, тут возникли отдельные маленькие станки-аппараты, расставленные на плоском планшете пустой и оголенной сцены. Работать следовало с ними, а не на них, это сильно меняло характер игры.

Игра теперь велась с вещами, которые сами тоже умели (или должны были уметь) играть. Актер, играющий с подвижной, живой вещью, — вот принцип этого представления. А если учесть, что главным содержанием действия оказывались физические пытки, то формула возникала еще более острая: орудия истязания комически соотносились с истязаемым телом. В такого рода комизме неизбежно слышались трагедийные нотки.

Игра менялась и потому, что она распространялась теперь по всему планшету сцены. Центрированности «Рогоносца» была противопоставлена центробежность «Смерти Тарелкина». Спектакль рвался к публике и в публику — в отличие от «Рогоносца», динамика которого оставалась замкнутой в пределах сцены.

Желание приблизить действие к зрителям побудило Мейерхольда чрезвычайно ярко — двумя прожекторами, стоявшими слева и справа за первой кулисой, — осветить передний план. Зато глубина сцены оставалась затемненной, и, уходя туда, в глубину, комедианты Мейерхольда как бы растворялись во мгле. Контраст между яркой светоносностью авансцены и мраком, который затаился позади, за спинами актеров, сразу давал себя знать. «Великодушный рогоносец» весело смотрел в будущее, вперед. «Смерть Тарелкина» с ужасом оглядывалась назад, в прошлое.

Жуть ощущалась и в костюмах актеров, хотя Мейерхольд не отказался и здесь от принципа единообразия — прозодежды или униформы. Актеры опять играли без гримов и париков — одному только Тарелкину поочередно напяливали на голову то белый, то черный пузырь из клеенки, чтобы часто и громко лупить его по голове, — но костюмы из синего материала и парусины, сделанные по эскизам Степановой, напоминали то ли арестантские, то ли больничные халаты. «Одежды приговоренных», как выразился В. Г. Сахновский. Он же дал наиболее точное определение спектакля в целом: «жуткий цирк».

Хотел ли Мейерхольд, чтобы спектакль прозвучал так мрачно? Некоторые конкретные решения Мастера свидетельствуют как будто о том, что он стремился, наоборот, к балаганной веселости, грубой и нахальной. Каждое действие заканчивалось тем, что в публику со сцены стреляли из пистолета и помощник режиссера орал: «Ан-трррр-акт!» В антрактах балаганная шумиха захватывала весь зрительный зал. В партере летали огромные разноцветные мячи, зрители весело перебрасывали их через ряды. С бельэтажа в партер

спускали гиперболические бутафорские яблоки, и зрители с азартом пытались их ухватить. Выбрасывали плакаты: «Смерть Тарелкиным — дорогу Мейерхольдам» и т. п.

Когда антракт заканчивался, зрители замечали суфлершу, одетую в такую же прозодежду, что и актеры, сидевшую в первом ряду партера и время от времени очень громко «подававшую» исполнителям реплики. Комедианты обливали друг друга водой, дрались палками, дубинками, бычьими пузырями, боролись с капризами и причудами прыгающей, скачущей и стреляющей «мебели». Как и подобает в балагане, актеры не говорили, а горланили, не ходили, а скакали. Кроме того, рецензенты замечали — не без смущения — «неприличные» трюки вроде «обпюхивания задней части тела».

Складывалось впечатление, что Мейерхольд смакует элементы фарса и всячески их усугубляет. В пьесе связанный Тарелкин произносит, например, изнемогая от жажды, одно только слово: «Воды...» А в спектакле Тарелкин в этот момент вопил: «Воды, воды, воды, воды, воды, воды, воды!!!» Казалось бы, смешно? Особенно если учесть, что сразу после этого вопля Тарелкин извлекал из кармана бутылку вина и к ней привычно прикладывался. В финале, когда все лупили Тарелкина, а тот метался по сцене под общие крики «лови! держи!», когда, наконец, Тарелкин подбежал к краю сцены, хватался за веревку и на тросе пролетал над своими преследователями, и за ним вдогонку мчалась толпа с бычьими пузырями, и Расплюев стрелял из пистолета ему вслед — это-то уж точно получилось смешно?

Так-то оно так, но веселая несуразность, с которой Мейерхольд выстраивал фарсовое действие, все же обладала мрачным оттенком. И вся эта жуть была определенно запрограммирована в мейерхольдовской партитуре спектакля.

Во время репетиций «Смерти Тарелкина» Мейерхольд вовлек своих учеников в соревнование: поручил всем придумывать трюки и мизансцены. Наиболее смело фантазировал самый даровитый из молодых — Сергей Эйзенштейн. Он предложил две мизансцены. Иван Аксенов писал, что «мизансцены Эйзенштейна плохими объявить было никак нельзя. Признать их хорошими значило ввести их в спектакль... Мизансцены были отвергнуты за то, что они были выполнены в стиле, отличавшемся от стиля будущего спектакля».

Через несколько дней, во время одной из лекций Мейерхольда в мастерской, Зинаида Райх оторвала от лежавшей на столе афиши узенькую полоску бумаги, написала на ней несколько слов и переправила записку Эйзенштейну. Тот прочитал: «Сережа, когда Мейерхольд почувствовал себя готовым режиссером, он ушел от Станиславского». Эйзенштейну оставалось только послушаться этого совета — или приказа...

Биографы Эйзенштейна толкуют этот эпизод однозначно: Мейерхольд почувствовал огромный дар своего ученика и испытал то ли страх перед его грандиозными возможностями, то ли ревность к нему. И потому решил от Эйзенштейна поскорее избавиться. Иван Аксенов предположил даже, что Мейерхольд покривил душой, когда заявил, будто мизансцены Эйзенштейна не соответствуют его замыслу. Тогда еще, считал Аксенов, Мастер и сам «не мог бы точно предсказать стиль», который он придаст будущей постановке.

Принять эту гипотезу трудно. Конечно, Мейерхольд мог не знать заранее те или иные частности будущего спектакля. По ходу репетиций могли возникнуть непредвиденные решения и находки. Но общие незыблемые законы формы задуманного представления Всеволод Эмильевич, приступая к репетициям, во всех случаях чувствовал заранее. Видимо, мизансцены ученика в самом деле пришлись ему не по душе, не по вкусу. Конечно, он уже тогда понял, что перед ним «готовый режиссер» величайшего дарования, но понял и другое: этому «готовому режиссеру» предназначен иной, самостоятельный путь. Что и доказал в самом скором времени Эйзенштейн, который предложил в композиции «Мудреца» собственный метод «циркизации театра» в совсем ином стиле.

Разница между спектаклями ученика и учителя в том, что Эйзенштейн поставил веселый фарс, а Мейерхольд — трагический. Цирковая клоунада «Мудреца» оптимистически улыбалась, цирковая клоунада «Смерти Тарелкина» мрачно гримасничала.

Кстати сказать, Эйзенштейн ушел от Мейерхольда без всякого чувства личной обиды или неприязни. Прогремевшего на всю Москву «Мудреца» он впервые показал на чествовании Мейерхольда в день двадцатипятилетия театральной деятельности Мастера и Мейерхольду же посвятил. Что касается «Смерти Тарелкина», то она посвящалась памяти только что умершего Евгения Богратионовича Вахтангова.

В. Г. Сахновский писал о «Смерти Тарелкина»: «На сцену на протяжении всей пьесы смотрели грустные, из темной глубины глядящие глаза Мейерхольда. Печальная картина русской действительности судорожно дергалась в конвульсиях балаганно-цирковой формы...»

Да, «конвульсии» были. Отчасти — конвульсии, предуказанные замыслом Мейерхольда, отчасти же — конвульсии из-за того, что замысел воплощался не идеально. Подводила прежде всего техника сценической машинерии и «аппаратуры», весьма отдаленно соответствовавшая ожиданиям Мейерхольда и эскизам Степановой. Прожектор не только «шипел и урчал», он еще иногда угасал, и сцена погружалась в кромешную тьму. Плохо сделанная цирковая мебель, «по теории долженствовавшая быть, как ртуть», — на практике оказалась беспомощной и жалкой». Костюмы вышли скверные, мешко-

ваты. В таких балахонах ловко выполнять акробатические задачи, поставленные режиссером, комедианты не могли. Актеры вообще не в состоянии были сразу освоить балаганно-цирковую, чрезвычайно свободную — до развязности — и в то же время мрачноватую манеру игры. Особенно мучился в роли Тарелкина М. Терешкович. Когда Терешковича заметил В. Зайчиков, дело пошло веселее.

Друзья Зайчикова — Тарелкина и Дм. Орлова — Расплюева оказались наиболее интересны. Для Орлова Мейерхольд ввел в партию спектакля маленький эпизод, отдельный «аттракцион»: смех Расплюева. Смех был сальный, раскатистый, в этот момент Орлов словно купался в роли «торжествующей свищи». Вслед за Зайчиковым веселее заиграли М. Липин — Варравина, М. Жаров — Брандахлыстова, Н. Охлопков — Качалу. Спектакль «Смерть Тарелкина» довольно долго держался на сцене.

Эмоциональный итог его подвел Б. Ромашов. «Публика, — писал он, — охвачена страхом. Ей не до трюков. Она чувствует самое главное: издевку смерти над человеком».

ПОЛИТИЧЕСКИЕ РЕВЮ

Советских пьес, которые хотя бы отчасти соответствовали мироощущению режиссера и сценическим принципам, реализованным в «Великодушном рогоносце», пока еще не было. В это время внимание Мейерхольда привлекла «Ночь» М. Мартине, поставленная А. Велижевым в Театре Революции. Мейерхольд в 1922 году принял на себя руководство Театром Революции и перед премьерой просмотрел постановку. Он, как вспоминал З. Дальцев, «не сделал ни одного замечания. Мне стало ясно, что придраться ему не к чему: все было гладко. Но разве о таком прилизанном спектакле думал Мейерхольд?»

Действительно, одобрив «прилизанный» спектакль Велижева в Театре Революции, Мейерхольд тотчас поставил «Ночь» в решительной переделке С. Третьякова под названием «Земля дыбом» на сцене своего театра на Садовой-Триумфальной.

С 1923 года этот театр назывался Театром имени Вс. Мейерхольда, сокращенно — ТИМ.

Приимая под свою эгиду недавно возникший Театр Революции, Мейерхольд предполагал, что «у себя», в ТИМе, он будет экспериментировать, искать новые пути, а в Театре Революции уже опробованные, проверенные средства сценической выразительности поступят в распоряжение массовой аудитории. Другими словами, ТИМ воспринимался как своего рода студия (сравнительно большая), а Театр Революции — как театр для масс. Был и еще один существенный оттенок: Театр Революции мыслился как доходное

предприятие. ТИМ, лабораторию новых исканий, Мейерхольд хотел полностью избавить от воздействия «касс».

Пьеса Мартине Мейерхольду совсем не нравилась. «Эта пьеса — сволочь», — угрюмо сказал он однажды А. Февральскому. Потому-то и поручил Третьякову ее перекроить, «начинить» мелодраму порохом злой сатиры.

Многословные стихи Мартине Третьяков пересказывал грубой и лаконичной прозой, сжимая и прессуя текст, придавая ему ударность, броскость, простонародность, связывая его с русской современностью новейшими словечками: «шкурники», «саботаж», «профшкола».

«Военно-революционное действие, посвященное Красной Армии» и впервые разыгранное 4 марта 1923 года, состояло из патетических и сатирических эпизодов: «Долой войну!», «Смирно!», «Окопная правда», «Черный Интернационал», «Вся власть Советам!», «Нож в спину революции», «Стригут баранов», «Ночь». Впервые здесь был использован экран, помещенный в глубине сцены. Световые агитплакаты и фотографии вспыхивали на нем. Поэтому конструкция Любови Поповой гордо называлась «станок-фото-плакат».

«Земля дыбом», — писал С. Мокульский, — превосходный агитационный спектакль, разрешенный в чисто митинговом плапе... При всем том «Земля дыбом» все же заключает в себе целый ряд компромиссов со старым театром.

Компромиссность возникала потому, что времена «Зорь» ушли. Спектакль-митинг уже состояться не мог. Пытаясь все же сохранить верность прежним принципам, Мейерхольд вынужден был прибегать к самым ударным и сильным средствам. Они — действовали. Из всего спектакля «Земля дыбом» и публика и критика облюбовали два эпизода — фарсовый и трагический. Все остальное воспринималось с интересом, но не более того.

Фарсовый эпизод был сделан грубо. Император — В. Зайчиков, в каске, мундире и кальсонах, восседал на ночном горшке. Оркестр гремел «Боже, царя храни!». Затем денщик императора рассматривал содержимое горшка в бипокль и, зажав рукой нос, под хохот публики бежал через весь зрительный зал с горшком, на котором изображена была геральдическая корона.

В трагическом эпизоде смерти героя Мейерхольд превосходно скомпоновал суровую картину: в центре — лежащее на скамье тело погибшего воина, рука упала вниз, слева и справа — две застывшие группы боевых товарищей. Дыхание смерти овеивает мизансцену, она строга и величественна, как надгробная стела. Но это — лишь самое начало режиссерской разработки темы. «Медленно на сцену, под монотонный шум мотора, выезжает грузовик. Пауза. Близкие прощаются с телом покойного; гроб устанавливают на грузовик. Тихо работает в паузе мотор, как бы заменяя скромным своим шу-

мом траурную музыку. Последнее прости. Грузовик медленно трогается с места, мотор меняет ритм, и грузовик исчезает со сцены с ревом мотора, который, удаляясь, еще некоторое время слышен за сценой. Провожавшие гроб застыли на месте. На этом закачивается эпизод, а впечатляющий звук мотора еще долго остается в ушах захваченного драматизмом сцены зрителя.

Эти два эпизода и принесли спектаклю успех. Мейерхольд «приветствует разрушительную силу гражданской войны», писал П. Марков, выдвигающую «вместо мелких и средних чувств большие социальные волнения». Однако трудность для всего «левого» искусства как раз и состояла в том, что отмахиваться от «мелких» или «средних» чувств больше не приходилось: «личное и мелкое», пусть даже «перепетое не раз и не пять», снова стало значительным, важным. Напротив, агитка, которая внушала публике то, в чем публика и без нее была убеждена, теряла всякий смысл. Мейерхольду пришлось пойти с козырей грубого фарса и трагической патетики, чтобы агитку прищипорить, поднять на дыбы.

Созданная Мейерхольдом форма политического ревью испытала на себе воздействие перемен, совершившихся в общественной жизни. Тем не менее год спустя он вновь к этой форме вернулся.

15 июня 1924 года состоялась премьера политобозрения «Д. Е.» («Даешь Европу»). Литературной основой спектакля послужил довольно сумбурный монтаж двух романов — «Трест Д. Е.» И. Эренбурга и «Туннель» Б. Келлермана.

Эренбург против использования его романа категорически возразил. «Я прошу,— писал он,— об одном: дать мне возможность самому делать из моих книг все, что сделать из них возможно». Мейерхольд отвечал грубо, в демагогическом тоне: «Вы сделали бы пьесу так, что она могла бы быть представлена в любом городе Анташты, но в моем театре, который служит и будет служить делу Революции, пужны пьесы тенденциозные, такие пьесы, которые имеют в виду одну только цель: служить делу Революции». Он обвинил Эренбурга в «природном пессимизме», в «безверии» по отношению к революции, в отказе от «коммунистических тенденций».

Эренбург, вспоминая этот эпизод, заметил: «Ответ был страшен, в нем сказалось неистовство Мейерхольда». Если бы только неистовство... Сказалось другое: Мейерхольд стал в полемике пользоваться проработочным тоном, в эстетических спорах применять политические обвинения. Читая отчеты о театральных диспутах, убеждаешься в этом с чувством досады, особенно горькой оттого, что скоро жертвой демагогии, проработки и мишенью для политических выпадов оказался сам Мейерхольд.

Любопытно, кстати, что мнимое безверие Эренбурга не помешало инсценировщику М. Подгаецкому взять из его романа и основную мысль обозрения и главного героя, авантюриста Енса Боота.

«Подгаецкий, — замечал критик К. Миклашевский, — напрасно считает себя автором... Почти все хорошее в тексте пьесы идет от Эренбурга; отлично звучит со сцены его всепокрушающий, едкий юмор. Его текст отлично сплетается со злободневными лозунгами... Созданию «Треста Д. Е.» как спектакля мы обязаны Мейерхольду и Эренбургу».

В программке спектакля «Д.Е.» сообщалось, однако, что театр «добился превращения антиобщественного романа И. Эренбурга в острое агитационное оружие, направленное против буржуазии».

Наивная сюжетная схема инсценировки — фантастическая борьба между неким американским трестом, жаждущим уничтожить Европу (с одной стороны), и международным пролетариатом, возглавляемым трудящимися СССР (с другой), рассматривалась как повод для сатирической атаки буржуазного мира и прославления грядущей мировой революции. Победа мировой революции выглядела, по пьесе Подгаецкого, довольно курьезно. Пока хищные капиталисты завоевывали Европу (они успевали уничтожить Германию, Австрию, Венгрию, опустошить Францию, вести англичан до людоедства и т. д.), пролетарии времени не теряли. Они рыли под Атлантическим океаном туннель, соединявший — ни более ни менее — Ленинград с Нью-Йорком. Дальше все получалось очень просто. Американские рабочие устраивали революцию, прибывшая через туннель «Международная Красная Армия» их поддерживала, и социализм побеждал во всем мире.

Пьеса, говорил с нескрываемым раздражением Маяковский, «абсолютный нуль. Слово в ней, ее сценический материал — убожество». Поэт, однако, прошел мимо основной темы спектакля, которая привлекала к представлениям «Д.Е.» живой интерес.

Московская жизнь сильно изменилась под воздействием новой экономической политики. По вечерам в ресторанах танцевали чарльстоны, фокстроты и танго. Москвички, подражая западной моде, коротко, по-мальчишески, стриглись, носили маленькие круглые шляпки, низко надвинутые на самые брови, коротенькие, выше колен, юбки. С афиш кинотеатров смотрели имена Конрада Вейдта, Гарри Пиля и Лиа де Путти. Но «фокстротирующая Европа» оставалась угрозой мировому пролетариату. Кто танцевал фокстрот, тот не имел права называться комсомольцем. В сфере быта возникло что-то вроде линии фронта. По одну сторону — парни в косоворотках и рубашках с отложными воротниками, девушки в красных косынках, по другую — молодые люди, носившие галстуки, девушки, носившие шляпки... Вот здесь, по этой новой линии огня, разворачивались действительные бои спектакля «Д.Е.». Истинным содержанием его было противопоставление здорового спортивного духа, физической культуры, бодрых маршей — эстетике фокстрота, медленным и расслабленным ритмам танго и вообще «гниению».

Биомеханика тут пришлась кстати. Конструктивизм же начал буквально на глазах разрушаться. По ходу спектакля Енс Боот (М. Терешкович) демонстрировал какой-то загадочный и пелёпый рисунок. «Что это?» — спрашивали у него. «Конструктивизм!» — заявлял он важно. Так театр, усмехаясь, признавался в измене конструктивизму.

Основным структурным элементом спектакля стали движущиеся стены. Они составляли предмет гордости Мейерхольда и восхищения критиков. Мейерхольд утверждал, что вместо неподвижной конструкции в «Д.Е.» впервые дана конструкция динамическая. И правда, с помощью движущихся стен сцена мгновенно преображалась: только что была улица, а вот уже зал парламента, вот — жерло туннеля, вот — стадион, вот — анфилада комнат. Но основному принципу сценического конструктивизма — ничего не изображать — эта функция движущихся стен прямо противоречила. И, строго говоря, тут никакого открытия не было. Передвижные ширмы задолго до «Д.Е.» применялись на театре — и самим Мейерхольдом, и Марджановым, и многими другими режиссерами. «Опять ширмочки? — спрашивал К. Миклашевский. И отвечал: — Да, ширмочки... Но ширмы Мейерхольда солидно сколочены из лакированной вагонки и передвигаются на колесиках. Их фактура — очень выгодное соседство для игры и прикосновений актера».

Вагонку (тонкий тес, из которого делают стенки товарных вагонов) выкрасили, как и вагоны красят, в кирпичный цвет. Красные степки, поставленные на маленькие колеса-ролики, перемещались с грохотом, по очень быстро. Сцены погони, бегства и т. п., восхитившие публику и заставившие критиков говорить, что Мейерхольд успешно соревнуется с кинематографом, делались так. Актер бежал с авансцены в глубину, а в глубине слева и справа навстречу друг другу катились две степки. Актер успевал проскользнуть между ними прежде, чем они смыкались. Возникал эффект мгновенного исчезновения. Все же Маяковский скептически заметил: «Борьба с кинематографом не может достичь цели». И был прав, без сомнения.

В «Земле дыбом» был экран. В «Д.Е.» Мейерхольд установил целых три экрана: в центре и по бокам сцены. На них проецировались диапозитивы и световые надписи. Боковые экраны сообщали о действиях двух враждующих сил. На среднем экране давались названия эпизодов, а кроме того, этот именно, средний и главный, экран служил «средством для выявления отношения постановщика к происходящему на сцене»: тут вспыхивали лозунги, тут зрителей предупреждали, что сейчас, мол, они увидят «ископаемое из среды белой эмиграции» и т. п.

Сделанное Ильей Шлепяновым оформление «Д.Е.» уже спорило с функциональностью и строгой аскетичностью конструктивизма,

но еще не претендовало на цельность и единство стиля. Политическое обозрение обрело черты музыкального и танцевального ревью. Тему «загнивающего Запада» принял на себя джаз. Московские зрители слышали в исполнении «оркестра-переполоха» и знакомые и совсем новые фокстроты, танго и шимми. Подрагивания, хрипы, свисты, неожиданные удары гонга, бухания барабана — все это ошеломляло. Еще больше удивляло зрителей непринужденное поведение оркестрантов, которые то подсакивали в такт музыке, то гримасничали, то ударяли ногой в барабан, плечом — в гонг. Дабы не было никаких сомнений в том, что демонстрируется «последний крик» издыхающей буржуазии, в программах сообщалось: руководитель джаз-банда Валентин Парнах «изобрел ряд новых движений танцев, в исполнении которых он выступал (соло) в Париже, Риме, Севилье, Берлине». Фокстроты и шимми ставил не кто-нибудь, а Касьян Голейзовский: балетмейстер не простил Мейерхольду недавнюю обиду, но соблазн принять участие в работе Мастера был слишком велик. Борис Ромашов в «Известиях» писал о том, какое угнетающее впечатление производит «удушливо-мягущийся шимми изнемогающей в блудливой пляске гнилой цивилизации». Это было сильно сказано.

Гораздо менее увлеченно писали о тех эпизодах, которые «показывают здоровье и волю к труду нашей красной молодежи». Если старая добрая гармошка еще могла как-то соперничать с новомодным джазом, то настоящие красноармейцы и моряки маршировали по сцене гораздо хуже, чем танцоры Голейзовского и актеры Мейерхольда. «Ввод красноармейцев и матросов на сцену — дикость, — сказал с обычной категоричностью Маяковский. И добавил: — Это какой-то институт театральных денщиков». Спектакль вообще произвел на него «удручающее впечатление».

О том, что в «Д. Е.» Мейерхольд широко применил прием актерской трансформации, Маяковский даже не упомянул. А ведь Гарин, Ильинский, Бабанова исполняли, мгновенно перевоплощаясь, по нескольку ролей. К стальному королю мистеру Джебсу (А. Темерин) один за другим приходили семь изобретателей. Всех изобретателей играл Эраст Гарин, демонстрируя искусство молниеносных превращений. Впрочем, подчас, по словам Ильинского, зрители просто не успевали понять, «новые это персонажи или старые».

Вообще актеры все-таки терялись в «Д.Е.». Динамичное ревью пожирало артистов, уже полюбившихся публике, и публика об этом жалела.

Хотя почти все критики сходились в мнении, что «Д.Е.» «самый агитационный из всех спектаклей СССР», что Мейерхольд «показал себя здесь не только гениальным режиссером, но гениальным агитатором», тем не менее сам «гениальный агитатор» чувствовал, видимо, что пора менять курс.

Многие гадали, куда направит свои стопы Мастер. Особенно богат прогнозами был 1923 год, когда отмечался — торжественно и воинственно — двойной юбилей Мейерхольда: двадцатилетие режиссерской и двадцатипятилетие актерской деятельности.

28 марта 1923 года «Известия» опубликовали постановление Совнаркома СССР: «Ввиду выдающейся двадцатипятилетней артистической деятельности Всеволода Эмильевича Мейерхольда присвоить ему звание народного артиста Республики». Тогда еще такие почести оказывались редко. (В октябре 1923 года этого звания удостоились К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко.) Юбилейный сборник, посвященный Мейерхольду, состоял из статей, написанных восторженно и в самых сильных выражениях. Его называли «великим мастером», «великим художником»... В сборнике было и стихотворение молодого турецкого поэта Назыма Хикмета «Да здравствует Мейерхольд!» (Любовь к искусству Мейерхольда Хикмет пронес сквозь всю свою жизнь и в конце пятидесятых — начале шестидесятых годов все так же восхищенно говорил о Мейерхольде.)

«К солнцу, па площадь, к массе идет Мейерхольд... — восклицал Эм. Бескин. — Театральная земля должна стать дыбом. И станет».

Н. Семашко, напротив, предполагал, что время внесет коррективы «в революционную ломку Мейерхольда». Может быть, осторожно замечал Семашко, многое придется «исправить и дополнить», многое «смягчить».

Н. Фореггер неожиданно сравнивал Мейерхольда с Пикассо. «Глаза Мейерхольда, — утверждал он, — устремлены только в завтра. Мейерхольд в театре — это Пикассо в живописи. Их задача — искать, производить опыты, намечать новые пути... Мейерхольд должен открывать!»

Между тем раздавались и голоса, раздраженные «культом Мейерхольда, капонизацией Мейерхольда, причислением Мейерхольда к лику святых». Один журналист саркастически заметил: «Конечно, Мейерхольд — исключительно талантливый режиссер, не спорю, но зачем же стулья ломать?»

Вл. И. Немирович-Данченко, незадолго до юбилея Мейерхольда побывавший в Кремле, вынес оттуда уверенность, что «отношение к театрам сильно изменилось: мейерхольдовщина потеряла не только престиж, но и всякий интерес», зато акции Художественного театра как будто поднялись.

К чести Мейерхольда, следует сказать, что вопросам престижа он значения не придавал и к юбилейной шумихе относился весьма сдержанно. Что же касается разнообразных прогнозов, гипотез и предсказаний относительно того, каким будет и должно быть его искусство в дальнейшем, то все они основывались на зыбкой почве. Исходной точкой всех суждений была предшествующая практика

самого Мейерхольда. Соотнести же его движение с событиями, которые происходили в общественной жизни страны, современникам не удавалось. Сам Мейерхольд тоже, судя по его речам, статьям и беседам той поры, не мог бы ясно изложить собственное понимание новой общественной ситуации и собственные намерения. Его декларации тогда почти не менялись. Но искусство его — менялось.

«ПОСТАНОВКА БЕЗ ПОРОХА»

Когда Мейерхольд показал в Театре Революции «Доходное место» Островского, спектакль прошел почти незамеченным. Другие премьеры Мейерхольда сопровождались фейерверками рецензий и диспутов, эта, сыгранная 15 мая 1923 года, осталась в тени. Соратники Мастера по «Театральному Октябрю», критики, теоретики «левого театра» стыдливо опускали глаза. Спектакль рассматривался как небрежная обмолвка режиссера. С точки зрения «левых», ничего принципиального в этой работе Мейерхольда не было. «Вероятно, — писал Сергей Ауслендер, — и друзья и враги левого фронта будут пескoлькo разочарованы этой постановкой. В ней нет материала для слишком шумных восторгов и возмущений. Постановка без пороха».

Действительно, мало кто из критиков уделил внимание «Доходному месту». Только В. Блюм не выдержал и сердито высказался о непонятной ему «вспышке пиетета к Островскому, апостолу срединности и всяческого мещанства».

«Доходное место» и впрямь выглядело рядом с другими работами Мейерхольда тех лет странной оплошностью. Сам он, против обыкновения, помалкивал: не рассказывал, какие открытия совершил, какие новшества ввел. Похоже было, что Мастер работал вполсилы.

Через два года, когда Мейерхольд снова — и на этот раз в своем театре, в ТИМе, — поставил Островского, критики уже не могли молчать. Произошел взрыв. Но в грохоте этого взрыва «Доходное место» не вспомнили. Было не до того.

А спектакль, почти беззвучно вошедший в московский репертуар, все шел и шел. Он возобновлялся и в 1926 году и в 1936-м, и успех его все нарастал. Театральная жизнь Москвы менялась год от года, преподносила зрителям новые сюрпризы, выдвигала новые имена. Но зрители продолжали посещать «Доходное место».

Постепенно выяснилось, что «постановка без пороха» — режиссерский шедевр Мейерхольда.

Однако неясно было, как он возник, как сложились в гармонию на первый взгляд совершенно несовместимые различные его элементы.

Взять хотя бы внешнюю форму спектакля. Казалось, все на месте: и стены, и двери, и комнаты, и столы, и стулья, — но на обычную декорацию пьесы Островского все-таки непохоже. Там, где зрители ожидали увидеть какие-нибудь веселенькие обои, стояла глухая фаянсовая стена, выкрашенная в черный цвет. Лесенки — прямые и витые — напоминали своей обнаженной простотой корабельные трапы. Компатка Полины на антресолях выглядела как капитанский мостик. Вместо уютных кресел и стильных стульев торчали грубо сколоченные прямоугольные вещи. Конечно, это были кресла, стулья, а также — скамейки, табуретки. Но мебель из простых деревянных реек и тяжелых досок в мир Островского никак не вписывалась.

Да, как бы говорил художник Виктор Шестаков, я все оставляю в неприкосновенности: и стены, и лестницы, и мебель! Но все это будет только утилитарным. Стена ограждает пространство. По лестнице можно ходить. В кресле можно сидеть. И все. Никаких конкретных примет времени, стиля, эпохи я не даю. Мне все равно, как выглядела гостиная Вышневого или комната Полины. Я не собираюсь переносить вас, зрителей, в прошлое столетие. Я хочу, наоборот, пьесу перенести в наши дни, и вот перед вами грубая, неудобная обстановка, в которой, если угодно, можно играть любую другую, хотя бы и самую современную пьесу.

Металлические мостки с перилами, лестницы, завивающиеся узкими спиралями, позволяли режиссеру вести действие, как это давно уже любил делать Мейерхольд, сразу на нескольких уровнях — на планшете сцены, на лестницах, на мостках. Но с точки зрения принципов конструктивизма желание расставить на сцене настоящие вещи из бытового обихода, конечно же, выглядело ужасающей уступкой «театральщине».

А Мейерхольд и Шестаков дружно сделали еще один шаг назад. В костюмах и париках они сохранили полную историческую достоверность. Вицмундиры, сюртуки, клетчатые панталоны чиновников, белые, шнуром подпоясанные рубахи трактирных официантов, пышные женские платья — юбки кринолином, талии, затянутые в рюмочку, — все строго по моде середины XIX века! Актрисы играли в пышных париках с локонами. Тщательно воспроизводились дамские прически с ленточками и бантиками, чиповничьи бабенбарды и плечи, стриженные в скобку головы полowych. Мало того, в суровую, аскетическую обстановку спектакля вводились даже и подлинные предметы эпохи Островского. В трактире — настоящий медный оркестрион. Медные семисвечники и хрустальные бокалы поблескивали на грубых столах. Юсов раскуривал длиннейшую старинную трубку...

Музейные вещи, странно сочетаясь с казарменной грубостью остальной обстановки, получали слегка иронический смысл. Они

бросались в глаза. Они приносили с собой воспоминание о быте уничтоженном, стертом с лица земли, теперь уже невозможном.

Сознательно найденное и сильно подчеркнутое противоречие между сухостью общего тона декораций и многоцветностью, исторической точностью костюмов и отдельных музейных предметов было простой, но точной формой связи современности и прошлого, достигнутой в спектакле.

Огромные возможности, открывшиеся в сочетании музейных вещей и исторически достоверных нарядов с суровой нейтральностью общего фона, тогда не были по достоинству оценены. Впоследствии же, в пятидесятые-семидесятые годы, открытие это эксплуатировалось многими другими режиссерами очень разнообразно. Решение, найденное совместно с Виктором Шестаковым, сам Мейерхольд рассматривал как удачное лишь применительно к данной пьесе, ибо оно помогло ему резко «столкнуть» старую пьесу в зрительный зал начала двадцатых годов.

Выяснилось, кстати, что и выбор пьесы был вовсе не случаен, что она вызывала у зрителей множество современных ассоциаций. Нэпманы, пускаясь в коммерческие аферы, осваивая новые и новые частные предприятия, штурмовали стены советских учреждений, всегда готовые дать взятку. Понятие «доходное место» представлялось реальным. Подкупы, растраты, хищения участились, и газетные отчеты «из зала суда» ежедневно и неопровержимо об этом сообщали.

Величественному бескорыстию революции ситуация нэпа противопоставила денежный интерес.

Режиссерская партитура Мейерхольда учитывала эти новые обстоятельства. Затаенной, подспудной темой спектакля была тревога. Она диктовала тревожные ритмы, пронизывала рисунок мизансцен, окрашивала беспокойством взаимоотношения персонажей.

Самыми большими актерскими удачами спектакля стали Полинька и Юсов. Конечно, обе фигуры выдвигались на первый план актерскими талантами М. Бабановой и Д. Орлова. Но не только в этом дело. В образах Полиньки и Юсова наиболее четко выражалась идея, волновавшая Мейерхольда. В Юсове — угроза, в Полиньке — надежда. Между этими двумя полюсами простиралось насыщенное электричеством тревоги силовое поле спектакля.

Мейерхольд изумил знатоков Островского тем, что впервые в сценической истории «Доходного места» поставил пьесу почти целиком, «без обычных вымарок». Но тексту Островского — неторопливому, обстоятельному, внятному — дал новый, нервный и сбивающийся ритм.

Самой напряженной была сцена в трактире, виртуозно разработанная Мейерхольдом. Синий свет мощного прожектора освещал выдвинутые к авансцене трактирные столики. В мрачном освеще-

нии белые скатерти приобретали зловещий оттенок. Таинственно поблескивали медные трубы оркестриона. Одинок сидел за столиком Жадов — Алексей Горский перед горящей свечой. Когда в зал трактира вваливалась ватага чиновников с Юсовым во главе, половые вносили семисвечники и тревожные огоньки расплзались по всей сцене. Отмечалось важное событие: рождение нового взяточника. Белогубов — решил, взял, «оскоромился» и теперь в люди выйдет... Сдвигали столы. Рассаживались: чиновники — на скамьях, Юсов, начальство, — отдельно, на стуле. Пьяный говор скоро сталовился крикливым, пенстовым, яростным. Взвизгив напряжение до предела, Мейерхольд разом давал разрядку:

— Аким Акимыч, просим танцевать!..

Из-за стола выходил захмелевший Юсов. Пошатываясь, он вываливался на середину сцены, подбоченивался, взмахивал красным платочком и — мягко, легко, важпо — начинал отплясывать «русского». Юсов — Дмитрий Орлов показывал подчиненным, как надобно плясать, не роняя престижа своего... Чиновники ретиво били в ладоши в ритм его пляски. А безучастные, всякое повидавшие половые белым полукружием обрамляли группу пьяных чиновников и холодно поглядывали на Юсова, соображая, сколько им перепадет «на чаек». Потом следовал новый, до истерического взвизга, напор чванства. Окруженный лебезящими чиновниками, Юсов, дабы показать свое презрение к печатному слову, сжигал на подносе газету. Желтое пламя металось посреди сцены, вырывая из тьмы сальные, наглые и подхалимски-почтительные чиновничьи рожи.

Когда чиновники наконец уходили, на сцене вновь — в образовавшейся вдруг пустоте — оставался одинокий столик Жадова, к которому подсел Досуев. Тихий, значительный, серьезный, и безнадеежный велся тут разговор. Но за сценой бушевала попойка, оттуда летели скорбные, тягостные звуки «Лучинушки», и оттуда выходил вдруг, шатаясь, вдребезги пьяный чиновник с салфеткой, заткнутой за воротник. Хватаясь рукой за черную стенку и сунув уже два пальца в рот, он пробирался — понятно куда.

Надо было обладать мейерхольдовской смелостью, чтобы мрачную чиновничью пляску строить в мажорных ритмах народного танца, а горестную «Лучинушку» перебить проходом такой скабрёзной фигуры...

Когда уходил Досуев, половой уносил последнюю свечу со стола Жадова. На протяжении всего действия по сцене металась огни, пылала бумага... Теперь сцена погружалась в кромешную мглу. Жадов плакал, надрывная «Лучинушка» за сценой словно бы сопровождала его.

Четвертый акт режиссер сосредоточил на маленькой верхней площадке, обозначавшей комнату Полины и Жадова. Там, в этом «скворешнике», и на лестнице, ведущей к нему, строил Мейерхольд

изящные, лакопичные дуэтные мизансцены Полинки и Юлиньки, Полинки и Кукушкиной, Полинки и Жадова. Особенно тщательно он разработал финал акта, когда Полина то уходила от Жадова (вниз по лестнице), то возвращалась к нему (вверх), то колебалась (вниз-вверх-вниз-вверх) и т. д. Капризы Полинки были точно рассчитаны Мейерхольдом «по ступенькам». Такое шутовское решение вполне соответствовало сути сцены и раскрывало характер Полинки. «Упрямство вздорной девчонки, стремление поставить на своем и в то же время сознание своей неправоты и желание помириться с мужем — все дапо в этом нерешительном скольжении по ступенькам и по перилам лестницы», — писал Б. Алперс.

Другая, тоже на лестнице организованная мизансцена имела совсем иной смысл. Белогубов — В. Зайчиков быстро бежал вверх по винтовой лестнице и на каждом повороте спирали, всякий раз, когда он оказывался лицом к сидящему внизу Юсову, низко кланялся ему. Суевливое мелькание белогубовских поклонов создавало своего рода квиптэссенцию подхалимажа.

Не менее выразительную мизансцену-метафору Мейерхольд нашел и для Юсова. Шествуя к дверям кабинета Вышневого, Юсов постепенно подгибал колени, опускал голову, весь как-то съеживался, становился ниже ростом и почти ползком всовывался в дверь. Мизансцена эта стала потом хрестоматийной, актеры, игравшие Юсова, много лет кряду повторяли или варьировали ее. (И. Ильинский, например, играя Юсова в Малом театре в 1948 году, выполнял мизансцену Мастера тщательно и любовно.)

Острые мизансценические решения Мейерхольда энергично выдвигали на первый план актера. Воспитанная Мейерхольдом в начале двадцатых годов великолепная мужская когорта веселых комедиантов, ритмичных, четких, пластичных, отлично натренированных, всегда готовых выполнить любой акробатический прием, уверенно владевших своим телом и голосом, во многих композициях Мастера окружала единственную и несравненную героиню молодого театра — Марию Бабанову. С феноменальной легкостью улавливала и усваивала Бабанова все требования Мейерхольда. Она без колебаний принимала и выполняла труднейшие подчас мизансцены, с пунктуальнейшей точностью воспроизводила предуказанный рисунок роли. Каждую интонацию повторяла, как по нотам, своим чистым, звонким и мелодичным голосом. Но идеальная «биомеханическая актриса» Бабанова никогда тем не менее не оставалась в пределах одного только точного выполнения режиссерских заданий. «Фокус» Бабановой и тайна успехов ее состояли в том, что каждая роль актрисы получала лирическую окраску.

Детски шаловливая, легкая и беззаботная Полинка Бабановой ошарашивала не только Жадова, но и себя самое и зрителей, когда словно машинально, заученно повторяла слова «умных людей» —

Юсова или мамыши. Важным, нравоучительным тоном — но явно с чужого голоса — она внушала Жадову: «Известно, Белогубов лучше тебя. У начальства в уважении, жену любит, отличный хозяин, свои лошади... А ты что?» Но когда за всеми этими наставлениями открывался истинный Полинский интерес, когда она со слезами в голосе провозглашала, что платье хочет бархатное, и повторяла несколько раз нараспев, сладостно — бархатное... бархатное, — зрительный зал отвечал ей взрывом веселого смеха. В детскости этой таилась надежда на силу добра, способную защитить Полинскую (и зрителей) от соблазнов нэпа.

О, как понятны были молоденьким московским зрительницам 1923 года мечты Полинки о нарядах! Вырвавшаяся из разрухи и голода страна только еще начинала одеваться. Шляпки и модные платья парижских жен вызывали горькую зависть женщины, вынужденных во всем себе отказывать. Их мужья, бескомпромиссные, твердые приверженцы идеи, могли показаться похожими на Жадова. И Мейерхольд на это сходство изящно и ловко намекнул. В четвертом акте, в сцене ссоры с Полиной, его Жадов был в белой рубашке с отложным воротником, в строгих, почти спортивных брюках, юное, открытое лицо — ни дать ни взять, молодой человек начала двадцатых годов. Когда сцена кончалась капитуляцией Жадова, когда он уступал Полине и соглашался идти к дядюшке просить доходное место — вот тогда он облачался в форменный вицмундир и — возвращался в XIX век.

Орлов в роли Юсова тоже шел навстречу злободневным ассоциациям. В его игре так и светило, так и сияло самодовольство человека практического, делового, уверенного, что истинное достоинство там, где выгода, а «идеи», «идеалы» гроша ломаного не стоят.

Самое подхалимство Юсова перед Вышневым было окрашено радостью. Мейерхольдовскую строгость и остроту пластического рисунка Орлов словно бы слегка закруглял. Движения были плавными, легкими и мягкими. Режиссер А. Грипич заметил, что роль Юсова Орлов проводил «с каким-то веселым лукавством». В интонациях слышалась некая доверительность — актер с едва уловимым озорством словно приглашал зрителей в сообщники себе. Где-то в самой сердцевине образа прятался — и порой выглядывал, будто подмигивая публике, — лукавый комедиант.

Юсова он играл почти без грима, с небольшой толщинкой, придававшей фигуре его приятную дородность, в очках, которыми пользовался очень ловко: то глянет с подозрением поверх очков, то высокомерно пялится на собеседника сквозь стекла, «то голова вытянута вперед и зрачки немигающих глаз вылуплены на начальника, а то очки на лбу, глаза прищурены и по лицу расплывается масляная улыбка...».

В финале Юсов — Орлов сохранял философское спокойствие. С эпическим равнодушием воспринимал катастрофу Вышневого. «Судьба, — говорил он голосом сытым и умиротворенным, — все равно, что фортуна... как изображается на картине... колесо, и на нем люди...». Он очерчивал пальцем круг в воздухе, развешивал на нем воображаемых человечков. Чуть позже подходил к Вышневному, бессильно лежавшему на кушетке, и заботливо, деловито — как покойнику — складывал ему руки крестом, поправлял ноги... Закончив хлопоты «у тела» Вышневого и с удовольствием оглядев «труп», Юсов бросал в публику быстрый взгляд человека, уверенного, что все его поймут и с ним согласятся: конечно, мол, все там будем, но я-то еще не одного начальника схороню и цел остаюсь!

ТЕАТР СОЦИАЛЬНОЙ МАСКИ

Не прошло и года после премьеры «Доходного места», как Мейерхольд поставил еще одну пьесу Островского — «Лес». Премьера состоялась 19 января 1924 года, и ее уже нельзя было не заметить. Во-первых, потому, что давалась она в ТИМе — в самом центре «левого театра», а во-вторых, потому, что, в отличие от «Доходного места», постановка «Леса» была буквально начинена режиссерскими новшествами и изобретениями. Она ошеломляла. Так или иначе, но откликнуться на нее должны были все. И действительно, статьи о «Лесе» посыпались как из рога изобилия.

Это был ответ вождя «левого театра» на лозунг А. В. Луначарского «Назад к Островскому!».

К огорчению наркома, многие его «безнадежно не поняли, думали, что я рекомендую писать «под Островского» — как делают мебель «под орех». Я же имел в виду, что мы, современные драматурги, должны, подобно Островскому, чутко наблюдать окружающую нас жизнь и, соединяя в одно глубокую театральность, я бы даже сказал, максимальную эффективность, с точным, проникающим в суть вещей реализмом, дать конструирующее и разъясняющее зеркальное отражение наших дней».

Программа Луначарского требовала пристального внимания к новой действительности, углубления реализма, яркой театральной формы и четкого выявления политической тенденции («разъясняющее зеркальное отражение»).

«Левых», однако, шокировало самое имя Островского. Мейерхольдовская постановка «Леса» вызвала смещение в их рядах. «Когда на Островского падает внимание недавнего лидера «Театрального Октября», его вдохновителя, фактически — знамени всего «левого фронта», здесь поневоле запнешься, — признался Эм. Бескин. — Здесь надо подумать...».

Один из рабкоров «Правды» спрашивал: «Зачем эта пьеса вообще была поставлена? Не лучше ли оставлять покойников на кладбищах, в старых театрах вроде Малого? Зачем их оживлять?»

Между тем «Доходное место» показало, что Мейерхольд безошибочно уловил некое соответствие между потребностями советской аудитории середины двадцатых годов и живой эмоциональностью, демократичностью, простотой письма Островского. Но, конечно, «академический» Островский, такой, каким он выглядел хотя бы в Малом театре, Мейерхольда не устраивал.

Обещая применить в постановке «Леса» приемы «сценического гиперболизма», он намеревался одновременно и «заострить заложенные в пьесе социальные конфликты», показать персонажей комедии «как представителей двух враждующих лагерей, двух классовых групп». Характеристики всех действующих лиц режиссер предлагал «пересмотреть» и изменить — так, чтобы «в комедии значительно сильнее зазвучал социальный мотив».

Все эти рассуждения, которые сегодня кажутся до крайности примитивными, тогда прозвучали как новое слово. Как прозрение. Как озарение. Ведь они предлагали практический, деловой и профессиональный ответ на актуальный для всего советского театра вопрос: что делать с классикой? Ставить ли ее вообще? А если ставить, то — как?

Способ превращения старого драматургического наследия в боевую, ударную силу нового театра, изобретенный Мейерхольдом, предписывал резкое выпячивание на первый план социальных мотивов произведения. Социологизм применялся как универсальное средство, позволяющее по-новому прочесть и показать любую старую пьесу. Самый прямой и самый простой путь к этой цели — жирно подчеркнуть классовые интересы и классовую принадлежность каждого из персонажей. Система образов «Леса» пестра, сложна и подвижна? А мы вот ее упростим! А мы увидим в ней «противопоставление двух лагерей», не больше! Направо пойдут помещица-эксплуататорша Гурмыжская, кулак Восмибратов, Милонов, который будет «священник», — и все это, конечно, классовые враги. Налево пойдут Аксюша, Петр (борцы против эксплуатации!). Счастливец и Несчастливцев хотя и «деклассированные элементы», но и они — против помещиков, значит, и они будут «наши».

Классовые признаки доминировали, все себе подчиняя.

Такие идеи, конечно, не одного Мейерхольда осенили. Они носились в воздухе, время их подсказывало и даже навязывало. Новое искусство адресовалось к искусству старому с позиций силы. Допуская классику на свои подмостки, художники революции считали, что оказывают ей честь, еще неизвестно, заслуженную ли. Тут сквозило высокомерие повизны по отношению к старине, абсолютной явности — к туманной сложности, самоуверенных, только что одер-

жавших победу молодых — к побежденным и поверженным. Тут проскальзывала снисходительность, не лишенная, впрочем, и некого благодушия: ведь классиков вытаскивали на революционную сцену чуть ли не с кладбища. Восставшие из гробов, они вряд ли смели рассчитывать на особую деликатность. С ними обращались, конечно, без церемоний, однако их ведь возвращали к жизни!

Задиристая, грубая переделка классиков одновременно означала и попытку восстановления утраченной, прерванной преемственности развития культуры. Совсем недавно Пушкина собирались «сбросить с корабля современности», теперь — в том же 1924 году, когда Мейерхольд ставил «Лес», — Маяковский, обращаясь к Пушкину, дружелюбно сообщил: «Я бы и агитки вам доверить мог. Раз бы показал: вот так-то, мол, и так-то... Вы б смогли — у вас хороший слог». В отношении современных поэтов к классикам обнаруживалась фамильярность, грубоватая, конечно (Есенин разговаривал с Пушкиным на «ты»: «О, Александр, ты был повеса, как я сегодня хулиган...»), однако и радостная (Маяковский — Пушкину: «Я люблю вас, но живого, а не мумию...»).

Точно так же, радушно похлопывая Островского по плечу, взялся за «Лес» Мейерхольд.

Комедия Островского, перекомпонованная и переименованная, послужила прочным фундаментом, на котором режиссер возвел свою неузнаваемо новую постройку.

Фундамент почти весь ушел под землю, скрылся. Но он там был.

Речь идет не только о тексте. Исследователи (и автор этой книги в их числе) уверяли, будто текст Островского, перекомпонованный режиссером, был «сохранен полностью». Они ошибались. Мейерхольд сделал много мелких, но существенных купюр. Еще существеннее другое: он часто давал старому тексту совсем новый смысл. Вообще в этом спектакле он то и дело спорил с Островским, вел игру наперекор автору.

Кроме того, известно, что сперва в мейерхольдовском «Лесе» насчитывалось тридцать три эпизода, потом их число сократилось до двадцати шести, потом — до шестнадцати, и, конечно, вместе с уходящими из спектакля эпизодами ушла и добрая половина текста. Наивно закрывать глаза на этот факт.

И все же из всех пьес Островского комедия «Лес» бесспорно воспринималась тогда режиссером как наиболее близкая ему. В ней громко звучал один из сокровенных и давних мейерхольдовских мотивов — мотив торжества вольного комедиантства над обыденной подневольностью.

Плохой трагик, «орала» Несчастливцев ставился Островским выше всех персонажей пьесы. Нищий, бродяга, он приносил с собой духовную красоту, которой не обладали богатые, могущественные хозяева жизни.

Геннадий Несчастливцев и спутник его, Аркашка Счастливец, два «перекати-поля», вкатывались в «лесную», застойную жизнь поместья, будто занесенные свободным ветром далекой и неизвестной тут воли.

А Гурмыжская и ее «богатые соседи» у Островского написаны кистью размахистой, глумливой. И это, конечно, тоже импонировало Мейерхольду, открывая перспективы для сатирической атаки тех, «которые власть имеют». Тут виделась заманчивая возможность обличения и осмеяния поверженного революцией старого мира.

В пьесе помимо Несчастливцева и Счастлинца легко обнаруживались персонажи, которые заслуживали поддержки. Так что свое обещание развести всех героев «Леса» — одних направо, других налево — в соответствии с классовой принадлежностью Мейерхольд выполнил с завидной непринужденностью. Композиция его «Леса» схематична, это не удивительно. Другое удивительно: она грациозна.

«Противопоставление двух лагерей», сразу же объявленное Мейерхольдом, обусловило первый из важнейших принципов структуры «Леса» — принцип социальной маски. Элементарная, агиткой продиктованная схема утрировала образы персонажей, отрывая их от привычной сценической традиции. Менялась — невероятно укорачиваясь — дистанция между зрителями и персонажами. Всякое ощущение историзма, отдаленности времени действия комедии от времени, когда она разыгрывалась, отменялось. Прошлое вдвигалось в настоящее. Настоящее опрокидывалось в прошлое. История вступала в игру с современностью. Современность принимала эту игру и — в ней побеждала. Социальные маски определяли законы и природу игры.

Комедия масок возникла на площади. Зрители, толпой окружавшие актеров, не могли разглядеть, как меняются выражения лиц комедиантов. Зато они видели все их движения, слышали их голоса. Площадная игра отнимала у актера выразительные возможности мимики, но усиливала значение выразительности тела и голоса. Тут — одна из причин, заставлявших все личное, особенное, своеобразное убирать, а все типическое подчеркивать, выпячивая главное и упрощая тип до однозначности маски. Бригелла — пройдоха, плут, Панталоне — сама жадность, Капитан — фанфарон и трус, и так далее. Когда маска буквально закрывала лицо актера, она лишала его мимики, требуя взамен яркой, буффонной игры пластики и интонаций. Мейерхольд в «Лесе» так и поступал, хотя он и не закрывал лица актеров настоящими масками. Вместо маски — размалеванное, превращенное в маску лицо. Яркие бороды, яркие парики и костюмы — вот чем располагали его артисты. Однако вся игра велась в четко означенных границах грубой классовой типологии. Как и в старинном театре масок, следовало играть без оттенков,

идти напрямик, небрежно отбрасывая в сторону все подробности быта, психологии, все тонкости, эмоциональные или рациональные.

Гурмыжскую играла Е. Тяпкина. Ее Гурмыжская предстала перед публикой как воплощение помещичьего произвола, ничем не ограниченного, надменного и капризного. По сравнению с пьесой (где ей «за шестьдесят») она сильно помолодела, вернее сказать, лишилась возраста. Не имело значения, сколько ей лет. Говорила грудным контрольно, для всех — повелительным, для одного Буланова — бесстыдно зазывным, и часто срывалась на «вульгарный тон торговки» (Н. Семашко). «Курносая, злая, грубая, кулак в юбке, развратная баба» (В. Блюм). Салтычиха? Конечно. Но и — современная нэпманша, агрессивная и наглая. Деспотичной амазонкой, которой все дозволено и доступно, она могла разгуливать и по своей усадьбе «Пеньки» и по Кузнецкому мосту или Столешникову переулку. Она была сразу и в прошлом и в настоящем.

В социальных масках «Леса» история весело отражалась зеркалами гипербол. Жесткие, выпуклые, карикатурные изображения стародавнего самодурства, ханжества, насилия искали — и находили — мишени для злободневной сатиры.

Милонов, в комедии Островского благодушный помещик-резонер, превратился в попа, «отца Евгения». И, конечно, «служителя культа» высмеивали и обличали по всем правилам антирелигиозной пропаганды двадцатых годов.

Буланов, по пьесе всего-навсего «молодой человек, педоучившийся в гимназии», демонстрировал «черты вырождения» русского дворянства: «пройдоха, настоящий прихлебатель, сутенер» (Н. Семашко). Юный Иван Пырьев, в будущем известный кинорежиссер, играл Буланова в спортивном теннисном костюме, немыслимом для жалкого «дворянчика» прошлого столетия. В годы нэпа таких пижонов называли «жоржиками». Предполагалось, что «спортивный жоржик» — по вкусу Гурмыжской.

Помещик Бодаев, получив в спектакле должность исправника и чин майора, расхаживал при сабле и с нагайкой в руке.

Итак, если в «Лесе» Островского помещиков было трое, то в «Лесе» Мейерхольда помещица осталась одна: Гурмыжская. Три одинаковые «социальные маски» режиссеру не понадобились, и «богатые соседи» Гурмыжской превратились один — в попа, другой — в исправника.

Босмибратов — Б. Захава, весь в черном, угловатый, неуклюжий купчина, являл собой социальную маску «нарождающегося хищнического российского капитализма». А в то же самое время воспринимался и как «кулак-кровосос» (В. Блюм), «нагловатый кулачок начала нэпа» (Б. Алперс).

Наперсница Гурмыжской, Улита — В. Ремизова, везде шпыряющая, подслушивающая, подсматривающая ключница и доносчица,

тоже из прошлого выглядывала в настоящее, напоминая, что подхалимство живуче.

Набор оживших карикатур дополнялся вереницей «фигурантов», Островским не предусмотренных: Урядник, Статский, Попадья, Коных, Садовник, девки-служанки, даже Турка — слуга Гурмыжской. Часто «фигуранты» выполняли многочисленные обязанности «слуг просцениума», вносили и уносили вещи, необходимые для игры.

Экзотического Турку стоит особо отметить. Эта вот маска не была «социальной». Турка не имел ни положительного, ни отрицательного заряда, не был отмечен ни «плюсом», ни «минусом». Он прислуживал Гурмыжской, но он же стоял «на стреме» во время тайного свидания Аксюши с Петром. Фигура не очень заметная в спектакле, но интересная тем, что своей откровенной функциональностью она обнаруживала связь системы персонажей «Леса» с традициями народной комедии масок.

Маска отнимала у персонажа характер, индивидуальность, судьбу. У персонажей «Леса» не было биографий. Вне пределов сегодняшнего представления они не обладали ни прошлым, ни будущим. Нелепо было задаваться вопросом, как жила Гурмыжская в молодости и сколько ей лет, каким станет Буланов, когда состарится, куда потом пошагают Счастливец и Несчастливцев.

Более того, маски знать не знали обычных человеческих чувств. Ни Аксюша, ни Петр не играли любовь друг к другу. Автора спектакля вообще не интересовало, не могло интересовать, женится ли Петруша на Аксюше, будут ли они счастливы в браке, сколько народят детишек. Вместе с окончанием спектакля закапчивалось и их существование. Дальше им незачем было жить, значит, они не могли ни пожелеть, ни постареть, ни умереть.

Игра повторяется, варьируется, сегодня так, завтра иначе, но у нее нет ни перспективы, ни ретроспективы.

И если бы (допустим на мгновение такую вероятность!) Стапиславский вдруг спросил какого-нибудь Буланова или Бодаева: «Что вы делали, прежде чем вошли к Гурмыжской?» — ответ мог быть только один: «Стоял за кулисами, готовился на выход».

На эту сцену выходили не «из жизни» и не для того, чтобы «жить». Выходили играть. Играли маски, однозначные, простые. В колоде карт бубновый валет — всегда только бубновый валет. Картежники шутят: «Туз — он и в Африке туз». Но какие разные и какие азартные игры позволяет вести эта колода! Доктор Дапертутто, некогда виртуозно игравший на старинных клавишах комедии дель арте, создал в «Лесе» совершенно новые маски, которые, однако, на вечность не претендовали. Они получали право существовать только в данном спектакле.

И все же манеру их игры диктовала давняя, выработанная именно комедией дель арте система приемов и навыков. Вахтангов

в «Принцессе Турандот» еще раз воскресил старые маски, и они снова вступили в непринужденную пикировку с публикой. Но создать новую «колоду карт», вереницу новых масок никто, кроме Доктора Дапертутто, не смог. Хотя пробовали. Пробовал, например, молодой Сергей Радлов в Петрограде, в театре «Вольная комедия», — не получилось.

А в мейерхольдовском «Лесе» на сцену вместе с масками сатирическими, карикатурными вышли и социальные маски, выражавшие торжество новой жизни. Если спектакль в целом являл собой «пляску победителей над прахом прошлого» (П. Марков), то победители находились не только в зрительном зале. Они весело разгуливали по сцене. В их движениях чувствовались мускульная сила, уверенность, бравада.

В центр всей композиции выводилась Аксюша — Зинаида Райх. Горчицная Аксюша разговаривала с барыней свысока, отталкивала Гурмыжскую плечом, слушала ее презрительно и отвечала госпоже, «как надоедливо жужжащей мухе» (Б. Алперс).

Независимость Аксюши выражала чувство свободы, которое принесла с собой революция. Аксюша вторгалась в прошлое из настоящего. Ее отношения с барыней — невероятные! — одновременно и восхищали и смешили зрителей.

Под стать Аксюше был Петр — И. Коваль-Самборский (впоследствии популярный киноартист) с гармоникой в руках. Хоть он и носил старинный длиннополый кафтан, а все-таки был сегодняшний, «свойский», казалось, вышел на сцену из публики, только что пришел из какой-нибудь Марьиной рощи, с Рогожской заставы, из Дорогомилова — с любой московской окраины. Петр приносил с собой поэзию городских окраин, беспашанную удаль и добродушную беспечность.

Совершенно особое значение обрели в мейерхольдовской партитуре роли Счастливецва и Несчастливецва. Они, говорил Мейерхольд, хотя и «богема», но — «становятся на защиту угнетенных и обиженных».

Несчастливец — М. Мухин носил широкополую испанскую шляпу, длинный черный плащ, мягкую, свободную рубаху с открытым воротом, брюки навывпуск. ореол седых волос над высоким лбом, торжественные жесты — все это придавало Несчастливецву романтический облик.

В. Шкловский остроумно заметил, что в «Лесе» трагик — трагик (Несчастливец), комик — комик (Счастливец). «Фамилии эти — не фамилии, а перифразы (то есть указания, едва ли не синонимы) амплуа... Они ищут третье основное «амплуа» — драматическую артистку. Две сценические маски ищут третью».

Мейерхольд, вероятно, приблизительно так и рассуждал. То, что Несчастливец — плохой трагик, «орала», значения не имело. Все,

что Несчастливцев не умел хорошо сыграть ни в Вологде, ни в Керчи, он мог вдохновенно сыграть в спектакле Мейерхольда. И монологи благородных героев — и шекспировских, и шиллеровских, и чьих угодно, не важно чьих (один монолог Несчастливцев декламировал даже по-итальянски!) — Несчастливцеву вменялось в обязанность гневно и громогласно бросить в лицо «совам и филипам», не способным ни понять, ни почувствовать его пафос. Странствующий трагик становился странствующим рыцарем. Несчастливцев у Мейерхольда был Дон Кихотом.

Многие тотчас сообразили, что, значит, Счастливец должен быть Санчо Пансой. Так однажды и сам Мейерхольд сказал, так и писали, иные очень уверенно, ибо ведь, как и в пьесе Островского, комик по просьбе трагика какое-то время изображал собой его слугу. Слуга Дон Кихота, следовательно, — Санчо. Логика, однако, в данном случае все же несколько сбивала с толку. Лучший из всех актеров «Леса», козырный туз «новой колоды» Мейерхольда Игорь Ильинский в роли Аркашки Счастливцева, заставил критиков поломать головы в поисках определения его маски и маперы. Писали — приблизительно, но не точно — «Арлекин», «современный эстрадник-куплетист», «скоморох», «свободный актер водевиля», «шут и хулиган», ходили вокруг да около.

Счастливец — И. Ильинский появлялся в плоской черной шляпочке, в рваных, широких, отчетливо клетчатых брюках, в рваной рубашке, поверх которой надевалась кургузая тореадорская курточка. Жиденький галстук болтался на шее. И нагловатый, и жалкий, Счастливец вносил в комедию дух вызывающей неопрятности, играл лохмотьями, выставляя их напоказ. Его лупили кто попало и чем попало. Он не оставался в долгу, дрался, кувыркался, оказывался то под юбкой Улиты, то под столом, то падал на пол, то составлял три стула один на другой и вдруг легко усаживался на самой вершине всей шаткой постройке.

Короче говоря, это был цирковой клоун. Его поведение в спектакле вызывало прямые ассоциации с игрой Чарли Чаплина. Ранние коротенькие ленты Чаплина впервые продемонстрировали новые перспективы, которые получила трюковая клоунада в XX веке. Акробатические трюки Чаплин выполнял с комической невозмутимостью, готовый ко всем ударам судьбы, но всегда сохраняя безграничный, детский оптимизм.

В 1936 году в докладе о Чаплине Мейерхольд вспомнил, как работал с Ильинским над ролью Аркашки. Аркашка, сказал он, «сочтен из приемов чаплиновского толка», в роль Ильинского внесен «чаплинизм».

Искания Мейерхольда и Чаплина пересеклись с неизбежностью и эстетической и исторической. Оба — и Чаплин и Мейерхольд — пользовались приемами балаганного, простонародного искусства.

Оба считали, что искусство, некогда умевшее непринужденно сочетать грубость с грацией, не боясь ни крайностей, ни преувеличений, нужнее всего новой, демократической аудитории. То, что Чаплин на экране сделал один, актерскими средствами, Мейерхольд в «Лесе» осуществил средствами целой труппы.

В. Г. Сахновский, опровергая все принципы постановки и вполне резонно указывая на различия между пьесой Островского и «агитплакатом» спектакля, все-таки признавался, что «непосредственная музыкальная симфоничность, которая живет в Мейерхольде, как какая-то гигантская рука, которая управляет оркестром, захватила нас...».

Как эта симфоничность возникала, как управляла оркестром спектакля «гигантская рука» Мейерхольда?

Мейерхольд разбил текст «Леса» на тридцать три эпизода. При этом он как бы вдвинул друг в друга первый и второй акты комедии, стремясь ускорить и обострить завязку. Если у Островского появление Счастливецва и Несчастливецва откладывалось до начала второго акта, то Мейерхольду хотелось начать всю тему комедиантов как можно раньше. Поэтому он перемешал «явления» двух первых актов. Перетасовывая эпизоды, Мейерхольд, естественно, разрывал связи, установленные Островским, и скреплял их между собой по-новому.

Вот идут по дороге Счастливецов и Несчастливецов, говорят о том-то и о том-то. Перебивка. А в имении Гурмыжской в это самое время происходит то-то и то-то. Опять перебивка. Трагик и комик продолжают свой путь, Аркашка ловит рыбу. А в усадьбе Гурмыжской в это самое время появились купец Восмибратов с сыном Петром. И так далее...

В. Яхонтов, когда увидел «Лес», ахнул: «Это уже вот кино. Эти ушли. Те встретились. И опять так. И слова так».

На театре впервые применялся чисто кинематографический принцип «параллельного монтажа».

Причем Мейерхольд пользовался параллельным монтажом так свободно, так ловко, будто принцип этот сцена знала издавна.

«Киношку» напоминала и форма сообщения публике — одного за другим — названий эпизодов: высоко над затемнявшейся сценой на экране возникали надписи, белые, начертанные прямыми рублеными буквами, обыкновенные титры, знакомые всем, кто ходил в кино.

Активность и краткость надписей-названий соответствовали привычному языку титров немого кино. Например: «Девочка с улицы и светская дама», «Объегают и молятся, молятся и объегают», «Люди мешают, люди, которые власть имеют». И так далее...

Кинематограф поступал на службу театру. Кино, тогда уже самое массовое из всех искусств, стало общедоступным развлечением.

Затевая демократическое зрелище, Мейерхольд бесцеремонно присваивал те элементы «киношки», которые были выгодны и удобны в структуре «Леса»: они помогали режиссеру уничтожить дистанцию между вчерашней пьесой и сегодняшней публикой.

Вся партитура Мейерхольда быстро разворачивалась навстречу современности. Ради этой цели были мобилизованы сразу все средства, которые Мейерхольд изучал и варьировал начиная еще со студии на Бородинской. Время опытов осталось позади. Пришло «время собирать плоды», демонстрировать находки и результаты, разом взять в охапку все достигнутое и — выбросить на сцену.

Момент, когда можно и должно было так поступить, Мейерхольд угадал безошибочно. И в своевременности премьеры «Леса» — одна из причин громового успеха спектакля.

Накапуне премьеры Игорь Ильинский ждал «ужасного провала». «Это будет нечто страшное!» — говорили актеру друзья, которые побывали на генеральной репетиции. Артиста охватила паника. Его трясло. Слегка простуженный, Ильинский решил объявить, что он болен, и не играть. Специально присланный Мейерхольдом Михаил Жаров с трудом уговорил его приехать в театр. Едва начавшись, спектакль «покатился уверенно и победоносно». Ильинский «забыл о своей болезни и выздоравливал на глазах у зрителей».

А Мейерхольд ждал не катастрофы, но триумфа. Он не то что предвидел победу — он ее предчувствовал. Победа неизбежно должна была увенчать возбуждение и подъем, с которыми велась работа. Восхитительная легкость режиссерской постройки могла возникнуть только вследствие ясного, свежего и счастливого взгляда на пьесу, на все метаморфозы, которые ей предстояли.

Если не уловить веселое вдохновение, с которым готовился «Лес», эту постановку не разгадаешь. «Лес» компоновался в прекрасном расположении духа и в состоянии полной внутренней раскованности.

Когда зрители входили в зал, им сразу бросалась в глаза конструктивная установка, элементарно простая, размещенная на сцене, раскрытой вплоть до колосников. Там, на планшете, не было ничего похожего на декорации. Никаких деревьев, никакого «леса». Пусто, светло, почти абсолютно бесцветно. Слева параболой выгибалась линия узкого моста, подвешенного на стальных тросах. Мост начинался высоко и далеко в глубине сцены и плавным движением спускался вниз, обрываясь уже перед самым зрительным залом, против середины первого ряда партера.

Конструкцию моста наметил сам Мейерхольд. Когда В. Федоров, оформлявший спектакль, принес ему первоначальный эскиз конструктивного решения, Мастер немного подумал, ухмыльнулся, отодвинул эскиз в сторону, взял чистый лист бумаги и в левой его стороне уверенно провел изящную параболическую кривую.

— Вот так, — промолвил он. — А больше ничего не надо.

Больше почти ничего и не было. Вся правая часть планшета осталась пустая. В самом центре сцены поставили зеленый столб с веревками — «гигантские шаги», чуть правее — настоящую голубятню с живыми голубями. Совсем справа, у авансцены, над ложей, приспособленной для того, чтобы оттуда актеры могли выходить на подмостки, виднелась полукруглая вывеска с надписью: «Усадьба «Пеньки» помещицы г-жи Гурмыжской». К «входу в усадьбу» поднимались три деревянные ступеньки. Но вход преграждала вертушка (туршикет).

Повторим: сперва возникало чувство пустоты и бесцветности всего сценического пространства, прорезанного слева сверху вниз параболой моста. На всем протяжении спектакля конструктивное решение не менялось. В отличие от динамичных конструктивных установок «Великодушного рогоносца» или «Смерти Тарелкипа» установка «Леса» обладала принципиальной статичностью.

Более того. В статичности установки наглядно обозначалось противопоставление «двух лагерей». Мост принадлежал «бунтарям»: Несчастливцеву и Счастливцеву, Аксюше и Петру. Ни Гурмыжская, ни Буланов, ни Милонов, ни Улита, ни прочие «паразиты» не смели туда и шагу ступить.

Слева была воля, справа — неволя. Слева — дорога, которая вела высь и в будущее. Справа — плоскость, низина, где оставалось все прошлое и низменное.

Однако от эпизода к эпизоду сцена всякий раз преображалась. И то, что метаморфозы происходили в пределах однажды и навсегда вычерченной схемы, сразу же откровенно показанной публике, тысячекратно усиливало их эффект.

Все многочисленные изменения, которые претерпевало сценическое пространство, достигались двумя простыми, но сильными способами.

Способ первый: игра красок — ярчайших, кричащих — на аскетически сухом и нейтральном фоне.

Способ второй: игра множества самых разнообразных наиреальнейших предметов, игра вещей, особенно заметная в изначальной пустоте.

Оба эти способа применялись одновременно: актеры в разноцветных, аляповато ярких костюмах, с цветными же париками на головах, а иные и с цветными бородами играли вещами, тоже чаще всего разноцветными, раскрашенными нагло и пестро.

Цветовая какофония бушевала в холодных очертаниях бесцветной конструкции.

Свет падал то налево, то направо, на плашкет, а в паузах затемнений на сцене одни вещи бесшумно сменялись другими. Шла интенси́внейшая игра локальных красок, не обнаруживавших ни ма-

лейшей склонности к единству колористической гаммы. Напротив, краски друг с другом спорили, старались друг друга перекричать. Один цвет норовил забить другой, костюмы радостно и наперебой доказывали, что они — несовместимы.

Стоит напомнить, что предыдущие работы Мейерхольда многоцветности избегали. Монотонная синяя прозодежда заменяла театральный костюм. Даже «Великодушный рогоносец» обошелся без ярких красок. В спектакле «Земля дыбом» колорит звучал холодно, жестко, доминировал защитный цвет, поблескивал металл.

В «Лесе» цвет стал неистовым и несуразным. Его интенсивность — обжигающе веселой. Вл. И. Немирович-Данченко только руками развел: Гурмыжская — «вся желтая», Аксюша — «в красном», священник — «с золотыми волосами и бородой», Бодаев — с зеленой бородой, Буланов — в зеленом парике, Восмибратов — «весь в черном»! У Восмибратова, кстати сказать, была еще и красная шерстяная борода, а у Гурмыжской — парик огненного цвета.

Впоследствии Мейерхольду, перечисляя его грехи, чаще всего напоминали цветные парики «Леса». Отбиваясь, он соглашался: парики-де принципиального значения не имели, это, мол, случайная шалость. Некоторые слишком уж броские парики, например зеленый парик Буланова, Мейерхольд довольно скоро убрал. «Здесь,— писал Игорь Ильинский в своих мемуарах,— была отдана дань псевдоноваторству и внешней сенсации».

Упреки эти неубедительны. Скорее всего, отказавшись от ярких париков, Мейерхольд композицию «Леса» несколько обеднил. Прошло пять десятилетий, и парики всех цветов радуги стали непридуманно применяться разными режиссерами в разных целях, никого уже не шокируя и не пугая. Впрочем, такова судьба многих выдумок Мейерхольда... А в первоначальной структуре «Леса» крикливые парики обладали такой же ударной силой, как и всевозможные другие намеренно вызывающие эффекты, хотя бы — звуковые.

Колокольный звон, пронзительный свист Карпа, пугающе дикий хохот Бодаева, выстрелы, удары Аркашки в лист железа, резкий стук скалки Аксюши и многие другие громогласные и внезапные звуки врывались в музыкальный строй постановки столь же непосредственно, несуразно и весело, как цветные парики во всю ее аляповатую раскраску.

Тут была продуманная система непредвиденных эмоциональных ударов, целая серия режиссерских «восклицательных знаков».

Яркая размалеванность зрелища, вторжения резких звуков в музыкальный аккомпанемент, обилие приемов цирковой клоунады и акробатики — все это придавало спектаклю балаганный простонародный дух.

В том же направлении велась интерпретация текста комедии. Выработанному в чеховских спектаклях МХТ методу раскрытия «подтекста» (то есть скрытого смысла слов) Мейерхольд противопоставил изобретенный во время работы над «Лесом» новый метод, который мог бы назвать (но не назвал) «контр-текстом». Чисто режиссерскими средствами он то и дело придавал слову смысл, отнюдь не предусмотренный автором, более того, часто опровергал текст Островского, «опрокидывал» его. (Например, ханжескую фразу, адресованную Аксюше: «Дурные наклонности укореняются с детства», Гурмыжская произносила, направляясь в глубину сцены, спиной к публике и нагло виляя задом.) Приемы «контр-текста» получили затем развитие в «Учителе Бубусе», где Мейерхольд обозначил их термином «предыгра». Он применял метод «контр-текста» и позже — в «Ревизоре», в «Горе уму», даже (более осторожно) в спектаклях тридцатых годов — «Свадьба Кречинского» и «33 обморока». За выворачивание наизнанку и «грубое искажение» текста Мейерхольда нередко бранили. Он мог бы возразить, что, открыто занимая позицию «автора спектакля», тем самым берет на себя и ответственность за текст, за каждое слово. Обычно, однако, Мейерхольд предпочитал другую систему обороны и доказывал, что разгадал истинные намерения драматурга, не понятые ни критиками, ни литературоведами. Знаменитая фраза Маяковского: «Бойтесь пушкинистов!» — очень импонировала Мейерхольду.

Идею перекомпоновать, перемонтировать текст комедии и разбить ее на тридцать три эпизода он тоже объяснял тем, что Островский, без сомнения, так бы и поступил, но, увы, связан был отсталой техникой сцены. Вообще-то — фантазировал Мейерхольд — Островскому гораздо удобнее были бы не тягучие, длинные «действия», а коротенькие, быстрые эпизоды. Мейерхольд имел все основания думать и, главное, чувствовать, что подробности эпизодов, быстрой смены темпа и ритма, ускоренной динамики спектакля требует само время. (Косвенно его правоту через год подтвердили две новые популярные пьесы: «Шторм» и «Любовь Яровая» — построения многоэпизодные.) Но это не означало, что подробности хотел сам Островский.

Отдельные эпизоды спектакля вязались между собой широкой лентой развития главной темы «Леса». Они смыкались краями по принципу театрального реву. Каждому из тридцати трех эпизодов Мейерхольд дал завязку, кульминацию и развязку. В любом из них был, как он выражался, «крючок для подцепки зрителя», паживка, которую публика жадно заглатывала.

Эпизоды между собой перемигивались, друг с другом аукались. Взятые порознь, стилистически они могли показаться несовместимыми, ибо сатира тут говорила «шершавым языком плаката» и не стеснялась прямо указывать на похоть, уродство, варварство, а ли-

рика рвалась к гиперболам и превращала интимный любовный дуэт в грандиозный по размаху полет вольных людей на «гигантских шагах» высоко над планшетом сцены. Все тут, в этой разъятой на части композиции, тянуло в разные стороны, и тем не менее она обладала неоспоримым единством, одушевлявшим и гиперболизм сатиры и гиперболизм лирики.

Две волны, схлестываясь и пенясь, катились сквозь спектакль: волна сатиры, развязной, презрительной, и волна лирики, раздольной, смелой. В нарастающих накатах двух встречных стихий жила вся партитура «Леса». Их могучими движениями властно дирижировала рука режиссера.

Композиция в целом, как грандиозные качели, то взлетала вверх, на головокружительную высоту опрометчивой молодости и донкихотского безрассудства, то падала вниз — в пропасть цинизма, хамства, дикости.

Взаимоотношения между «верхом» и «низом», возвышенным и комическим, духовным и плотским, небесным и земным были установлены кратчайшие. Таких молниеносных встречных — и сильных! — ударов пахального гаерства и вдохновенной лирики дотоле не видывали на русской сцене.

«Левым» критикам помешала понять замысел спектакля инерция привычных рассуждений: мол, современность — хорошо, а классика — плохо, конструкция — это язык нового театра, а использование настоящих вещей и прикосновение к быту — капитуляция перед стародавним «натурализмом». Эм. Бескин писал, что спектакль «одной своей частью» (то есть левой, где мост) — «на театральной дыбе», это хорошо. Там, слева, образ дороги, движения и падежды давала конструкция. Но справа, внизу, на планшете сцены, Бескин увидел «как бы «ренессанс» психологически-бытового театра», и это, считал он, плохо. Ибо там были обыкновенные венские стулья, там Аксюша отбивала скалкой и развешивала на веревках белье, там стояла голубятня с обыкновенными живыми голубями. Обыкновенное — раздражало.

Если бы Мейерхольд водрузил на сцене клетку с живым тигром, он меньше оскорбил бы своих недавних спутников поры «Театрального Октября», чем постыдными голубями, которых можно было увидеть не только в театре, но — и в самой реальной Москве, даже и дореволюционной!

Настоящие, обыкновенные голуби — значит, натурализм. А где натурализм, там и бытовщина и «психоложество»! Вот что неизбежно получается, когда бывший вождь «Театрального Октября» пятится назад, хватается за Островского! Так рассматривали новую работу Мейерхольда и вчерашние глашатаи «Театрального Октября», и фанатики конструктивизма, и «лефовцы». Даже В. Блум, восторженно отозвавшись о спектакле, все же ворчливо указал на

«смешение примитивного натурализма с самой изысканной, с самой абстрактной театральностью».

Сегодня термин «натурализм» применительно к «Лесу» Мейерхольда звучит странно. Тогда он звучал часто, даже навязчиво.

Маяковский сказал, что ему «глубоко отвратительна» постановка «затхлого» «Леса» у Мейерхольда, «на революционных подмостках». Почему же поэт так неприязненно отнесся к этому спектаклю?

Ответ содержится в том самом опубликованном через полгода после премьеры «Леса» стихотворении «Юбилейное», где Маяковский обещался доверить Пушкину «даже и агитки». Ответ такой: «Нами лирика в штывы неоднократно атакована...» Но лирика, увы, — «пресволочнейшая штукавина: существует — и ни в зуб ногой».

Действительно, несмотря на все проклятия Маяковского, «пресволочнейшая» лирика существовала. И в «Лесе» Мейерхольда она не только продемонстрировала неистребимую живучесть, но вынырнула там, где ее меньше всего ожидали увидеть, и прозвучала с такой мощью и удалю, которой русская сцена тогда не знала.

Мейерхольд внезапно ворвался на территорию, где боролись за признание и любовь широкой аудитории два самых популярных поэта времени — Маяковский и Есенин. Лирические мотивы Есенина часто теснили патетику Маяковского. А лирика Мейерхольда в «Лесе» была в есенинском духе. Прежде всего, конечно, — в дуэтах Аксюши и Петра.

Любовные сцены Аксюши — З. Райх и Петра — И. Коваль-Самборского, которые до сих пор с изумлением и восторгом вспоминают все, кто повидал «Лес», оказались неповторимы. Если многие другие находки Мейерхольда потом, выражаясь словами героя одной западной пьесы, «пошли скакать по векам» и переходили из рук в руки (хотя чаще подражатели Мейерхольда ухватывали его *приемы*, не умея усвоить его *принципы*), то театральное чудо дуэтных сцен Аксюши и Петра больше не повторилось. Оно совершилось только однажды — в «Лесе».

В. Яхонтов, увидевши это чудо, сразу сказал, что оно — «проще простого»: «...летит Аксюша в красном платье, за ней Петр летит, и на лету друг другу любовные речи говорят. Если нет выхода, остановятся, а чуть забрезжился выход — снова полетели... И дух у меня занимает от радости, от такого режиссерского мастерства».

Взлетая на «гигантских шагах» над планшетом сцены, герой и героиня взмывали неизмеримо выше их взаимной любви, выше Казани и выше Саратова. Это была метафора полета, безграничной воли, освобождения, раскрепощения души. Эпизод с «гигантскими шагами» придавал бытовому любовному диалогу новое значение, превращал его в образ удали и надежды, сообщал лирике российский размах с оттенком бесшабашности, риска и вызова.

Есенинское прозвучало с темпераментом Маяковского и в глобальных масштабах, Маяковскому привычных, а Есенину песней-вторжением русской национальной темы в созданную им поэтическую галактику, где звучал уже громовой лозунг: «Мы — никаких не наций!» Должно было рассердить.

Второй, ночной дуэт весь шел под гармонику. Каждой драматической реплике Аксюши отвечала музыкальная фраза — то бойкая, то нежная, то захватывающая, то меланхолично-ленивая, будто снимавшая всю остроту ситуации. На мотив старого вальса «Две собачки», прозвучавшего в «Лесе» в исполнении гармониста-виртуоза Макарова, тотчас была кем-то сочинена новая песня — «Кирпичики». Она немедленно пошла гулять по улицам. В 1925 году появился и кинофильм «Кирпичики».

Лирика, пронизывавшая «Лес», влеклась сквозь спектакль не только за Аксюшей и Петром, но и за Несчастливцевым.

Правда, М. Мухин, хоть он и очень старался, не мог точно воспроизвести рисунок роли, который подсказывал и показывал ему Мейерхольд. Мухину, как вспоминал после Б. Захава, «удавалось реализовать из всего, что было показано Мейерхольдом, не больше одной десятой. Эта бледная копия имела так мало общего с гениальным оригиналом, что я испытывал прямо-таки чувство отчаяния».

— Не понимает!.. Не понимает!.. — говорил о Мухине и сам Мейерхольд. Других он успокаивал: придет время — сыщется и актер, который сыграет как надо. Сам же не тревожился потому, что знал: за Мухиним идет Ильинский, высокопарную патетику конвоирует эксцентрика.

Нисколько не боясь ставить Счастливецва и Несчастливцева в положения смешные, часто унижительные, Мейерхольд всю партитуру уверенно выстраивал в расчете на то, что двум этим бродягам, как и Петру, как и Аксюше, сопутствуют симпатии зрительного зала. Публика могла сколько угодно хохотать над Аркашкой, тем не менее с самого начала и до самого конца спектакля истинным ее любимцем оставался этот обшарпанный, незадачливый, но и неунывающий клоун. Всякий раз бурными аплодисментами сопровождали зрители эпизод «Аркашка и курский губернатор», главным содержанием которого было то, что Станиславский впоследствии называл «игрой с воображаемыми предметами». Но такие этюды Станиславский применял только в учебных целях и никогда не выносил на публику, не вводил в композицию спектакля. Мейерхольд же отважился показать такую игру публике. Сидя на мосту, Аркашка ловил рыбу. Зрителям казалось, будто они видят, как он насаживает на несуществующий крючок несуществующего червя, как закидывает наживку в воду, ждет клева, подсекает, как рыбка бьется и

трепещет на леске, как Аркашка пытается ухватить пойманную рыбу, как он швыряет рыбок, одну за другой, в жестяной чайник. Да, им казалось, будто они все это видят. Но в то же самое время зрители прекрасно знали, что ничего этого нет: ни лески, ни червя, ни рыбки, а есть одно только виртуозное мастерство актера, которое доставляет им ни с чем не сравнимое наслаждение.

Эпизод «Лунная соната» изображал любовное свидание Аркашки и Улиты. Улита, разнежась, пела романсы, перескакивая с одной мелодии на другую: «Я помню чудное мгновенье», «На заре ты ее не буди», «Он говорил мне, будь ты моею», «Я с постели вставала босая»... В ее пении — В. Ремизова точно выполняла режиссерское задание — чувствовалась любовная истома, смешная не только потому, что Улита выглядела уродливой, но еще и потому, что все ее реплики по контрасту с ее же пением, густым и зазывным, произносились писклявым, надтреснутым голосом. Аркашка — Ильинский вступал в дерзкую игру с Улитой без промедления. Во-первых, он прикасался к ее руке горящей папиросой — Улита дико взвизгивала. Во-вторых, он пинком в зад прогонял со сцены Карпа, чтобы не мешал. В-третьих, он деловито тащил ключницу к качелям...

Когда Аркашка и Улита, оседлав противоположные концы бревна, начинали раскачиваться, зрители тотчас разгадывали аллегория аристофановской простоты и грубости. Взлетая вверх, ключница всякий раз взвизгивала и ахала, подол ее юбки задирался высоко. Замерев и зажмурившись верхом на поднятом ввысь конце бревна, Улита, крепко сжав ногами толстый брус качелей, после долгой паузы вдруг пьяным от счастья голосом опять заводила свое: «Я с постели вставала босая»... А внизу Аркашка, смачно сплюнув, закуривал папиросу. Весь эпизод разыгрывался на качелях.

Мейерхольд вообще охотно превращал в приспособления для актерской игры самые обыкновенные бытовые вещи. Пока актер сидел на стуле (а в «Лесе» подолгу не рассиживались), венский стул был равен самому себе. Как только актер превращал стул в гимнастический прибор или в метательный снаряд, венский стул как таковой исчезал. С ним совершалась метаморфоза, режиссером задуманная и актером осуществляемая. Радость метаморфоз, в которых выражалась вятно и весело независимость человека от вещи, от домашнего скарба, от имущества, прокатывалась сквозь весь спектакль.

В финале осатаневший Несчастливцев расшвыривал стулья во все стороны, сокрушая обитателей «Пеньков», все их подлое, алчное, низкое существование. Когда Несчастливцев бушевал и крушил «Пеньки», на сцене находились все без исключения персонажи спектакля. Бурная массовка превращалась в заключительный аккорд аляповатого многоцветья «Леса». Краски мешались, друг на друга насакивая, одна другую перебивая и перекрывая. Мало то-

го, над их какофонией Мейерхольд вдруг зажигал гирлянды разноцветных фонариков.

Подмостки, которые в начале спектакля поражали пустотой и оголенностью, аскетической сухостью схемы, теперь во всю ширь, до отказа переполнились людьми, вещами, пьяной смесью «одежд и лиц», перекличкой многоцветных огней, кричащей разноголосицей ярких париков и костюмов. Наглость враждебного прошлого скопилась и сгустилась в сценическом пространстве.

Затем все это многоцветье мгновенно выключалось. В финале спектакля его структура достигала особой изощренности. Тут все сливалось воедино: сатира и лирика, беспардонное гаерство и чистое, возвышенное звучание темы свободы и любви. Аркашка, собираясь в путь, отбивал ногами чечетку. «Руку, товарищ!» — говорил ему Несчастливцев, и они уходили вверх по изогнутой линии дороги, туда, откуда пришли. Оркестр бравурно играл краковяк. В коротком прощальном переплясе по сцене, полыхая красками, проносились те персонажи, которые движением спектакля навсегда сбрасывались в прошлое, и исчезали. Фонарики гасли, и подмостки внезапно заливал синий «лунный» свет. Петр заводил на гармошке свой любимый вальс «Две собачки», шагал вверх, на параболу дороги, уводившей в будущее, и Аксюша следовала за ним. Они покидали «темное царство» навеки. Они словно шли из прошлого в сегодняшней день. А в зрительном зале, неудержимо нарастая, гремели аплодисменты...

Согласно обычаю, заведенному еще Московским Художественным театром в самом начале века, Мейерхольд ежегодно, на худой конец — хоть раз в два-три года, показывал свои новинки Ленинграду. И для МХАТ и для театра Мейерхольда первые представления в Ленинграде значили ничуть не меньше, чем премьеры в Москве. Ленинградская публика и критика зачастую с московскими мнениями вовсе не считались. Тут властвовали иные традиции, иные вкусы.

Первый акт «Леса» в Ленинграде шел под неумолчный рокот зрительного зала. Робкие, чуть ли не вопросительные смешки. Потом взрывы хохота. Лишь изредка паузы тишины, то ли внимания, то ли недоумения, то ли восхищения — сразу и не разберешь.

Мейерхольд смотрел «Лес», стоя в проходе бельэтажа. Это была его излюбленная позиция. Станиславский и Немирович-Данченко всегда садились в партере, возле прохода, в восьмом ряду. Им важно было видеть лицо актера. Мейерхольд глядел сверху: ему важнее было видеть сразу всю движущуюся машину спектакля.

В начале второго акта «Леса» старейший из ленинградских режиссеров, Евтихий Карпов, который Островского знал наизусть, демонстративно встал с кресла и, стуча палкой, протопал к выходу из зала. Многие обратили внимание на его уход. Геннадий Мичурин,

молодецкий артист, много лет спустя, уже пожилым человеком, когда уселся за мемуары, сознался: он испытал острое чувство стыда. Он с болью писал о «хамской выходке» Карпова.

А Мейерхольд ликовал. Если бы мог, он ввел бы такой демонстративный уход из зрительного зала бородатого старца с палкой в партитуру спектакля. Ибо Мейерхольд знал, что театр — это война. Что когда у режиссера нет противников — значит, дела его плохи. Что спектакли, которые никого ничем не озадачивают, не раздражают, не изумляют, — ближе к ремеслу, чем к искусству. Для него-то всю жизнь дороги были только спектакли, раскалывавшие зал премьеры пополам или натрое, вызывающие ярость одних, восхищение других, недоумение третьих... И потому демонстративный уход Карпова — был успех, выигрыш.

Нет, Карпова Мейерхольд не жалел. Хотя ему помнился Карпов — величественный, осанистый, гордый славой демократа, правдолюбца, режиссера и писателя. Помнилось, конечно, и другое: самым знаменитым деянием Карпова был провал чеховской «Чайки» в Александринке в 1896 году. Обычно деликатный и сдержанный, Чехов без обиняков называл Карпова бездарным, претенциозным, скучным до одурения. Несомненно, Чехов был прав...

Вдруг мысли Мейерхольда перебила напряженная тишина, охватившая зал. Только гармоника в руках Петра пела на сцене. Там, по наклонной параболе моста, металась то вверх, то вниз, вся в красном, как тревожный огонь, Аксюша — Зинаида Райх.

И то, что артистка Райх в это мгновение полностью владела вниманием публики, было бесконечно важно для Мейерхольда. Один из эпизодов спектакля «Лес» назывался «Актриса нашлась». В названии, подсказанном самой пьесой, Мейерхольду слышался второй, для него особо знаменательный смысл. Зинаида Райх вошла в жизнь Мейерхольда так, как до нее ни одна женщина не входила.

Он был целомудренным человеком, и околотеатральные сплетники никогда не находили в его личной жизни «сюжетов», способных дать пищу их воображению. Его личная жизнь и сценическая работа были разъяты, отделены друг от друга. Если он и увлекался порой, как увлекся было очаровательной Ниной Коваленской, то увлечения неизменно оставались в духовной, платонической сфере. Райх быстро и прочно связала в одно целое две прежде разделенные половинки бытия Мейерхольда: дом и сцену, театр и жизнь. Тем нужнее было, чтобы на сцене она обрела себя, стала первой актрисой театра Мейерхольда.

Замышляя для боготворимой Райх такое будущее, Мейерхольд, вероятно, время от времени вспоминал о самоотверженной, скромнейшей, неутомимо работающей Бабановой. Но в труппе не бывает двух первых актрис. Рано или поздно Бабановой предстояло посторониться. Ситуация облегчалась тем, что Бабанова-то за первенство

не боролась, всегда думала не о лаврах, а о ролях. Возможный ропот публики и труппы Мейерхольд пока не принимал во внимание. Он хотел одного: сделать Зинаиду Райх настоящей, большой актрисой. Это было совсем не просто, но тут-то изобретательность Мейерхольда не знала границ.

После премьеры «Леса» он мог сказать себе, что чудо свершилось, «актриса нашлась», что упорные отдельные — и на сцене и дома — репетиции с Райх увенчались полным успехом. Для Бабаковой же в «Лесе» роли, увы, не нашлось.

Однако личное — личным, но Мейерхольд сознавал, конечно, что к «Лесу» сошлись и в «Лесе» прочным, крепчайшим узлом завязались многие идеи, которые он годами вынашивал и экспериментально проверял. «Лес» одним ударом пробил стену, отделявшую искания от многомиллионной аудитории, ради которой эти искания велись. «Лес» был находкой, открытием и, следовательно, итогом.

И все внезапно остались далеко позади: и сотоварищи по «левому» искусству, и ревнивые недоброжелатели из стана академических театров. А Мейерхольд стоял впереди. Впереди, там, где он любил и умел стоять твердо, невозмутимо, с вызывающе гордым лицом.

В тот день в Ленинграде, провожая глазами демонстративно покидающего партер, громко топающего ногами и стучащего палкой Карпова, Мейерхольд был счастлив. Все это вот, мгновенное, неповторимое — игра мизансцен и масок, звуки гармоники, красивые движения Райх, полыхание красного платья, восхищенная тишина зрительного зала и топот уходящего, отжившего свой театральный век старика, — все это вот и было счастье Мейерхольда.

«Лес» выдержал тысячу триста двадцать восемь представлений. «Лес» приводил зрителей в восторг и тогда, когда резкое подчеркивание классовых признаков каждого персонажа было новинкой, и тогда, когда оно набило оскомину. Вкусы менялись, а «Лес» все шел и шел — неизменно при переполненном зале.

Сам по себе метод «нажима на классовость» и «политического заострения» не мог дать такой длительный эффект. Ведь никакая другая постановка, осуществленная в полном согласии с принципами социологизирования классики, не продержалась хотя бы два-три сезона. Композиция «Леса», значит, содержала в себе нечто не вполне и не до конца разъясненное автором спектакля.

Уже в 1924 году молодой Павел Марков на одном из диспутов, посвященных «Лесу», сказал, что Мейерхольд «воскрешает основы Шекспирова театра». И тут же добавил два-три слова о «тайне режиссерского обаяния» Мейерхольда.

Как только прозвучало слово «тайна», Мейерхольд быстро глянул на Маркова, скептически улыбнулся, поправил галстук и

сделал какую-то пометку в записной книжке. После выступали Н. Волков — молодой, но осанистый, барственный, однако же почтительный и осторожный в оценках, говорил медленно, спокойно и одобрительно; С. Марголин — быстрый, вскидчивый, в рубаше с растерзанным воротом, остроумный и экспансивный; В. Сахновский — крупный, в элегантном костюме, с лицом волевым, сильной и грубой лепки, речь — увлекательная, кипящая, смелая. Сахновский темпераментно утверждал, что тема Островского — одна, а тема Мейерхольда — совсем другая, что постановка нарочито провинциальная, даже «уездная». Казалось, эти выражения должны Мейерхольда задеть, уязвить. Но когда Мейерхольд взял слово, он отвечал не Сахновскому, а — Павлу Маркову, щупленькому, скромно притулившемуся в уголке. В глазах у Маркова бегали веселые чертеныта. Луначарский недаром называл его «первым тенором московских театральных диспутов». Манера говорить у Маркова была не эффектная, не броская. Однако он всегда умел угадать сокровенное, неназываемое, легко и быстро прикоснуться к сути. И на этот раз не ошибся.

— Никакой тайны творчества нет! — тем не менее сразу отчеканил Мейерхольд. — Нет магии и волшебства на театре! Есть только одно: знание подлинных приемов лучших театральных эпох и... — тут Мейерхольд сделал большую паузу, потом сказал с явственной, нескрываемой иронией, — и внимательное изучение своего зрителя! Брать на учет зрительный зал — это и есть искусство режиссера прежде всего.

А все-таки тайна была! Она пряталась в той самой «уездности», нарочитой провинциальности, которую верно уловил, но не мог приписать эрудированный Сахновский. Она сквозила в пустой, как бы газетной фразе Мейерхольда об «учете зрительного зала». Она чувствовалась и в уверенности, с которой Мейерхольд, подтверждая догадку Маркова, продолжал:

— Нам необходимо изучить элементы театра Шекспира. Уже Пушкин... Еще Пушкин! Сто лет назад Пушкин сделал попытку привить нам приемы Шекспира! Его «Борис Годунов» не знает действий, а только картины. Соответственно этому и «Лес» мною разделен на эпизоды!

Из всех критиков премьеры «Леса» в тайну проник и — упомянув Шекспира — ее разгадал один П. Марков.

Мейерхольд, который часто отзывался о критиках и надменно и грубо, никогда не проронил ни одного неприязненного слова о Маркове, хотя Марков работал в Художественном театре, сотрудничал не только со Станиславским, но и с Немировичем-Данченко. Мейерхольд знал, что Марков его понимает, как никто. Из этого, впрочем, не следует, будто Мейерхольд хотел, чтобы его пошмаляли все.

Тогда, в середине двадцатых годов, Мейерхольд, охотно пользуясь газетной терминологией в интервью для прессы и в устных выступлениях, обычно акцентировал злободневные политические задачи очередной постановки и бегло, мимоходом указывал только те формальные, технические приемы, которые особенно наглядно выражали актуальность спектакля. Он умалчивал о театральных идеях, самых важных для него.

Однако имена Шекспира и Пушкина на диспуте о «Лесе» все же прозвучали. К режиссерской партитуре «Леса» принципы шекспировского театра и пушкинские мысли о театре, досконально изученные и законспектированные Мейерхольдом еще в новороссийской тюрьме, имели самое непосредственное отношение. Ибо «Лес» Мейерхольда возвращал театру то самое свойство, которое зовется народностью.

КОМЕДИЯ НА МУЗЫКЕ

Современность в самом непосредственном, газетном и плакатном обличье входила в спектакли-политобозрения Мейерхольда «Земля дыбом» и «Д.Е.».

Но в формах политических обозрений быстро совершались симптоматичные перемены. Танец и музыка оттесняли политику в эстрадных ревю, разбитых на отдельные «номера». Многие новаторы, которые начинали с агитационных представлений для широких народных масс, переходили к развлекательным спектаклям для узкого круга публики, «прожигавшей жизнь», к скетчам, танцам, пародиям, джазу. «Левые» студии стремились на площади, а попадали в подвальчики. Этой участи избежал Эйзенштейн, который вообще недолго пробыл в театре и ушел в кино. Но Фореггер, сперва искренний и пылкий поклонник Мейерхольда, испил чашу до дна. В крошечном помещении Мастерской Фореггера («Мастфор») на Арбате, против ресторана «Прага», где собирались «сливки» нэпманской и артистической Москвы, «левое» искусство, весело подмигивая завсегдашней театрика, скоро отказалось от экстравагантных американизированных «танцев машин» и перешло к «танцам апашей» с обязательным участием более или менее обнаженных «герлс». Тогда все это было внове, и появилось даже словечко «фореггеровщина», которое обозначало пикантный вариант «левизны».

Мейерхольд почуял опасность. Перспектива «фореггеровщины» его никак не устраивала.

Театр Мейерхольда, стремившийся быть на «передовой линии огня» в политической борьбе, завязывал связи с молодыми советскими писателями. Близки театру были В. Маяковский, В. Каменский, Н. Асеев, С. Третьяков, О. Брик. От них ожидали пьес, но

пока приходилось довольствоваться обещаниями. Тем временем появились и многих заинтересовали переводы немецких экспрессионистских драм.

Пьесы Э. Толлера, Г. Кайзера, Ф. Верфеля, В. Газенклевера выражали — темпераментно и бурно — протест против урбанистической цивилизации, против подавления свободы человека силой бизнеса, натиском обезличивающей машинерии. В этих пьесах советские режиссеры хотели услышать предвестия грядущей мировой революции.

Но некоторые мотивы экспрессионистской драмы нашим режиссерам никак не годились. Их не устраивала тема трагического одиночества одухотворенного героя, не понятого слепой, бездушной и жестокой массой. Им пришлось не по душе и тема ненависти к машине. Оба этих мотива выворачивались на сцене наизнанку: динамичные массовки показывали народ как мощную революционную силу, оттеснявшую на второй план героя-одиночку, а машинерией — любовались, так что восхищение техникой стало едва ли не главным содержанием спектаклей.

В Москве экспрессионистские драмы чаще всего шли в Театре Революции, которым руководил Мейерхольд.

По его указаниям пышному помещению бывшего театра «Парадиз» на Большой Никитской (ныне Театр имени Маяковского) постарались придать американизированный облик. Сорвали красный бархатный занавес, заменили его полотнищем холодного стального цвета. Стальной материей обили мебель в зрительном зале, в такой же стальной цвет выкрасили стены, с которых сбили лепнину. Наконец, все светильники сделали из настоящей стали с матовыми молочными стеклами. Получился зал, где конструктивистские станки располагались очень естественно — как дома, вернее, как в заводском цехе.

Для спектакля «Разрушители машин» Э. Толлера, поставленного под руководством Мейерхольда молодым режиссером П. Репниным, художник В. Комарденков сделал оформление в урбанистическом духе. Трагедия революционера, не поддержанного народом, вопреки Толлеру, трактовалась как трагедия народа, у которого нет последовательного и стойкого вожака.

Еще более радикально переиначивала режиссура художественный строй патетической пьесы Э. Толлера «Человек-масса», которую поставил А. Велижев в декорациях В. Шестакова.

Однако Мейерхольд очень скоро понял, что усилия, затрачиваемые, дабы экспрессионистскую драму перебороть и переиначить, себя не оправдывают. Спектакли получались крикливые, сумбурные, успехом они не пользовались. И сам он пьес немецких экспрессионистов не ставил. Он будто ждал чего-то — и очень скоро дождался. Откуда ни возьмись, вдруг появился молодой драматург Алексей

Файко с пьесой «Озеро Люль». Все, что режиссеры Театра Революции с трудом силились навязать экспрессионистской драме, в «Озере Люль» существовало изначально: герой-одиночка развенчивался, революция прославлялась.

Рисуя «картины капиталистической вакханалии», драматург в атмосфере «наживы, конкуренции, преступления» нашел основной драматический конфликт мелодрамы. Два миллиардера, Бульмеринг-старший и Бульмеринг-младший, боролись между собой за деньги, за власть, за красавицу Иду Ормонд. Храброе вторжение в схватку между миллиардерами Антона Прима, якобы революционера, а в самом-то деле просто авантюриста, создает основную линию интриги «Озера Люль».

«Грубо говоря, — утверждал Файко, — моим заданием было выразить крах индивидуалистического мирозерцания».

Грубо говоря, ничего из этого не вышло.

Герой пьесы Антон Прим выходил на сцену как воплощение мечты нэпманов о головокружительном, легко захваченном богатстве, об «удовольствиях», полученных в награду за предприимчивость. Он был соблазнительным и талантливо очерченным воплощением нэпманского идеала: острое ощущение кратковременности срока, отпущенного жизнью, предчувствие обреченности, которое и породило бесшабашный разгул, так называемый «угар нэпа», заставляло видеть в нехитрой программе Антона Прима («Ваши главные устремления?» — «Максимум удовольствия») единственный смысл земного бытия. То, что Алексей Файко — вероятно, вполне искренне — называл «индивидуализмом» Антона Прима, на самом деле было четким художественным воплощением нэпманского идеала: «Хоть час, да мой!» Обозначенная в «Озере Люль» возможность ловко и удачливо балансировать на грани, разделяющей «красное» и «белое», тысячекратно усиливала привлекательность фигуры Антона Прима для нэпманской аудитории.

А роскошная, сногшибательная Ида Ормонд с ее туалетами, виллами, лошадьми, с ее «чудесными ножками» и прочими неопируемыми прелестями!.. Сцена, когда Ида в присутствии Прима принимает портниху и заказывает себе умопомрачительные туалеты, казалась сбывшейся мечтой нэпманских жен, дочерей и любовниц.

Работа над «Озером Люль» велась в параллель с подготовкой «Леса», поэтому много внимания мелодраме Файко Мейерхольд уделить не мог, с текстом по-настоящему знакомился только во время репетиций и ничего в пьесе не менял. Впрочем, в Театре Революции он обычно действовал именно так, работал торопливо, ибо в разношерстной труппе согласия не было: одни актеры (в основном молодежь) каждое его слово принимали как откровение, другие, более опытные, именитые, относились к новациям Мейерхольда

пренебрежительно. Интерес Мейерхольда к Театру Революции остывал. Его раздражала «какофония в ансамбле». И после «Озера Люль» он с этой труппой расстался без сожалений.

Вся форма представления, которое создал в «Озере Люль» Мейерхольд, была на эффект. Конструкция Виктора Шестакова, устроившего на сцене движущиеся лифты (главный «козырь» постановочного решения), позволяла быстро переносить действие с одной площадки на другую. Игровые площадки размещались на трех «этажах». Их поочередно вырывал из темноты луч прожектора. Легко угадывались магазин, отель, вилла, кабинет, железнодорожный мост и т. д. Действие развивалось в ускоренном темпе с броскостью кинофильма.

Снова и снова убеждаясь в том, что «Лес», которому он отдал столько вдохновения, идет с нарастающим успехом, Мейерхольд недоумевал на представлениях «Озера Люль». Странность состояла в том, что и этот спектакль, сделанный, в отличие от «Леса», наспех и мимоходом, обруганный почти всеми критиками, тоже шел на сплошных аншлагах.

Несколько раз Мейерхольд приходил в Театр Революции и пылливо разглядывал публику. В партере сидели холеные, представительные мужчины в накрахмаленных белых рубашках, при галстуках, в добротных бостоновых и шевиотовых костюмах, декольтированные дамы с ярко накрашенными губами. Бриллианты поблескивали на пальчиках и в ушах. Скромные косоворотки, рубашки-апаш и неприязательные беленькие блузочки были оттеснены из партера в ярусы. Но «Озеро Люль» нравилось и партеру и ярусам! В пьесе, действие которой происходило где-то на Западе, все было незнакомо, недостоверно. Мейерхольд понимал, что поставил какой-то мираж, зыбкую игру экранных отражений. Она-то и оказалась прельстительна.

«Озеро Люль» стало модным спектаклем. Успех «Леса» был открытым, бурным — душа параспашку. Успех «Озера Люль» — двусмысленным, с особым оттенком сладости, которой обладает запретный плод.

Следом за «Озером Люль» Мейерхольд поставил — на этот раз уже не в Театре Революции, а у себя в ТИМе, и не между прочим, не второпях, а чрезвычайно обдуманно — еще одну пьесу Файко, «Учитель Бубус».

В творческой биографии Мейерхольда спектакль этот едва ли не самый загадочный. Сам он формулировал свои цели так: добиться «элегантности» постановки, даже «дендизма» ее, но «на этом сладковатом, элегантном, надушенном фоне» показать уродливые фигуры обитателей обреченного мира.

Файко, которому вскружил голову успех «Озера Люль», вовсе и не подозревал, как разыгралась фантазия Мастера. Впоследствии

он сокрушенно напоминал, что написал «комедию легкую, даже легкомысленную, почти фарс...»

И правда, если в «Озере Люль» драматург упивался эффектами мелодрамы, то в «Учителе Бубусе» он предался веселым недоразумениям водевиля. Маленький человек, школьный учитель Бубус принимал участие в демонстрации безработных, но, когда демонстрация разогналась, перепугался и, спрятавшись в саду крупного капиталиста, случайно оказался в среде богачей, чью власть только что призывал свергнуть. Положение Бубуса, мечущегося между властью имущими и трудящимися, восставшими против них, запутывалось еще любовной интригой, перипетии которой менялись с опереточной легкостью.

Пьесу ставил не только ТИМ — ее ставили и в Ленинграде и в провинции, успеха она не имела нигде. Тем не менее то, что сделал с пьесой Мейерхольд, повергло Файко в тяжкое недоумение.

Коска между ними пробежала, едва речь зашла о распределении ролей. Главную женскую роль, Стефку, Файко писал для Бабановой. Что простодушно и сообщил Мейерхольду в присутствии Райх. Мейерхольд и Райх переглянулись. Зинаида Николаевна весело расхохоталась, а Всеволод Эмильевич после долгой паузы любезно и вкрадчиво спросил:

— Вам, конечно, будет приятно узнать, что роль Стефки согласилась играть Зинаида Николаевна?

Деликатный Файко, покраснев до ушей, невнятно пробормотал, что ему, конечно, очень и очень приятно... В этот момент Файко уподобился собственному Бубусу: смеяться над мягкотелой интеллигентностью легко, избавляться от нее — куда труднее! С замиранием сердца драматург думал о неизбежном разговоре с Бабановой, которая пьесу уже прочла, Стефку облюбовала и которой предназначалась теперь крохотная ролька Теа. В тот же вечер он Бабановой позволил, актриса горько плакала, драматург ничем не мог утешить ни ее, ни себя.

Впрочем, скоро выяснилось, что дело не только в том, кому какая роль достанется. Ссылаясь на старинные традиции английского, испанского и даже японского театра, Мейерхольд заявил, что в постановке будет применен принцип смешения иштерьера и экстерьера. То есть то, что происходит в комнатах, и то, что происходит на улицах или в саду, будет разыгрываться в одной и той же декорации! По тем временам такая идея выглядела чистейшим безумием, но Мейерхольд отстаивал ее с невозмутимой уверенностью. Файко пробовал спорить, говорил, что зрители запутаются, не поймут, где сад, где салон. Но переубедить Мейерхольда ему не удалось: Виктор Шестаков уже начал готовить экстравагантное оформление.

Кроме того, Мейерхольд намеревался использовать в спектакле и опыт кинематографа, который пригодился ему в «Лесе» и в «Озере Люль». В данном случае он провозгласил, что поставит «комедию на музыке». Публика ведь приучена к тому, что, когда ей показывают фильм, все время звучит рояль? Но если в «киношке» заурядный тапер играет, что ему в голову взбредет, то у Мейерхольда пианист-виртуоз на концертном «Бехштейне» будет исполнять музыкальные фрагменты, специально подобранные автором спектакля. Сказано — сделано. Уединившись с пианистом Львом Арнштамом (в будущем — известным кинорежиссером), Мейерхольд заставил музыканта переиграть ему чуть ли не все фортепианные пьесы Шопена и множество фортепианных сочинений Листа.

День за днем, две недели подряд, Мейерхольд слушал музыку, иногда делая какие-то карандашные пометки на полях комедии Файко. Потом, ошеломя Арнштама своей памятью, не заглядывая в записи, он перечислил более сорока пьес Шопена и Листа, которые и составили музыкальную партитуру спектакля.

Действие «Учителя Бубуса» велось на ровной овальной площадке, слегка приподнятой над планшетом сцены и сплошь застланной толстым ярко-зеленым ковром с каймой гранатового цвета. Сзади площадку окаймляли вплотную друг к другу подвешенные на медных кольцах бамбуковые шесты, которые сухо постукивали, когда, раздвигая бамбук, на ковер выходили актеры. Над бамбуком, на задней стене сцены, горели электрические зигзаги рекламы, намекая, что события совершаются в заграничных даях. Мебели на зеленом овале ковра почти никакой не было. Зато в первом акте в глубине виднелся фонтан. Во втором акте на его месте появлялся большой зеленый пуф («для кейфа буржуазии»). В третьем акте там же возникал массивный сейф — символ власти капитала. А над бамбуками, среди мерцающих рекламных огней виднелась вызолоченная изнутри музыкальная эстрадная раковина. Там, высоко над сценой, в черном фраке, в черных лакированных туфлях, за роялем, на крышке которого горела свеча, сидел Лев Арнштам. Музыка лилась на протяжении всего спектакля. Кроме того, из-за сцены доносились порой и звучания джаза: фокстроты, шимми, танго. Джазбанд, которым руководил Валентин Парнах, был маленький (рояль, скрипка, ударник, ксилофон, саксофон), но шум производил сильный. Зато совершенно беззвучны были движения актеров, шаги которых гасил ковер.

Если сценическое пространство «Учителя Бубуса» оставалось статичным, почти не меняясь, то звуковая среда, окружавшая актеров, мыслилась как среда динамичная, изменчивая. Рояль, джаз, постукивание бамбуков участвовали в этом движении, либо отзываясь на плавную смену мизансцен резкими, первыми синкопами танцевальных ритмов, либо романтическими этюдами и пре-

людьми Шопена, фантазиями и концертами Листа намеренно оттеняя ципичные побуждения и поступки персонажей комедии. Чем глупее, чем грубее комическая ситуация эпизода, тем нежнее, возвышеннее звучала музыка, сопровождавшая его.

Внешность спектакля и его музыкальная форма вполне соответствовали намерению Мейерхольда добиться «элегантности» постановки, «дендизма», красоты, которую он называл «сладковатой». Опровергнуть это внешнее очарование должна была «предыгра», принципы которой Мейерхольд энергично втолковывал не только актерам, но даже зрителям — в необычайно пространным «ученом» тексте программы «Учителя Бубуса», похожей на эстетический трактат.

Судя по его разъяснениям, «предыгра» являла собой вариацию приема «коптр-текста», примененного в «Лесе», но — вариацию чрезвычайно усложненную и утонченную. В «Лесе» актеры, когда нужно было режиссеру, выворачивали текст наизнанку: интонация, пластика, мизансцена опровергали реплику. Что же касается «предыгры», то она — как явствует и из самого термина — велась до реплики, ей предшествовала, готовила к ней публику, чтобы — заботливо сообщал Мейерхольд — «для усвоения смысла» эпизода зрителям не нужно было «тратить никаких усилий». Предполагалось, что «предыгра» имеет значение агитационное, что она дает политически отчетливый комментарий к тексту и помогает актерам выводить персонажей на чистую воду.

Актеры Мейерхольда по ходу репетиций «Учителя Бубуса» скоро, однако, убедились, что «предыгра», в сущности, означает двойную игру: всякая сценка сперва проигрывалась безмолвно, мимически и пантомимически, под музыку, а потом «прокручивалась» вторично — вслух, обычным диалогом. И хотя принципы «предыгры» актеры с грехом пополам усвоили, непостижимо оставалось главное: зачем таким непомерно сложным способом растолковывать публике простейшие сценические положения комедии Файко? Зачем применять эти принципы в пьесе, персонажи которой только то и делают, что каждым словом сами себя разоблачают?

Репетиции шли со скрипом, первозно. Актерское недовольство отчасти провоцировалось еще и тем, что Зинаиде Райх никак не давалась роль Стефки, а Мейерхольд всячески старался выдвинуть на первый план именно эту фигуру. В то же время заметно ухудшились отношения Мейерхольда с Игорем Ильинским, который должен был играть Бубуса. Ильинский не без оснований считал себя премьером труппы ТИМа: и в «Рогоносце» и в «Лесе» он играл восхитительно, публика всякий вечер награждала его овациями. Кроме того, Ильинский снялся уже в двух фильмах — в «Аэлите» и в «Папироснице от Моссельпрома», которые принесли ему огромную популярность. Но Мейерхольду не нравились ни эти картины,

ни комедийные приемы, которые демонстрировал Ильинский на экране. На репетициях «Учителя Бубуса» он, по словам самого Ильинского, относился к «кинозвезде» с ироническим почтением. Однажды даже опрометью кинулся подавать Ильинскому пиджак.

— Вы утомились? Устали? Может быть, отдохнете?

Ильинский догадался, что конфликт неминуем, и решил первым объявить войну. Он выбрал для этого самый подходящий момент. До премьеры «Учителя Бубуса» оставались считанные дни, и Мейерхольд начал уже устанавливать свет. Когда во время большого монолога Бубуса Мейерхольд осветил не Ильинского, а Стефку — Райх, безмолвно проходившую в глубине сцены, актер взбунтовался, на полуслове прервал монолог и дерзко спросил: не считает ли режиссер, что в данном-то случае надо бы направить свет на Бубуса?

— Не считаю,— безапелляционно возразил Мейерхольд.

В тот же день Ильинский подал заявление об уходе и покинул труппу ТИМа.

А Мейерхольду, оставшемуся незадолго до выпуска спектакля без исполнителя главной роли, пришлось спешно передать ее заурядному артисту Б. Бельскому и, кроме того, вводить взамен Ильинского новых актеров в другие постановки. Тем не менее репетиции «Учителя Бубуса» шли своим чередом.

Постепенно выстраивалось странное, будто замороженное представление. На зеленом ковре под сухое постукивание бамбуков и под лирические звучания Шопена и Листа сплеталась причудливая вязь мизансцен. Мейерхольд умышленно растягивал мгновения, когда персонажи комедии к чему-то прислушивались, чего-то бояливо ждали. Время вдруг останавливалось. На okayмленной бамбуками сцене воцарялась напряженная тишина, которая словно бы грозила чем-то всем обитателям этого причудливого мира.

Все же ни высмеять, ни развенчать их не удалось. Сатира оказывалась не в состоянии прорваться в замкнутую сферу их существования.

«Холодное великолепие мейерхольдовской постановки,— писал П. Марков,— вызывает и холодный отклик: восхищение мастерством Мейерхольда и тоскливое равнодушие к судьбам героев пьесы».

Другими словами, «новый» Мейерхольд, каким он вдруг явился в «Учителе Бубусе», Маркова, да и остальных критиков, разочаровал.

Довольно быстро неудачу «Учителя Бубуса» публично признал и сам Мейерхольд. Тем не менее потом выяснилось, что этот странный эксперимент приоткрывал его искусству некие новые пути. Их нащупывала — пусть наугад, с неизбежными оплошностями — даже пресловутая «предыгра», реальное значение которой не имело ничего общего с тогдашними декларациями Мейерхольда.

Теоретические выкладки и заявления Мейерхольда в ту пору вообще были по меньшей мере приблизительными и к его практике имели подчас весьма отдаленное отношение. Стремление подсыпать в теорию перец политической терминологии еще запутывало суть дела. Истинная цель «предыгры» состояла вовсе не в том, чтобы вытащить на свет божий скрытые мотивы действий персонажей Файко и дать их поведению политически четкую оценку. Скрытых мотивов у персонажей «Учителя Бубуса» не существовало, а политическая определенность как раз была налицо, об этом-то Файко позаботился. «Предыгра» понадобилась Мейерхольду не ради пропикновения в сокровенные глубины комедии, а, наоборот, как попытка затуманить ее элементарность. Режиссер отнюдь не тайное делал явным, тайного, увы, в тексте не сыскать. Но явное делал тайным, примитивное — уточненным. И — на свой лад, на свой манер — дарил глуповатым куклам Файко капризную, прихотливую, вычурную динамику душевных движений.

ЭРДМАН

Сразу после «Учителя Бубуса» Мейерхольд начал работать над сатирической комедией Николая Эрдмана «Мандат». И главную роль в ней поручил Эрасту Гарину. До «Мандата» Гарин лишь ненадолго выглядывал на сцену в «Смерти Тарелкина», в «Земле дыбом» и в «Д.Е.». Когда Мейерхольд однажды сказал ему: «Гарин, ты будешь играть Гулячкина!» — актер оторопел. «Что вы, Всеволод Эмильевич, она очень большая!»... «Она», то есть роль, была не только большая, но и решающая. Не получится Гулячкин — не выйдет и спектакль, это понимали все. Некоторые артисты роптали. Тем, кто считал, что вся композиция «Учителя Бубуса» — странная прихоть Мастера, таким же капризом представлялось и назначение Гарина. И оно опять грозило неудачей, только еще более неприятной, ибо пьеса Эрдмана — в отличие от пьесы Файко — сразу же восхитила труппу.

Когда элегантно одетый, невысокий, совсем молодой человек, приведенный и представленный Мейерхольдом, сел за маленький столик в репетиционном зале, раскрыл рукопись, спокойно оглядел собравшихся и бесстрастным голосом, холодно начал читать, первые же реплики заставили актеров насторожиться. Труппа напряглась, как свора, почуявшая дичь и готовая рвануться по следу. Раздался один смешок, другой, третий. Чтение шло под нарастающий смех. Невозмутимо переживая взрывы хохота, без тени улыбки на лице Николай Эрдман произносил фразу за фразой. В стенах небольшого зала металась буря сумасшедшего веселья. Содрогаюсь и чуть не плача от смеха, актеры и актрисы мысленно разбирали и

примеряли к себе роли. Все как один почувяли, что наступил звездный час. Что молодой человек — Эрдман, имя которого они впервые слышали, — истинный, прирожденный сатирик. Что пьеса его — подарок судьбы. Или же — подарок Мейерхольда, который, хохоча и сияя, делал какие-то пометки в блокноте.

Если уж так неслыханно повезло, то зачем же рисковать? Зачем отдавать главную роль щуплому, тонкошеему юноше, едва не мальчишке, который даже в молодой труппе ТИМа выглядел, да и был, наименее опытным? Артисты прекрасно понимали, сколь трудно распределить силы на дистанции многословной и многосложной комической роли и сколь реальна опасность быстро наскучить зрителям, загубить комедию...

Назначение Гарина было сюрпризом для всех и неприятным сюрпризом для некоторых. Но еще более невероятным оказался порок, который вдруг обнаружил Гарин, когда увидел набросок костюма Гулячкина, сделанный Ильей Шлепяновым. Шлепянов предлагал френч и галифе. Взглянув на эскиз, Гарин сразу выпалил: — Это неверный костюм, Всеволод Эмильевич!

Все, кто услышал эту фразу, притихли, замерли. Мейерхольд насторожился и насмешливо спросил:

— Что же ты хочешь?

— Я надену брюки, они у меня есть, — торопливо и убежденно залопотал Гарин. — Это сукно получила моя сестра в Гублеском в 1918 году. А пиджак надену своего отца, он купил его в Берлине в 1907 году... Фуфайку же нужно грубошерстную!

Мейерхольд расхохотался.

— Ты все это надень, — сказал он весело, — и завтра приходи в таком виде на репетицию.

А назавтра костюм, в котором пришел Гарин, был утвержден.

Чтобы понять причины необычной уступчивости Мейерхольда, надо мысленно соотнести «Мандат» Эрдмана со всеми предыдущими пьесами, которые ставил режиссер после Октября. В «Мандате» на сцену ТИМа впервые приглашались персонажи обывденной, современной московской жизни, всем прекрасно знакомой. Малейший оттенок театральщины подрывал комедийную структуру пьесы. Напротив, всякая верно угаданная подробность усиливала энергию сатиры Эрдмана. Вот почему «биография костюма», изложенная Гариным с обстоятельностью и торопливостью Бобчинского, и развеселила и обрадовала Мейерхольда.

Весь механизм комедии Эрдмана, подвижный и легкий, пришел в движение по той простой причине, что «старые мозги», согласно горестному замечанию одного из персонажей, «нового режима не выдерживают». Этот афоризм пояснял все невероятные происшествия, совершавшиеся вокруг семейства Гулячкиных. И то, что вдруг нашелся жених для великовозрастной девицы Варвары, молодой

фат «из бывших». И то, что «в приданое» дошлый папаша жениха потребовал не деньги, не имущество, а нечто куда более ценное: живого родственника-коммуниста. И то, что братец Варвары, Павел Гулячкин, согласился себя коммунистом объявить. И то, что, провозгласивши себя «человеком партийным», Гулячкин тотчас же занесся, впал в манию величия, время от времени испытывая, однако, приливы заячьей трусости, всех третируя и всех пугаясь, грозно потрясая справкой из домоуправления, как символическим «мандатом» на безграничную власть, и тут же обмирая от ужаса перед арестом, даже перед расстрелом...

А в параллель головокружительному возвеличиванию маленького человечка, Гулячкина, превращенного в такое странное «приданое», велась вторая линия пьесы, второй анекдот: как в квартиру Гулячкиных принесли сундук с платьем якобы великой княжны Анастасии, как в княжеское платье обрядили дуреху Настьку, как прислугу приняли за наследницу престола, за «все, что осталось от России». Смятение, которое произвело в «старых мозгах» известие, что в Москве объявилась без пяти минут царица, понять немудрено. Молодому пижону Валериану Сметаничу вовсе не нужна стала в супруги Варвара Гулячкина и просто опасен ее братец-«коммунист». Зачем же Валериану Сметаничу Гулячкины с их «мандатом», ежели в России обратно самодержавие и сама императрица отдает ему руку и сердце?!

В конце комедии оба узла разрубались одним ударом. Обе свадьбы, к которым на всех парах фортуна несла Валериана Сметанича, расстраиваются разом, и всем «бывшим людям», съехавшимся на торжество, деваться некуда. Ехали на свадьбу — попали в облаву: Широнкин, «не мужчина, а жилец», уже помчался доносить в милицию. Всех сейчас арестуют — вот и конец, вот и гибель!

Эрдман, впрочем, приготовил «под занавес» еще один сюрприз.

— Арестовывать вас отказываются, — удрученно сообщал вернувшийся из милиции «жилец».

— Мамаша, — произнесил Гулячкин, — если нас даже арестовывать не хотят, то чем же нам жить, мамаша? Чем же нам жить?

Пьесу Н. Эрдмана Мейерхольд оценивал исключительно высоко. Он считал, что «Мандат» — «современная бытовая комедия, написанная в подлинных традициях Гоголя и Сухово-Кобылина. Наибольшую художественную ценность комедии составляет ее текст», текст, переполненный словечками, только что возникшими в московском обиходе и сразу же подхваченными драматургом, пущенными Эрдманом в оборот.

Оформляя «Мандат», Мейерхольд применил концентрические круги (он называл их «движущимися тротуарами»), встречное или совместное движение которых давало большой эффект. Всю сценическую площадку занял огромный круг, причем первое, самое

близкое к публике кольцо его было неподвижным, следующие два кольца — каждое в метр ширины — двигались либо вместе, либо порознь, либо друг другу навстречу, а центр планшета оставался неподвижен. Кроме того, в «Мандате» работали также и движущиеся стены, впервые примененные в «Д.Е.». Эти стены, точнее сказать, большие фаянсовые щиты, отполированные и покрытые светлым лаком, скользили параллельно линии рампы, пересекая вращательное движение круговых «тротуаров».

Пустое пространство сцены преобразилось с волшебной быстротой. Одновременное движение концентрических круговых «тротуаров» и серых, будто бесцветных, нейтральных стен давало режиссеру возможность мгновенной смены самых разнообразных композиций.

Они могли быть рассредоточенными, и тогда возникало жутковатое впечатление разрозненных осколков быта, плывущих и останавливающихся в пустоте, маленьких человеческих фигурок, вырванных из сомнительного их бытия (или небытия) беспощадным лучом прожектора.

Они, эти композиции, могли быть и замкнутыми. Тогда образ мещанской среды, отгороженной глухими стенами от внешнего мира, от жизни, парадоксально подчеркивался именно подвижностью стен: они раздвигались, чтобы тотчас же вновь сомкнуться, отрезать обывателей от новой действительности, непонятной и страшной «бывшим людям».

Наконец, композиции, которые легко выстраивались в оформлении Ильи Шлепянова, позволяли в кульминационные моменты спектакля заполнить все сплошь сценическое пространство мятущейся, взбудораженной, испуганной толпой и одним махом сдвинуть действие на передний край подмостков, вплотную к публике.

В какой-то степени форма, найденная Мейерхольдом и Шлепяновым для «Мандата», может рассматриваться как модель универсальная. На такой сцене можно разыграть любую пьесу. Впоследствии — другими режиссерами — принципы компоновки «Мандата» применялись часто и по-разному. Сам Мейерхольд разыграл на такой сцене только «Мандат», он повторений не любил.

Концентрическое движение «тротуаров» увлекало Мейерхольда прежде всего тем, что позволяло показать «прикрепленность» персонажей пьесы к их имуществу, к вещам: они выезжали на сцену, цепко держа за свои сундуки. Вещи, впрочем, и сами по себе, во всей их заурядности, демонстрировались с особой торжественностью. Какой-нибудь торшер с пышным оранжевым абажуром медлительно и важно выплывал на движущемся «тротуаре» в самый центр сцены, словно приглашая полюбоваться собою. Или же из затемненной глубины плавно двигался к центру стол с иконостасом, перед которым горели свечи, с граммофоном, в трубе которого

тоже мерцала свеча, а из трубы доносился густой дьяконский бас и пение церковного хора. Мамаша Гулячкина, которую движущийся «тротуар» вывозил на сцену вместе с этим «граммофонным храмом», молилась, крестилась и била земные поклоны.

«Действующих лиц, — пояснял Мейерхольд, — мы даем в окружении настоящих вещей, с которыми они крепко срослись».

После премьеры в статье Сергея Боброва сказано было, что Мейерхольд вкладывает в «трамвайный бред» Эрдмана «совершенно особый и непредвиденный автором смысл». Бобров отозвался о комедии Эрдмана, конечно, совершенно несправедливо. (Несколькими годами ранее Бобров столь же грубо и уничижительно писал о поэзии Блока.) Но намерения режиссера критик уловил верно: у Мейерхольда в спектакле разыгрываются «жестокие и корыстные страсти проснувшегося кладбища».

А чтобы показать «проснувшееся кладбище», надо было добиться напряженности ситуаций пьесы, нервного ритма. Вот тут-то и понадобились Мейерхольду те «штучки и трючки, предписанные (это чувствуется) постановщиком», которые, как утверждал после премьеры «Учителя Бубуса» В. Блюм, не дают «ни одного цельного рисунка, все размельчено». Эта самая «размельченность» в «Мандате» (а потом и в «Ревизоре») обнаружила огромную энергию выразительности. В ней таилось могущество, которого никто не ожидал. Эксцентрическая манера актерской игры расширила и обновила возможности театрального реализма. В «Учителе Бубусе» эксцентриада впервые стала законом для всего ансамбля. Чтобы восторжествовать, ей недоставало только одной малости: достойной цели.

В «Мандате» появилась цель, которая полностью оправдывала средства эксцентриады и проясняла самую идею такого рода игры. Ощущение дробности, осколочности рисунка исполнения, полярно противоположное той непрерывности развития роли, которой добивался Станиславский, отнюдь не исчерпывало самый принцип эксцентриады. Он сложнее. Он интереснее. Он подчас позволяет актеру сразу, с ходу проникнуть в тайное тайных человеческой психологии, туда, куда надежным способом сперва — переживания, потом — переживания не всякий войдет.

Актер-эксцентрик то как бы отстает от персонажа и потом, впопыхах, торопится за ним, догоняет его, то — забегает далеко вперед и, вдруг остановившись, испуганно оглядывается. Актер и его персонаж не вполне адекватны, лишь изредка — в самые критические моменты действия — они обретают кратковременное тождество. Роль существует как абстрактная линия, то и дело пересекаемая мечущейся, рваной линией игры.

«Осколочность», «размельченность» эксцентриады — как бы обратная сторона мобильности гротеска, который в смешном видит

страшное, а в страшном — смешное и всегда ловит моменты трагикомического несоответствия субъективных эмоций объективным обстоятельствам. Глупое спутывается в один клубок с серьезным, мрачное — с абсурдным.

Пьеса Эрдмана давала идеальную возможность для раскрытия мейерхольдовского понимания смысла и приемов актерского экцентризма.

В «Мандате» царило социальное однообразие — с точки зрения социальной все персонажи были совершенно одинаковы — все мещане. «Это человеческая пыль... — заметил Луначарский. — Мелкий быт мелких людей, но, правда, в огромную эпоху, которая бросает на них свет».

«Мелколюдые» выступало в «Мандате» как принцип. И Мейерхольд, увеличивая в масштабе персонажей Эрдмана, смотрел будто в лупу на их быт и на их психологию. Шуточная эрдмановская реприза провозглашалась с эмоциональной силой лозунга. Мелочи быта воспринимались как мощные геологические сдвиги. Психология мелких людишек обретала в спектакле гротескно заостренное значение.

Тем самым обнаруживалась страшная сила инерции, заключенная и в этом быте и в этой психологии.

Гарин в роли Гулячкина, потрепанный и обносившийся обыватель в потертом пиджачке и грубошерстной фуфайке, из ворота которой тянулась длинная тоненькая шея, человек с лицом растерянным и взглядом смутным, был узнаваем сразу. Такого можно было повстречать в любом московском переулке. «Нашелся, — не без удивления писал Луначарский, — такой совершенно исключительный артист, как Гарин, — для исполнения роли Гулячкина, который превратил эту фигуру в нарицательное имя. «Нашелся! Да еще «совершенно исключительный!» А вчера еще имени Гарина никто и не слыхивал. Такие «находки» Мейерхольда всегда поражали своей внезапностью.

Часто Гарин—Гулячкин со сцены свистящим, доверительным шепотом обращался в зрительный зал за сочувствием. За поддержкой. За ответом на мучительные вопросы. Ведь там, в зале, по убеждению Гулячкина, сидели такие же, как он, растерянные, ошеломленные революцией люди! Они, однако, отвечали Гулячкину взрывами хохота.

Подсчитали: во время спектакля «Мандат» смех раздавался более трехсот пятидесяти раз.

В исполнении Гарина поразительны были мгновения неподвижности, когда пустые глаза Гулячкина останавливались и в длительной паузе недоумения смотрели в публику, когда вся фигура его, словно бы освещенная магниевой вспышкой, вдруг застывала «в кадре». Такие «остановки» застигали героя в кризисные секунды

его внутренней жизни. Внутренняя динамика раскрывалась через статику, через оцепенение позы, лица, взгляда.

Второй актерской находкой и новостью «Мандата» было появление тоже безвестного ранее молодого Сергея Мартинсона в роли Валериана Сметанича. С медлительно-нервной пластикой Гарина контрастировала дерганая динамика Мартинсона, о котором опытная актриса Вера Юренева с восхищением писала: «все его тело играет», «он весь как на шарнирах», а выразительность игры — «бесподобна», хотя роль «почти целиком сыграна спиной к публике».

Прислуга Настька в исполнении Е. Тяпкиной казалась сонной, тупой, глыбообразной, на удивление громогласной и неуклюжей — тем несуразнее выглядело ее превращение в наследницу престола.

Однако как ни хороши, как ни колоритны были отдельные фигуры спектакля, самое сильное впечатление производила, бесспорно, общая композиция, которая повиновалась принципу нарастающего ускорения действия, захватывающего неудержимым потоком новых и новых людишек и сметающего всю «человеческую пыль» в клубящийся вихрь финала. Количество персонажей, втянутых в события, все увеличивалось, мелколюдые становились многолюдьем, а мизансценические решения, диктуемые Мейерхольдом, все усложнялись, так что последний акт пьесы, в сущности, представлял собой грандиозную массовку, которую можно было бы назвать даже и монументальной, если бы только ее не сводили судороги, если бы она не корчилась в конвульсиях общего страха, не оцепеневала в предчувствии катастрофы, чтобы тотчас же опять панически заметаться, задержаться...

«Мандат» Николая Эрдмана (премьера состоялась 20 апреля 1925 года) — один из немногих спектаклей Мейерхольда, встреченных общим восхищением. О «Мандате» не спорили, все покатывались с хохота и все поздравляли Мастера.

Станиславский, по словам Маркова, «вернулся со спектакля вполне удовлетворенным, высоко оценив решение пьесы в целом, предложенное Мейерхольдом, и в особенности акцентируя при передаче своих впечатлений блестящее режиссерское и декоративное решение последнего акта с вращающимся кругом сцены и движущимися стенами; более того, он довольно категорически заявил: «Мейерхольд добился в этом акте того, о чем я мечтаю».

Начиная с этого времени отношения между Станиславским и Мейерхольдом упростились и улучшились. Оба они, к явному неудовольствию их эпигонов и подражателей, во многих случаях находили общий язык и понимали друг друга именно тогда, когда эпигоны отказывались их понимать.

П. Марков считал, что в третьем акте «Мандата», в сцене свадьбы, так поразившей Станиславского, подмостки захлестнула волна лирики и патетики, сквозь сатиру глянули «тоска и радость поте-

рянного и ищущего человека», и гармошка, «снова возвращенная Мейерхольдом, — писал он, — тоскливо аккомпанирует монологу Гулячкина».

И опять приходится с удивлением констатировать парадоксальный, казалось бы, факт: лучше всех, тоньше всех, глубже всех искусство Мейерхольда воспринимали тогда не его сподвижники, но люди, близкие Станиславскому. Не потому ли, что Мейерхольд круто поворачивал на стезю жизненности, искал (по выражению того же П. Маркова) «форму нового и сгущенного реализма»?

В жизненности персонажей «Мандата» никто не сомневался. Они выходили на сцену будто прямо с московских улиц — с Садового кольца, со Смоленского или Сухаревского рынка. Их с восторгом узнавали, но и дивились: в искаженных азартом или страхом лицах проступали вдруг страшные, дикие черты. Тайное становилось явным — и жутким и комичным.

Однажды во время представления «Мандата» в зрительном зале послышался словно бы гоголевский «смех сквозь слезы» — какой-то хохот на высокой, почти визгливой ноте, взмах и навзрыд. Знаида Райх, которая играла Варвару Гулячкину, сразу догадалась, в чем дело, бросилась к Мейерхольду.

— Севочка, там Сережа пришел... Успокой его, прошу тебя!..

Всеволод Эмильевич нахмурился, побежал в зал, проскользнул между рядами партера, поманил к себе Есенина. Через минуту они вдвоем уже прохаживались по пустому темному фойе, и свистящий голос Гулячкина — Гарина едва доносился до них из хохочущего зала. Есенин был мрачен и взвинчен, но с Мейерхольдом разговаривал кротко, уважительно:

— Всеволод, пойми, грешно смеяться над ними, чем же они виноваты, люди маленькие... А ты смеешься, и я смеюсь, и злюсь на тебя за это. Нехорошо получается, стыдно. Ты вот что послушай...

Есенин остановился у окна, в желтом луче уличного фонаря, осветившего его напудренное лицо, и начал вполголоса, хрипло, надрывно:

Что ж ты? Где ж ты, бывлая мощь?
Хочешь встать, и рукою не можешь
двинуться.
Юность, юность! Как майская ночь...

Тут он прервал себя и спросил:

— Плохо ли? А ты обманул, Всеволод, не поставил!

То были строки из есенинского «Пугачева», к которому одно время Мейерхольд и правда примеривался — вещь ему нравилась. Но в Художественном театре сыграли «Пугачевщину» К. Тренева, и Мейерхольд счел, что тема эта — выжатый лимон, ходить по чужим стопам, быть вторым он не умел.

Мейерхольд относился к Есенину тепло и заботливо. Есенин, однако, то появлялся на Новинском — повидать детей, то надолго уезжал — в Америку, на Кавказ, то вдруг возникал в Москве и звал Мейерхольда на день рождения к себе в Богословский переулок, где проживал в большой «коммуналке» вместе с Мариенгофом, то опять пропадал, то снова приходил. Его дочь, Татьяна Есенина, с детства сохранила в памяти картину: на тахте трое — слева Мейерхольд, в центре Райх, справа Есенин, сидит «поджав одну ногу, опустив глаза, с характерным для него взглядом не вниз, а вбок». Она и другое помнила: отец приходил в таком состоянии, «когда ему было совершенно не до нас». И эти есенинские редкие вторжения всегда взбудораживали детей...

28 декабря 1925 года поэт покончил с собой. Гроб с его телом привезли из Ленинграда в Москву. Сохранилась фотография: у гроба — заплаканная Зинаида Николаевна, рядом с ней — сумрачный, трагичный Всеволод Эмильевич. Сохранилась также запись в дневнике артиста МХАТ В. В. Лужского: «31.XII. Схоронили сегодня Есенина. Толпа до двух тысяч человек. У гроба мать с причитаниями: Сережа, на кого покинул, как нам без тебя жить и т. д. Сзади нее скромный отец плачет (очень трогателен, она посытее его, он вроде дворника...). Сестра уж в пальто модном, вскрикивает, плачет. Райх, Мейерхольд держат его детей от Райх же — бывшей его жены. (...) Ужасающая оттепель, лужи, дождь, ветер, скользко».

Трагическая гибель поэта омрачила встречу нового, 1926 года. На Новинском, в квартире Мейерхольда, в новогоднюю ночь стояла напряженная тишина. Оттепель продолжалась, и слышно было, как течет с крыши. Страдала Зинаида Николаевна, страдал за нее и за детей — особенно за маленького Костю, которого полюбил всей душой, — Всеволод Эмильевич. Дети заснули, а взрослые долго еще не ложились. Мейерхольд, всклокоченный, ходил по комнате и горестно повторял стихи Блока:

Что ж, пора приниматься за дело,
За старинное дело свое...

Предстояла работа, о которой он давно мечтал, но которой страшился: его ждал Гоголь, ждал «Ревизор».

«ЧУЖИЕ» И «СВОИ»

Репетиции «Ревизора» Мейерхольд начал, как только пришел в себя после похорон Есенина. В параллель «Ревизору» молодой ученик Мейерхольда Василий Федоров привялся репетировать новую пьесу Сергея Третьякова — «Рычи, Китай!». И скоро в первый и в последний раз за всю историю театра Мейерхольда вышел на

публику спектакль, не Мейерхольдом подписанный. В афишах значилось: «Автор постановки В. Ф. Федоров».

Через некоторое время разразился крупный скандал. Федоров заявил в печати, что вообще уходит из театра. Тотчас же журнал «Афиша ТИМ» напечатал письмо за подписями всей труппы театра, в котором утверждалось, что Федоров ставил спектакль только «в порядке ученическом», что «многие звенья» (пьеса называлась «событие в 9 звеньях») «полностью переставлены Вс. Мейерхольдом», а другие — подвергнуты радикальной режиссерской корректуре. И. Аксенов свидетельствовал, что, едва Мейерхольд приступил к работе, «мизансцены Федорова были забыты». В афишу спектакля в результате всего инцидента внесли изменения. Указывалось и теперь, что «Рычи, Китай!» — выпускная работа студента В. Федорова, «окончившего полный курс режиссерского отделения весной 1926 г.», но с оговоркой: «режиссерская корректура Вс. Мейерхольда».

Сюжет пьесы Сергей Третьяков взял из газетной заметки о некоем английском коммерсante, случайно утонувшем в Китае, в реке Янцзы. Капитан английской канонерки, не найдя виновников гибели англичанина, приказал казнить двух китайцев-лодочников, которых выбрали по жребью. «Таков факт. Мне почти не пришлось изменять его», — с гордостью заявил «лефовец» Третьяков в предисловии к пьесе. Тем не менее пьеса, понятно, давала не только «факт», но и вполне профессиональную организацию действия, а также недвусмысленную оценку поступкам всех персонажей.

Режиссерская композиция предлагала самое простое разделение пространства: первый план сцены принадлежал китайским беднякам, угнетенному народу, «своим», а глубина сцены — колонизаторам-европейцам, «чужим». Между «своими» и «чужими» пролегла граница — широкая полоса настоящей воды (правда, чтобы увидеть воду, следовало подняться в бельэтаж, из партера она «не смотрелась»). По воде скользили китайские джонки. Поодаль высилась устрашающая конструкция канонерки. Жерла орудий военного корабля, устремленные на китайских кули, мрачно глядели в публику, в зрительный зал.

Конструкция обладала подвижностью: вращалась орудийная башня, поднимались и опускались орудийные стволы, перемещалась в пространстве — медленно и грозно — вся канонерка.

Такое членение сцены на два плана подсказывала пьеса Третьякова, в которой участвовали две антагонистические группы персонажей: «а) европейцы, б) китайцы». Режиссура решила еще усилить контраст: китайцев показать достоверно — как живые фотографии, а европейцев сатирически резко — как живые карикатуры. Соответственно китайские «звенья» выстраивались с предельной жизненностью, а европейские утрировались, подавались в стиле «фокстро-

тирующей Европы», который стал уже привычным, пожалуй даже, поднадоел. Надменные офицеры в сверкающих мундирах, развязные туристы и их дамы, слащавые миссионеры, блудливые сестры милосердия, в сущности, ничем не отличались от персонажей «Д. Е.» и «Учителя Бубуса», всегда готовых начать свой фокстрот. Другое дело — китайцы. Тут театр вдруг обнаружил вкус к этнографически и социально точному воспроизведению костюмов, быта, нравов. Для спектакля специально собрали целую коллекцию музыкальных инструментов. Много всевозможных подлинных вещей привезли из Китая. На репетиции пригласили студентов-китайцев и попросили их проследить, чтобы в подробностях быта и поведения оплошностей не было. На подмостки кроме лодочников и носильщиков вышли рикши, торговцы сладями, продавец вееров, цирюльник, мозольный оператор, точильщик ножей. Даже целая группа акробатов.

Спектакль начинался чрезмерно длинным эпизодом, на протяжении которого (добрых десять минут!) китайские кули грузили в трупы сотни тюков чая.

Несмотря на такие переборы, цель все же была достигнута: взамен экзотичной «китайщины» зрители увидели правдивые, жизненные картины. Народные сцены сильно напоминали массовки раннего МХТ, и в рецензиях опять замелькало словечко «натурализм», сопровождаемое эпитетами «этнографический», «унылый», «приземленный» и т. д. Рецензентов шокировала сцена казни двух китайцев, «показанная во всех своих отвратительных подробностях». П. Марков с иронией написал, что казнь эта, конечно, вызывает возмущение англичанами, но одновременно и «некоторое чувство протеста по отношению к режиссуре». Тем не менее китайские «звонья» производили более внушительное впечатление, нежели резко шаржированные европейские эпизоды. «Буржуазия, разлагающаяся в неизбежном фокстроте, — тоскливо сознался Сергей Радлов, — вызывает не гнев, а уныние».

Мейерхольд мог бы сказать, что после того, как постановщик В. Федоров и художник-конструктор С. Ефименко фактически закончили работу над спектаклем, тут, в этой сфере, его «режиссерская корректура» ничего не могла изменить: слишком уж плоско и грубо написаны у Третьякова «кровожадные колонизаторы».

Однако в спорах, кто же истинный автор спектакля — В. Федоров, который работу начал, или Мейерхольд, который ее завершил (дело дошло даже до суда!), о «разлагающейся буржуазии» почти никто не вспоминал. В центре внимания очутилась маленькая роль боя-китайчонка, исполнявшаяся М. Бабановой. Сторонники Мастера утверждали, что роль эта полностью «установлена и разработана В. Мейерхольдом».

Хрупкая фигурка боя занимала особое положение во всей расколотой надвое системе образов спектакля. Китайчолок — среди европейцев, бой находился по ту сторону границы, отделявшей белых от желтых. Бабанова, впервые выступавшая как трагести, подчеркивала трагичность жизни мальчика среди чужих и чуждых ему господ, нервно и точно играла на контрастах между выпколенной плавностью покорного слуги и внезапными приливами ненависти к угнетателям, яростной и неукротимой. Под конец пьесы бой один выходил на пустую палубу. Бабанова вполголоса напевала ушлыую песенку, опускалась, молитвенно сложив руки, на колени, потом стремительно срывалась с места и начинала торопливо взбираться на мачту. Руки мальчика ловко вывязывали веревочный узел, потом — петлю... Мальчик спешил, боялся, что ему помешают. Еще мгновение — и маленькая фигурка, в последний раз содрогнувшись, повисла на рее.

Тут была трагическая кульминация спектакля, прекрасно организованная режиссером и виртуозно воплощенная артисткой. Вот почему Мейерхольд так горячо доказывал (а Бабанова подтверждала), что роль боя «установлена и разработана» не Федоровым, а им самим.

Что же касается постановки в целом, то она все-таки оставалась в пределах прямолинейного противопоставления угнетателей и угнетенных, характерного для агиток начала двадцатых годов. Правда, Мейерхольд сумел завершить действие очень эффектно: конструкция приходила в движение — и канонерка грозно подплывала к берегу, то есть к просцениуму, где теснилась толпа взбунтовавшихся китайцев. На палубе английские матросы, выстроившись цепью, вскидывали винтовки. Чуть ниже — и ближе к публике — вдоль авансцены прямой линией стояли недвижимые перед лицом смерти кули и лодочники.

Финальная точка спектакля вызывала бурные аплодисменты зрителей. Но аплодировали не спектаклю, аплодировали одной этой мизансцене и одной актрисе — Бабановой.

В 1927 году автор пьесы Сергей Третьяков скрепя сердце признал, что спектакль, «построенный как этнографический очерк, с одной стороны, и как газетная статья, с другой, воспринимался большинством только как экзотическое и трогательное зрелище».

Воевали против экзотики и — в экзотику угодили! Боялись «трогательности» пуще огня, а она — вот она!

Спорить с Третьяковым не приходилось. Его «Драматурговы заметки» вообще фактически признавали капитуляцию всей системы «левого театра», вчера еще претендовавшего на исключительное право говорить от имени революционного народа. «Выйти на улицу и растворить в деле свою эстетическую, эмоционализаторскую сущ-

ность театру не удалось... — сухо констатировал Третьяков. — Театр вошел в свои эстетические берега.

Мейерхольд, судя по «Учителю Бубусу» и «Мандату», давно это понимал. Его «эстетические берега» не пугали. Но «левые», бывшие приверженцы Мейерхольда, реагировали на «эстетизм» и болезненно и гневно.

«ТЕАТРАЛЬНЫЙ ТЕРМИДОР»

Премьера «Рычи, Китай!» совпала с генеральной репетицией «Горячего сердца» в МХАТ. Утром Мейерхольд видел новую постановку Станиславского, а вечером, у себя в театре, перед премьерой выступил с коротенькой речью, обращенной к публике. То, что он сказал, повергло рьяных его поклонников, недавно намеревавшихся под водительством Мейерхольда штурмовать твердыни академических театров, в тягостное и горькое недоумение. Мейерхольд осмелился с той самой сцены, где были разыграны «Зори», «Мистерия-буфф» и «Великодушный рогоносец», во всеуслышание заявить, что постановка Станиславского — «замечательная» и что его собственный «молодой театр не может и мечтать о блестящем мастерстве, показанном сегодня в Художественном театре»!

Конец света! «Левые» ушам своим не верили. М. Загорский тотчас же написал, что «при всех своих недостатках спектакль «Рычи, Китай!» все же *в тысячу раз* значительнее, чем спектакль «Горячего сердца», в котором... — что бы вы думали? — ... блестяще демонстрируется *распад* бывлой режиссуры Художественного театра». Если бы Загорский мог тогда вообразить, что «Горячему сердцу» Станиславского суждено пережить и Мейерхольда, и Станиславского, и самого Загорского, что спектакль, демонстрирующий «распад» режиссуры, будет идти, не распадаясь, и полвека спустя, когда пишутся эти строки! Однако такие гипотезы не приходят в голову людям, ослепленным групповщиной.

Мейерхольд мыслил свободнее, шире. Как раз тогда, в середине двадцатых годов, он остро ощутил и тяготение к Станиславскому и внутреннюю близость к нему. В 1926 году Мейерхольд и Станиславский снова стали встречаться, перезваниваться, переписываться.

Линия поведения Мейерхольда явно не совпадала с линией «театрального фронта», которую силились отстаивать «левые». Они сочли, что похвала «Горячему сердцу» МХАТ, публично высказанная со сцены ТИМа, — не что иное, как предательство, измена. И ждали только повода уличить отступника.

Повод представился скоро: 25 апреля 1926 года отмечался пятилетний юбилей ТИМа. Чествование окончательно убедило бывших попутчиков Мейерхольда, что его «стремительный откат» от «Театрального Октября» есть факт свершившийся. Стоило только

прочитать список членов специально созданного юбилейного комитета (председатель — Клара Цеткин, заместитель — А. В. Луначарский), чтобы понять, с кем теперь Мейерхольд. Среди членов комитета были С. М. Буденный, Н. Н. Семашко, но и К. С. Станиславский, М. А. Чехов, И. М. Москвин, А. В. Нежданова, Е. В. Гельцер! На юбилейном вечере выступал — от имени Малого театра — А. И. Южин. Оглашались приветствия от Большого, Малого и Художественного театров. «Старики» МХАТ — О. Л. Книппер-Чехова, В. В. Лужский, Л. М. Леонидов, А. Л. Вишневецкий, М. М. Тарханов — поздравили Мейерхольда. Его чествовали балерины, певицы, актеры дореволюционной формации, представители тех самых «аков», разрушить которые хотели глашатаи «Театрального Октября». Что же это такое? Как же это назвать?

Никто, впрочем, не сомневался, что ярлык найдется. Крепкое словечко отыскал В. Блюм. Статью о «неприятном» мейерхольдовском юбилее он озаглавил коротко и сильно: «Театральный термидор». С конца XVIII века слово «термидор» означало политическое перерождение, ренегатство. От имени «живых свидетелей и бойцов славной поры «Театрального Октября» Блюм гневно говорил о «бациллах разложения» в искусстве Мейерхольда. Он утверждал: Мейерхольда потому и чествуют деятели «академического толка», что Мейерхольд стал таким же, как они, «как все». Нужны доказательства? Сколько угодно: в репертуаре — Островский, на устах — похвалы Станиславскому, в юбилейном комитете — «сам» Станиславский. Значит, ни с революцией, ни с революционным искусством Мейерхольду не по пути.

У новых противников Мейерхольда, вчерашних его соратников — Бескина, Блюма, Загорского — перья были острые. Мейерхольд, со своей стороны, не отмащивался. В издававшемся с 1926 года журнальчике «Афиша ТИМ» (вышли в свет только четыре номера) была напечатана язвительная заметка «Бе-блю-за...». Бескин, Блюм и Загорский именовались тут «паразитами», «упырями предреволюционного театрального болота». В следующем номере их называли «сплетниками», «интриганам», типичными представителями «желтой прессы» и указывали, что выражение «термидорианство» они не сами выдумали, а позаимствовали у «так называемой оппозиции», получившей должную суровую оценку на XIV съезде ВКП(б). Все это звучало, конечно, грубо. Но, странное дело, выражения употреблялись самые сильные, а фразы, нудные и вялые, выдавали какое-то равнодушие. Ни горячности, ни полемической страсти не чувствовалось в статьях «Афиши ТИМ». Мейерхольд отругивался машинально, без темперамента. К газетной ругани попривыкли, политические ярлыки в спорах об искусстве, о театре слишком легко срывались с языка, а потому скоро позабывались. Забылось и хлесткое словцо В. Блюма.

Что же касается юбилея, во время которого Мейерхольд попал в комическое положение чеховского «многоуважаемого шкафа» и терпеливо выслушивал напыщенные поздравительные речи, то чествование прервала зычная реплика Маяковского:

— Не задерживайтесь долго, Всеволод Эмильевич, на этом прощально-юбилейном полустанке!

Мейерхольд встрепенулся, улыбнулся открыто и весело. Он знал то, чего не знал еще Маяковский. Ему одному ведомо было, каков будет его «Ревизор».

ГОГОЛЬ

В середине двадцатых годов быстрый бег Мейерхольда внезапно замедлился. Пора стремительной смены сценических форм как-то сразу кончилась. «Великодушный рогоносец», «Доходное место», «Лес» и «Мандат» поставлены за три года, причем в параллель с этими работами Мейерхольд выпустил еще несколько других спектаклей. Но между премьерами «Мандата» и «Ревизора» пролегла дистанция почти в два года длиной — срок для Мейерхольда непомерный, особенно если учесть, что он отвлекался только однажды, для режиссерской корректуры спектакля «Рычи, Китай!». Гоголевский «Ревизор» готовился с невиданной тщательностью.

Под впечатлением «Мандата» П. Марков прозорливо заметил, что Мейерхольд «собирает острые наблюдения, брошенные на пустую и страшную, сильную и страстную жизнь, чтобы сконденсировать их в форму нового и сгущенного реализма. Мейерхольд выступает как собиратель русского театра. Былую свою разбросанность он обещает заменить сосредоточенностью».

В работе над «Ревизором» обещание сосредоточенности сбылось. Собирательная энергия Мейерхольда прежде всего выказала себя в новой композиции текста. Мейерхольд задался целью сыграть не «Ревизора», по Гоголя — как некое художественное целое. Гоголя — как стиль, Гоголя — как особый мир, Гоголя — как Россию. Во имя этой цели исполнялся не канопический текст комедии, но текст, составленный Мейерхольдом и его ассистентом М. Корнеевым из всех шести сохранившихся авторских редакций пьесы. Восстанавливались фразы, в свое время изъятые цензурой, вводились в текст отдельные фрагменты, реплики и даже эпизодические персонажи из «Игроков» и других — законченных и незаконченных — вещей Гоголя. Режиссер «переплелся за края пьесы», и Марков уловил «затаенную мучительность» его композиции. Мейерхольд стремился максимально раздвинуть пределы спектакля, чтобы «Ревизор» разыгрывался как бы на фоне «Мертвых душ» и прозвучал сценической поэмой о России. Во время репетиций он уговаривал актеров «из-

бегать всего сугубо комедийного» и «держать курс на трагедию...». Кроме того, он хотел стереть с «Ревизора» пыль захолустья, показать в спектакле не мертвую и тусклую провинцию, а столицу империи, ее фарфор, бронзу и парчу, ампириную мебель красного дерева и карельской березы, секретеры, бюро, клавикорды, мерцающий хрусталь...

В интервью перед премьерой Мейерхольд настойчиво подчеркивал два обстоятельства: пьеса современна, она звучит «предостерегающей сатирой», он ставит ее «в плане реализма». И уточнял: «...принцип работы над «Ревизором» я назвал бы условно «музыкальным реализмом», хотя, конечно, этот термин нуждается в расшифровке». Курс на реализм был взят Мейерхольдом твердо и сознательно.

Указывая далее, что на этот раз ставится прежде всего «актерский спектакль», Мейерхольд заметил: «...главные сцены взяты нами, как говорят на языке кино, крупным планом».

Упоминание о «крупном плане» намекало на главный принцип общего постановочного решения, ибо, переводя комедию в трагедийный регистр, отказываясь от захолустья и возводя всех персонажей в столичный ранг, режиссер одновременно чрезвычайно сузил и замкнул сценическое пространство.

Первый план сцены был наглухо отделен от ее глубин сплошной дугообразной лишей из одиннадцати дверей, отделанных под красное дерево. На просцениуме были еще четыре двери, по две справа и слева. Все эти пятнадцать дверей, поблескивая хрустальными ручками, ограждали полукруг планшета. Сплошная стена красного дерева сверху соединялась с порталом сцены завесой болотного, мутно-зеленого цвета. Андрей Белый по достоинству оценил значение фона, как бы «разверзающего дыры, чтоб выбросить рожи свои», вытолкнуть вперед персонажей. Действие чаще всего разыгрывалось на маленькой выдвижной площадке (размером приблизительно 3 на 4 метра), которая выезжала на середину сцены. Центральные двери для этого раскрывались, как ворота. Выдвижных площадок («фурок») было две: пока на одной играли, другую за сценой снаряжали и готовили «к выезду».

«Крупные планы» возникали именно потому, что действие, подчас многолюдное, втискивалось на эти крошечные площадки, слегка наклоненные к зрительному залу. В. Шкловский острит: «Актеров подавали порциями на маленьких площадках-блюдечках». Необходимость строить «на блюдечках» мизансценический рисунок грандиозного спектакля Мейерхольда не теснила. Напротив, теснота возбуждала его фантазию.

Конструктивную установку «Ревизора» Мейерхольд, неудовлетворенный эскизами В. Дмитриева и И. Шлепянова, спроектировал сам. Художнику В. Киселеву были доверены только костюмы, гри-

мы, бутафория и подбор подлинных антикварных вещей, которых в спектакле было множество.

Когда придуманные Мейерхольдом выдвижные площадки в сумрачном освещении медленно выкатывались к авансцене, то будто машина времени переносила в сегодняшний день неподвижную картину ушедшей эпохи — ее вещи, ее людей. Сильные лучи прожекторов тотчас втыкались в эту картину, сверкая в изломах бокалов граненого хрустала, мягко освещая нежную штофную обивку кресел и кушеток, восковые лица. Над картиной нависала пауза, и вдруг все сразу приходило в движение.

В том, как видел и как показывал Мейерхольд персонажей «Ревизора», принципы его «музыкального реализма» обнаруживались самым наглядным образом. Сильнее всего, резче всего новый принцип предъявлялся фигурой Хлестакова, которого играл Эраст Гарин. О единстве и определенности характера тут невозможно было говорить. Гоголь писал, что Хлестаков — «фантазмагорическое лицо, которое, как лживый олицетворенный обман, унеслось вместе с тройкой, бог знает куда». Скорее всего, эта именно фраза оказалась ключевой для мейерхольдовского Хлестакова. Гарин играл хамелеона, в каждом эпизоде он был новый человек — то кочующий шулер, то петербургский чиновник-волопита, ловелас, то блестящий гвардеец, то фантазер, то карьерист... Но во всех превращениях гаринского Хлестакова неизменно сохранялась нотка холодноватой, зловещей надменности. Каков бы ни был костюм его — клетчатый плащ, или богатая гвардейская шинель, или черный сюртук, — неизменной оставалась неслышная и развинченная походка, мутная безразличность взгляда из-за стекол прямоугольных очков, странная задумчивость интонаций. «На наших глазах испуганный фертик превращается в фантазмагорическую фигуру самозванца», — писал А. Луначарский. «Черная фитюлька, фикция, мираж», — писал Д. Тальников. Михаил Чехов увидел в Хлестакове — Гарине человека, «обезумевшего от собственной лжи, потерявшего чувство времени, как будто он будет лгать вечно». «Гипербола ходит в штанах», — весело и восхищенно определил Андрей Белый.

Фигура Хлестакова всеми воспринималась как странная, таинственно-ирреальная. А вслед за Хлестаковым Мейерхольд пустил его двойника. «Заезжий офицер» — А. Кельберер, почти бессловесный, вечно пьяный, с изломанной бровью на лице, бледном до синевы, повсюду неотступно таящийся за Хлестаковым. То и дело офицер останавливался, прислоняясь спиной к стене или колонне, скрестив руки на груди, с видом загадочным и молодцоватым, с циничной усмешкой на губах... Впрочем, и другие столь же загадочные видения возникали в спектакле. Артисту В. Маслацову дана была крошечная роль Капитана в голубом мундире. Только трижды на протяжении спектакля появлялся Капитан, но, например, Михаил

Чехов поражен был тем, каким увидел Мейерхольд этого «офицеришку»: он «бродит по сцене молча, без смысла, без цели, пустой... и вокруг него пустота — его не видит никто из участников пьесы. Что же, значит,— спрашивал М. Чехов,— офицеришка — пустое место в спектакле? Да, конечно, но не в спектакле, а в человеке. «Идея» пустоты и бесцельности жизни, воображенная и уплотненная Мейерхольдом до степени кошмарной реальности».

Зачем же добивался «кошмарности» Мейерхольд, чьим идеалом в работе над «Ревизором» была, по его собственным словам, «спокойная, трезвая ясность»?

Цель режиссера легко понять, если не забывать, что пьесе придавалось трагедийное звучание. Мейерхольд хотел, чтобы над миром, им воссозданным, над всем этим «скотинством в изящном облике брjulловской натуры» нависало ощущение близкой и неизбежной катастрофы.

Спектакль начинался в кромешной тьме. В центре сцены беззвучно раскрывались двери, и прямо на зрителей выезжала — будто из мглы прошлого — маленькая платформа. Она подкатывалась к переднему краю сцены, лучи прожекторов ударили в нее со всех сторон, резко освещая группу чиновников, сгрудившихся за круглым столом. Наступала долгая пауза... Колебались огоньки свечей. Дымились длинные трубки и чубуки. На полированной поверхности стола лежали руки — расслабленные у одних, напряженные у других. Руки, трубки, чубуки — все окутывалось клубами табачного дыма. Встревоженное ожидание читалось на лицах чиновников. Городничий, восседавший в центре — в домашнем халате, большой, — произносил наконец очень медленно, на одной низкой ноте: «Я пригласил вас, господа...» Когда долгая фраза эта докатилась до слова «ревизор», все чиновники вдруг взметнулись, затрепетали, будто ужаленные, повыскакивали из-за стола, попрыгали — кто под стол, кто за кресло Городничего, кто за спину соседа, и снова замерли, оцепенели, ожидая, что будет дальше. Несколько раз на протяжении первого эпизода («Письмо Чмыхова») повторялась та же игра: переполох, возбуждение, минута суетливой подвижности — и пауза оцепенения.

Когда Городничий требовал «подать сюда Ляпкина-Тяпкина» и вообще как только он повышал голос, мгновенная пляска испуга возникала и вдруг прекращалась в дымной тесноте. Головы втягивались в плечи, пальцы мелко дрожали. Свечи передавались из рук в руки, в их неверном, трепетном освещении на сцену наваливался страх. Сильнее всего он слышался в гнусавом голоске Земляники — В. Зайчикова. Только прибытие Почтмейстера — М. Мухина, бравого и франтоватого, меняло ритм. Городничий и Почтмейстер вели диалог торопливо, автоматически чокаясь, словно обозначая звоном стаканов темп диалога. Фраза — удар стакана, полфразы — еще

удар стакана. И вот уже Почтмейстер вытаскивал из пачки письмо, швырял вверх, кто-то подхватывал его, другое письмо мелькало в воздухе — чиновники оживленно ловили конверты, перебрасывали друг другу, «немножко распечатывали», читали, хихикали...

В момент всеобщего оживления две одинаковые крошечные фигурки — Бобчинский и Добчинский — с воплем влетали в дверь, останавливались в страхе и трижды крестились. Чиновничий «апсамбль» тоже, трижды перекрестившись, окоченевал. Чиновники, застывшие в самых нелепых позах, смотрели на неожиданных вестников — Бобчинского и Добчинского.

Тягостной паузой начинался второй эпизод — «Непредвиденное дело». Вопреки многолетней традиции рассказ Бобчинского и Добчинского шел в изнурительно медленном темпе. Оба долго рылись в карманах, долго усаживались, устраивались за столом. Все молча глядели на них. Меж тем оба важно молчали. Положив руки на блестящую полированную поверхность стола, они тихонько шевелили пальцами. Это были серьезные, очень озабоченные человечки. Наконец они начинали говорить. Мейерхольд дал их речи интонацию, с которой дьяконы тянут «вечную память». Едва один начал свою вялый речитатив, другой вяло и значительно его перебивал. В рассказе возникала зияющая, как дыра, пауза: Бобчинский открывал рот, но замечал, что Добчинский тоже открыл рот, и оба вместе закрывали рты. Когда одному удавалось выдавить — «возле будки...», другой тянул следом свое «возле будки...». В такт дохлой, будто засыпающей речи двигались коротенькие ручки. Бобчинский и Добчинский, нагпетая интерес, многозначительно постукивали пальцами по столу...

Все же из этого дуэта постепенно, будто из тюбика, выдавливалась нужная Городничему и чиновникам информация. «Ей-богу — он, ей-богу — он!» — уже торопились Бобчинский и Добчинский. Городничий со стоном замирал в кресле. Общий вой отчаяния заглушал голоса рассказчиков. Снова делалась тягостная пауза, а потом чиновники начинали робко подавать Городничему советы: «Вперед пустить голову, духовенство, купечество...»

Но неожиданно твердая фраза Городничего: «Нет, нет, позвольте уж мне самому!» — сразу взрывала эпизод. Действие вдруг пускалось в галоп. Начинался энергичный вздор. Пять слуг бежали к Городничему помочь ему одеться и умыться. Быстро-быстро водил Городничий мокрой щеткой по волосам, бил щеткой по воде, забрызгивая окружающих, девка Авдотья поливала его одеколоном из пульверизатора, чиновники совали в струю одеколона головы и платки... Городничий командовал все громче. Еще громче кричали «Иду! Стою!» вбежавшие по его приказу полицейские. Влетал частный пристав. В каждом слове пристав раскатисто произносил букву «р» — «ррр...» — и тотчас заражал взволнованного Городничего,

который тоже начинал рычать — «ррр...». Будто бил барабан. Хор чиновников трижды подхватывал, повторял и звуково варьировал все приказы Городничего. Тот убегал в состоянии бешеной ажитации. Только что был едва жив, теперь стал деятелен, как пожарная команда. И с этого мгновения все стало возможно, всякая невероятность могла стать реальностью.

Следующий эпизод назывался «После Пензы». Выкатывалась площадка с трактирным номером Хлестакова. Номер был под лестницей, лестница обрамляла печь и лежанку, где восседал, измяв подушку и одеяло, Осип — разбитной, молоденький деревенский парень. Знаменитый монолог Осипа был переведен Мейерхольдом в диалог с трактирной девкой-поломойкой. Монологи, говорил Мейерхольд на репетициях, «плохо звучат», они «дают вялость... В нашей трактовке, ввиду того, что мы делаем установку на терпкий реализм, монолог звучит театральщиной».

Поломойка, краснощекая и смешливая, когда Осип рассказывал ей про своего барина, залиристо хохотала на неожиданно низких, почти басовых нотах. Ее странному хохоту всегда отвечал изумленный смех зрительного зала. Потом Осип затягивал удалую деревенскую песню.

Заезжий офицер, без мундира, в белой рубашке, облокотясь на круглый стол, слушал песню с мрачным, сосредоточенным видом. Что-то печоринское было в нем. Шинель с богатым бобровым воротником висела на гвозде. Мятые бумажки валялись на полу, раскрытый саквояж будто разевал голодный рот... Трактирная девка убежала. Наверху неслышно появлялся Хлестаков в черном цилиндре, в прямоугольных роговых очках, с клетчатым пледом через плечо и тростью в руке. В петлице на веревке висел бублик. Гариш спускался с лестницы, меланхолично шел к авансцене, затем останавливался, выдерживал мрачную паузу, поворачивался в профиль и снова застыл на мгновение. Ударял тростью по столу, некоторое время безмолвно и неподвижно стоял спиной к зрителям, потом царственным жестом, будто орденом жаловал, протягивал Осипу бублик: «На, прими!»

Бублик, так просто и весело придуманный Мейерхольдом, сразу возвышал Хлестакова в глазах зрителей: изнемогая от голода, он бублик этот где-то стащил, но сам не съел, а — отдал слуге!

Сперва Хлестаков вместе с Заезжим офицером сосредоточенно занимался «Аделаидой Ивановной» — любимой колодой крапленых карт. (И колода эта и вся тема шулерства взятые Мейерхольдом из гоголевских «Игроков».) Перед приходом Городничего он, ничуть не робея, деловито и ловко подвязывал себе щеку, нахлобучивал на голову цилиндр и проворно залезал под одеяло. Там за печкой, на лежанке, он застыл, глядя прямо перед собой. А по лестнице, неуверенными шагами, утративши кураж и сняв фуражку, медленно,

вытягивая шею и выглядывая вперед, спускался Городничий. Первые фразы его звучали тихо, подобострастно. Хлестаков, напротив, сразу принимал угрожающий тон. Когда Городничий некстати брякнул об утгер-офицерской вдове, Хлестаков быстро высунул из-под одеяла трость: «Меня вы не смеете высечь!» Городничий смотрел на трость не отрываясь, явно ожидая, что его самого сейчас выпорют. Оценив ситуацию и понимая, что наводит страх, Хлестаков выскальзывал из-под одеяла. Одним уверенным движением он надевал гвардейский китель Заезжего офицера.

Тотчас менялась вся пластика Гарина. Властно и твердо, чеканя шаг и будто звякая шпорами, прохаживался новоявленный гвардейский офицер вокруг оцепеневшего Городничего. Хлестаковские интонации звучали отрывисто и повелительно, как военные приказы. Вот уже на плечах его и шинель с бобровым воротником, вот уже и кивер на голове...

«Малюсенький чиновник, у которого нет никакого гардероба — не может быть почти невероятен в дальнейшем как Хлестаков. Между тем эта шинель с меховым воротником, этот высокий кивер не могут не ошеломить...» (А. В. Луначарский). Трансформация Хлестакова попахивала чертовщиной. Городничий, глядя на ревизора, трижды осенял себя крестным знамением. Ноги у него подгибались, он хотел бы сесть, да боялся садиться в присутствии такой особы, менялся в лице и почти вовсе терял дар речи. Подыгрывая Хлестакову и желая окончательно доконать Городничего, Мейерхольд устраивал тут цирковой трюк. Наверху с грохотом падала дверь, и Бобчинский, который подслушивал, ногами вперед летел с лестницы, со «второго этажа», прямо в люк под сценой. Не это, однако, было самым пугающим для Городничего. Пуще всего его ужасало то, что невозмутимо-величественный Хлестаков воспринял фантастический полет Бобчинского как самое обыденное явление. Подошел к люку и преспокойно спросил: «Не ушиблись ли вы где-нибудь?» «Ничего-с, ничего-с!» — угодливо отвечал Бобчинский, высовываясь из люка и держась рукой за разбитый нос. Оторопевший Городничий поспешно захлопывал крышку люка, но Бобчинский снова оттуда высовывался!

Городничий был раздавлен и смят. Теперь Хлестаков мог из него веревки вить.

Действие переносилось в будуар Анны Андреевны. Обозначив начало главной темы спектакля — Хлестаков и Городничий, Хлестаков и чиновники, — Мейерхольд торопился объявить вторую, не менее важную тему — Хлестаков и городничиха, Хлестаков и женщины. Если доминирующим мотивом первых эпизодов было ожидание бедствия, то знойная, разомлевшая Анна Андреевна, едва появившись на сцене, приносила с собой предвкушение чувственных радостей. Выдвижная платформа ее будуара словно уходила в огромный

шкаф, который стеной высился сзади. Перед шкафом стояла ширма, за ширмой Анна Андреевна — З. Райх, готовясь к встрече с Хлестаковым, меняла платье. Из шкафа выволакивали новые и новые туалеты, и, выбирая очередное платье, городничиха гуляла в шкафу.

Эту возможность Мейерхольд смаковал еще во время репетиций. «Шкафы того времени, — говорил он, — были устроены так, что в них можно было входить, стоять и доставать платья».

Чтобы дочка, упаси бог, с ней не соперничала, Анна Андреевна намеренно одевала Марию Антоновну как девочку. Нелепый детский бант, как из пакли, косички, длинные кружевные панталончики, выглядывавшие из-под широкой юбки, — все это, по замыслу Анны Андреевны, должно было превратить дочку в нелепое «бэбэ», чуть ли не в гадкого утенка. Но городничиха просчиталась: сочетание детского наряда с грубоватой непосредственностью Марьи Антоновны получалось пикантное. М. Бабанова играла Марию Антоновну бойко и храбро. В контрасте женских фигур тема неутоленной чувственности двоилась и усугублялась. В. В. Лужский, который сравнивал спектакль ТИМа со спектаклем МХАТ 1921 года, считал, что у Мейерхольда «постановка не удалась», и тем не менее в дневнике отметил: «Мне нравятся и Райх, и Бабанова, несомненно, они лучше наших трактованы... Больше жизненности, чем в нашей правде Кореневых, совершенно незадачливых Лилиных, Елиных, Книппер». Значит, даже одного из коренных мхатовцев увлекла игра, которая велась Бабановой и Райх вокруг Хлестакова. Дочка тянулась за матерью, порочная и возбужденная полудевочка утонула в «чувственной вьюге», которая бушевала вокруг городничихи, захлестывая даже Добчинского. Добчинский пришел только затем, чтобы рассказать о Хлестакове, но, увидев Аппу Андреевну, оказавшись перед лицом ее гибельной доступности, тотчас забывал все, что собирался сообщить. Он пожирал глазами городничиху, следил за каждым ее движением.

Анна Андреевна оживленно вертелась перед зеркалом, поправляя шелковое платье, обнажая то одно плечо, то другое. «Поза актрисы, освещение, цвета платья и мебели, — заметил Б. Алперс, — все это передает стиль федотовских картин». Федотовской кистью, казалось, был написан и Добчинский — П. Мологин, совершенно отупевший в мрачном вожделии. Когда Анна Андреевна исчезала за дверцей шкафа и меняла там платье, Добчинский, облизываясь, бесстыдно за ней подглядывал. Распрощавшись наконец с городничихой, Добчинский отчаянной походкой, как бы заколдованный Эросом, уходил, но — не в дверь, а в шкаф. Тотчас загремели пушечные выстрелы, и из шкафа, из-под кушетки — отовсюду — грянули красавцы офицеры в блестящих мундирах. Игривым табуном окружили они веселую, распаленную городничиху, завертелись вокруг нее, заполнили всю сценическую площадку.

Офицеры находились за гранью реальности, воспринимались как эротическое видение Анны Андреевны. Молодые, подтянутые, brave, они обольстительно склонялись к ней и папевали: «Мне все равно, мне все равно!..»

«Что это такое? Реализация метафоры, реализация маленького намека на плотоядную сущность этой дамы у Гоголя, — он реализован в блестящий театральный эффект» (Маяковский).

Серенада офицеров заканчивалась эффектной точкой. Один из них вытаскивал пистолет, стрелялся и валился как подкошенный к ногам Анны Андреевны. Тотчас с треском вылетал из коробки для шляп другой, совсем молоденький безусый офицерик, гордо выставляя перед собой букет цветов, и — падал на колени перед городничихой. Так впервые появился на сцене будущий режиссер Валентин Плучек.

Короткий пятый эпизод, именовавшийся «Шествие», начинал второй акт спектакля. Вдоль сцены, первый раз обыгрывавшейся во всю ширь, параллельно линии рампы тянулась низенькая металлическая балюстрада. Перед барьером возникал шатающийся, пьяный Хлестаков. Он шел величественный, словно император, помпунно натягивая на плечи сползающую огромную шинель, а за барьером по пятам Хлестакова исполинским хвостом влеклась вереница чиновников, «чиновничья сороконожка», по выражению Мейерхольда. Извилистая, угодливая череда гоголевских типов ползла, колыхалась в полутьме, тщетно стараясь повторить каждое движение своего кумпра. Хлестаков, теряя равновесие, хватался за балюстраду — единственную реальность, видневшуюся во мгле.

Заметив, что ревизор благосклонен, Городничий высовывался вперед и отваживался с пафосом начать речь о том, сколь головоломна должность правителя». Луч прожектора прорезал полумрак, бил в лицо Городничему. Хлестаков же в этот самый момент зажимал себе рот и торопливо удалялся за кулисы. Уже в кулису Городничий кричал напыщенную фразу о добродетели, перед которой «все прах и суета». Тут Хлестаков зыбкими шагами возвращался и откровенно показывал жестом, что его вырвало. Впрочем, он сразу начинал петь о том, как прекрасно срывать «цветы удовольствия». Пение прерывалось громкой отрыжкой, и Хлестаков неожиданно посылал в угол сцены длинный плевок. Там, в углу, неподвижно скрепив руки на груди, стоял Заезжий офицер...

«Шествие» всех покорило. А Кугель был в восторге от «драматической выразительности и динамики» этого эпизода. С. Радлов писал, что «Шествие» — «шедевр богатейшей разработки очень трудной схемы движения, параллельного рампе».

Центральный эпизод вранья Хлестакова назывался «За бутылкой толстобрюшки» и опять выстраивался на маленькой фурке. Слева стоял диван, обитый плотной цветастой тканью. Диван — для

Хлестакова, рядом с которым расположились блистающая Анна Андреевна и потупившаяся Марья Антоновна. Справа — кресло для Городничего. А остальные постоят! — решил режиссер. На переднем плане он поставил еще маленький круглый столик с натюрмортом: свечи, цветы, фрукты, вино. Среди этих немногих деталей обстановки Мейерхольд одну за другой компоновал замысловатые мизансцены, устремляя к Хлестакову заискивающее подобострастие чиновников и бесстыжее — наперебой — заигрывание жены и дочери Городничего. Крошечная игровая площадка становилась полем боя за Хлестакова, за его расположение. Все хотели привлечь к себе его благосклонное внимание, и все «цветы удовольствия» подносились ему. Хлестаков блаженствовал. Он раскрывал коробку дорогих сигар, угощал сигарой Заезжего офицера, сам закуривал от свечи, пуская клубы дыма и презрительно поглядывая на окружающих. Пил вино. Анна Андреевна самолично отрезала и подавала ему сочный кусок дыни. (И Андрей Белый, восторгаясь, спрашивал: «Где на сцене едены настоящие дыни?») Хлестаков игриво притрагивался к мизинчику городничихи. С опаской он поглядывал только на «толстобрюшку» — бутылку какого-то страшного зелья, которое то и дело предлагал ему слуга. В конце концов Хлестаков хватал рюмку и одним движением опрокидывал ее в рот, после этого вытаращивал глаза, осекался на полуслове, разевал рот, затыкал его платком и конвульсивно передергивался. Меж тем слуга вновь лез к нему с «толстобрюшкой». Хлестаков злобно отмахивался платком, слуга пятился.

Наступала пауза. Все ждали, что будет, как подействует зелье. Хлестаков сидел, все вокруг стояли. «Садитесь!» — бросал он презрительно. Все повиновались, хотя не для всех было место и многие приседали на корточки. Холодные глаза Хлестакова скользили по испуганным лицам. Цедя сквозь зубы слова, тоном замогильно-мрачным он начинал врать. Ложь снисходительно стекала с его губ, медленно зачаровывая чиновников. Городничий, Анна Андреевна, Земляника, Судья, Почтмейстер — все притихли, всех покорило навязанное гипнотической, медленной речи, во время которой Гарин угрожающе присвистывал на букве «с» — «поссланник», «ассессор», зловеще рокотал на букве «р» — «тридцать», «куррьерров», «дворрец», «вздоррр»...

Один только Заезжий офицер у круглого столика на первом плане не слушал Хлестакова. Он целеустремленно напивался. Порожние бутылки валялись у его ног.

«Матовую придушенность» этой сцены (выражение Д. Тальникова) разрушал пронзительный визг Марьи Антоновны, которую маменька бесцеремонно ущипнула после нетактичного замечания о Загоскине. Визг прозвучал как сигнал. Свет померк, и в полутьме Хлестаков сорвался с места. Видно было, что едва стоит на ногах.

Тем не менее какая-то фантастическая сила воодушевления удерживала его в состоянии неустойчивого равновесия. Хлестаков прыгал, скакал, заваливаясь набок, падая на руки слуг, вновь выпрямляясь... Разбрасывая поги в разные стороны, выкрикивая дикие слова об арбузе в семьсот рублей, о министрах и посланниках, он метался то влево, то вправо, вскакивал с ногами на кресло и замирал над сбитшейся в кучу дрожащей чиновничьей шатией, поднимая вверх растопыренные руки. Потом выхватил саблю у полицейского, провел пальцем вдоль обнаженного клинка, ткнул клинком вверх и начал им остервенело размахивать. Со страшным свистом лезвие сверкало над чиновничьими головами. Тут был апогей. Дико оглянувшись, Хлестаков падал на руки Городничего. Дрожа мелкой дрожью, тот усаживал его на диван, рядом оказывалась и прижималась к нему Анна Андреевна, и в этот миг Хлестаков совсем спокойно отвечал на реплику о Загоскине — есть, мол, другой Юрий Милославский, так тот уж мой.

Из полутьмы, настойчиво повторяясь,плыли звуки «Вальса-фантазии» Глинки. Хлестаков опять оживал, хватался за Анну Андреевну и... начинал вальсировать с ней.

«Все его тело рвется книзу, на пол, на мягкий диван, к ручке кресла, но он все же борется с этим притяжением к земле, танцует, находит неожиданную опору в своей даме, опирается на нее, повисает на ней, кладет голову на ее плечи, танцует и танцует из последних сил, пока наконец не грохается на желанный диван и не засыпает под звуки того же меланхолического вальса» (А. Гвоздев).

Наступала мертвая тишина. Все глядели на Хлестакова. А он вдруг просыпался, снимал очки, закручивал ногу за ногу и вовсе уж неожиданно — новая метаморфоза! — с какой-то страшной мечтательностью, жалобно говорил о каморке на четвертом этаже, о кухарке Маврушке. Потом глаза его опять слипались и в общем гробовом молчании слышалось грозное бормотание Хлестакова: «вздоррр!», «что-ооо такое-оое!» Наконец, из уст его вылетало магическое слово: «Ла-бар-дан!» Совершенно обезумевшие чиновники ответствовали дружным «ва-ва-ва», «ву-ву-ву», кланялись и хоровым шепотом, пятясь, произносили нараспев: «Ла-бар-дан-с».

Режиссерская партитура эпизода строилась на внезапной, чисто хлестаковской смене ритмов. Хлестаковщина раскрывалась немотивированностью ритмических сдвигов и доводилась до сгущенности трагического, в сущности, абсурда, когда едва живые от страха чиновники тряслись, стуча зубами, беспомощные, бессильные перед храпящим петербургским чудовищем...

В очередном эпизоде («Слон повален с ног») чиновники шерепогой проползали мимо ложа Хлестакова, любуясь спящим. Анна Андреевна и Марья Антоновна на цыпочках проскальзывали в комнату и жадно его разглядывали.

Когда начинался эпизод «Взятки», Хлестаков сидел спиной к зрителям. Возле него на скамейке расположились Осип и Заезжий офицер. Только теперь зрители узнавали, что сплошная красная стена, окружающая сцену, вся состоит из дверей. Двери распахивались, и в каждой оказывалась фигура чиновника, каждый чиновник сжимал в руке пакет, в каждом пакете были заветные три или четыре сотни. Действие захватывало весь планшет сцены. Чиновниками, похожими на манекены, дирижировал расторопный Земляника — В. Зайчиков. Да и Хлестаков тут выглядел как робот, механически повторяющий одно и то же движение: сделал шаг, принял конверт... Только однажды мерное движение нарушалось — Хлестаков оказался зажат между двух раскрытых дверей. Но он даже и не пытался высвободиться. Его голова высовывалась из щели, будто голова тряпичной куклы, пустые глаза остановились, никакой тревоги во взгляде... Вытащили его — пошел дальше: сделал шаг, принял конверт... «Процедура взяток, — заметил Б. Алперс, — показана как обряд, как механический акт».

В эпизоде «Господин Финансов» сцену пересекал по диагонали огромный длинный стол. Перед столом развевались массовые мизансцены купцов, просителей и просительниц, осаждавших Хлестакова. Купцы толпой перли к нему, с трудом сдерживаемые Держимордой и полицейскими. Потом, одна за другой, врывались две женщины. Обе они — унтер-офицерская вдова (сильно смутившая Луначарского, когда она взобралась на стол с намерением задрать юбки, чтобы показать Хлестакову и публике «знаки») и слесарша — были напористые бой-бабы. Слесарша без околичностей лупила полицейских по мордам, унтер-офицерша с ними дралась. Избавившись от обенх, Хлестаков оставался один. Развинченной походкой меланхолически шел вдоль длинного стола, весь в черном, в цилиндре и с тростью. Садился за стол, глядя в зал, протяжно свистел. «Одинокий, странный, нездешний какой-то и свистит в пространство бездумно, пусто...» (Д. Тальников).

Действительно, в этот миг Хлестаков был страшноват. Но в эпизоде «Лобзай меня» в его облике вновь проскальзывала веселая уверенность. Эпизод начинался кадрилию, которую бойко отплясывал удалой квартет: Хлестаков, Анна Андреевна, Заезжий офицер и Марья Антоновна. В разгаре танца Анна Андреевна останавливалась, прислушивалась к себе и... удалялась, явно «за нуждой». Хлестаков тотчас кидался на штурм дочери. Он развязно тискал Марью Антоновну, та, восторженно пялясь на него широко раскрытыми глазами дурочки, почти не отбивалась: она злорадно торжествовала победу над маменькой, сгорала от любопытства — что же это будет, как кончится, а потом, сразу сдаваясь, ослабевала в руках Хлестакова. Ни Капитана в голубом у пианино, ни Заезжего офицера, с мрачным равнодушием взиравшего на целующуюся парочку, Марья

Антоновна не замечала. Глазки ее закрылись. Тут возвращалась Анна Андреевна. «Ах, какой пассаж!» — восклицала она. Но Хлестаков тотчас ошарашивал ее вопросом: «Куда это вы уходили?» Пока мамаша растерянно шевелила губами, дочь, взвизгнув, убежала.

Скоро, впрочем, и сама Анна Андреевна оказывалась безоружной перед Хлестаковым, который падал на колени и заявлял, что сгорает от любви. Сцена Хлестакова и городничихи строилась в тех же обстоятельствах, что и предыдущая; все так же мрачно и холодно наблюдал за ней Заезжий офицер, все так же автоматически барабанил «Лобзай меня» голубой Капитан. Но Э. Райх вела другую игру. Она каждую реплику подавала с такой томностью и так сдавливала Хлестакова в объятиях, что он не чаял, как вырваться. Самый сильный взрыв чувственности падал на фразу: «Если не ошибаюсь, вы делаете декларацию насчет моей дочери». При словах «моей дочери» городничиха взваливала Хлестакова к себе на грудь, крепко сжимала руками, душила, и слова его: «Жизнь моя на волоске!» — обретали вполне реальный смысл. Тут-то и влетала Марья Антоновна и в свою очередь выпевала: «Ах, какой пассаж!» И вновь Мейерхольд устраивал маленькую пантомиму.

«Матушка принимает позу оскорбленной добродетели и закатывает патетический реприманд своей дочке. Марья Антоновна слушает грозный выговор. К ней подходит Капитан, останавливается, закладывает руки в карманы брюк и наглым взглядом, но с сочувствующей матушке укоризной смотрит на смущенную барышню. Но в тот момент, когда Анна Андреевна величественно корит дочь: «Тебе есть примеры другие — перед тобою мать твоя», — Капитан с отчаянным жестом хватается обеими руками за голову...» (А. Гвоздев).

Фарсовый этот эпизод, на протяжении которого несколько раз слышался хохот зрителей, был, возможно, самым мрачным в спектакле. Внутренней темой его становилось раскрытие автоматизма чувственности. Мотив манекенности, вообще существенный для мейерхольдовского «Ревизора», тут вступал в сферы, которые всегда — и театральной традицией и поэзией — сберегались для произвола чувств, для их ничем не ограниченной, пусть шаловливой, пусть трагичной, но свободной игры. Именно в сокровенную сферу эротики Мейерхольд коварно внес ритм автоматизма, цинизм повторности. Профанация любви и эротики становилась объектом жестокого изучения Мейерхольда.

В третьем акте ускорялся темп действия, и оно все быстрее велось к финальной катастрофе. Выдвижная площадка эпизода «Благословение» выкатывала два симметрично установленных — слева и справа — иконостаса. Позади были занавески, из-за которых выходили актеры. Ритуал благословения выполнялся Городничим и его супругой словно в трансе: он еще не успел осознать все величие

свалившегося на него счастья, она еще не успела толком разобраться, то ли сама замуж выходит, то ли дочь выдает. Из-за сцены доносилось церковное пение. Хлестаков стоял, развязно засунув руки в карманы, расставив ноги. Невеста то раскрывала, то закрывала рот. Все как во сне. Только бойкий Осип с ухмылкой потираливал барина — мол, пора уезжать.

«Как-с? Изволите уезжать?» — спрашивал Городничий. Он уже окончательно ничего не понимал и даже не пытался понять. Хлестаков же, писал Тальников, «задумчиво почесал мизинцем уголок рта, губу — условным, автоматическим жестом — и, после паузы, пока все смотрят на него, роняет пусто: «Да, еду... на одну минуту... на один день...» — без всякого содержания, пустые слова. Свистнул... пропал». Песня ямщиков и топот лошадей доносились вдруг — но уже не из-за сцены, а откуда-то с другой стороны зрительного зала — и затихали.

«Мечты о Петербурге» были названием следующего коротенького эпизода — супружеской идиллии. На диване, задрав ноги, лежал Городничий. Рядом с ним сидела Анна Андреевна с лицом сытым и томным. Всякий раз, когда Городничий шлепал ее по заду или толкал ногой в бок, она блаженно улыбалась. На круглом столе перед супругами Мейерхольд устроил роскошный фламандский натюрморт. Колбасы, окорока, пудовые осетры, гуси, заяц, битая птица, персики и виноград в хрустальных вазах, голова сахара, кульки, свертки... Иные подношения на столе не уместились и лежали на полу. Городничий вставал, поглядывал на все эти дары и на радостях даже пускался плясать. Все наконец встало на свое место. Что он, Городничий, по-прежнему в силе, и даже в небывалой силе, — об этом говорили самым внятным языком подношения, которые он любовно осматривал. Кроме того, Хлестаков, превращавший осязаемую действительность в зыбкую фантазмагорию, — уехал. И, уехав, абстрагировавшись от Городничего, сразу стал понятен: никакой не дьявол, а просто прекрасный жених, блестящая партия.

Дуэт супругов переливался в массовую сцену эпизода «Торжество, так торжество!». Маленькая площадка, обрамленная пышным барочным рисунком золотого трельяжа, до отказа набивалась фигурами чиповников, их жен, военных. Сверкали мундиры, блистали голые плечи дам. С веселым гулом сходились все новые гости. Сесть было негде, вносили новые и новые стулья, и гости рассаживались. Громко хлопали открываемые бутылки шампанского, звенели бокалы, жеманно хихикали дамы, зычно хохотали мужчины. Звуковая какофония усиливалась. Еврейский оркестр за сценой няйривал приветственный марш. Человеческое месиво, втиснутое Мейерхольдом в крохотные пределы, ярко освещалось лучами прожекторов, колыhalось, клокотало, тянулось к Городничему и Анне Андреевне, занимавшим правый угол площадки. Когда же входил Почтмейстер и

пробирался сквозь толпу, когда он останавливался, сжимая в руке роковое распечатанное письмо, вся массовка меняла ориентацию и устремлялась уже к левому углу, туда, где начиналось чтение. Тот, кто читал, был как бы запевалой в хоре, а весь чиновнический ансамбль ликовал, подвывал, гоготал, стихал и снова злорадно вопил.

В эту многоголосицу врвалось нежное соло Бабановой. Все умолкали. Воцарялась тишина. Беспечным, чистым голоском Марья Антоновна, стоя в гуще чиновников на стуле, с детской наивностью пела романс Даргомыжского «Мне минуло шестнадцать лет...» и, будто Офелия, исчезала — тонула — в многоцветной толпе гостей, неожиданно уходя из спектакля.

Когда чтение письма заканчивалось, слышался мелодраматический выкрик Анны Андреевны: «Это не может быть, Антоша!» В ответ ей раздавался дружный, злорадный вопль всего хора. Городничиха падала в обморок. Офицеры — те самые, которые пели ей серенаду, — подхватывали Анну Андреевну на руки, высоко поднимали и уносили ее за кулисы.

Городничий, окончательно спятив, как в бреду начинал финальный монолог. Его речь прерывали оглушительные, неумолчные свистки полицейских. В руках у лекаря Гибнера оказывалась смиренная рубаха, он подкрадывался к Городничему и, улучив момент, напяливал на него белый балахон. А Городничий, размахивая, будто Пьеро, длинными рукавами, продолжал выкрикивать негодующие слова.

Тут раздавался густой звон церковных колоколов (это сработал с запозданием приказ Городничего «звонить во все колокола»). Дикая мешанина звуков — дробный бой барабанов, пронзительные свистки полицейских, первое пиликанье скрипачек еврейского оркестра, рев перепуганной толпы — еще усугублялась басовитым медным колокольным звоном. Чиновники в ужасе, галопирующей гирляндой бежали с одного конца сцены на другой, а потом — со сцены в зал.

До этого момента композиция замыкалась на подмостках, теперь она захватывала партер. Актеры пляшущей вереницей пропосились перед первым рядом, мчались по проходам зрительного зала, метались среди публики.

Тем временем портал сцены закрывало ползущее снизу вверх плотно, на котором виднелась четко, большими буквами начертанная последняя фраза гоголевского жандарма: «Приехавший по именному повелению из Петербурга ревизор требует чиновников к себе».

Потом белая завеса уходила еще дальше, ввысь и сцена вновь открывалась. На подмостках зрители видели окаменевших в предуказанных Гоголем позах персонажей спектакля. Скульптурная

группа застыла недвижимо. Далеко не сразу зрители догадывались, что перед ними — не актеры, а куклы. Что «немая сцена» — действительно и нема и мертва.

Только после того, как постепенно осветился зал, после того, как актеры вышли из-за кулис и остановились, каждый возле своей куклы, публика начинала аплодировать.

Немая сцена, завершающая комедию Гоголя, обычно не удавалась на театре. Здесь она удалась на славу. «Взмахом волшебной палочки гениального режиссера, — писал Луначарский, — Мейерхольд вдруг показывает страшную автоматичность, ужас паводящую мертвенность изображенного Гоголем все еще живущего рядом с нами мира... Разложив этот мир на покой и движение, Мейерхольд властным голосом художника-ясновидца говорит: вы мертвы, и движение ваше мертво».

Луначарский верно разгадал замысел Мейерхольда, по достоинству оценил структуру произведения, уловил его глубинные, отнюдь не прямые связи с Гоголем, остро ощутил современность спектакля.

Но позицию Луначарского, посвятившего спектаклю несколько статей и речей, разделяли далеко не все. «Ревизор» Мейерхольда был поначалу принят и понят немногими.

Демьян Бедный, например, напечатал в «Известиях» «эпиграмму-рецензию», озаглавленную «Убийца»:

Ты увенчал себя чудовищной победой:
Смех, гоголевский смех убил ты наповал!

Вслед за серией разносных, ядовитых, издевательских рецензий появились, правда, и отзывы более спокойные по тону, а иные — и восхищенные. Разгоралась и ширилась полемика, которая постепенно обрела небывалый размах.

Ничего подобного дискуссии о «Ревизоре» история театра не знала. Десятки бурных диспутов, бесчисленное множество противоречивых рецензий — хвалебных и ругательных, эпиграммы, фельетоны...

Достаточно сказать, что мейерхольдовскому «Ревизору» посвящены три книжки, изданные в 1927 году, что среди защитников спектакля кроме Луначарского были В. Маяковский, И. Глебов (Борис Асафьев), А. Гвоздев, А. Слонимский, А. Кугель, Андрей Белый, В. Соловьев, П. Марков, С. Третьяков, Н. Петров; среди противников — Демьян Бедный, В. Шкловский, В. Шершеневич, Мих. Левилов, Л. Гроссман, С. Радлов, М. Загорский, Н. Семашко, Эм. Бескин, В. Волькенштейн, О. Литовский. Все смешалось: недавние союзники и единомышленники стали противниками, а бывшие противники, наоборот, объединились в хуле или хвале спектакля. Было нечто в высшей степени странное в том, что «левые» критики

Бескин и Загорский вдруг совпали во взглядах с Демьяном Бедным, посвятившим мейерхольдовскому «Ревизору» не только упомянутую эпиграмму, но и целый разгромный стихотворный фельетон в подвале «Известий». Не менее странно выглядело внезапное союзничество Маяковского и Андрея Белого.

Понять все эти неожиданности и разобраться в разногласии суждений, вызванных «Ревизором» Мейерхольда, можно, только читая, как минимум, три факта кардинального значения.

Во-первых, многим совершенно недопустимым показалось переключение гоголевской комедии в трагедийный регистр.

Во-вторых, стремительное движение Мейерхольда к реализму озадачило, отбросило от него давших приверженцев его «левизны» и одновременно завоевало ему симпатии убежденных сторонников реалистических традиций.

В-третьих, самые формы реализма, которые нащупывал Мейерхольд (говоривший о реализме «терпком», «копкретном» и «музыкальном»), были новы, необычайны, смелы. Реализм, который принято было по инерции первых послереволюционных лет считать пассивным, «повествовательным» и нейтральным по отношению к содержащую, вдруг обнаружил внезапную агрессивность, способность создавать весьма активные сценические формы.

«На прилично однообразном фоне нашей театральной жизни,— писал П. Марков,— спектакль Мейерхольда... вырос мрачной и великопешой громадой, а былой пафос «фронтальной» и теперь ликвидированной борьбы запылал вокруг последней режиссерской работы Мейерхольда».

На диспутах Мейерхольд поносил критиков последними словами, Шкловского он обозвал «фашистом», Левидова оскорбил, и тот подал на него в суд. Ассоциация театральных и кинокритиков требовала «призвать т. Мейерхольда к ответу». Начались, писал Луначарский, «чрезвычайно вредные пересуды о мистицизме мейерхольдовского спектакля, об отходе Мейерхольда от революционного театра. На нервного и чуткого артиста все это произвело удручающее впечатление».

Удручало Мейерхольда, по-видимому, то, что он, привыкший атаковать, после премьеры «Ревизора» попал в положение обороняющегося. Ему ставили теперь в укор прошлое, которым он доселе гордился. Ему говорили, что он ни шагу вперед не сделал со дня постановки «Балаганчика» (М. Левидов), что все его новаторство — вовсе и не новаторство, а только лишь попытка воскресить спиритуалистские концепции Мережковского (Демьян Бедный), что его «Ревизор» и такие «мещанские» спектакли, как «Дни Турбиных» в МХАТ, — «явления одного и того же порядка» (В. Плетнев). Он огрызался, отругивался, но все замечали, что он подавлен и нервничает.

Особенно больно задевали Мейерхольда грубые отзывы об игре Зипаиды Райх в «Ревизоре».

Райх была «особой проблемой» театра Мейерхольда, оживленно муслировавшейся в кулуарах и в печати тех лет. Мастер, боготворивший свою жену, настойчиво старался сделать ее первой актрисой театра. Райх, с успехом выступившая в «Лесе», была красива, обладала сильным, выразительным голосом, но, писал впоследствии И. Ильинский, «ее сценическая беспомощность, а также физическая неподготовленность и, попросту говоря, неуклюжесть были слишком очевидны...». Это ощущалось и в «Учителе Бубусе», а отчасти и в «Мандате». В «Ревизоре» напряженная работа Мейерхольда с Райх принесла свои плоды. «Многому она успела научиться у Всеволода Эмильевича и, во всяком случае, стала актрисой не хуже многих других», — признавал тот же Ильинский. Однако ни публика, ни критика долго этого признавать не желали.

Все видели, что выдвижение Райх ущемляет интересы Бабановой, что Бабанова после «Великодушного рогоносца» и «Доходного места» получает одни только эпизодические роли. Правда, почти всегда Бабанова превращала куцые эпизоды в маленькие шедевры актерского искусства. Но тем острее чувствовалась вопиющая несправедливость, с которой ее держали на голодном пайке. Тем чаще, стремясь защитить Марию Бабанову, рецензенты атаковали Зипаиду Райх. Мнительный Мейерхольд начинал подозревать, что Бабанова если не сама организует, то по меньшей мере как-то поддерживает кампанию против Райх. Его подозрения были совершенно неосновательны: Бабанова к закулисной борьбе относилась брезгливо, она вообще никогда ни о чем, кроме работы, не думала. Обливалась слезами, когда мимо проходила роль, о которой она мечтала, но, оплакавши потерю, тотчас принималась с невероятным упорством отделять очередную миниатюру. «Страдала молча и работала как мышь», — писал Иван Аксенов, который хорошо знал Бабанову. Ее преданность Мейерхольду была абсолютной. Пройдет несколько десятилетий, и Бабанова скажет: «Он строил всякий спектакль, как дом, и оказаться в этом доме хотя бы дверной ручкой было для актера величайшее счастье».

В свою очередь, и Мейерхольд ведь любил с ней работать! Когда репетировала Бабанова, присутствующие, по словам того же Аксенова, «могли любоваться невиданной картиной: Мейерхольд, неподвижно стоящий перед сценической установкой, не делающий ни одного жеста и пониженным голосом дающий редкие указания... Его великолепная артистичность сказывается в такие минуты полностью, безо всяких тактических, житейских и каких угодно огово-

рок. И становится сразу понятно «настоящее содержание» всей жизни Мейерхольда».

На репетициях спектакля «Рычи, Китай!», неотрывно следя за Бабановой, понимавшей его с полуслова, ловившей его подсказки на лету и мгновенно выполнявшей все его требования, Мейерхольд время от времени восторженно повторял:

— Какая умная!.. Какая умная!..

Он говорил это, ни к кому не обращаясь. Говорил самому себе. А Бабановой посылал свое негромкое, твердое: — «Хор-ро-шо».

Бабанова была не только умная. Она была на удивление благодарная и все свои успехи полностью относила на счет Мейерхольда. Как только вспыхнул спор, кто же истинный автор постановки «Рычи, Китай!» — Федоров или Мейерхольд, Бабанова тотчас поспешила внести ясность и заявила в печати: «Все, что было сделано из роли, очень незначительной по словесному и действительному материалу... все было создано Вс. Эм. Мейерхольдом». Ни слова о себе. Вполне в бабановском духе.

Бабанова заботиться о себе, себя рекламировать не умела и не хотела. Зато репортеры и рецензенты пользовались каждым случаем, чтобы громко возвестить городу и миру: Бабанову затирают! После юбилея ТИМа в 1926 году один из авторов ленинградского журнала «Жизнь искусства» корил Мейерхольда: как посмела его «злая рука» вычеркнуть «из программы юбилейного вечера фрагмент «Великодушного рогоносца», как мог Мейерхольд «не показать на этом историческом вечере» Стеллу — Бабанову, «лучшее актерское достижение» ТИМа? Упрек прозвучал громко, обидно для Мейерхольда, в данном-то случае — совершенно неповинного. В дни юбилея в труппе не числился Ильинский, а без Ильинского ни один отрывок из «Рогоносца» произвести впечатление не мог. Критики не желали вникать в такие подробности. В свою очередь, разгневанный Мейерхольд не прислушивался к критикам и тогда, когда их укоризны были резонны. Он только одно замечал: выпады против Райх сопровождались комплиментами Бабановой — и после «Бубуса» и после «Ревизора».

Игра Бабановой заслуживала и более восторженных отзывов, однако ее положение в труппе такими похвалами осложнялось. Выходило, что Бабанову хвалят в пику Райх. Выходило, что и публика вовлечена в противоборство двух актрис: в день премьеры «Ревизора» зрители демонстративно снова и снова вызывали Бабанову. А Райх стояла в кулисе и кусала губы.

В мае 1927 года театр Мейерхольда гастролировал в Тифлисе. На страницах местной газеты «Заря Востока» появилась вдруг статья В. Сутырина, загадочно озаглавленная: «Д. Б. Б. Н.». В тексте статьи название ее расшифровывалось так: «Даешь Бабановой большую нагрузку!» Спустя два дня, выступая на диспуте,

посвященном путях развития советского театра, Мейерхольд говорил только о статье Сутырина, не стесняясь в выражениях и горячо, но неубедительно ее опровергая. Что же касается Бабановой, то, заявил Мейерхольд, труппе эта актриса вообще не нужна! И о большей нагрузке для нее не может быть и речи.

Результаты легко было предвидеть: через день шел спектакль «Д. Е.», где Бабанова исполняла короткий, но эффектный номер. С утра грузинские поклонники Бабановой начали звонить в театр огромные корзины чайных роз. Вечером Бабанову буквально засыпали цветами. Мейерхольд и Райх в ту же ночь уехали из Тифлиса в Батум. А наутро Бабанова написала заявление об уходе из театра.

Сохранился грустный документ, датированный 3 июня 1927 года: тезисы речи Мейерхольда на труппе «об уходе Бабановой». Мейерхольд указывал, что его состояние после «Ревизора» — «тяжелое». Что «ситуация двух фамилий, Бабановой и Райх, прессой взята за основу» суждений о гоголевском спектакле. Что такая же тенденция заметна была и два года назад, после «Учителя Бубуса», где тоже участвовали обе артистки. Что все это, вместе взятое, — «склока», «сплетня», «обывательщина», «мещанская стихия», которой надо объявить беспощадную борьбу. Что он, Мейерхольд, понял теперь: «работать вместе нельзя», ибо Бабанова-де «стала говорить», что недовольна режиссурой, и вообще «окунулась в мир сплетен». Написав эти слова, Мейерхольд почувствовал, что его занесло, что Бабанова и «сплетня» слишком уж несовместимы, несочетаемы. И добавил — совсем нелогично: «Этот уход не должен означать, что он навсегда. Быть может, она вернется к нам, как вернулся Ильинский».

21 июня 1927 года журнал «Новый зритель» напечатал коротенькое письмецо Бабановой. Артистка просила редакцию сообщить: «По окончании летней гастрольной поездки (17-го июля сего года) я выхожу из состава труппы Государственного театра им. Мейерхольда».

Она, которая не пропустила ни одной репетиции, не опоздала ни на одно совещание, осталась дисциплинированной до конца. Стиснув зубы, доиграла гастроль. Впоследствии ни при каких обстоятельствах ни одного дурного слова о Мейерхольде не произнесла.

Но Бабанова не вернулась. И Мейерхольд никогда об этом не пожалел: он так и не понял, что вместе с Бабановой его театр покинуло счастье.

ГРИБОЕДОВ

Следующей после «Ревизора» крупной работой Мейерхольда была постановка комедии Грибоедова «Горе от ума». Обращаясь в прошлое, Мейерхольд упорно оставался в границах русской класси-

ки XIX века. Лермонтов, Островский, Гоголь, Грибоедов, Сухово-Кобылин, Чайковский — вот круг имен, где сосредоточились его интересы. В центре круга виделся Пушкин, мысль о «Борисе Годунове» режиссера не оставляла. Но пушкинскую трагедию он хотел бы поставить на сцене, оснащенной более современной техникой.

Уже мелькали в газетах статьи о том, что театр Мейерхольда «задыхается» в тесном здании, в неподобающем соседстве с казино «Монахо», что актеры вынуждены репетировать «под крики маркеров, официантов и поваров» игорного дома. Уже известно стало, что Совнарком готовит постановление о закрытии и ликвидации всех вообще казино и других предприятий подобного рода (в мае 1928 года такое решение состоялось). Возникли надежды, что помещение казино будет отдано театру, и тогда ветхое здание на Садовой-Триумфальной подвергнется перестройке, зал увеличится, сцена расширится. Мечты о принципиально новом, устроенном по его собственному плану театральном здании витали в голове Мейерхольда, и с этими мечтами соединялись замыслы «Бориса Годунова» и «Гамлета». А пока что он репетировал Грибоедова.

После сгущенной до символически образности «Ревизора» Мейерхольд решил изобразить исторически конкретную картину ушедшего века, его быта и нравов, пожелал поочередно показать зрителям все комнаты фамусовского дома. Эпизоды спектакля так и назывались: «Аванзала», «Танцкласс», «Портретная», «Диванная», «Биллиардная и библиотека», «Белая комната», «В дверях», «Тир», «Белый вестибюль», «Библиотека и танцевальная зала», «Столовая», «Концертная зала», «Каминная», «Лестница». Зрители вслед за героями комедии должны были обойти все парадные апартаменты барского особняка.

Погика подсказывала, что в этом-то случае громоздкая конструкция, построенная Шестаковым, не нужна. Однако получилось так, что конструкцию соорудили и воздвигли только к началу генеральных репетиций. Все ее неудобства обнаружили слишком поздно. Мизансцены, сочиненные Мейерхольдом и усвоенные актерами, с конструкцией «не увязывались». Стало ясно, что Мейерхольд выстраивал пьесу, игнорируя задание, которое сам дал «конструктору». С этим уже ничего нельзя было поделать. И установка Шестакова, ненужная, неуклюжая, осталась торчать на сцене, охватывая пространство, внутри которого велась игра.

Ссылаясь на Аполлона Григорьева, Мейерхольд утверждал, что «вся комедия есть комедия о хамстве». Но «хамский» мир Фамусовых и Скалозубов, Молчалиных и Загорецких он задумал изобразить как хорошо организованное, сильное своей бездуховностью общество. Не гниль, не грязь, не убожество стояли перед Чацким, а — довольство, сытость, сознание силы, порядка. Против него была налаженная, плотная, мускулистая и крепкая жизнь.

В этой пьесе, говорил Мейерхольд, светло и чисто, все точно из бани вышли.

Статным и холеным красавцем выступал Молчалин (М. Мухин). Фамусов, которого играл Ильинский, был моложав, прыток, проказлив. (На репетициях Мейерхольд настаивал: надо, чтобы зрители поверили — «ему тридцать лет», у него «молодая энергия».) Скалозуб — Н. Боголюбов глядел бравым и лихим командиром. Софья — З. Райх, смелая и беззастенчивая, далеко зашла в романе с Молчалиным и ничуть о том не жалела. Шустрый, дошлый и бойкий малый, тайный агент полиции — так аттестовал В. Зайчиков Загорецкого. Все они жили в свое удовольствие, понимали толк в плотских радостях, в еде, в игре, чувствовали себя крепкими, молодыми. Даже старуха Хлестова (Н. Серебряникова) была стройна, горделива, даже князь Тугоуховский (В. Маслаков) смотрел весело. Умение жить со вкусом — вот что подчеркивал Мейерхольд, разглядывая грибоедовскую кунсткамеру.

«Барство дикое» в спектакле рисовалось как барство жизнерадостное. Когорта оптимистов стояла перед Чацким. Каков же должен быть в таком случае Чацкий? — вот вопрос, который с неизбежностью возник перед Мейерхольдом.

Согласно первоначальному распределению ролей, Чацкого получил В. Яхонтов. Яхонтов прекрасно читал стихи, и, как только он приступил к репетициям, Мейерхольд убедился, что слово Грибоедова звучит в его устах темпераментно и сильно. Яхонтов красиво двигался, обладал прекрасным чувством темпа и ритма. Тем не менее Мейерхольд колебался, почти никаких замечаний Яхонтову не делал, но и советов ему не давал. Увлеченно работал с другими, а на Яхонтова поглядывал как-то рассеянно, пустыми глазами. Что-то его тревожило.

Зная Мейерхольда, можно с большой долей уверенности предположить, что режиссера беспокоили чересчур очевидные достоинства Яхонтова. Роль Чацкого пришлось актеру слишком уж по мерке. Заранее виделся Чацкий красивый, пламенный, по всем статьям — настоящий «герой-любовник». Такое истолкование роли сулило верную удачу. Но в том-то и дело, что удач, которые легко было предвидеть, Мейерхольд не признавал, терпеть не мог.

Театр Мейерхольда — театр неожиданностей. Мейерхольду всякий раз интереснее было рискнуть, пусть даже и прогадать, только бы не повторить найденное другими. За Чацким же, каким он получался у Яхонтова, ни опасности, ни новизны не чудилось.

Мейерхольду виделся какой-то иной Чацкий, пусть менее победительный и менее темпераментный, но зато неожиданный. Чтобы каждая реплика Чацкого казалась произнесенной впервые. Чтобы комедия оторвалась от театрального шаблона и заставила публику напрочь позабыть школьные, хрестоматийные представления о гри-

боедовских персонажах. И, коль скоро мыслился незнакомый сцене молодой Фамусов, коль скоро и «фамусовщина» и «молчалинщина» читались заново, то и роль Чацкого требовала радикального пересмотра.

Стремясь к первозданности звучания пьесы, Мейерхольд тщательно изучил все сохранившиеся авторские редакции «Горя от ума» и, взяв капонического, создал новый, «сводный» текст, в который вошли фрагменты из грибоедовских черновиков, дотоле со сцены не произносившиеся. Пьесе было возвращено и ее первоначальное название (от которого отказался Грибоедов) — «Горе уму». Комедийное «Горе от ума» заменилось наименованием мрачным, угрожающим. Как и в «Ревизоре», Мейерхольд, управляя комедийным кораблем, держал курс на трагедию. Один вопрос оставался еще не решенным: вопрос о Чацком. Ответ пашелся внезапно.

Во время очередной репетиции Мейерхольд послал режиссеру-лаборанту Х. А. Локшиной, жене Гарина, записку. Вот она:

«Хесе. Совершенно секретно.

Я знаю, меня будут упрекать в пристрастии, по мне кажется, только Гарин будет нашим Чацким: задорный мальчишка, а не «трибун». В Яхонтове я боюсь «тенора» в оперном смысле и «красавчика», могущего конкурировать с Завадским. Ах, тенора, черт бы их побрал!»

Напомним, что Юрий Завадский несколькими годами ранее играл Чацкого в Художественном театре, в возобновленном спектакле «Горе от ума».

О том, что записка Мейерхольда поставила вверх дном всю работу над спектаклем, можно и не говорить.

Артист, только что сыгравший Гулячкипа и Хлестакова, комик, должен взять на себя роль героя-любовника? Казалось, все возможности Гарина идут этому наперекор и с ролью Чацкого несовместимы. Да, он мог смотреться «задорным мальчишкой», а не «трибуном», не «тенором», не «красавчиком». Но свойственная Гарину меланхолическая отрешенность, характерные для него мгновения, когда актер замирал будто в транс, манера Гарина говорить в нос, с интонацией вопросительной, испуганной, — как все это, чисто гаринское, свяжется с Чацким? Если Гарин, узнав о решении Мейерхольда, «от волнения и счастья не чуял под собой ног» (А. К. Гладков), то участники репетиций просто растерялись.

Тем не менее именно теперь Мастер воодушевился, его фантазия пришла в движение. Тотчас у него возникла идея, что тему Чацкого должна подхватить, усилить и даже отчасти взять на себя музыка.

Зная, что сам Грибоедов любил музицировать, Мейерхольд усадил героя за рояль. Чацкий в сопровождении музыки шел сквозь всю пьесу, музыка говорила вместе с ним и вместо него.

Дабы индивидуальность Чацкого резко контрастировала с нахально-жизнерадостной «фамусовщиной», Чацкому-пианисту был подобран и соответствующий репертуар. Композитор Б. Асафьев выбрал для спектакля пьесы Баха, Глюка, Моцарта, Шуберта, Вебера, Фильда. Но особенно часто «в исполнении Чацкого» звучал Бетховен, ибо Асафьев полагал, что «шиллеровский пафос» Бетховена близок грибоедовскому герою.

И Асафьев и Мейерхольд тут, по-видимому, допустили ошибку. Оба переоценили музыкальную восприимчивость обычной публики драматического спектакля, наивно воображая, будто язык музыки окажется так же внятен для слушателей, как и стих Грибоедова. Этот расчет не оправдался. Зрительный зал не столько слушал музыку, сколько — переживал. Кроме того, музыкальность Чацкого демонстрировалась слишком назойливо. «В каждой комнате фамусовского дома стоит по роялю к услугам Чацкого... — констатировал Д. Тальников, — можно было бы на афише «Горе уму» поставить внизу: «У рояля Чацкий». Чацкий у Мейерхольда, замечал В. Блюм, «как тапер в киношке, «иллюстрирует» свои переживания музыкой».

С самого начала спектакля, сняв меховую шубу и оставшись в косоротке, подпоясанной шелковым шнуром, «узкогрудый мальчик», Чацкий с тревогой и тоской, иногда — с удивлением и досадой глядел в сытую, деятельную Москву. «Помесь молодого Вертера с юным Шиллером», «какой-то неврастенический пианист», — острили критики. П. Марков жалел, что пропал «весь боевой пыл его речей». «Тема мейерхольдовского «Горя уму», — догадался писатель Сергей Мстиславский, — есть тема об одиночестве... Чацкий проходит сквозь жизнь единственным живым и единственным одиноким».

Однако же Мейерхольд совсем другого добивался. Он хотел связать Чацкого с декабристами, и потому вокруг героя группировались иногда безмолвные, хмурые офицеры, не выпускавшие из рук какие-то книги (конечно, запрещенные), какие-то листки (вероятно, прокламации). Когда Фамусов и Скалозуб играли в бильярд, позади, в глубине сцены, в библиотеке, при свете зеленой лампы Чацкий читал друзьям стихи Рылеева и Пушкина. Увы, молчаливая свита будущих декабристов, сопровождавшая Чацкого, лишь подчеркивала его скорбное одиночество, и серия иллюстраций на тему «Чацкий-декабрист», в сущности, не пересекалась с серией иллюстраций на тему «фамусовская Москва». Чацкий был сам по себе, Москва — сама по себе.

У Мейерхольда вдруг обнаружился вкус к повествовательности. Он добавлял к грибоедовской комедии целые не то чтобы невозможные, но, во всяком случае, необязательные и не вполне убедительные сцены.

Первый эпизод неожиданно происходил в кабачке. Софья и Молчалин, фантазировал Мейерхольд, укатили ночью «к цыганам», вдвоем сидели за столиком, пили, а в глубине сцены, на пятачке кабацкой эстрады бешено отплясывали две цыганки. Эпизод этот шел, естественно, без текста, ибо ни одной подходящей реплики в грибоедовских черновиках не нашли.

Зато следующий эпизод — утренний визит Чацкого к Софье — базировался на грибоедовском тексте, истолкованном слишком уж активно. Коль скоро Чацкий явился к Софье «чуть свет» и «не заезжал домой», значит, рассудил Мейерхольд, он прикатил к Фамусову прямо с дороги, с портпледом, баулами, чемоданами, корзинами. Слуги неторопливо стягивали с Чацкого шубу, башлык, шапку, раскутывали его. Лакей приносил промерзшему в пути герою чашку чая. Между тем Софья, только что вернувшаяся из кабака, начала раздеваться. А потому выйти к Чацкому уже не могла и разговаривала с ним через ширму.

Диалог Софьи и Лизы режиссер перенес в танцевальный класс. Фамусов и Скалозуб беседовали, играя в бильярд.

Объяснение Чацкого с Софьей происходило в тире. Стоя спиной к зрителям, Софья и Чацкий поочередно палили по мишеням и обменивались колкими фразами. («Диалог-перестрелка», — пояснял Мейерхольд.)

Все эти барские забавы были более или менее занимательны. Но они «не работали» на главную задачу, которую поставил перед собой Мейерхольд: показать физическую энергию, жадность, плотоядность грибоедовских персонажей. Зрители удивлялись: зачем Мейерхольд дал Фамусову целую большую сцену любовных забав с Лизой. Критики упрекали его за «эротизм» этой сцены. Сердились, вопрошая, с какой целью Зинаида Райх в роли Софьи десять раз меняет туалеты, является то в образе Флоры, то в образе Дианы. Зачем вообще, словно бы в ответ на пушкинское замечание, что Грибоедовым «Софья начертана неясно: не то б..., не то московская кузина», театр отказался от невинной «кузины» и предпочел потаскушку.

Только однажды в спектакле две главные темы его — тема сытого хамства и горестной, отрешенной от жизни мечтательности — столкнулись наконец и дали сильный эмоциональный аккорд.

В эпизоде «Столовая» Мейерхольд снова, как некогда — двадцать лет тому назад в «Балаганчике», — поставил вдоль авансцены огромный белый стол и усадил за него лицами к публике всех персонажей пьесы. Фронт энергично, старательно жующих, вдумчиво и сосредоточенно прожевывающих пищу лиц был проникнут сознанием ритуальной значительности вершащегося дела. Они едят — что может быть важнее! Они обсасывают косточки, внимательно смотрят в тарелки, прежде чем ткнуть туда — метко и решительно — вилками, они выбирают лучшие куски.

Сплетня о безумии Чацкого медленно двигалась вдоль стола, будто подталкиваемая в паузах мерными движениями челюстей. В момент, когда злословие достигло апогея, входил Чацкий. Все разом умолкали, закрывались салфетками. Из-за белых салфеток смотрели на безумца испуганные глаза. Чацкий шел по краю сцены, останавливался в центре, возле Фамусова и Хлестовой. Слова его о «миллионе терзаний» раздавались в глубокой тишине. Затем музыка провожала его, пока он медленно шагал мимо замерших в страхе едоков к правой кулисе.

Тут можно было наконец понять, во имя чего ставилась пьеса, чего хотел Мейерхольд. Помимо темы одиночества режиссера волновала, очевидно, тема крушения идеализма. Взглядом горестным и сочувственным следил он за Чацким, таким пылким, таким неопытным, так вдохновенно читавшим вольнолюбивые стихи, так самозабвенно музицировавшим и вот — оказавшимся перед когортой монументальных едоков... Есть от чего сойти с ума, и — горе уму!

К этой метафоре с самого начала тянулись — но не дотянулись — все нити замысла Мейерхольда. Она возникала — во всей силе потрясающей наглядности — внезапно и необоснованно, ударом резким и неподготовленным. Затем спектакль опять растекался двумя независимыми, удаляющимися друг от друга потоками, пышная тема бала развивалась на втором плане, пестрила и рябила в вестибюле фамусовского дома, а на первом плане Чацкий — Гарин растерянно, мотаясь по сцене из угла в угол, едва слышным шепотом произносил последний монолог.

Мейерхольд задумывал трагический финал. «Здесь, — говорил он, — трагическое прозрение Чацкого в отношении Софьи и Софьи относительно Молчалина». Но трагедия не получалась хотя бы уже потому, что Чацкий, каким играл его Гарин, с самого начала любил Софью без надежды на взаимность и по-вертеровски упивался скорбью, а Софья была слишком ветрена, чтобы ее «прозрение» прозвучало трагически. Сочувствия она не вызывала, ясно было: такая не пропадет.

А. В. Луначарский, с укором заметив, что «Горе уму» готовилось очень долго, «с величайшей потерей времени», резюмировал: спектакль «оказался художественным явлением не высшим, а низшим, чем «Ревизор».

Защитников у спектакля насчитывалось совсем немного. Общим — и новым по тем временам — мотивом почти всех рецензий был призыв: «Назад к Грибоедову!» Мейерхольду втолковывали, что канонический текст лучше сводного, что название «Горе от ума» лучше, чем «Горе уму», что комедию выгоднее играть в «старом, простом павильоне» и т. д.

Была в откликах на «Горе уму» и еще одна новость. В. Блюм дерзнул написать, что Мейерхольд кончился, талант его выдохся: «По-

ра это выговорить: таланта больше нет, поскольку нет мастерства — целеустремленности и единства — ни в содержании, ни в форме.

А полемика, бушевавшая вокруг Зинаиды Райх и ее актерских возможностей (которые одни оценивали высоко, другие — в грош не ставили), после «Горя уму» стала еще яростнее. Иные критики внушали Мейерхольду, что не следует — и некрасиво — так выдвигать жену. Рецензия И. Осипского, напечатанная в «Известиях», называлась «Мейерхольдовы причуды» и завершалась едким постскриптумом: «Женам театральных директоров можно рекомендовать большую воздержанность по части туалетов, сменять которые при каждом новом выходе ни в «Ревизоре», ни в «Горе от ума» никакой необходимости нет». В той же статье говорилось, что «Зинаида Райх не годится для роли семнадцатилетней Софьи». В рецензии Юрия Соболева, обычно деликатного и мягкого, прозвучал тот же упрек: «...не поверишь, что ее Софье семнадцать лет».

Грибоедовская Софья на сцене никогда не выглядела семнадцатилетней, и прежде никто по этому поводу не горевал. Рецензенты не о Софье заботились, они не скрывали, что оскорблены за Бабанову. Их обида усугублялась тем, что в новой сценической редакции «Великодушного рогоносца» (26 января 1928 года) Мейерхольд отдал Райх роль Стеллы, будто провоцируя опасные сопоставления...

После возобновления «Рогоносца» и премьеры «Горя уму» в печати доминирующими стали голоса, враждебные Мейерхольду. Только отчасти неприязненное отношение прессы могло быть объяснено его нетерпимостью к критике или же кратковременным спадом его творческой энергии. Луначарский с пескываемой тревогой отзывался об «известной узости, односторонности претензий, предъявляемых к театру», о том, что «всякая театральная постановка, уклоняющаяся от довольно узкой полосы революционно-бытового театра, принимается как граждански подозрительная». Атмосферу нагнетали деятели РАПП (Российской ассоциации пролетарских писателей), которые уже пытались задавать тон. Нарком просвещения авторитетно сообщал, что «ни руководящие органы партии, ни правительство не стоят на этой точке зрения», не поддерживают раповских критиков, самовольно и самодовольно провозглашающих себя «особо левыми». Тем не менее он грустно замечал: «...все время чувствуется какой-то резкий и холодный ветер». Статья писалась осенью 1928 года, статья была о Мейерхольде.

Самого Всеволода Эмильевича «резкий и холодный ветер», усилившийся после «Горя уму», не страшил, хотя, по-видимому, он чувствовал, что спектакль не вполне удался. Во всяком случае, на этот раз с критиками Мейерхольд не спорил, только однажды орызнулся, а с ленинградского диспута, посвященного грибоедовскому спектаклю, к общему изумлению, «уехал задолго до окончания» и «на речи оппонентов не отвечал».

На какое-то время Мейерхольда поглотили другие заботы: он стал «пайщиком», записался в жилищный кооператив, строивший для работников искусств дом в Брюсовском переулке, близ Тверской, в самом центре города. Две небольшие квартиры, предназначенные ему и Райх, согласно плану Мейерхольда, слили в одну трехкомнатную. Кабинет одновременно служил и спальней: письменный стол, книжные полки, кровать. Довольно скромная детская предназначалась Тане и Косте. А подавляющую часть квартиры занимала «желтая комната», столовая, она же и гостиная (около 30 кв. метров), разделенная пополам аркой и отделанная багетом так, что все ее простенки оказались очерчены золотой каймой. Самый обыкновенный дешевый багет некоторые мемуаристы потом преобразили до неузнаваемости: Мейерхольду приписали странную мысль украсить квартиру пустыми золотыми рамами без картиц, — мол, была бы рама, а полотно создаст его собственное изображение. Такие рассказы звучат, конечно, заманчиво и рисуют Мейерхольда «большим оригиналом». Беда лишь в том, что Всеволод Эмильевич вычурности не терпел и никаких пустых рам в доме у него не было. Зато в «желтой комнате» находились два рояля, впоследствии на них часто играли в четыре руки В. Софроницкий и Л. Оборин. Обставили комнату мебелью из карельской березы, которую любила Зинаида Николаевна. За большим столом у Мейерхольда сживали Пастернак, Шостакович, Прокофьев, Барбюс, Мальро... Неизвестно, успел ли тут побывать Маяковский. Стоял здесь и диван, над которым висел большой ковер, запечатленный П. Кончаловским на известном портрете Мейерхольда.

В 1928 году Всеволоду Эмильевичу исполнилось пятьдесят четыре года, и шумная, безалаберная жизнь на Новинском стала его утомлять.

В. Каверин, повидавшийся с ним в ту пору в Ленинграде, запомнил, что «не только лицо, он весь менялся поминутно. Локти резко упирались в ручки кресла, в носатом лице была деспотическая энергия и одновременно глубокая усталость...». Зинаида Райх, «с широко расставленными глазами, соотнесенная сперва с собой, а уже потом со всем остальным человечеством, но легкая», показала Каверину невероятно красивой. Сам Всеволод Эмильевич восхищаться ею не уставал и квартиру в Брюсовском строил главным образом ради нее — хотел, чтобы красота Райх получила достойную оправу.

Переезд совершился в декабре 1928 года. Жилищный кризис в Москве усиливался с каждым месяцем, а потому новоселье Мейерхольда многих ошастливило. В бывших его комнатах на Новинском бульваре поселились теперь художник М. В. Нестеров, гармонист-виртуоз М. Я. Макаров, актер Сергей Мартинсон и родная сестра Райх, артистка А. Н. Хераскова.

Намеченная Мейерхольдом программа «активизации» классики спектаклями «Ревизор» и «Горе уму» была реализована. Премьера «Горя уму» состоялась в марте 1928 года, со дня премьеры «Мандата» прошло почти полных три года. Все это время Мейерхольд не ставил современных пьес, хотя понимал, конечно, что полнокровная жизнь театра без злостного репертуара практически невысказана. Отчасти именно по этой причине в конце двадцатых годов театр Мейерхольда большую популярность утратил. Зрители стояли в длиннейших очередях за билетами на «Дни Турбиных» в Художественном, рвались в МХАТ 2-й — на любой спектакль с участием Михаила Чехова или на «Блоху», в Камерный театр — на постановки пьес О'Нила, а ГосТИМ (с 1926 года театр назывался Государственным) посещали плохо.

Выход из неприятного положения виделся один — обращение к современности. Самые большие надежды Мейерхольд связывал, понятно, с Маяковским: ждал обещанной поэтом «Комедии с убийством». Ждал и новой пьесы Николая Эрдмана. Договорился с Андреем Белым: тот задумал написать драму «Москва». Кроме того, Мейерхольд пытался привлечь к своему театру внимание М. Булгакова (безуспешно), Ю. Олеши, И. Сельвинского (они вскоре оправдали его ожидания). А тем временем началась работа над пьесой Сергея Третьякова «Хочу ребенка».

Об этой пьесе стоит сказать несколько слов, тем более что Мейерхольд отстаивал ее горячо и репетировал с воодушевлением.

Идея пьесы ошеломляюще проста. Строительству нового мира нужны физически полноценные и идейно здоровые кадры. А потому в равной мере преступно и «затрачивать половую энергию впустую» и рожать детей от «случайных», избранных по капризу любви мужчин. Здоровые, сильные женщины пролетарского происхождения должны сходиться со здоровыми мужчинами из рабочих. «Государство, — говорил один из героев этой пьесы, Дисциплинер, — поощряет такой подбор», в результате которого возникнет «порода новых людей». Он предупреждал, что «для всех хилияков, для всех сексуальных растратчиков» наступает «век страшного поста». Любовь в принципе не отменялась, но откладывалась до лучших времен: «Когда породу людей поднимут — любви во всю — теперь не страшно».

Пьеса пропагандировала егенику с одной только поправкой: место расового критерия занимал критерий социальный. В журнале «Новый Леф», у руля которого стояли Маяковский, Асеев, Шкловский и сам Третьяков, утверждалось, что автор «берет под всяческую защиту рационализм и предусмотрительность, если они совершаются в интересах будущего здорового поколения».

Когда в Главреперткоме начались дебаты, то выступить против «позитивной программы» Третьякова никто не решился: евгеника была наукой, а с наукой кто же спорит. Но В. Ф. Плетнев робко промолвил, что пьеса, «может быть, появилась раньше, чем необходимо». Некоторые другие ораторы тоже опасались, что она вызовет «нежелательные реакции». Замечали, в частности, что персонажи употребляют порой чересчур сильные выражения: «девушке их слушать неудобно».

Однако Мейерхольд обещал поставить пьесу «так, как надо советской общественности, а не автору», организовать спектакль-дискуссию, в которой будут принимать активное участие и персонажи и зрители (макет Эль Лисицкого соответствовал этой цели, действие велось на арене, устроенной там, где партер, и со всех сторон окружающей публикой).

Все же члены Главреперткома сочли за благо от этой затеи воздержаться. И хотя В. Блюм утверждал, что «Хочу ребенка» — «одна из лучших советских пьес», а П. Новицкий — что «постановка вопроса с точки зрения социальной профилактики полезна», тем не менее пьесу отвергли.

Обращает на себя внимание сходство ряда мотивов драмы «Хочу ребенка» с ведущими темами комедии Маяковского «Клоп». В обоих случаях воинственная критика мещанства предшествует театрализованной утопии. И хотя пьеса Третьякова пытается ввести утопию непосредственно в сегодняшний быт, а сатирическая комедия Маяковского переносит утопию на полвека вперед, в будущее, все же само по себе движение к «научной фантастике» симптоматично. Мечта о том, что могущество науки избавит новое общество от «наследственных» социальных пороков, владела драматургами. Она увлекла и Мейерхольда — вот, по-видимому, источник энтузиазма, с которым он защищал «Хочу ребенка», а потом ставил «Клопа».

4 мая 1928 года Мейерхольд телеграфировал из Свердловска в Москву Маяковскому: «Последний раз обращаюсь твоему благоразумию. Театр погибает. Нет пьес. От классиков принуждают отказаться. Репертуар снижать не хочу. Прошу серьезного ответа можем ли мы рассчитывать получить твою пьесу течение лета. Телеграфь срочно...» Речь шла о «Комедии с убийством», но к этому замыслу поэт охладел. Теперь он обдумывал сатирическую комедию «Клоп» и телеграфировал Мейерхольду: «Если договориться, обсудить тобой предварительно, думаю, хорошая пьеса выйдет». Однако за лето Маяковский пьесу все же не закончил.

Осенью 1928 года Мейерхольд был за границей. В Германии в это время находился Михаил Чехов, и немецкие газеты вдруг сообщили, что он подписал на два года контракт с Максом Рейнгардтом. Это означало, что Михаил Чехов остается в эмиграции. Руководитель ГОСЕТа А. Грановский, который тоже пребывал в Европе,

ходатайствовал о том, чтобы его театру разрешили длительные заграничные гастроли. Собственные намерения Грановского скоро проявились: он дал понять, что не вернется. И тут пришли, одна за другой, две депеши от Мейерхольда. Мейерхольд извещал, во-первых, что заболел и по состоянию здоровья предполагает провести за границей целый год. А во-вторых, что он договорился о европейских гастрольх ГостИМа и просит разрешить театру турне по Германии и Франции.

Картина складывалась пренеприятная. Похоже было, что три руководителя московских театров одновременно вознамерились покинуть Советский Союз. Поведение Мейерхольда вызвало подозрения.

Ситуация накалилась докрасна к середине сентября, когда Луначарский сообщил корреспонденту РОСТА, что театр Мейерхольда будет расформирован. 19 сентября в нескольких центральных газетах промелькнуло известие о предстоящем вскоре закрытии ГостИМа. В тот же день заведующий театральным отделом Главискусства П. Новицкий сказал репортерам, что сообщение о закрытии театра не официальное, что оно выразило только «личное мнение» Луначарского, его гипотезу. Однако начальник Главискусства А. Свидерский тотчас одернул Новицкого, утверждая, что театр Мейерхольда в самом деле закрывается и он, Свидерский, лицо официальное, объявляет об этом вполне официально...

Запутанная полемика должностных лиц вызвала вопль, прозвучавший со страниц «Комсомольской правды»: «Закрыт или не закрыт? Мы требуем ясного ответа! Советская общественность должна стать на защиту революционного театра!»

Тем временем решением Главискусства была учреждена ликвидационная комиссия. Газеты опубликовали отчаянную телеграмму, которую Мейерхольд из Франции послал по нескольким адресам: председателю Совнаркома, председателю Профсоюза работников искусств, Луначарскому, Свидерскому: «Остановите действия ликвидационной комиссии. Не допускайте разгрома театра и уничтожения меня как художника».

Пока развивались все эти события, Луначарский дал несколько интервью, опубликовал две обширные статьи. Он писал, что «правительство высоко ценит талант Мейерхольда», и тут же строго — не без оснований — замечал, что Мейерхольд «очень плохой организатор», что в труппе его «постоянно происходили какие-то тревожные явления», что от него ушли «лучшие ученики», «лучшие артисты». (Речь шла, конечно, о Бабановой и об Ильинском, который скоро возвратился к Мейерхольду.) Затем Луначарский высказывал уверенность, что кризис театра Мейерхольда легко преодолим, обещал разрешить ГостИМу длительное турне «для показа передовой заграничной публике уже сделанных им достижений» — при условии,

однако, финансовой рентабельности поездки. «Но прежде всего необходимо, — заключал он, — чтобы Всеволод Эмильевич Мейерхольд явился сюда, в Москву, для проведения этих серьезных переговоров. Наркомпрос и Главискусство знают, что Мейерхольд нуждается в отдыхе, и гарантируют ему такой последующий отдых, хотя бы за границей, но они категорически требуют, чтобы выход из кризиса найден был путем личной беседы».

Ни тогда, ни впоследствии Мейерхольд и не помышлял об эмиграции. Два года спустя в Берлине Михаил Чехов уговаривал его остаться за границей, но, по собственным словам Чехова, предложение было решительно отвергнуто. «В Советский Союз я вернусь», — сказал Мейерхольд. «На мой вопрос — зачем? — он ответил: из честности». От себя Михаил Чехов добавил: «Мейерхольд знал театральную Европу того времени. Ему было ясно, что творить так, как повелевал ему его гений, он не мог нигде, кроме России». И, конечно, недоверие, которое откровенно высказал Луначарский, Мейерхольда оскорбило.

Кое-кому показалось, впрочем, что Луначарский обращается с ним чересчур деликатно. Д. Заславский напечатал в «Правде» хлесткую статью под названием «Даешь Европу? — Нет, не даем». Фельетонист высмеивал «преувеличенную мягкость в движениях» и «почтительный шепот», с которым Мейерхольда «упрашивают вернуться в СССР и продолжать работу». Советский театр-де вполне может обойтись «без таких корифеев, которым все позволено единственно потому, что они очень талантливы». Еще более резко высказался драматург В. Билль-Белоцерковский. «Представителю взбесившейся и пресытившейся мелкобуржуазной интеллигенции, каким является Мейерхольд», считал он, «единственное спасение — бежать». В сущности, драматург требовал изгнания Мейерхольда. Он явно хватил через край, и даже его сотоварищи по РАПП сочли нужным Билля одернуть. Страсти разгорелись такие, что потребовалось вмешательство свыше. Рапповцам авторитетно сообщили, что Билль не прав, что Мейерхольд, хоть он и совершает подчас «неожиданные и вредные скачки от живой жизни в сторону «классического» прошлого», все же «несомненно связан с нашей советской общественностью и, конечно, не может быть причислен к разряду «чужих». Авторитетные разъяснения никто оспаривать не решился.

Мейерхольд отнесся к шумихе, поднятой вокруг его имени, спокойно и практично. Он заявил, что оскорблен газетными воплями о «бегстве Мейерхольда» и знаком равенства, который ставится между его и Михаила Чехова поведением. Он высмеял утверждения, будто переживает творческий кризис. Правительственная комиссия ассигновала «на поддержание» ГосТИМа 30 тысяч рублей, но сообщила, что «оставляет вопрос о будущей судьбе театра открытым

впредь до приезда Вс. Мейерхольда». Такое решение Мейерхольда вполне устраивало. 2 декабря 1928 года он вернулся в Москву.

Проблема «закрыт или не закрыт» театр Мейерхольда снималась с повестки дня.

С МАЯКОВСКИМ

28 декабря 1928 года Маяковский прочел в Гостиме комедию «Клоп». На следующий день Мейерхольд беседовал с труппой и без колебаний провозгласил, что пьеса замечательная, что она «займет особенное место не только в репертуаре нашего театра, но и вообще в современном репертуаре».

К работе Мастер приступил тотчас же и сделал спектакль быстро, за шесть недель. В тексте «Клопа» он не менял ничего, только Маяковский, который участвовал в репетициях, по его просьбе добавил ряд реплик.

Для первой, «современной» части спектакля были приглашены молодые художники Кукрыникисы, вторую, «фантастическую» часть оформлял А. Родченко. Музыка к спектаклю написал молодой Д. Шостакович. Главные роли исполняли: Присыпкина — И. Ильинский, Баяна — А. Темерин, Розалии Павловны — Н. Серебряникова. Премьера состоялась 13 февраля 1929 года.

Первый эпизод — «Поматросил и бросил» — происходил на московской улице, у входа в универмаг, и все без ошибки узнавали Петровку, бывший «Мюр и Мерилиз». В живописной толпе Мейерхольд свел десятки причудливо одетых торговцев самым разнообразным товаром. Кто с книгами, кто с воздушными шарами, кто с духами, разносчики выходили то из-за кулис, то прямо из зрительного зала, то из-за витрин универмага, разбегались во все стороны, когда показывался милиционер, и снова отовсюду выползали. Был среди них, конечно, и китаец, торговавший цветными веерами и пичалками. Вся эта картина предшествовала торжественному приходу Присыпкина, Розалии Павловны и Баяна. Ильинский играл Присыпкина «монументальным холуем и хамом». М. Загорский рисовал Присыпкина — Ильинского так: «Нижняя губа у него толстая и отвисает, а глаза у него, как щели, узенькие и наглые, животик пухленький, зад откормленный, сытый и голос пренеприятный, с повизгиванием и похрюкиванием». (В полемике, которую вызвала премьера, успех Ильинского признавали все, даже Д. Тальников, относившийся к Маяковскому неприязненно и пьесу обозвавший «халтурной».)

Все трое держались вальяжно. Присыпкин и Розалия Павловна почти не двигались, монументальной парой стояли они рядом: Присыпкин — в добротном коричневом пальто, в кепке, лихо

заломленной набекрень, мадам Ренесанс — в бордовой шляпке с жемчугами, в черном шелковом пальто с серым песцовым воротником. Зато Баян — юркий, гибкий, в коротком полупальто, в клетчатых бриджах и в крагах, — сразу щучкой пырял в толпу, озабоченно юлил между покупателями и продавцами. Драматическая сценка с Зоей Березкиной вносила в жизнерадостную пестроту эпизода характерный для мейерхольдовских композиций внезапный ритмический сбой. Она звучала нервно, болезненно, коротким женским вскриком и сразу глушилась сытым, хамским голосом Присыпкина.

Второй эпизод — «Не шевелите нижним бюстом» — превращался в эстрадный номер Баяна — Темерина. Урок танцев («аттракцион фокстротного обучения») исполнялся в грубой фарсовой манере. Но весь остальной текст рабочих-комсомольцев, довольно вяло и пресно написанный Маяковским, Мейерхольд освоить не смог. Впоследствии, обдумывая новую редакцию «Клопа», режиссер признался, что в сцене общежития он давал «как бы стандарт поведения молодежи... Это, вероятно, традиция — когда молодежь на сцене, то надо непременно скакать, прыгать, смеяться. Вероятно, эта традиция к нам просочилась... Ужасно, под Киршона или Шкваркина получается». Так и получалось.

Зато в эпизоде «Съезжались к загсу трамваи» фантазия Мастера разгулялась вовсю: он создал мешанскую вакханалию «красной свадьбы». Тут кроме обозначенных Маяковским персонажей во множестве участвовали еще и бессловесные фигуранты — гости и гости. Любая реплика давала повод для целой пантомимической сцены — подробно обыгрывался и чуточку провокавший окорок Розалии Павловны, и всякий тост, и каждый возглас «горько!». То один то другой персонаж получал сольную «партию» и брал на себя все внимание зала. Отдельный «номер» был, например, у А. Костомолоцкого, который в роли старого, сутулого и мрачного официанта подавал гостям ветчину. Несколько интермедий исполнял А. Кельберер — шафер, вносивший своим диким воплем: «Кто сказал мать!» — смятение и переполох в общую атмосферу сытого довольства. Внезапное, совершенно сатанинское нападение парикмахера — М. Кириллова с вилкой в руке на посаженую мать усиливало кутерьму. Начинался развал.

Но Баян садился за рояль, и музыка вновь пенадолго придавала действию благопристойную форму. Присыпкин, в черном костюме, в белой рубашке с голубенькими цветочками и с пестрой «бабочкой» у горла, величественно танцевал с невестой на авансцене. Его черная рука неуклонно сползала вниз по белоснежному платью. И Присыпкин, причмокнув от удовольствия, щипал пухлый зад невесты, а та с размаху била его веером по лицу. Завязывался скандал между Баяном и шафером, который требовал, чтобы Баян играл только на белых клавишах. Шафер бил Баяна гитарой по голове.

Присыпкин лупил бухгалтера рыбиной. Парикмахер вилкой орудовал в растрепанных волосах посаженной матери. Кто-то опрокидывал печку, пьяные голоса затягивали песню. Скандал разрастался, ширлся, охватывал всю сцену. И тут из-за рояля вылетал высокий язык пламени. Через мгновение везде бушевал огонь, слышались вопли: «Пожар!», «Горим!!»

После коротенькой сценки пожарных звучала музыкальная интермедия Шостаковича. В ней слышалась тема фокстрота, который только что играл Баян, но тему эту быстро съедали дикие, невысказанные столкновения все более сильных звуков. Комическое в разухабистой и взрывной музыке Шостаковича обретало форму бурной, мрачноватой какофонии.

Интермедия Шостаковича разрешила комедию пополам. Начинаясь вторая, фантастическая ее часть.

Некоторые решения Мейерхольда во второй части спектакля были, вне всякого сомнения, удачны.

Торжественно обставленное размораживание Присыпкина выглядело, например, так. Посреди серебряной сцены, на стерильно белом ложе, в окружении шести врачей в белых халатах одиноким, черным и грязным пятном выделялся под стеклянным колпаком спящий Присыпкин. Позади него мерцали циферблаты, кнопки, рубильники. Всей процедурой командовал невозмутимый профессор, тоже, разумеется, в белом. По его приказу включали рубильники, начинали звенеть звоночки, мигать сигнальные лампочки. Присыпкина вытаскивали, ставили лицом к публике, массировали, растирали. Он был недвижим. Наконец совершалось первое движение. Присыпкин поднимал вверх руку с гитарой, сладко потягивался, жмурился, открывал глаза и сонным голосом спрашивал: «Это какое отделение милиции?»

Затем у Ильинского был великолепный номер с клопиком, который всякий раз вызывал хохот и аплодисменты зала. И еще более удачная финальная сцена — в клетке. М. Загорский, комментируя эту сценку, писал: «Ильинский, сидя в клетке, пьет водку и курит папиросу и сейчас же после «номера» делает этаким элегантно цирковой жест рукой. Мне почудился в этом скучающем помахивании ручкой оттенок презрения к людям, осмелившимся пусть отсталого, омещанившегося, но живого же, черт возьми, человека посадить в клетку рядом с клопом для изучения и демонстрации...».

Замечание Загорского показывало, что хлесткая сатира Маяковского и Мейерхольда воспринималась в конце двадцатых годов не однозначно. Во многих рецензиях, посвященных «Клопу», критике подвергалась плакатная грубость пьесы. Под вопрос ставилась сама возможность, вернее, уместность сатиры плакатной, атакующей, боевой. С рапповской теорией «живого человека» (согласно которой в каждом персоне следовало, пользуясь диалектическим методом,

раскрывать «борьбу противоречий») сатира Маяковского никак не согласовывалась, его желание «прямо сказать, кто сволочь», не совпадало с рапповскими установками.

Между тем рапповцы заняли ключевые позиции в литературе. Из статьи в статью кочевало утверждение, что Маяковский «не того» мещанина изобразил, «не туда» направил огонь сатиры.

Вслед за рапповцами, сталкивавшими «безопасного» Присыпкина в прошлое, Б. Алперс тоже писал, что в «Клопе» происходит «многократное искусственное увеличение изображаемого факта»: мещанин, характерный «только для данного, сравнительно короткого отрезка времени», становится «фактом общечеловеческой истории», захватывает «неопределенно широкий исторический период».

В этих словах как бы сконденсированы главные тогдашние возражения против сатиры Маяковского. Вы говорите, что театр — «не зеркало, а увеличивающее стекло»? Так вот не надо «искусственно увеличивать» изображаемые факты. Неприятные «социально-бытовые явления» типичны только для «сравнительно короткого отрезка времени» и, значит, должны быть поданы как частность.

Отвергался самый принцип сатирического обобщения и сатирической гиперболы.

На короткий, но очень важный срок господствующей стала эстетическая платформа РАПП, которая «диалектически» сочетала видимость правдоподобия с критикой только отдельных, частных носителей порока. Знаменитая «рапповская дубинка» воинственно навела в литературе порядок. Под барабанную дробь проработок насаждался тихий, вдумчивый псевдопсихологизм, с помощью которого «враг» изображался как психологически ущербный субъект, подпавший под влияние буржуазной идеологии и потому подлежащий искоренению.

В 1929—1930 годах Маяковский и Мейерхольд стояли рядом, вместе встретили атаку критики и ответили на нее постановкой «Бани». Новая комедия Маяковского восхитила Мейерхольда еще больше, чем только что выпущенный «Клоп». Оно и понятно: в комедии прозвучала гневная отповедь его и Маяковского общим противникам в искусстве. Маяковский в «Бане» взял на себя защиту театральных идей Мейерхольда в весьма сложный для режиссера период и провел эту защиту с блеском, для самого Мейерхольда недосягаемым.

Как полемист Мейерхольд сравнения с Маяковским не выдерживал. Слишком часто он поддавался личной неприязни к оппонентам, вырывал у них из рук оружие демагогии, умело оперировал сегодняшним газетным лозунгом и гораздо увереннее прикрывался громкой фразой, нежели отстаивал свои действительные идеалы, вкусы, убеждения. Поэтому некоторые речи и статьи Мейерхольда тех лет больше говорят о конкретных условиях, в которых они произноси-

лись или писались, нежели о его художественных исканиях, открытиях и убеждениях. «Баня» же была своего рода эстетическим манифестом, под которым Мейерхольд твердой рукой поставил и свою подпись.

Значение совместной декларации Маяковского и Мейерхольда имела прежде всего программная сцена в театре (третье действие «Бани»). В ней были сатирически представлены и сознательно оглушены те самые претензии, которыми давно уже допекали Мейерхольда: «ненатурально, нежизненно, непохоже», требования, которые настырно предъявлялись ему: «это надо переделать, смягчить, опоэтизировать, округлить... Вы должны мне ласкать ухо, а не будоражить... Да, да, ласкать...»

Заодно с Большим театром, где «нам постоянно делают красиво», Маяковский высмеивал и МХАТ. «Да, да, да! Вы выдали «Вишневую квадратуру»? А я был на «Дяде Турбиных». Удивительно интересно». Поэт иронически расставлял знаки равенства между «Вишневым садом» и «Квадратурой круга», «Дядей Ваней» и «Днями Турбиных». Он полагал, что время идет, а Художественный театр ничуть не меняется, остается театром чеховских интонаций. Тут, в этом пункте, он был совсем не прав, скорее, можно было бы говорить — и многие громко об этом говорили, — что быстро устарели средства выразительности «левого театра».

Но в «Бане» мишенью пародии становилась и агитка. Режиссер (персонаж «Бани») командовал: «Свободный мужской персонал — на сцену! Станьте на одно колено и согнитесь с поработанным видом. Сбивайте невидимой киркой невидимый уголь. Лица, лица мрачнее... Темные силы вас злобно гнетут... Станьте сюда, товарищ капитал. Танцуйте над всеми с видом классового господства».

Вся эта вампука прямо, без обиняков говорила, что на смену революционному пафосу театра времен гражданской войны пришло холодное ремесло, приспособленчество.

Возникал, однако, неизбежный вопрос: если плохи и Художественный, и Большой, и Камерный, и все вообще театры, где «делают красиво», если «психоложество» индивидуумов, живущих в «квартирах-клетках», никому не нужно, а «массовое действие» выродилось до вампуки, то куда, в каком направлении намерен устремиться театр Маяковского и Мейерхольда?

Попыткой дать ответ на этот вопрос и были обе новые комедии Маяковского. На смену социальным маскам «Мистерии-буфф», ее аллегориям и условно обозначенным персонажам тут пришли монументальные, масштабные фигуры — Присыпкин, Баян, Победоносиков, Оптимистенко и прочие, взятые во всей их жизненной конкретности, но, как выразился один из самых активных тогдашних противников поэта, В. Ермилов, «увеликанные». Под «увеличивающее стекло» попадали фигуры, знакомые каждому. Поэт вывола-

кивал их на сцену вместе с их окружением, бытом, высмеивал их нравы, повадки, разработанную ими систему демагогии и приспособленчества.

Другими словами, Маяковский и Мейерхольд искали новые формы современного политического театра. Они выдвинули в «Клопе» и в «Бане», взамен принципа социальной маски, принцип сатирической атаки конкретных типов, враждебных нравственным нормам и идеалам нового общества. «Увеличавшая» их, они подчеркивали опасность этих явлений. Тот факт, что и в «Клопе» и в «Бане» избавление от Присыпкиных и Победоносиковых связано с надеждой на людей далекого будущего, с темой социальной утопии, очень знаменателен. Фантастический прием перемещения в будущее позволял выносить оптимистический прогноз «за скобки» современности, давал возможность условного снятия противоречий вместо их разрешения в сегодняшней драматической борьбе. Маяковский с успехом использовал такой прием, когда писал комедию мещанства «Клоп». Он повторил этот прием в «Бане», комедии бюрократизма.

Наивно было бы предполагать, что рапповская критика не отзовется на «Баню». Выпады Маяковского против «психоложества» метили в Художественный театр, но попадали и в РАПП, возражали ее основным концепциям. Ибо РАПП провозглашала внимание к психологии главным признаком подлинно пролетарского искусства. Видный теоретик РАПП Л. Авербах настаивал: искусство обязано показывать «противоречивую, сложную и многостороннюю человеческую психику». Само по себе требование это как будто соответствовало тенденциям реализма, усилившимся день ото дня. Однако на деле теоретики РАПП сами же запутывали идеи, которые отстаивали. Вслед за такими общими декларациями шли утверждения, что, «по существу, цельной личности нет», что человеческое сознание и подсознание находятся в состоянии перманентной междоусобной войны, которую и должен — обязательно диалектически! — раскрыть художник. Была разработана сложная методология сооружения образа «живого человека». На практике она приводила к удручающим неудачам, к таким унылым вещам, как «Рождение героя» Ю. Либединского.

Поскольку рапповская теория служила целям рапповской тактики, стремлению захватить командные высоты в литературе и в искусстве, постольку мишенью злобной критики РАПП сплошь да рядом оказывались такие мастера психологического письма, как Горький и Леонов, Алексей Толстой и Булгаков. Так что заботы рапповцев о психологизме наивно было бы принимать всерьез.

«Левое» искусство, переживавшее в эту пору серьезный кризис, вызывало у рапповцев вполне понятную неприязнь. И если премьера «Клопа» была встречена критически, то «Баня» подверглась форменному разгрому. Атаки начались еще до того, как Мейерхольд

показал спектакль. Правда, сам Маяковский 5 февраля 1930 года заявил о своем вступлении в РАПП. Но это не остановило, а лишь распалило его противников. «Маяковский,— вспоминал уже в пятидесятые годы один из бывших руководителей РАПП, Ю. Либединский,— попрекал нас психологизмом, а мы его — сведением задачи искусства к агитке и плакату». Предполагалось, что, коль скоро поэт вошел в РАПП, он должен и искусство свое подчинить принципам этой организации.

А Маяковский, хоть и вступил в РАПП, высмеивал в «Бане» главные рапповские принципы. Реплика Победоносикова: «Художник, лови момент, изобрази живого человека в смертельном оскорблении!» — откровенно пародировала рапповскую «теорию живого человека», автором которой считался В. Ермилов, и это, конечно, понравиться Ермилову не могло.

Да и вообще, хотя рапповцы прямо об этом не говорили, сатира с ее атакующей откровенностью в их теории никак не укладывалась. Сразу появились статьи, указывавшие, что Маяковский опять оплошно выбрал не ту мишень, обстреливает мнимую опасность. «Нам казалось тогда,— признавался Либединский,— что Маяковский, подчеркивая в пьесе «Клоп» проблему разоблачения сегодняшнего мещанства, преувеличивал и что с мещанством навсегда покончено. Теперь видно, что в этом вопросе мы были не правы, а прав был Маяковский». Точно так же обстояло дело и с бюрократизмом, которому посвящена была «Баня».

Один из активных рапповцев, В. Дружин, комментируя обе пьесы Маяковского, писал в 1929 году: «Сатирическое изображение мещанина («Клоп») и бюрократа («Баня») следует признать мелким... Буффонады Маяковского, несмотря на бесспорное остроумие, бьют мимо цели».

В. Ермилов взял более резкий тон. Он заявил, что в «Бане» звучит «фальшивая «левая» потка», что Маяковский в лице Победоносикова изобразил вымышленную фигуру «партийного перерожденца», хуже того, «увеличивает» победоносиковщину» до таких пределов, при каких она перестает выражать что-либо конкретное... Вся фигура Победоносикова,— продолжал он,— вообще является нестерпимо фальшивой. Такой чистый, гладкий, совершенно «безукоризненный» бюрократ, хам, такой законченный мерзавец... вообще невероятно схематичен и неправдоподобен».

Положение вырисовывалось безрадостное. Ставовилось ясно, что критики-рапповцы упорно не желают замечать достоинства комедии, что обобщенность, емкость образов «Бани» воспринимаются как недостаток. За громкими фразами скрывалась одна в высшей степени характерная для рапповских «установок» мысль: критиковать и сатирически обличать можно только конкретные и частные недостатки. Всякое обобщение есть ошибка.

Тем временем репетиции «Бани» шли трудно, со всевозможными осложнениями. Маяковский хотел, чтобы Победоносикова играл Ильинский, но Ильинскому «Баня» не понравилась, он отказался от роли, и ее передали М. Штрауху. Художники С. Вахтангов и А. Дейнека (который делал костюмы и гримы) работали под непосредственным руководством самого Мейерхольда. Он мечтал, чтобы в конструкции сочетались «статическая устремленность вверх» и «кинетическая сила», это сочетание должно было получиться в результате «особого построения подмостков».

В итоге, однако, постановочное решение вышло простое, но не особенно выразительное. Бюрократическому тяжеловесному комфорту канцелярии Победоносикова с его огромным кожаным креслом, с его многочисленными телефонами контрастно противопоставлялась легкая, в три марша, лестница, по которой герои уходили в будущее; вполне современным, очень даже хорошо сшитым костюмам учрежденческих вельмож — прозодежда изобретателей, трико и авиаторский шлем Фосфорической женщины, которую играла З. Райх; обюрократившейся прозе настоящего — фантастика и поэзия будущего. «Машину времени» Мейерхольд соорудить не смог: требовались эффекты, которые его обедневший театр не был в состоянии продемонстрировать. (Вероятно, поэтому Маяковский указал в тексте, что изобретатели вносят «невидимую» машину.) Актеры об этом сожалели. М. Суханова, например, писала: «Машина времени должна была выбросить бюрократов во главе с главначупсом Победоносиковым, и тогда была бы точка в финале. Но этого в оформлении не было, все куда-то шли вверх по конструкции, с чемоданами, саквояжами, и зрителю было непонятно, неясно, что же происходит. Это было большое упущение».

Наспех слаженная «конструкция» скрипела, шум движущегося тротуара и слишком громкая музыка заглушали текст. Актерски спектакль был менее удачен, нежели «Клоп». Премьера 16 марта 1930 года прошла вяло. «Маяковский по обыкновению властно и размашисто бродил по полукруглому фойе неуютного и холодного театра. На этот раз он худо скрывал владевшее им беспокойство... Спектакль кончился смутно... За кулисами я не заметил обычного премьерного шума. Зинаида Райх сумрачно разгримировывалась в уборной, Мейерхольд расхаживал, отнюдь не склонный, как обычно, выслушивать слова поздравления» (П. Марков).

Все же первая весточка, посланная Маяковским Л. Брик, звучала оптимистически: «Мне, за исключением деталей, понравилась, по-моему, первая поставленная моя вещь. Прекрасен Штраух. Зрители до смешного поделились — одни говорят: никогда так не скучали; другие: никогда так не веселились. Что будут говорить и писать дальше, неведомо».

Позже, однако, по свидетельству Сухановой, и сам Маяковский говорил, что спектакль провалился; был беспокойный, мрачный, и глаза, которые так могли смотреть на человека, как будто все видели насквозь,— теперь ни на кого не смотрели. Теперь он и на вопросы часто не отвечал и уходил. Нам казалось, что его расстраивала пресса о «Бане»...».

Среди лозунгов, написанных Маяковским к «Бане», был один, в котором утверждалось, что «бюрократам помогает перо критиков — вроде Ермилова...». После генеральной репетиции руководители РАПШ предложили поэту снять этот лозунг. Он повиновался. Но в предсмертном письме вспомнил: «Ермилову скажите, что жаль — снял лозунг, надо бы доругаться».

Критика предъявляла к «Бане» самые разнообразные претензии, но чаще всего повторялся упрек, что сатира-де бьет мимо цели, что пьесе и спектаклю «недостает жизни и борьбы в их сегодняшней конкретности», что «схема бюрократизма взята вне классово-борьбы и конкретной механики строительства», и т. д. и т. п. Была, впрочем, развернута весьма широко и другая система возражений: цель сатиры избрана верно, а средства выразительности применены устаревшие, отжившие.

Рапповские попытки поставить под сомнение целеустремленность сатиры Маяковского выглядят сегодня неубедительно: его сатирические комедии воспринимаются ныне как классика советской драматургии и пользуются широчайшей популярностью. Временный спад интереса к искусству Маяковского, да и Мейерхольда, в конце 20-х годов был вызван кризисом «левого» театра вообще, «агитки» в частности. В эту пору в спектаклях Мейерхольда наиболее чуткие зрители восхищались прежде всего тонкостью и неожиданностью внезапных, пусть даже совершаемых в эксцентрической форме прорывов к психологии. Недаром Корней Чуковский в письме к Льву Арнштаму заметил: «Меня в мейерхольдовских постановках поразило то, что они глубоко психологичны. Идиоты видят в них только трюки, не замечая, что каждый трюк сердечен, насыщен психеей, основан на проникновенном знании души человеческой. Я и не подозревал, что Мейерхольд такой сердцевед».

Но в постановках комедий Маяковского Мейерхольд-сердцевед был незаметен. Вслед за поэтом он выступал тут как веселый обличитель. Маяковский прямо говорил: «Вместо психологического театра мы выставляем зрелищный театр». «Мы» значило — Маяковский и Мейерхольд. Между тем подступали уже тридцатые годы, аудитория выдвигала новые требования. Зрелищный и сатирический театр завладеть ею, как выяснилось, не смог. Наибольших успехов добивались не те драматурги, которые спешили сказать, «кто сволочь», а те, которые выводили на сцену людей духовно сложных, рисовали характеры многозначные. Афиногенов, Киршон, Корней-

чук пользовались все возрастающей популярностью. Фигуры, подобные Присыпкину или Победоносикову, Оптимистенко или Баяну, не воспринимались как реальное общественное зло. Казалось, они доживают последние денечки. Оптимистически настроенные зрители не хотели принимать эту опасность всерьез.

У Маяковского становилось все меньше приверженцев, все меньше слушателей. На его юбилейную выставку «20 лет работы» пришло удручающе мало посетителей. Увлечение молодежи Маяковским угасало. В такой ситуации театральный успех «Бани» был более чем желателен. Но если «Клоп» ставился поспешно, то «Баня» готовилась второпях и впопыхах. Впоследствии Мейерхольд сам признавал, что найти сценическую форму, достойную комедий Маяковского, ему не удалось.

Провал «Бани» (а это был провал) обрадовал рапповцев. Поражение Маяковского и Мейерхольда как будто неопровержимо доказывало их правоту. Они ликовали, злорадствовали, травили поэта все более бесцеремонно. Хорошо известно, что рапповцы в литературной борьбе оттенков не признавали и всегда ставили вопрос ребром: «союзник или враг». Классовость они, по справедливому замечанию Горького, подменяли «кастовостью».

Против рапповских методов и «рапповской дубинки» энергично боролся Горький. Его возмущала раскольническая тактика РАПП, травля, которой подвергались многие писатели, художники.

В сфере сценического искусства рапповцы с апломбом указывали на «идеологические ошибки», свойственные якобы и Станиславскому, и Мейерхольду, и многим другим деятелям театра. Станиславскому вменялись в вину «идеализм» и «биологизм», Мейерхольду — «механистичность», «технизм». Все эти претензии очень многословно, наукообразно, с пространными ссылками на «диалектико-материалистический творческий метод», сформулированный лидером РАПП Л. Авербахом, излагались в «Театральном документе РАПП», опубликованном в 1931 году.

Станиславский на этот «документ» не обратил внимания. Мейерхольд тоже отнесся к нему пренебрежительно, и это показалось драматургам-рапповцам особенно обидным. Как-никак в МХАТ, зараженном «идеализмом» и «биологизмом», ставили и Афиногенова и Киришона. А Мейерхольд не проявлял никакого интереса к пьесам рапповцев и вообще, похоже, игнорировал всю деятельность РАПП. Тогда один из авторов «Театрального документа», А. Афиногенов, обратился к Мейерхольду с большим, тщательно продуманным письмом.

В первых строках Афиногенов заверял Мейерхольда, что РАПП не намерена идти против него войной. «Ни у меня, ни у моих товарищей никогда не возникало мысли о том, что Вы — коммунист, режиссер, создатель нового театрального направления — должны быть подвергнуты такой «проработке», которая уничтожила бы Вас

как творческую личность». Драматург опровергал сплетни, «что вот, дескать, РАПП идет походом на Мейерхольда, что Мейерхольда травят, что Мейерхольда чуть ли не ожидает участь Маяковского, и т. д. и т. п.». Но тут же предупреждал: «Мы, Всеволод Эмильевич, критиковали и будем жестоко критиковать и впредь ту Вашу линию, которая уводит Вас, талантливейшего мастера современности, от генеральной линии нашего развития».

Игра словами «Ваша» и «наша» звучала зловеще. Если «Ваша линия» не совпадает с «нашей» линией, то Вам пседобровать, ибо «наша», рапповская линия как раз и есть «генеральная» — партийная и советская.

На полях письма Мейерхольд начертал вопрос: «Какая именно Ваша генеральная линия нашего развития?»

«Вы удерживаете ранее завоеванные позиции лишь громадными усилиями личной воли и авторитета, — продолжал Афиногенов. — Но сами-то эти позиции уже защищать некому...».

Хмурая реплика Мейерхольда на полях: «РАПП всех прикончил».

Наконец, Афиногенов указывал Мейерхольду на силу лидеров РАПП. «Вы, Всеволод Эмильевич, не замечаете, как вчерашние «мальчики» становятся взрослыми руководителями мощного пролетарского литературного движения». Драматург внушал режиссеру, что «Театральный документ РАПП» — это «не простая декларация, это — действительно серьезный анализ того состояния, в котором находитесь Вы теперь. Отмахнуться от документа легко. Труднее — изучить и понять — в чем глубокий смысл нашего апализа. Но сделать это Вам необходимо».

Вот с чем согласиться Мейерхольд не мог. Он добросовестно прочел текст «документа» и не увидел за его высокопарной словесностью никакого смысла. На полях письма он спрашивал: «...сказали ли Вы громогласно в Вашем документе, какой правильный и где, в чем — с Вашей точки зрения — Мейерхольд?» Вопрос был законный. Потому что «документ», в общих словах признавая заслуги Станиславского и Мейерхольда, по существу, перечеркивал всю их теорию и всю их практику. Никакой перспективы дальнейшего развития искусства Станиславского или Мейерхольда «документ» не указывал. Требования «документа», как и письма Афиногенова, в конечном счете сводились к тому, что Мейерхольд должен «понять необходимость совместной работы с нами», ибо это — и только это! — дает возможность «создания искусства, достойного того замечательного времени, в котором мы с Вами живем».

По иронии судьбы в это самое время, ровно через месяц после того, как Мейерхольд получил письмо Афиногенова, РАПП была распущена постановлением ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 года.

В 1929—1933 годах Мейерхольд предпринял несколько попыток создания современных трагедийных спектаклей. Строго говоря, все они — и «Командарм 2» И. Сельвинского, и «Последний, решительный» Вс. Вишневского, и «Список благодетелей» Ю. Олеси — не были совершенными творениями. В каждой постановке удавались отдельные сцены. Удавались настолько, что об этих фрагментах говорили как о небольших мейерхольдовских шедеврах. Эпизоды, сделанные Мейерхольдом с ударной силой, повсегда врзались в сознание зрителей, производили впечатление театрального чуда и нередко эмоционально перекрывали, даже перечеркивали восприятие всего спектакля, гораздо менее интенсивное, порой вялое, затрудненное.

Вообще-то Мейерхольд считал, что вести спектакль с начала и до конца «на одном дыхании» не всегда возможно, а иногда и не нужно. Его профессионализм обнаруживал себя в умении организовывать действие «толчками», выстраивать партитуры так, чтобы мгновения наивысшего напряжения чередовались со своего рода эмоциональными передышками, необходимыми и актерам и публике. В каждом акте он выбирал обычно две-три кульминационные сцены, над которыми работал особенно тщательно, добываясь идеальной выверенности каждого движения, каждой интонации, точной смены темпов и ритма. Остальные сцены Мейерхольд, по его собственным словам, «гнал», ставил будто начерно, не требуя от актеров ничего, кроме только строжайшего соблюдения мизансценического рисунка. Он полагал, что в интервалах между кульминационными пунктами «вся протоплазма драмы может быть несколько разжижена».

Такая практика нередко вполне себя оправдывала, и режиссерские усилия, затраченные на обработку кульминационных эпизодов, предопределяли обычно характер и успех произведения в целом. Сценические партитуры «Озера Люль», «Рычи, Китай!» именно «толчками» выстроены, в отличие от «Великодушного рогоносца», «Мандата», «Ревизора», где, конечно, тоже видны кульминационные моменты, но где не оставалось эпизодов, отделанных бегло и начерно, где вся композиция обладала цельностью и неослабимой динамикой.

В постановках конца двадцатых — начала тридцатых годов, которые тяготели к жанру трагедии, ударность одних фрагментов на фоне относительной вялости и даже аморфности других объяснялась, однако, отнюдь не только характерной прерывистостью режиссерского почерка Мастера. Тут давала себя знать и совсем другая причина. Она очень проста: во всех названных случаях Мейерхольд прекрасно понимал, что ставит не столько пьесу, сколько «идею».

трагедии, ее приблизительный чертеж, набросок. Причем иной раз Мейерхольду приходилось ставить спектакль вопреки замыслу драматурга, как бы перечеркивая его эскиз и взамен предлагая свой, решительно песочжий с авторским.

Например, трагедия Ильи Сельвинского «Командарм 2» Мейерхольду вовсе не нравилась. Он работал над пьесой, не сомневаясь в неизбежном провале спектакля. Столь парадоксальная позиция предопределялась двумя соображениями: во-первых, трагедия все же подкупала его тем, что, в отличие от других пьес о гражданской войне, не являла собой «энную вариацию «Любови Яровой», уклонялась от шаблонного показа «раскола семьи под влиянием классово-борьбы» и выдвигала интересную проблему, «кто имеет право быть вождем» народных масс; во-вторых, Мейерхольд считал Сельвинского «великолепным поэтом» и хотел приобщить автора к театру в надежде, что, напыхавшись «театрального пороха», тот вскоре напишет «новую, замечательную пьесу».

Сценические да и поэтические возможности Сельвинского Мейерхольд преувеличивал, надежды его не оправдались. Что же касается заинтересовавшей режиссера центральной проблемы трагедии, то, приблизившись к ней вплотную, Мейерхольд как раз тут-то и вступил в полемику с автором.

Впоследствии Сельвинский писал, что главным в его пьесе был «конфликт между командармом Чубом и писарем Оконным, пошедшим во имя революции на заговор против Чуба, которого он считал неспособным решать большие вопросы войны». У Мейерхольда же, замечал Сельвинский, «конфликт превратился в борьбу красного Чуба с белым Оконным, хотя, по замыслу автора, оба они были красными и оба мечтали о победе над белогвардейцами: это была схватка двух революционных характеров, по-своему понимавших пути революции».

Но, перечитывая трагедию Сельвинского, убеждаешься, что привлекательная простота его пояснений не соответствует истине. Формально Сельвинский прав: и Чуб и Оконный — оба красные. Оба рассматриваются как возможные кандидаты на роль вождя революционных масс. Причем Чуб эту роль уже выполняет, а Оконный на нее претендует. Чуб — «рабочий с крестьян от царских каторг», Оконный — интеллигент, штабист, мечтатель, в прошлом счетовод. Чуб лакопичен, прям, немногословен, Оконный — фразер, он говорит, он красуется. Чуб думает лишь о победе, Оконный жаждет славы, подвига. Чуб — человек действия, Оконный самовлюблен и к действию неспособен.

Такое противопоставление могло бы стать движущей силой трагедии. Но, во-первых, оба персонажа, все время сравниваемые автором, непосредственно в драматическом конфликте не сталкиваются. А во-вторых, право на власть, которое составляет главную проблему

трагедии, не проверяется подлинно высокими критериями гуманизма и народолюбия. И Чуб и Оконный — оба уверены, что цель оправдывает средства, что масса, которой один командует, а другой хотел бы командовать, нуждается только в диктаторе, что масса слепа и темпа. Оба — и Чуб и Оконный — одинаково жестоки, оба запросто и легко, тысячами, списывают со счета человеческие жизни, только Чуб — во имя победы революции, а Оконный — ради самоутверждения. А так как с Оконным связан весь комплекс «отживших» интеллигентских идей (эстетство, любовь к красоте, к поэзии Блока, живописи Гогена и Левитана), то осуждение Оконного воспринимается как осуждение «интеллигентщины», а прославление и победа Чуба — как торжество классового, пролетарского инстинкта. Об этом — анализируя пьесу Сельвинского, а не спектакль Мейерхольда — в один голос писали критики.

Такая «диалектика» не могла особенно увлечь Мейерхольда, и он предпочел сильно сдвинуть фигуру Оконного если не в стан «белых» (тут Сельвинский преувеличивает), то в стан авантюрный. В спектакле Оконный был беспринципным честолюбцем, рвущимся к власти. Мало того, Мейерхольд неожиданно для Сельвинского приговорил Оконного к смертной казни. «Оконный в пьесе, — говорил он, — так себя дискредитировал, что единственное удовольствие — это его расстрелять». Этому «удовольствию» противились и автор и Главрепертком, но Мейерхольд настоял на своем, и сцена расстрела стала одной из самых сильных в спектакле.

Что же касается Чуба, то его Мейерхольд решительно вывел в положительные герои, наделил стойкостью, твердостью, мудростью.

Взаимоотношения двух главных персонажей Мейерхольд действительно упростил. Но, вопреки утверждению Сельвинского, он не перевел их в план «агитационного примитива». У него были другие задачи.

Ощутима связь между известным полотном К. Петрова-Водкина «Смерть комиссара» (1928) и обликом спектакля Мейерхольда. Картина Петрова-Водкина подсказала Мейерхольду эпическое, будто овеванное дыханием древности восприятие гражданской войны. В горестной, трагической композиции живописца образ недавних боев неуловимо связан с традициями русской иконописи. Аскетические лица умирающего комиссара и красноармейца, его обнявшего, подобны ликам святых: одухотворенность просвечивает сквозь физическую изможденность; вся холодная цветовая гамма вещи — от черно-коричневой кожаной куртки комиссара до голубоватой зелени холма — напсминает фрески Феофана Грека. Фигурки бойцов отряда, уходящего в бой, переступая гребень холма, будто падают в вечность. Холм, по которому шагают они, — округлость земного шара. Они идут не по траве, не по земле, а по планете. Их отрешенная

устремленность куда-то вдаль надрывно трагична. Славное прошлое звучит болью прощания, это — реквием. Левый верхний угол полотна залит прозрачной сиреневой, клубящейся дымкой. Время, онемевшее и безгласное, остановилось над картиной.

Мейерхольд, несомненно, ее видел, потому-то и попросил Петрова-Водкина консультировать работу над «Командармом 2». Художник тонко стилизовал под старину красноармейские шипели, шлемы, бушлаты, папахи и полшубки, дал кошникам длинные пики, а командирам — серебряные сабли.

Сравнительно недавние события сознательно отодвигались в эпическую даль прошлого: тем самым они возвышались. Отдаленность становилась формой поэтизации. Кроме того, Мейерхольд всячески старался трагедию упростить, схематизировать, обозначив на фоне суровых массовок четкие линии противоборства героев. Автор возражал, спорил, протестовал. Мейерхольд успокаивал его довольно своеобразно:

— Вы, — бодро говорил он Сельвинскому, — написали настоящую трагедию, могучую и скучную!

Поэт растерянно улыбался. А Мейерхольд настаивал:

— Трагедия и должна быть скучной. Где вы видели веселую трагедию?

Но сам-то, конечно, всячески старался скуку превозмочь, добивался величавой простоты формы. Тем не менее препятствия возникали неодолимые. Многословная риторика текста противилась целеустремленности постановщика.

Роль Чуба прекрасно сыграл Н. Боголюбов. Энергичное, волевое лицо, сверкающие глаза, глуховатый, жесткий голос, твердая поступь «железного командира». Роль Оконного велась Ф. Коршуновым куда менее убедительно, в надрывно-мелодраматическом тоне. Райх играла любовницу Оконного Веру вполне удовлетворительно, но напыщенность роли превозмочь не смогла. Так что определенный разнбой в актерском исполнении чувствовался.

Мейерхольд цельности не добился, но по меньшей мере в четырех эпизодах создал фрагменты большого трагедийного полотна.

Грандиозная массовка «Митинг в степи» (у Сельвинского — третий акт пьесы) предлагала совершенно новую по тем временам систему взаимоотношений массы и героя-оратора, толпы и вождя. М. Кириллов в роли Боя, Н. Боголюбов в роли Чуба, А. Логинов в роли Губарева, С. Фадеев в роли Деверина вступали с толпой в острые драматические взаимоотношения, в напряженную борьбу. На трибуну каждый из них всходил, как на эшафот. Каждое слово оратора могло стать его последним словом. Выстрел из толпы мог поставить неожиданную точку посреди любой фразы. Таковую напряженность диктовал Мейерхольд, строивший сцену по принципу укрощения взбунтовавшейся стихии. Одного за другим толпа гнала

ораторов прочь с трибуны, пока ее не подчинил своей железной воле Чуб.

В пятом акте Мейерхольд виртуозно поставил маленький «номер» с песней одинокого Часового (М. Чикул) о «братиках», а также интермедию, призванную метафорически выразить общую для всех бойцов готовность сложить головы за дело революции. Режиссер выстроил на сцене полукругом всю труппу, включая и женщин, дал всем участникам грандиозного хора серебряные рупоры, и хор, будто под сводами собора, загремел, зазвенел патетикой гнева и самопожертвования.

Когда Сельвинский (который во время репетиций роптал и страдал) впервые увидел и услышал интермедию, он ахнул, не смог удержать слезы.

Еще проще и еще сильнее Мейерхольд завершал спектакль. Финальная точка — чтение «Рапорта о гибели красных бойцов» — превратилась в скорбное многоточие. Список читался по алфавиту. Диктор доходил до фамилии «Андреев», она повторялась и повторялась. Под монотонно-величавое «Андреев, Андреев, Андреев, Андреев, Андреев, Андреев...» в зале медленно загорался свет.

Хотя Мейерхольд и накануне премьеры был убежден, что «Командарм 2» успеха иметь не будет, «провалится», тем не менее его прогнозы не вполне подтвердились. Через полгода сам он с некоторым удивлением признал, что трагедия Сельвинского «почему-то имеет успех».

«Последний, решительный» Вс. Вишневского в еще меньшей степени мог быть воспринят как некое художественное целое. Если «Командарм 2» при всех уже отмеченных неудачах Сельвинского был хотя бы задуман как трагедия, то пьеса Вишневского не обладала никакими признаками жанровой организованности. Начинаясь она большим пародийным прологом, своего рода «капустником»: высмеивался «Красный мак» Большого театра. Затем шли сатирические сценки похождения двух подгулявших краснофлотцев на приморском бульваре. Тут Вишневский противопоставлял анархической «морской романтике» дисциплину, «прекрасную настороженность» флотской службы. И только в финале, сильно запаздывая, вступала главная, трагедийная тема вещи: Вишневский, заглядывая в близкое будущее, рисовал нападение на Советский Союз, давал два быстрых эпизода мобилизации Красного флота и завершающий пьесу эпизод «Застава № 6», который и стал ударным в спектакле Мейерхольда.

В несколько растянутой, но мастерски сделанной пародийной части спектакля самым интересным был эксцентрический танец С. Мартинсона в роли Американца. Сатирические сцены на приморском бульваре, где И. Ильинский играл Анатоля-Эдуарда, Э. Гарин — Жана Вальжана, а Э. Райх и Е. Тяпкина (в очередь) — пор-

товую проститутку Кармен-Пелагею, Мейерхольд поставил колоритно, точно и нервно.

Однако вся длинная и пестрая лента спектакля как бы перерезалась и отменялась его трагедийной концовкой. Мейерхольд и Вишневский показывали гибель всех двадцати семи бойцов, привявших на себя первый удар врага. Внезапно видение будущей войны возникало в спектакле с устрашающей реальностью. Вишневского привлекало здесь прежде всего изображение массового подвига. Мейерхольд же выделил из массы старшину Бушуева, дал эту роль Боголюбову и выдвинул в центр эпизода мощную фигуру героя.

Партитура сражения была сделана с огромной экспрессией. Пулемет бил со сцены в зрительный зал.

Один за другим погибали матросы. Последним погибал Бушуев. Уже смертельно раненный, он с трудом приподымался и мелом крупными цифрами выводил на обыкновенной классной доске:

$$\begin{array}{r} 162\ 000\ 000 \\ - \\ 27 \\ \hline 161\ 999\ 973 \end{array}$$

Потом ронял мел, падал, растерянно улыбаясь, недоуменно глядя в зал. И умирал.

Ведущий в этот момент спрашивал с возмущением: «Кто там плачет?»

В зале плакали непременно. Мейерхольд без колебаний применил «подсадку»: в партере сидела актриса, которая в нужный момент начинала всхлипать, и все вокруг вытаскивали платки. Иных критиков «подсадка» коробила. Но Мейерхольд был уверен, что в театре «все средства хороши, если они ведут к нужному результату».

Сцена эта, поистине трагическая, идейно и сюжетно была совершенно не подготовлена. Пьеса к ней не вела. Погибали герои не только безымянные (все, кроме Бушуева), но и безликие. Зрители о них ничего не знали и знать не могли. Лишь мейерхольдовская сценическая партитура способна была сосредоточить все симпатии зала на этих погибающих людях, каждому из которых дано было по одной, по две, в лучшем случае — три реплики. Тем не менее финальный эпизод производил потрясающее впечатление.

Мейерхольд верил в талант Вишневского и тотчас договорился с ним о постановке новой пьесы, условно называвшейся «Германия». Пьеса скоро была написана, и Мейерхольд подумывал ее ставить, хотя она его не особенно увлекла. Вслед за первым вариантом Вишневский представил второй, который Мейерхольда и вовсе разочаровал. В этот момент режиссер был увлечен «Самоубийцей» Эрдмана. Вишневский же комедию Эрдмана порицал, на публичных

диспутах и в печати выступал против ее постановки. Отношения между режиссером и драматургом разладились. «Германия» была отдана в Театр Революции, где и пошла под названием «На Западе бой». Сама по себе эта потеря была невелика. Но в результате конфликта Мейерхольда с Вишневским «Оптимистическая трагедия» досталась не Мейерхольду, а Таирову. Об этом Мейерхольд очень сожалел.

Мысли о современной трагедии Мейерхольда не покидали, и в очередном его спектакле, «Списке благодеев» Юрия Олеши (4 июня 1931 года), опять слышались трагедийные ноты. Один из самых оригинальных советских драматургов, Олеша блестяще владел искусством лаконичной, емкой реплики и обладал утонченным чувством сценической формы. Но в пьесах Олеша простота композиции страшным образом сочеталась с неуверенностью общей концепции. В его пьесах выходили наружу противоречия, писателем отнюдь не разрешенные. Будущее рисовалось Олеше, как и Маяковскому, как и Третьякову, научно организованным, разумным, упорядоченным, впереди виделось общество, которое всех материально обеспечит и всех уравниет. Олеша опасался, однако, что в рационально устроенном новом мире талант, любовь, красота окажутся лишними, даже ненужными, что вообще вся бесконтрольная сфера человеческих чувств в грядущем царстве утилитарности и разума неминуемо будет упразднена. Тут-то и возникла навязчивая альтернатива, волновавшая Олешу: он прикреплял эмоции к прошлому, а интеллект — к будущему. Герой его пьесы «Заговор чувств» Кавалеров отваживался вступить в борьбу против новой жизни, чтобы возглавить бунт эмоций против социального прогресса, и, естественно, терпел полное поражение. Героиня «Списка благодеев» поступала иначе — просто пыталась бежать с поля битвы между прошлым и будущим.

Конкретно сюжет «Списка благодеев» явно подсказывался участием Михаила Чехова. Елена Гончарова, актриса, которая, подобно Чехову, играла Гамлета, едет, как и он, за границу. Она еще не знает, останется ли в Европе или вернется на родину (Чехов, уезжая в Берлин, тоже этого не знал). Она раздвоена. У нее сложное отношение к Советской власти, и она ведет два списка: «список злодеев» и «список благодеев» большевиков. Она убеждена, что современные советские пьесы «схематичны, лживы, лишены фантазии, прямолинейны» (Михаил Чехов из Берлина писал Луначарскому, что согласится вернуться в Советский Союз, если ему разрешат создать театр классического репертуара, где советские пьесы не будут ставиться).

Образ Михаила Чехова, уже третий год пребывавшего за рубежом, легко проглядывался сквозь пьесу Олеша. Театральные люди быстро догадывались, о чем речь. Н. Чушкин прямо спросил Мейер-

хольда, верны ли догадки. Мейерхольд ответил утвердительно и с «таинственным видом сообщил, что «кое-что» из своих берлинских разговоров с М. А. Чеховым он пересказал Ю. К. Олеше, когда пьеса еще только задумывалась, прося его использовать этот материал, полемически заострив некоторые положения и ситуации».

Если в «Командарме 2» режиссер сознательно упрощал «многоэтажную» надуманную «диалектику» Сельвинского, то в «Списке благодетелей» перед ним возникла иная задача: размыть, растушевать чересчур прямые линии авторской схемы, сообщить пьесе жизненность и естественность. В драме Олеси Мейерхольда больше всего волновали отзвуки и отголоски, связанные с «Гамлетом».

О «Гамлете» Мейерхольд мечтал всю жизнь. В начале двадцатых годов, как мы помним, он пытался объединить в работе над новым русским текстом трагедии Марину Цветаеву и Владимира Маяковского. В 1936 году в Париже вел переговоры с Пикассо, который согласился написать декорации для его «Гамлета». Высказывал даже идею создания специального театра, где шла бы только одна пьеса, «Гамлет», сегодня в постановке Крэга, завтра в постановке Станиславского, потом Рейнгардта, самого Мейерхольда и т. д.

Мейерхольд годами обдумывал свой будущий главный спектакль. Некоторые эпизоды трагедии, например встречу Гамлета с Тенью отца на берегу сурового моря, уже отчетливо видел в воображении, иногда рассказывал: Гамлет почтительно усаживает отца на прибрежный камень, снимает плащ и закутывает, согревает его. Тем не менее репетировать «Гамлета» Мейерхольд так никогда и не начал. Что-то его останавливало, и всякий раз находились какие-то конкретные причины: то Цветаева категорически отказывалась с ним сотрудничать, то эскизы Якулова режиссеру не нравились, то Пикассо, ссылаясь на занятость, просил повременить, то сам Мейерхольд откладывал постановку до лучших времен, до перестройки театра, и с воодушевлением обещал артистам:

— «Гамлет» будет нашим первым спектаклем в новом здании. Откроем «Гамлетом»! Откроем новый театр лучшей пьесой мира!

Но ясно, что никакие соображения не заставили бы Мейерхольда откладывать постановку, если бы он сказал самому себе: «Пора!» В том-то и дело, что он — тянул, сомневался. «Гамлет» его и манил и страшил. Случай с «Гамлетом» в жизни Мейерхольда — единственный в своем роде. Влюбленный в трагедию, он так и не отважился к ней подступить. Безгранично, иногда и безрассудно смелый, тут, перед этой пьесой, он робел и медлил. Уже лишившись театра, сам над собой пронизируя, Мейерхольд говаривал, что на его могиле должна быть такая эпитафия: «Режиссер, который не поставил Гамлета».

В прологе «Списка благодетелей» Гончарова исполняла отрывок из «Гамлета». Зинаида Райх — в костюме прищипа Датского, в чер-

ном плаще и белой рубашке с отложным воротником, в высоких ботфортах и с рапирой в руке — начинала роль саркастично, язвительно. «Да что это вы все около меня вертитесь, точно выслеживаете и хотите загнать в западню?» — нетерпеливо спрашивала она Гильденштерна. Еще более резко звучало приказание сыграть на флейте. Зато фраза: «Это так же легко, как и лгать» — произносилась безмятежно, с коварной доброжелательностью. А потом вдруг раздавался настоящий взрыв гнева: «Черт возьми! Или вы думаете, что на мне легче играть, чем на дудке?!» Устами Райх тут Мейерхольд многим отвечал, и вариации на темы «Гамлета» получались колкие.

Директора парижского театра Маржерета, к которому приходила наниматься Гончарова, играл М. Штраух. В рыжих сапогах со шпорами, грубый, похожий на какого-то «укротителя зверей», Маржерет, размахивая стеком, метался из угла в угол. Он цинично предлагал Гончаровой «обнажить зад и наигрывать менуэты» на флейте. «Вы поворачиваетесь к публике спиной, и оказывается, что флейта торчит у вас из того места, откуда никогда не торчат флейты. Это тем пикантней, Райх — Гончарова оставалась одна. «Я хочу домой... — говорила она. — Друзья мои, где вы?» Она и тут была в костюме Гамлета. Актриса, покинувшая родину и отвергнутая чужбиной, Гончарова, волоча за собой гамлетовский плащ, пересекала сцену по диагонали, медленно поднималась по крутой лестнице. Застыла на верхней площадке, на мгновение мрачно задумалась, исчезла... Трагедия таланта — вот что стало темой лучших эпизодов спектакля.

Конечно, Мейерхольд тщательно и виртуозно поставил такие сцены, как, например, гибель Гончаровой от пули белоэмигранта — эффектная массовка с большой сольной пластической партитурой для З. Райх. (Выстрел. Попадание: Гончарова вытянулась во весь рост, напряглась, замерла. Пробег: Гончарова подбегает к фонтану, наклоняет голову, чтобы вода освежила ее, выходит на просцениум. Тряхнула мокрой головой, пошатнулась. Ее подхватили безработные. Она снова напряглась, выпрямилась, освободилась из их рук, еще пошатнулась. Падает. Ее опять подхватили, бережно, тихо опустили на пол. Райх лежала на боку, лицом к зрителям. Потом откидывала и роняла на пол голову. Смерть.) Но эта безукоризненно построенная по законам хореографии сцена производила все же менее сильное впечатление, чем простой, но внутренне насыщенный до предела меланхолический уход Гончаровой от Маржерета...

«Список благодеяний» был последним спектаклем, поставленным Мейерхольдом в здании театра на Садовой-Триумфальной, где он работал десять лет подряд. Здание, выстроенное задолго до Октября, давно обветшало. «В течение нескольких лет пожарные, санитар-

ные, коммунальные организации сигнализировали о постепенном разрушении здания». В конце концов Наркомпрос ассигновал деньги на капитальный ремонт. Но Мейерхольд решил, что отремонтировать старый театр не стоит, предложил его снести, а заодно снести несколько соседних старых домов и выстроить новое — принципиально новое — театральное здание. Наркомпрос согласился и на это. Для начала выделили круглую сумму — один миллион рублей. Архитекторы М. Бархин и С. Вахтангов приступили — в тесном содружестве с Мейерхольдом — к разработке проекта совершенно небывалого театра. С этим проектом связаны были самые заветные мечты Мейерхольда. В новом здании он предполагал кроме «Гамлета» поставить пушкинского «Бориса Годунова», шекспировского «Отелло», музыкальную драму «Кармен» по Мериме в новом сценическом варианте И. Бабеля и Н. Эрדмана, новый вариант «Мистерии-буфф» Маяковского, над которым работали О. Брик, Н. Асеев и С. Кирсанов и т. д. Но все это было еще в далекой перспективе, хотя Мейерхольд не думал, что она так уж далека. «Осенью 1932 года, — сообщали газеты, — здание должно быть готово».

А до той поры театр Мейерхольда больше года скитался по клубам, одно время играл в Мамоновском переулке, затем получил временное помещение на Тверской, дом 15 (где сейчас Театр имени Ермоловой).

СОЧИНЕНИЕ СПЕКТАКЛЯ

Перебравшись со своей труппой на Тверскую, Мейерхольд скоро объявил, что театр начинает готовить спектакль по роману молодого писателя Юрия Германа «Вступление». Об этом романе с похвалой отозвался на страницах «Правды» М. Горький. А мысль превратить прозаическое произведение Германа в пьесу подал театру (как сообщил репортеру «Вечерней Москвы» Мейерхольд) нарком просвещения А. С. Бубнов.

Историю работы над «Вступлением» впоследствии рассказывали писатель Юрий Герман, актеры Н. Боголюбов, Л. Свердлин, Г. Мичурин и другие. Она особо примечательна потому, что в данном случае Мастер начинал «с нуля»: никакой пьесы не было, и, скорее всего, заваривая всю эту кашу, Мейерхольд понятия не имел, состоится ли в конечном счете спектакль. Известно, что многие намерения инсценировать то или иное заинтересовавшее Мейерхольда произведение после первого приступа интенсивной деятельности потом быстро позабывались. На этот раз, против обыкновения, вышло иначе, хотя юный прозаик о театре не помышлял и о его романе Мейерхольд имел самое туманное представление даже тогда, когда пригласил к себе Юрия Германа.

Первый разговор с прославленным режиссером поверг писателя в полное изумление. Мейерхольд предложил Герману превратить роман в пьесу, и это, конечно, показалось заманчивым. Но тут же Мейерхольд между прочим сказал:

— Все, что касается Лондона, у вас превосходно.

— Нет у меня Лондона, — возразил подавленный Герман. У него был не Лондон, а Берлин.

— Да-да, Берлин, — безмятежно согласился Мейерхольд.

Ошибка, ужаснувшая Германа, писколько Мастера не смутила. Он твердил свое:

— Надо сделать из романа пьесу! Сядьте и напишите!

Все это звучало как-то не очень серьезно. Герман промямлил, что в жизни никогда никаких пьес не писал, не сможет...

— Многие не могут, — сказал Мейерхольд. — Однако пишут, а мы ставим.

В конце концов Герман сдался, согласился, и работа началась.

Попытаемся на примере «Вступления» показать, как Мейерхольд возводил свои сценические постройки. (Тема эта чрезвычайно увлекательна и заслуживала бы целой книги, которая рано или поздно, несомненно, будет написана.)

Цель поначалу выделась неясно, расплывчато, и композиция «Вступления» возникала в результате режиссерских импровизаций. Однако, чтобы начать импровизировать, Мейерхольду пужна была какая-то, пусть даже скверная, заведомо непригодная заготовка. Ему важно было, чтобы некие так ли, иначе ли намеченные предварительные очертания спектакля кто-то ему показал.

Показанное чаще всего отвергалось — либо напрочь, либо почти полностью. Но тут-то, перечеркивая, гневно или презрительно, чужие черновики, Мейерхольд возбуждался, вдохновлялся, его осеняли вдруг ослепительные догадки, и бесформенное зрелище превращалось в повод для его собственных быстрых вариаций на тему, другим вовсе не видимую, ему же — теперь совершенно ясную, для него — теперь единственно возможную.

Такой метод с фатальной неизбежностью приносил большие огорчения верным помощникам Мейерхольда, и «Вступление», например, повлекло за собой разрыв с А. Л. Грипичем, его учеником. Немало выстрадал и Юрий Герман, которому все перипетии превращения романа в пьесу принесли множество сюрпризов. Тем не менее впоследствии Герман понял, что игра стоила свеч.

Узнав, что его юный собеседник (Герману было двадцать два года) понятия не имеет, как вообще пишутся пьесы, Мейерхольд, не раздумывая долго, предложил бедняге прозаику «очень простой», по его словам, метод:

— Вам напишут сценарий, по сценарию вы напишете пьесу.

— А разве так бывает? — резонно спросил Герман.

Мейерхольд и сам не знал, бывает так или не бывает. Но по его приказанию «сценарий» для Германа состряпали и скоро и плохо. Читать сценарий Мейерхольд не стал: сезон кончился, он уехал в отпуск, во Францию. Тем временем писателя поспешно отправили вместе с режиссером Грипичем в бывшую усадьбу Островского, Щелыково, предоставили в распоряжение новоявленного драматурга — ни много ни мало! — кабинет самого классика, усадили его за письменный стол, на котором были написаны «Гроза» и «Лес», положили перед ним «сценарий» и стопу чистой бумаги.

Герман в отчаянии, стараясь пореже вспоминать об Островском, сочинил «пьесу». Текст, который он вручил Грипичу, занимал более трехсот страниц. При всей своей неопытности Герман понимал, что этого текста хватит по меньшей мере на четыре спектакля. Грипич уверенной рукой с помощью срочно мобилизованного Виктора Шкловского произвел необходимые сокращения, вернулся в Москву, распределил роли и в быстром темпе повел репетиции. Художник И. Лейстиков сделал эскизы костюмов и декораций.

Короче говоря, когда Мейерхольд вернулся из отпуска, нечто вроде спектакля было уже готово. Однако это «нечто» повергало в ужас даже актеров, занятых во «Вступлении»: эпизоды плохо вязались друг с другом, композиция производила впечатление невразумительной, лоскутной. В таком виде она и была однажды ночью показана Мейерхольду, который в каменном и грозном молчании уставился на сцену. Вместе с ним сокрушенно смотрели — и тоже помалкивали — Юрий Герман, Зинаида Райх, Эраст Гарин, Степан Козиков. Впрочем, Козиков нервничал и дергался, ибо он-то Грипичу помогал, ассистировал и прекрасно понимал, что упорное молчание Мейерхольда ничего хорошего не сулит.

Уже светало, когда кончился прогон. Мейерхольд и Райх, так и не произнеся ни единого слова, ушли из театра. Зато Гарин высказался. Он коротко и внятно изрек:

— Пшено.

Как ни странно, в радостное возбуждение пришел вдруг Козиков, который пророчески сообщил актерам:

— Теперь Мейерхольд все разнесет вдребезги, камня на камне не оставит, но зато войдет в азарт и сочинит спектакль!

Тут Козиков сделал паузу, вздохнул и добавил:

— А меня уволит, я думаю.

Но молодого Козикова Мейерхольд пощадил. Зато вечером на доске приказов уже висело распоряжение: А. Л. Грипич «по собственному желанию» освобождается от работы в ГосТИМе.

На следующее утро все участники спектакля были вызваны в театр. Они сели вокруг длинного стола, и Мейерхольд без всяких предисловий обратился к Свердлину:

— Положи роль на стол.

Свердлин оторопел, растерялся. Он работал в ГосТИМе уже десять лет и все это время занят был только в эпизодах, а большие роли получал лишь тогда, когда возникала надобность кого-нибудь срочно заменить, например Ильинского в «Лесе». Грипич наконец-то дал ему во «Вступлении», в первом составе, одну из главных ролей — фабриканта Алоизия Пфээка. И вот!.. Выпускать из рук толстую тетрадку не хотелось.

— Как? — спросил белым голосом Свердлин. — Почему?..

— Положи роль на стол, — безапелляционно повторил Мейерхольд.

Пришлось подчиниться. Один за другим актеры расставались с выученными ролями и получали взамен другие. Свердлину достались два листика вовсе не значительной, как ему показалось, роли Нунбаха. Он был разочарован, обижен. Но такие переживания вовсе не интересовали Мейерхольда. Режиссер велел всем позабыть старые роли и внимательно прочесть новые.

— Завтра, — сказал он, — начинаем репетировать.

И пошло-поехало!

Прежде всего, к величайшему изумлению Германа, началось — во второй раз и уже на иной манер — сочинение пьесы, ибо, несмотря на «сценарий», на письменный стол самого Островского, на помощь Грипича и Шкловского, удовлетворительного текста все-таки не получилось. Но в воображении Мейерхольда пьеса теперь складывалась, и Герману пришлось писать ее заново, «кусочек за кусочком», по указке Мастера. «Кусочки» Герман приносил и зачитывал вслух ежедневно, во время обеда, обедать же получил строжайшее приказание только у Мейерхольдов.

Каждый прочитанный Германом фрагмент режиссер тотчас же, на ходу переиначивал, экспромтом набрасывая новые его очертания, и назавтра Герман приносил тот же самый эпизод, но уже переписанный. Фантазии Мейерхольда воспаляли писателя, он работал и ночью, и утром, только вечера были заняты: Мастер приказал Герману непременно ходить по вечерам в театр.

Однажды, увидевши Германа в своем театре, на «Великодушном рогоносце», Мейерхольд вдруг сказал ему:

— Ты мне что-то тут примелькался. Приелся. Знаешь что?.. — Он оглянулся и перешел на таинственный шепот: — Сходи в МХАТ!

— Куда? — не веря ушам своим, переспросил Герман.

— В Художественный, где чайка на занавесе. Только никому не говори, что я тебя послал.

— А что там посмотреть?

— Все, — сказал Мейерхольд. — Все! А начни с Чехова.

И рассмеялся, как вспоминал потом Герман, «своим характерным смешком добренького сатаны».

«Сатанинский» совет оказался кстати. Мастер с умыслом послал писателя туда, где Герман мог получить наиболее вразумительные уроки психологизма на театре: паглядевшись мейерхольдовских спектаклей и впервые осваивая технику драматургии, он то и дело срывался на прямолинейность политических столкновений, на поспешно разоблачительный тон. Мейерхольду же хотелось добиться остроты, политической ударности, но непременно психологически обоснованной, более того, психологически утонченной. И он не только заставлял Германа ходить «в Художественный, где чайка», он водил его и на посольские приемы, справедливо полагая, что автор произведения, события которого совершаются за границей, не очень-то хорошо знает своих персонажей, ибо никогда за рубежом не бывал.

А пока Юрий Герман постигал тонкости психологического реализма и знакомился с иностранцами, Мейерхольд репетировал уже отделанные «кусочки», ставил эпизод за эпизодом. Автор еще учился, писал и переписывал, а репетиции шли.

В помещении на Тверской сцена была довольно нелепая: «зеркало» очень широкое, глубины — почти никакой. Распластанность пространства, где Мейерхольду предстояло организовать несколько больших массовок, раздражала, но и раззадоривала его. Он попытался из неудобств извлечь выгоду, строя — в отличие от «Списка благодетелей», где доминировали диагональные композиции, — подчеркнуто фронтальные мизансцены и затем, в кульминационные мгновения, пересекая их редкими, но сильными движениями наискось, по диагонали. Он тщательно выстраивал нервную, прерывистую, ритмичную музыкальную и световую партитуру спектакля. Художнику И. Лейстикову, который долго жил в Германии, Мейерхольд поручил соорудить небольшие станки строго функционального назначения: лесенки, столики, скамьи, служившие «игровыми точками». Все вещи в спектакле были не бутафорские, а настоящие.

Не желая на этот раз обнажать схему конструкции и каждой игровой точке придавая житейски оправданное назначение, настаивая на подлинности вещей, Мейерхольд сознательно вел всю игру на едва уловимой грани между реальностью и фантазией. То есть принцип был такой: сперва вызвать ощущение достоверности, потом вдруг сдвинуть действие в фантазмагорию, показать наглядно и зримо чудовищное безумие мира, уже породившего фашизм.

Одной из первых репетировалась сцена, когда ученый Кельберг (Г. Мичурин) встречается в берлинском ресторане со своими бывшими однокашниками. Тут у Юрия Германа, как он ни бился, получилась монотонная и однообразная процедура. Гости приходили один за другим — двенадцать человек подряд! — и каждый поочередно представлялся всем присутствующим, каждый снимал шляпу, плащ или пальто, каждый называл свое имя, всем пожимал руки.

Когда эпизод этот актеры разыграли, «как написано», Герман сам ужаснулся, втянул голову в плечи. Он подумал, что его сейчас выгонят метлой вон из театра. Что же Мейерхольд? Мейерхольд завопил:

— Гениально! Это лучшее, что ты написал. Ты что? Серьезно не понимаешь, как это великолепно?

Актеры с живейшим интересом воззрились на Мейерхольда. Они то знали, что сцена — дохлая. Но догадывались: Мастер что-то придумал.

— Дурак! — радостно сказал Герману Мейерхольд. — Пойми, они пьяные! Они пьют третий день! Они так перепились, что затеяли эту ужасную, пугающую, просто неправдоподобную игру! И вот, пьяные, они рекомендуются друг другу, хотя давным-давно знакомы, прекрасно друг друга знают. Впиши-ка нам фразочку, быстро!

«Фразочка», тут же сочиненная Германом, еще пуще разожгла фантазию режиссера. Входная дверь-вертушка закружилась, один за другим торжественно, стараясь не шататься, вступали в ресторан мертвенно-бледные гости, и каждого встречало громоподобное пьяное ржание всех остальных. Среди общего дикого хохота, разгула и хаоса, когда один из гостей, оседлавши стул, скакал, изображая ковбоя, другой двигался к авансцене, изгибаясь и раскачиваясь в каком-то фантастическом сольном танце, третий запальчиво спорил, обращаясь в пустоту, даже пальцем указывая на воображаемого, невидимого собеседника, — в этом-то бедламе, мгновенно организованном Мейерхольдом, и появлялся наконец долгожданный, спокойный, задумчивый добряк профессор Кельберг. С его приходом бесчинство прекращалось — впрочем, ненадолго.

Продолжая мизансценировать эту картину, Мейерхольд мимоходом решил проблему, которая вовсе не имела отношения ни к пьесе Германа, ни к идеям, увлекавшим постановщика. От злосчастного первого варианта спектакля, подготовленного Грипичем, остался огромный бюст Гете. Грипич хотел, чтобы Гете красовался дома у Кельберга, в его кабинете. Мейерхольду не понадобился ни такой кабинет, какой виделся Грипичу, ни бюст. Но заместитель директора театра Мериц Шлуглейт, уплативший за изваяние Гете изрядную сумму, неотступно преследовал Мейерхольда и ныл:

— Всеволод Эмильевич, возьмите Гете! Я вас убедительно прошу. Первый же ревизор спросит меня: зачем купили Гете? Что я скажу?

— Скажете — репетируем «Фауста»! — огрызнулся Мейерхольд.

— Всеволод Эмильевич, ревизоров не убедит «Фауст», — не отставал Шлуглейт, — ревизоры спросят, куда истратили деньги. Государственные деньги! Всеволод Эмильевич, вы коммунист, вы знаете, что такое финансовая дисциплина!

К величайшей радости Шлуглейта, репетируя сцену в ресторане, Мейерхольд внезапно закричал:

— Где Гете, черт возьми? Гете на сцену! Немедленно!

И огромный белый Гете вдруг мрачно возник посреди пьяного развала, будто с ужасом и стыдом глядя, как низко пали его соотечественники.

Но Мейерхольду и этого было мало.

Как только заканчивалась короткая пауза ясности и трезвости, которой прерывался кутеж и дебош, Мейерхольд выдвигал из толпы Гуго Нунбаха, в прошлом — талантливого инженера-строителя, а ныне — торговца порнографическими открытками.

Лев Свердлин, который недавно еще считал, что роль эта незначительная, успел уже оценить ее по достоинству и, репетируя, все время с опаской поглядывал на Сергея Мартинсона. Он знал: соперник — начеку, и стоит только Свердлину вызвать недовольство Мейерхольда, Мартинсон сейчас же высунется и скажет:

— Позвольте, я сделаю?

Угроза была очень реальная, ибо гибкий, пластичный, подвижный как ртуть Мартинсон пользовался особым расположением Мастера. Но Свердлин крепко держался за роль, и Нунбах удавался ему.

Вот добрая, покровительственная фраза Кельберга, который помнил Нунбаха молодым, даровитым, подающим большие надежды, заставила его содрогнуться от страха и стыда. Как же он опустился! Какой позор! Неожиданно оттолкнув ласковую руку Кельберга, Нунбах нервно сделал шаг в сторону.

— Скрипка! — закричал из партера Мейерхольд. — Скрипка! Фокстрот! Свердлин, танцуй!

Тотчас взвилась ввысь пронзительная мелодия, и Свердлин затрясся в смешной, несуразной пьяной пляске.

— Хор-ро-шо! — воскликнул Мейерхольд и выскочил на сцену. — Скрипку еще раз! Свердлин, прекрасно, только ты не смейся. Комическое снять! Тут не до шуток. Смотри, надо сделать вот так, легко и страшно!

Медленно и легко, нервно и легко, трагично и легко Мейерхольд, пригибаясь к полу, почти падая, бессильно роняя длинные руки, низко наклоняя трясущуюся седую голову, показал танец-проход Нунбаха. Танец отчаяния.

Свердлин глядел во все глаза. То, что показывал Мейерхольд, производило сильнейшее впечатление. Но повторить такой рисунок танца Свердлин при всем желании не смог бы. Его ладная, крепкая спортивная фигура, широко развернутые плечи, небольшой рост просто-напросто не позволяли актеру скопировать пластику высокого, сутулого, химеричного Мейерхольда.

— Всеволод Эмильевич,— робко произнес Свердлин,— позвольте мне попробовать по-своему. В вашем рисунке,— дипломатично добавил артист,— но по-своему.

— Что значит по-своему? — неприязненно спросил Мейерхольд. Потом вдруг улыбнулся. — Пожалуй, попробуй.

Тут все было типично для Мейерхольда. И первая реакция — раздраженная, отрицательная. И тотчас же последовавшее за ней разрешение.

Что мейерхольдовские «показы» прекрасны, в этом никто не сомневался. Мастер и сам высоко ценил свою способность к мгновенным, выразительным по пластической форме, острым и свежим импровизациям в самых разных — и мужских и женских — ролях. Он мог, репетируя «Лес», показывать одновременно и Аркашку, и Несчастливцева, и Аксюшу, репетируя «Ревизора», мог один сыграть за всех троих в сцене Хлестакова, городничихи и ее дочки. Негру Вейланду Родду, недавно приехавшему из США, он показывал негритянский танец под музыку джаза, и Вейланд Родд, цепенея от восторга, следил за каждым движением Мейерхольда, а когда ему говорили, что Мастер в Америке не бывал, отказывался верить.

Никогда заранее не готовясь к «показам», Мейерхольд их очень любил и, случалось, устраивал «открытые репетиции», на которые приглашались его ученики, зарубежные гости, даже молодые артисты других московских театров. На «открытых репетициях» Мастер часто выбегал — взлетал — на сцену, и, когда он виртуозно отыгрывал тот или иной эпизод, ему горячо аплодировали и собственная труппа и посетители «со стороны». Иные уходили с этих «открытых репетиций» свято убежденными, что Мейерхольд — фантастически одаренный актер, великий лицедей.

И все-таки по-настоящему оценить значение мейерхольдовских «показов» могли только его собственные актеры. Ибо, как ни прекрасно он играл, еще лучше он давал понять, как надо играть. Это была особенная, чисто режиссерская игра: игра для актеров, игра напоказ, не столько игра, сколько все-таки «показ». И сокровенная цель такой игры состояла не в том, чтобы прорваться в душу какого-нибудь Гуго Нунбаха или Ганцке, а в том, чтобы этой игре отозвалась, и зазвучала, актерская клавиатура Свердлина или, допустим, Боголюбова.

Конечно, Мастер был бы рад, если бы Свердлин точно повторил рисунок пляски, который он только что виртуозно вычертил. Однако желание Свердлина попробовать «по-своему» означало, что импульс, посланный режиссером, актером воспринят.

Снова запела скрипка, и Свердлин помчался в первом, дергающемся танце. Если Мейерхольд всю пляску вел, накрепко вниз, к полу, едва не падая, то Свердлин, наоборот, резко отталкиваясь

от пола ногами, снова и снова вскидывал корпус вверх. Пьяное тело валилось книзу, ноги грубыми толчками возвращали его в неустойчивое вертикальное положение. Танец все ускорялся, до иступления.

— Хор-ро-шо! — прокричал Мейерхольд. — Теперь падай!

Нунбах — Свердлин упал как подкошенный на маленький столик у авансцены. Потом, очнувшись, медленно поднял голову, открыл глаза...

— Вставай! Поднимайся на стол! — тотчас же приказал Мейерхольд.

Свердлин взобрался на столик. Его Нунбаха все еще шатало.

— Хватайся за Гете! — скомандовал Мейерхольд. — Убрать большой свет! Включить пистолет!

Сцена померкла, и один только направленный пистолетом узкий световой луч ударил прямо в белое, немое лицо Гете. Стараясь сохранить равновесие, Свердлин схватился рукой за гипсовое плечо.

— Хорошо! — опять воскликнул Мейерхольд. — Поговори-ка с ним! Да не церемонься, поверни его к себе! Пусть слышит!

— Вольфганг Гете? — спросил Нунбах, почти не удивившись такой невероятной встрече. — Что вы так смотрите на меня?

— Барабан! — шепотом потребовал Мейерхольд. — Тихо, как в цирке!

Мелкая, тревожная барабанная дробь ворвалась в паузу. Нунбах взял Гете за плечи, повернул лицом к себе, в профиль к зрителям и вдруг спросил:

— Почему?! Почему я продаю порнографические открытки, почему я не строю домов? Почему мне не дают строить дома? — Голос Свердлина был требователен и тих. — Что будет дальше? Что впереди?

Белый Гете молчал. Свердлин прижимался щекой к его гипсовой щеке. Вновь раздавалась барабанная дробь, но великий немец безмолвствовал. Казалось, все прошлое Германии, вся поэзия ее онемели перед страшной картиной нравственного крушения, которое принес с собой фашизм. Эта мысль, вложенная Мейерхольдом в сценку Нунбаха с Гете, читалась легко.

Гете молчит, писал после премьеры Ю. Юзовский, «ему действительно нечего сказать». Другой молодой критик точно так же понял «безмолвие» Гете. «...Ему, — писал А. Мацкин, — нечего сказать своему нищему потомку».

Столь же быстро и смело сочинил Мейерхольд два других ударных эпизода спектакля. В одном из них «солировал» Н. Боголюбов, который играл немецкого рабочего Ганцке, в другом — Г. Мичурин в роли Оскара Кельберга.

Эпизод у Ганцке — трагический: только что умер сын старого рабочего, и сам старик Ганцке, убитый горем, пластом лежит по-

среди сцены на сундуке. Руки раскинуты, голова тонет в большой белой подушке. Уложив Боголюбова на сундук, Мейерхольд велел ему закрыть глаза и повернуть в публику неподвижное лицо. Потом накрыл актера пледом и край пледа потянул вниз. Плед сполз с тела актера, казалось — вот-вот и совсем свалится. Мейерхольд спустился в партер, поглядел на сцену и остался недоволен.

— Нет, — сказал он, — не то. Слишком живой. Теплый какой-то, не покойник, просто заснул. Гадость какая-то.

— Может быть, грим усилить? — спросил Козиков. — Тон положить совсем белый, а морщины прочертить черные? Будет покойничек что надо, Всеволод Эмильевич!

— Вздор, — возразил Мейерхольд. — Тогда он уж не воскреснет. Встанет, и получится живой труп. Мне привидения не нужны, я никого пугать не хочу. Мне надо только, чтобы он сперва умер, а потом воскрес — и рассердился. Больше ничего! И мы это сделаем просто.

Он снова взбежал на сцену и указал на комод.

— Самый сильный рефлектор — сюда.

Через пять минут Козиков безропотно водрузил на комод огромный рефлектор: лампу в 250 свечей с зеркальным отражателем. Свет бил прямо в лицо Боголюбова. В беспощадном электрическом сиянии сразу стали заметны резкие, глубокие морщины, прорезавшие лоб Ганцке. Его лицо посерело.

— Вот и прекрасно! — заявил Мейерхольд. — Теперь он — мертвый, что и требовалось доказать!

— Всеволод Эмильевич, но как же будет в спектакле? — спросил Козиков. — Откуда в комнате у простого рабочего такой рефлектор? Зачем он ему? Зрители будут удивляться, и всякий спросит...

— Если хоть один человек задаст вам такой идиотский вопрос, обещаю вам в тот же день переименовать театр. Будет называться — театр имени Федора Адамовича Корша. Согласны?

Все расхохотались. Боголюбов содрогался от смеха посреди сцены. Присутствовавший на репетиции Сергей Эйзенштейн с нескрываемой завистью сказал, глядя на Мейерхольда: «Мальчишка!» (Эйзенштейну было тридцать четыре года, Мейерхольду — пятьдесят восемь.) Козиков не промолвил больше ни слова.

Огромный театральный рефлектор так и остался в спектакле «Вступление» и всегда вызывающе торчал на комод в комнате немецкого рабочего Ганцке. Мейерхольд оказался прав: никто и никогда не спрашивал, откуда взялся осветительный прибор и зачем тут поставлен.

Между тем Мастер как ни в чем не бывало повел репетицию дальше: вокруг неподвижного Ганцке собирались родственники, друзья; скорбные, бесшумные, они двигаются вокруг Ганцке как тени, приносят сюртук, белую манишку, черную «бабочку», ци-

линдр, приподнимают старика, начинают его наряжать (пора идти на похороны сына), прислоняют к стене, поворачивают лицом к зрительному залу. Ганцке будто окаменел. Окружающие восхищены: «Он похож на господина... Никто не поверит, что все это — с чужого плеча».

Кто-то с восторгом говорит: «Пауль, дружище, посмотри на себя в зеркало!» И Ганцке подают зеркало.

В этот момент Мейерхольд внезапно взлетел на сцену и закричал:

— Быстро сюда пистолет!

Узкий и сильный луч света ударил прямо в зеркало. Мейерхольд схватил Боголюбова за руку, слегка повернул ее так, чтобы зеркало задрожало, и свет задрожал на лице актера, то падая на крепко стиснутые губы, то озаряя большие, тоскливо застывшие глаза.

— Хор-ро-шо! — зарокотал Мейерхольд, соскакивая со сцены обратно в партер. — Боголюбов, еще чуть-чуть потяни паузу. Рука дрожит! Хор-ро-шо! А теперь ты очнулся. И к дьяволу весь этот маскарад!

Ганцке отталкивал зеркало, срывал с головы цилиндр, бросал его на пол, нервно сдирая с себя шюртук, дрожащей рукой рвал ворот мамишки. Ему становилось душно, дурно...

— Зачем? — спрашивал он тихо. — Зачем вы все это на меня надели?.. Там умер мой сын, а вы... надели на меня чужой шюртук и думаете... все в порядке?..

Когда Боголюбов произнес эти слова, Мейерхольд оглянулся, отыскал взглядом Юрия Германа, затаившегося в темноте партера, и сказал ему:

— Великолечно! Молодец!

Герман был не в силах ответить Мастеру, выразить чувства, которые его обуревали. Ответил он много лет спустя фразой, редкой в устах драматурга: «Мою пьесу Мейерхольд выдумал сам. Мне не стыдно в этом сознаться».

Впрочем, и тогда, после репетиций, он что-то в этом же роде Мейерхольду лепетал. А Мейерхольд сердился и говорил Райх:

— Зиночка, выгоны его из дому!

Ему нравилось внушать Герману, будто «кусочки», которые тот сочиняет, очень хороши. На самом же деле, хотя некоторые реплики и диалоги Герману действительно удавались, между собой они вязались плохо. Особенно уныло и дидактично тянулась главная роль профессора Кельберга: ученый постепенно приходил к решению покинуть Германию, уехать в Советский Союз. Элементарную логику развития роли Мейерхольд изменить не мог. Но самый момент поворотного решения подал красиво и сильно. В мрачную и бедную, почти сплошь черно-белую цветовую гамму спектакля ворвались

к финалу мажорные весенние краски. Поперек сцены Мейерхольд повесил большую светлую занавеску, и она затрепетала на ветру. Возникло ощущение сквозняка, воздуха, простора, сложилась как бы сама собой, охватывая все сценическое пространство, метафора надежды: распахнутое окно, яркие цветы в большой вазе да летящая тюлевая завеса несли с собой обещание совсем иной, осмысленной и достойной человека жизни. И зрительный зал отзывался на это горячими аплодисментами.

Но, конечно, три-четыре эпизода, которые так вдохновенно сочинил Мейерхольд, не компенсировали отсутствие настоящей пьесы. Юзовский справедливо писал: «Спектакля как целого нет. Есть блестящие этюды, эпизоды, сцены». Статья Юзовского называлась: «Автора, автора!..» Критик звал «того неизвестного драматурга, которого ждет не дожидется Мейерхольд», и грустно констатировал, что всякий раз, когда Мейерхольд встречается с очередной современной пьесой, возникает впечатление, будто «великана» укладывают «в детскую кроватку».

Самому «великану» премьеры «Вступления» все же доставила удовольствие. Особенно удачно прошел второй акт. После разговора Нунбаха с Гете разразилась овация.

И вдруг сквозь бурю рукоплесканий отчетливо послышался твердый стук каблучков. Зрительный зал гуськом покидали оскорбленные немецкие дипломаты: премьеры почти день в день совпала с приходом Гитлера к власти, и трагическое восприятие современной германской действительности пришлось не по вкусу представителям посольства.

Мейерхольд сиял.

— Проняло! — сказал он зло и громко.

Нарком по иностранным делам М. М. Литвинов в антракте заметил, что ничего хорошего в этом инциденте не видит.

— Завтра придут ко мне и официально заявят протест. Будет невесело.

— Но я же убрал всю сцену смерти и фразу умирающего Нунбаха: «Ищите врача для Германии!» Если хотите, я завтра же перенесу действие из Берлина хоть в Штеттип, в Любек, мне все равно...

— Умница, — улыбнулся Литвинов. — Только не поможет... Какая им разница, что Берлин, что Штеттин. Обидно же!

— А вы им скажите, что театр — мой собственный! Даже на вывеске написано: театр Мейерхольда. Вы им, Максим Максимович, душа моя, объясните: не слушается, мол, у него свой театр — что хочет, то и делает, правительство тут бессильно. А?

— Вот эта версия, пожалуй, подойдет, — согласился Литвинов. На том и порешили.

Публика начала тридцатых годов отдавала заметное предпочтение тем фрагментам режиссерских партитур Мейерхольда, где динамика и экспрессия мизансценических решений «обслуживали» фигуру героя и эмоционально выводили на первый план актера. Эпизод Боголюдова в финале «Последнего, решительного», безмолвный проход Райх в «Списке благодетелей», сцена Нунбаха — Свердлина с бюстом Гете во «Вступлении» приобретали характер великолепно поставленных сольных актерских номеров на общем сравнительно нейтральном фоне спектакля.

Несколько схематизируя эволюцию режиссера, можно сказать, что если раньше главные роли нужны были Мейерхольду лишь как опорные точки композиции, то теперь его взгляд устремился на героев спектакля, режиссерские партитуры служили им, их подавали и возвышали. Интерес к общим, увлекающим и уносящим персонажа процессам сменился интересом к внутреннему миру человека.

У Мейерхольда обнаружилось небывалое раньше пристрастие к сценическому портрету. Углубляясь в личное, индивидуальное, только данному герою свойственное, Мейерхольд в эти годы, как никогда ранее, близко подходил к психологизму особых, обостренных очертаний и часто с нежностью вспоминал своих любимых актеров — Ленского, Москвина, Михаила Чехова.

Начиная репетировать «Свадьбу Кречинского», Мейерхольд вдруг напомнил группе об «изумительной игре» Михаила Чехова в «Деле» и тотчас же выдвинул фантастический проект немедленного возвращения Чехова в Москву. Чехов, говорил он, сейчас «придвинулся ближе к нашей границе, он теперь в Литве живет, в Ковно, и состоит директором театра-студии, и ведет какой-то класс, отпустил бородку...» А потому Мейерхольд готов «обратиться в соответствующие места» и даже вместе со своим давним знакомым, литовским послом Юргисом Балтрушайтисом слетать в Ковно за Чеховым — «он и ахнуть не успел, как на него медведь напал». Если коллектив позволит, продолжал Мейерхольд, «то я буду просить, чтобы он занял у нас место актера».

Мечта об актере чеховского типа и склада овладела Мейерхольдом потому, что теперь ему понадобились не просто «комедианты», хотя бы и виртуозные, не только идеальные исполнители воли «автора спектакля», но крупные, самостоятельные художники, способные его самого удивить, озадачить, создать на подмостках нечто непредсказуемое. Время требовало героя, послушный требованиям времени режиссер искал Актера с большой буквы. Искал и не находил.

Обращаясь к пьесам заигранным, можно сказать, замусоленным сценой, Мастер пересматривал вошедшие в традицию приемы их исполнения. Он хотел стереть пошлый грим рутины с популярней-

ших произведений. Реализму новых очертаний должна была предшествовать очистка классического текста от наслоений, которыми замызгало его прошлое. Вот отправная точка мейерхольдовских работ этого времени, и в частности работы над «Свадьбой Кречинского».

Кречинского Мейерхольд решил отдать Ю. М. Юрьеву, специально приглашенному из Ленинграда. Конечно, думал Мейерхольд, Юрьев — не Михаил Чехов, но Юрьев — индивидуальность, крупный, самобытный артист. Режиссера не смущал ни возраст Юрьева, ни тот факт, что роль у него была сделана давным-давно, крепко и вполне традиционно. Возможность пройти с актером, эпизод за эпизодом, всю пьесу, последовательно снимая с роли коросту штампов и противопоставляя обычному истолкованию свое, оригинальное, казалась Мейерхольду интересной и выгодной. Сходные задачи возникали и в работе с Ильинским над Расплюевым. Конечно, Ильинский тоже не Чехов, но, считал Мейерхольд (и не ошибся), в перспективе это актер величайших возможностей. Опытного комика, естественно, манили многие выигрышные, уморительно смешные моменты роли, но у Мейерхольда и тут наготове была неожиданная идея, уводившая Ильинского от комедийных соблазнов. Согласно замыслу режиссера, Кречинского следовало играть монументально, грозно, «в качестве агента великого капитала», а Расплюева — подать жутковато, как бы заранее предвещая его будущую полицейскую карьеру в «Смерти Тарелкина».

Вся режиссерская энергия устремилась на интерпретацию и перетолковывание двух главных ролей. Вскоре после премьеры выяснилось, однако, что основные намерения Мейерхольда остались невыполненными. Традиция, против которой он решительно боролся, исподволь овладевала ролями и их себе подчиняла. Юрьев постепенно возвращался, по свидетельству Ильинского, к «своему прежнему рисунку роли». Сам Ильинский неуловимо соскальзывал к «классическому Расплюеву». Левидов писал, что о нем «как раз и скажешь: а вот Давыдов, а вот Кузнецов». Расплюев получался незлобивый, мягкий, скорее, жалкий и все-таки смешной, а не зловещий.

Сильно акцентируя мысль о безграничной власти денег, Мейерхольд в тогдашней конкретной обстановке несомненно промахнулся, ибо эта тема, громко звучавшая в его спектакле, была для зрителей 1933 года довольно условной. Продовольственные и промтоварные карточки и закрытые распределители снизили значение денег. Никто не спрашивал: «Сколько стоит?» Все спрашивали: «Где дают?» В таких обстоятельствах «сытый миллион» Кречинского ничего не значил, погоня за миллионом выглядела глупо. Над ней уже смеялись читатели романа Ильфа и Петрова «Двенадцать стульев». А через год, в 1934 году, вышел «Золотой теленок». Герой этого

романа, прямой потомок Кречинского, добыл вождеденный миллион. Выяснилось, что с миллионом делать нечего и деваться некуда. Зрители «Свадьбы Кречинского» это прекрасно знали.

Вот почему старая актерская традиция постепенно сглаживала, закругляла изломы, напрасно сделанные режиссерской рукой, и «Свадьба Кречинского» большого интереса не вызывала. Удачи не было. Какое-то чувство вялости, уныния разливалось по зрительному залу. Один только Ильинский, вырываясь из тьмы медлительно, мрачноватого зрелища, своими бойкими и смелыми «антре» преодолевал разобщенность сцены и зала.

Мейерхольд в этом спектакле, вопреки обыкновению, никого ничем не возмущал и не удивлял. Во многих рецензиях тщательно анализировали и комментировали его постановочные решения. Но сочувствие, которым дышали эти статьи, было похоже на сострадание. Мейерхольда начинали жалеть. О нем писали почтительно и осторожно, как о ветеране, чьи ошибки понятны, простительны...

Афиногенов в 1933 году, случайно с ним повстречавшись, запис в дневник: «Ах, старый волк, матерый зверь. Ты отступаешь, не сознавая даже себе, ты дрожишь от холода, подставляя копну волос бурному ветру суровой зимы, ты потерял чувство дороги,— мастер, ты гибнешь, засыпаемый снегом, величественный, негнувшийся Мейерхольд».

«Старый волк», однако, отступать не собирался и даже старым себя не считал. Он часто говорил, что не любит людей, родившихся в прошлом столетии, что ему интересно только с молодежью. Тем не менее слова Афиногенова: он, мол, «потерял чувство дороги», были близки к истине. Отношения театра Мейерхольда с новой аудиторией начала тридцатых годов, без сомнения, разладились.

Критики видели, что внимание к отдельным фигурам, которое теперь обнаруживал Мейерхольд, шло в ущерб цельности спектакля так же, как недавно единство его композиций разрушала активная интерпретация отдельных кусков, избранных фрагментов партитуры. Время же требовало гармонии, выказывало предпочтение уравновешенности, соразмерности, художественной цельности. Кризисное по мироощущению дисгармоническое искусство отвергалось. Эпоха все освещала жизнерадостной улыбкой: и трагедия Вишневского была оптимистической, и цукинский Егор Булычов плясал на собственных похоронах, и погодинские энтузиасты, которые работали, пока не падали без сил, были веселы и бодры. Торжествовали юмор, мажорность. Алексей Попов, когда ставил «Ромео и Джульетту», сознательно «очищал» трагедию Шекспира от «черных красок» трагичности, славил торжествующую любовь. Шекспировский спектакль режиссер посвятил комсомолу.

Если раньше гнев и возмущение обрушивались на головы тех, кто пытался ставить классику, то теперь идея приобщения

к прекрасному, к великому наследию искусства прошлых лет стала одной из центральных идей времени.

Мейерхольд эти новые требования разгадал и понял. Его ответом — внезапным и решительным — была... «Дама с камелиями».

Выбор пьесы поднял волну недовольства и возражений. Стоило ли ставить заигранную мелодраму Дюма-сына, ведь он же не классик, ему не место на советской сцене, — примерно так рассуждали многие. Тот факт, что Маргариту Готье играли в свое время Сара Бернар и Элеонора Дузе, в глазах большинства критиков Мейерхольда не оправдывал, напротив — они корили режиссера за потворство непомерным актерским претензиям Зинаиды Райх, за нескрываемое желание во что бы то ни стало вывести ее в большие актрисы.

Мейерхольд становился все терпеливее, он никак не реагировал на эти выпады. Возражения критики против «Дамы с камелиями» вообще оставил без внимания — прежде всего потому, что спектакль пользовался грандиозным успехом, шел на постоянных аншлагах (от которых в ГосТИМе уже успели отвыкнуть) и голоса оппонентов на таком фоне принимать в расчет не стоило.

Красота — внешняя красота — была задана всему течению спектакля. Режиссер попытался взглянуть на пьесу глазами Эдуарда Мане и Ренуара, воспроизвести в спектакле колористическую гамму французских импрессионистов. Манящая прелесть их светоносных полотен задавала тон композиции.

Уникальная коллекция полотен импрессионистов, собранная С. И. Щукиным, была выставлена тогда в небольшом Музее новой западной живописи на Кропоткинской улице. Мане, Моне, Ренуар, Дега, Писсарро, равно как и Ван Гог, Гоген, Матисс, Сезанн, Пикассо, были представлены тут первоклассными, мирового значения вещами. Никто пока что не хулил импрессионистов, как позже, в сороковые годы, но никто и не считал их творения классическими: такое восприятие пришло позднее, к началу шестидесятых годов. Мейерхольд ставил «Даму с камелиями», когда художественная интеллигенция уже считала импрессионистов прекрасными живописцами, а широкая аудитория их почти не знала. И одним из стимулов новой постановки Мастера явилось желание передать театральной публике неведомую ей красоту. Критики улавливали в декорациях И. Лейстикова дыхание импрессионизма, «каких-то легких и нежных сиренево-голубых и розовых тонов его — ренуаровских или Эдуарда Мане, которые разлиты тонким светом во всей атмосфере спектакля».

Чистоту сценической живописи Лейстикова и безупречное изящество режиссерских мизансцен оттеняла музыка В. Шебалина. Композитор варьировал опереточные темы Леока и Оффенбаха, не брезгуя и шансонетками и связывая тем самым форму спектакля с жизнью парижского полусвета, которой посвящена была пьеса.

В сочетании пластической красоты и легкомысленной музыки виделась Мейерхольду возможность стереть с мелодрамы Дюма-сына следы слащавой сентиментальности.

Это прекрасно понял, между прочим, Вл. И. Немирович-Данченко, и когда М. Яншин спросил его, нет ли «сентиментализма» в спектакле, он ответил: «Мейерхольд поставил «Даму с камелиями» мужественно».

Мелодраму Мейерхольд вел, как трагедию: сухо и сдержанно, динамично и напряженно. «Мизансцена,— говорил он,— должна быть — каждая! — достойна кисти художника!» На этот раз его мизансцены разворачивались по диагонали, фронтальных композиций Мастер избегал. Режиссер соблюдал законы контрапункта, вслед за куском, поставленным в темпе «адаманте», следовал кусок в темпе «виво» (живо), затем кусок в темпе «grave» (важно, строго, медленно) и т. д.

Внешняя красота всего зрелища имела вполне определенный смысл: она должна была противостоять бездуховности и бессердечности среды, окружавшей героиню. Мейерхольд строил спектакль, как строят крепость, ради обороны единственной реальной ценности буржуазного мира, показанного пьесой, — женственной прелести Маргерит.

Именно потому вещи в спектакле стали объектом эстетизации. Мысль Мейерхольда была очень проста. Вещи прекрасны, а люди, живущие среди этих вещей, пошлы, жестоки, циничны.

В четвертом акте, в сцене решающего объяснения Маргерит с Арманом, Мейерхольд усаживал Зинаиду Райх в кресло на плапшете сцены, а Михаила Царева — Армана заставлял начинать монолог на вершине лестницы. Лицо актера выхватывал из полутьмы узкий, меткий луч света. Арман говорил и после каждой фразы делал шаг вперед, постепенно приближаясь и спускаясь к Маргерит по диагонали справа и сверху, из глубины, к нижнему левому — у самой рампы — углу сцены.

Движение строилось на белоснежном фоне, среди сверкающих огней. Маргерит, вся в черном, сидела неподвижно, потом в отчаянии вскакивала, бежала вверх, к той площадке лестницы, которую Юзовский окрестил «местом казни», и падала. В этот момент Мейерхольд гасил огни, по степам тянулись длинные тени канделябров, стоявших на столе, на белой скатерти, возле двух больших ваз с фруктами.

Эмоциональный итог получался очень ясным: пылкий любовник не в силах помочь прекрасной женщине, а завершающий сцену натюрморт тосклив и печален в своей независимой от человека и никому не нужной красоте...

Финал спектакля — смерть Маргерит — был решен Мейерхольдом в мизансцене торжествующей жизни. По пьесе, Маргерит,

угасая, говорит: «Ты видишь, я улыбаюсь, я сильная... Жизнь идет!» У Мейерхольда она с этими словами вдруг вставала из кресла и, обеими руками ухватившись за штору, открывала окно. Яркий солнечный луч освещал комнату. Не выпуская край шторы из правой руки, Маргерит опускалась в кресло спиной к зрителям. После долгой паузы левая рука ее падала с подлокотника и повисала как плеть. Так Мейерхольд фиксировал мгновение смерти.

Как уже сказано, успех «Дамы с камелиями» у широкой публики был грандиозный. Тем не менее (или именно поэтому) некоторые мастера театра отозвались на спектакль раздраженно и неприязненно.

А. Афиногенов, например, записал в своем дневнике: «Дама с камелиями»... Тонкий яд разложения... вот таким манил старый мир, блеск, бархат, шелк, сиянья вещей... и история о том, что проститутка тоже женщина... пожалейте ее, бедные зрители, дайте ей сто тысяч франков, чтобы она могла устроить свою и Армана судьбу... А зрители хлопают от восторга и кричат «браво». Афиногенов считал, что все это — «ерунда и гниль».

Вишневский, который тогда многословно спорил с Афиногеновым, выступая против его камерной, «потолочной» драматургии, тоже разругал «Даму с камелиями», только не в дневнике, а в «Литературной газете». Он утверждал: «спектакль асоциалеп», без тени юмора перечислял, что именно Мейерхольдом упущено — парижские коммунары, гарибальдийцы, Тьер, Гюго, «Марсельеза», «чернокожие сыны Франции, ожидающие освобождения»... Но даже Вишневский скрепя сердце признавал: спектакль «красив, мастерски отчеканен».

Мейерхольд, по свидетельству А. Гладкова, говорил: «Когда я ставил «Даму с камелиями», я мечтал, чтобы побывавший на спектакле пилот после лучше летал бы». Многие считали спектакль лучшим из всех творений Мейерхольда. С такой оценкой согласиться нелегко: задачи, которые решал здесь Мастер, скромны сравнительно с задачами, которые он разрешил хотя бы в «Лесе», «Мандате», «Ревизоре». Бесспорно одно — его «Дама с камелиями» действительно обладала редкой, покоряющей внешней красотой.

ПУШКИН И ЧАЙКОВСКИЙ

Следующая работа Мейерхольда вовлекла его в область куда более сложных эстетических проблем. Речь идет о «Пиковой даме» Чайковского. Однажды Мейерхольд уже ставил оперу на пушкинский сюжет — «Каменного гостя». Тогда он не ощущал никаких противоречий между музыкой и текстом, ибо Даргомыжский сохранил текст Пушкина в неприкосновенности. В «Пиковой даме» лите-

ратурной основой оперы служило либретто Модеста Чайковского, которое, во-первых, переносило пушкинский сюжет из XIX века в XVIII, а во-вторых, выдвигало на первый план тему любви Германа к Лизе. Мейерхольд считал, что либреттист исказил пушкинский замысел. Он поручил В. И. Стеничу написать новый текст, по возможности насытив его стихами Пушкина, возвратив действие в пушкинские времена — в тридцатые годы XIX века, — вернув опере и сюжет и дух пушкинской повести. Соответственно менялся и весь «сценарный план» оперы.

— Моя задача, — сказал по этому поводу Мейерхольд, — сохранить все прелести Чайковского, придав им прелести Пушкина и локтем отстранив либреттиста Модеста Чайковского.

Этот план был уязвим только в одном существенном пункте: Чайковский писал музыку, следуя либретто своего брата, которого Мейерхольд теперь хотел «отстранить локтем». А потому возникла вполне реальная опасность, что музыка не во всех случаях согласится с новым сценарием. Однако группа Ленинградского Малого оперного театра, возглавляемая дирижером С. А. Самосудом, идеями Мейерхольда увлеклась. Работа закипела.

Порываясь «насытить атмосферу чудесной музыки» Чайковского «озоном еще более чудесной повести Пушкина», Мейерхольд с неизбежностью шел на радикальную (а потому нередко болезненную) ломку музыкальной драматургии. Переставляя целые музыкальные куски из одной картины в другую, совершая именем Пушкина купюры, по-новому интерпретируя главные вокальные партии, режиссер сильно потеснил не только Модеста Чайковского, но и Чайковского Петра.

Самые большие метаморфозы произошли в партии Германа. В «Пиковой даме» Чайковского Герман охвачен роковой любовью к Лизе, чужой невесте; вся тема азарта, игры у Чайковского подчинева теме пылкой влюбленности. В «Пиковой даме» Мейерхольда любовь Германа к Лизе отменялась. Герман был воспринят и показан как необузданный, страстный молодой человек, одержимый почти маниакальной жадностью обогащения. Лиза интересовала его лишь постольку, поскольку с ее помощью он мог проникнуть к графине, приблизиться к заветной тайне трех карт, предвещавших вождельный выигрыш.

Когда отзвучала увертюра, Мейерхольд, торопясь ввести зрителей и слушателей в атмосферу пушкинского Петербурга, показывал им «кусочек» хмурого осеннего столичного пейзажа, глядевший сквозь ажурную чугунную решетку ворот. На фоне металлического кружева ограды рисовалась одинокая фигура Германа — Н. Ковальского, закутанная в черный плащ.

Затем открывалась комната Нарумова и сцену охватывало бесшабашное веселье холостяцкой пирушки. Под аккомпанемент

детских барабанов и детских труб лихая певичка-травести в гусарском мундире вскакивала на стол и пела воинственный марш. Гости Нарумова ей подпевали. Вскоре начиналась игра. Золото блестело на столе, тема азарта, риска, жадной погони за удачей звучала бравурно и сильно. Фигура Германа, неотступно, молчаливо и возбужденно следившего за игрой, все время мизансценически выдвигалась Мейерхольдом на первый план, притягивала к себе внимание.

Дальше Мейерхольд делал «чистую перемену»: улица возле дома Нарумова, тусклая белая ночь, расходятся игроки. Их плащи раздувает ветер, в сумраке видны руки в белых перчатках, поблескивают сабли. Одних поздравляют с выигрышем, другие, проигравшиеся, молча исчезают во мгле, а Герман все так же стоит в стороне. Тут у него, согласно партитуре Мейерхольда и либретто Стенича, короткий дуэт с одним из картежников о счастье игрока и встреча с Лизой. Лиза проходит, держа под руку графиню, замечает Германа, бросает на ходу: «Опять он здесь...».

У освещенного подъезда нарумовского дома Томский поет балладу о графине. Игроки воспринимают ее как банальный светский анекдот — посмеиваясь и пошучивая. Но луч прожектора вырывает из клубящейся мглы лицо Германа, искаженное страшным волнением.

Картина, когда Герман приходит к Лизе, озарялась у Мейерхольда бледным и зыбким мерцанием многих свечей. Экспрессия сцены усиливалась и подчеркивалась сложной партитурой поведения Лизы. Едва Герман появился в вестибюле и постучал в дверь, она заметалась по комнате, пугливо бросилась гасить свечи, наконец открыла, и Герман вошел. Лиза в страхе отшатнулась от него. Закачались, заплясали бледные огоньки, заходили по комнате длинные тени... Тут, по мейерхольдовскому решению, Герман с графиней еще не встречался, только слышал ее голос из-за кулис.

Первая встреча Германа с графиней происходила на балу.

Сцена бала строилась «без роскоши», Мейерхольд хотел дать сумрачное настроение и неоднократно, опуская малые занавесы, разбивал пространство бального зала, как бы выкраивал из него интимные уголки, все время настойчиво фиксируя зрительское внимание на двух фигурах — Германа и графини. В отличие от всех прежних постановок «Пиковой дамы» графиня вовсе не казалась дряхлой старухой. Напротив, графиня — Н. Вельтер держалась прямо, «в струне», смотрела молодо, ей только внушал все усиливающиеся опасения Герман, который следил за нею неотрывно, беспокойными, лихорадочными глазами.

Их «дуэт», безмолвный, но многозначительный, прерывался лишь однажды. Под торжественные звуки хора на сцену медленно и важно, шеренга за шеренгой, выплывали гости. Все они застывали, гля-

дя в одну точку, налево, потом все сгибались в низком поклоне (кроме только графини, лишь слегка склонявшей голову), и тут из левой кулисы стремительно вылетал, гарцуя, высокий Николай I, уверенно сбрасывая на ходу шинель, которую подхватывала свита. Царь пересекал сцену, исчезал.

И тотчас Мейерхольд, отменяя фропталное движение и начиная движение вращательное, организовывал пеуклонный ход балльных пар так, что они, проносясь по кругу (артисты на репетициях прозвали эту мизансцену «чертовым кругом»), то и дело подталкивали Гермапа к графине. И взгляды их снова и снова встречались. Когда оба, и Герман и графиня, собирались уходить, балльная толпа вдруг притискивала их вплотную друг к другу. Испуганная графиня чуть не падала в объятия еще более испуганного Германа. А вокруг хохотали картежники, и слышалось снова и снова: «...три карты, три карты, три карты». Чекалинский иронически бросал Герману: «Вот любовница твоя! Смотри, вот пиковая дама!» Герман отзывался тоскливым, отчаянным возгласом: «Эта мысль меня с ума сведет!» — и убежал из балльного зала.

В следующей картине Гермап проникал в спальню графини. Войдя, он долго стоял в нерешительности на авансцене. Его неподвижную фигуру будто омывали мертвящие, грозные повторы мелодии. Наконец, собравшись с духом, Герман поднимался неверными шагами по лестнице и останавливался на самом верху, возле портрета графини — еще молодой, еще «Венеры московской». Потом спускался вниз. За Германом, как шлейф, тянулся по лестнице его плащ. Белая рука, выхваченная из мрака световым пистолетом, скользила по перилам. Услышав приближающиеся шаги, Герман замирал в страхе, быстро скрывался в кулисе.

Появлялась графиня в пышном желтом балльном наряде. Мейерхольд, опять-таки вопреки оперной традиции, не выпускал за ней приживалок, нянюшек и горничных, только одна камеристка сопровождала госпожу и, низко поклонившись, уходила. Графиня останавливалась у камина, перед зеркалом, в той самой позе, в какой была изображена на портрете прошлых, уже ушедших лет. Легким движением вынимала сережку из уха, опускалась в кресло и начинала тихо напевать песенку из оперы Гретри «Ричард — львиное сердце». Пока она пела, Герман проскальзывал за ширмы, в альков. Старуха меж тем засыпала в своем кресле. Наступала решительная для Гермапа минута.

Он выходил из-за ширм внезапно и быстро, останавливался — в позе Наполеона! — перед графиней, та открывала глаза. Она не удивилась, только откинулась в кресле. А Герман, чуть попятившись, осторожно произносил: «Не пугайтесь, ради бога не пугайтесь». Мягко, вкрадчиво, глядя ей прямо в глаза, он продолжал: «Вы знаете три карты».

Эта фраза заставляла графиню вздрогнуть. Она привсталла было, опять опустилась в кресло, закрыла лицо веером. Из-за веера на Германа надменно глядели ее непреклонные глаза. Вся мизансцена замирала в каменной неподвижности. В оркестре бушевала буря, а обе фигуры застыли, как два изваяния: мольба Германа и гордость графини, величайшее напряжение страстного, нетерпеливого ожидания и величайшее упорство, которого не сломить. После томительной паузы Герман от просьб переходил к угрозам, и вот тогда-то, на горе ему, графиня действительно пугалась. Она вскакивала со своего кресла, бросалась к дверям. Ноги не слушались ее, тут Мейерхольд снова добивался резкого контраста между музыкой, бурной, стремительной, и вялыми, неуверенными (словно на замедленной съемке) движениями графини. Герман мчался ей наперез, преграждал путь, широко раскинув руки. Поняв, что убежать не сможет, графиня обеими руками зажимала себе рот. Ясно было: скорее умрет, нежели выдаст тайну. Ярость Германа ужасала графиню; метнувшись в сторону, она почти падала в его объятия, шаркалась прочь от него, натыкалась на маленький стул, предусмотрительно поставленный Мейерхольдом у самого края сцены, пад оркестровой ямой, бессильно опускалась на стул и, перекрестившись, со стулом вместе валилась на бок, навзничь, на пол. Так она умирала.

В пятой картине — в казарме — Герману являлся призрак графини. Что призрак должен возникнуть запросто, без специальных эффектов освещения, на этом Мейерхольд специально настаивал. Графиня, все в том же бальном наряде, как ни в чем не бывало выходила из-за печки, держа в руке свечу, только лицо ее теперь закрывала вуаль. Она проплывала мимо Германа. Тотчас после того, как сцену пересекла графиня, Мейерхольд выводил на подмостки самого обыкновенного, уж точно не потустороннего денщика. Денщик вносил свечу, уходил, и привидение снова возникало: графиня медленно шествовала перед Германом, провожавшим ее взглядом, полным ужаса. Из-за кулис доносился ее голос, который называл наконец три заветные карты: «Тройка, семерка, туз...».

Шестая картина — у Зимней канавки — была как бы лирическим интермеццо, предварявшим бурный драматизм следующей сцены. Проход Германа, появление Лизы, ее ария, возвращение Германа, их дуэт — все это разыгрывалось на фоне чугунной решетки, поставленной вдоль авансцены.

Седьмая картина — игорный дом — одно из режиссерских чудес Мейерхольда. Правую половину сцены занимала грандиозная по размерам тахта. На этой тахте и возле нее, на подушках, разбросанных по полу, на медвежьих шкурах, в креслах и за столами, придвинутыми к тахте, Мейерхольд организовал массовку фантастической красоты. Пространство сцены было заполнено нарядными муж-

чинами и декольтированными женщинами, которые возлежали на тахте, развалились в креслах, разлеглись на шкурах — с бокалами, букетами, цветными шарфами, бутылками, лорнетами в руках — небрежно, в обнимку, вповалку, как придется. Гвардейские и гусарские мундиры — красные, зеленые, синие, желтые, черные, — золотые эполеты, блистающие ордена и сверкающие пуговицы, черные фалды фраков, белые пятна крахмальных сорочек, атлас, парча и бархат длинных платьев — нежно-голубых, пепельных, розоватых, палевых, — развернутые веера, меха, горящие камни колье, браслетов, кулонов, жемчуга, обнаженные плечи и груди — все это феерическое богатство красок жило в движении вакхическом и буйном и все это отражалось и удваивалось огромным зеркалом, которое Мейерхольд наклонно повесил над тахтой да еще окружил гирляндами горящих свечей. Лилось шампанское, хлопали, взлетая вверх, пробки, нежно позвякивали хрустальные бокалы. А посреди сцены, под звуки фривольной песенки Томского, бешено плясал пьяный гусар.

Слева стоял стол для игры. Тут в лихорадочном возбуждении царствовал Герман. Он выиграл дважды, и с ним уже боялись играть.

Как бы подбодряя и зазывая партнеров, Герман азартно, с демоническим даже оттенком начинал знаменитую арию: «Что паша жизнь? Игра!» С этими словами он внезапно кидал вверх колоду, и карты падали на тахту, на медвежьи шкуры, разостланные по полу, на столы... К картам тянулись десятки рук. Но из толпы выходил персонаж, которого Мейерхольд называл «Неизвестным» или «Счастливым игроком». Он принимал вызов Германа. В то же мгновение у стола появлялась и садилась спиной к публике никем не замеченная графиня. И когда Герман исступленно вскрикивал: «Мой туз!» — графиня, в прежнем желтом бальном наряде, с вуалью, закрывавшей лицо, вдруг поворачивалась к нему — и к публике — и сухо возражала: «Нет, ваша дама бита!» Указав на карту, графиня слегка запрокидывалась назад, будто повторяя позу своего предсмертного падения в спальне...

От сцены смерти Германа и от последней вспышки его любви к Лизе Мейерхольд отказался. Он завершал спектакль, как Пушкин завершал повесть: картиной больничной палаты, где душевнобольной Герман снова и снова повторяет: «Тройка, семерка, туз, тройка, семерка, дама...».

Такой финал многим показался слишком уж непочтительным по отношению к Чайковскому. Да и вообще во всех случаях, когда Мейерхольд, возвращаясь к Пушкину, «отталкивал локтем» не только прежнего либреттиста, но и великого композитора, радикальные режиссерские решения вызывали более чем понятные споры. Что же касается стихов Стенича, то, надо сказать, он не многого

добился, силясь побороть Модеста Чайковского и приблизиться к Пушкину. Мейерхольд, вероятно, частенько жалел, что поручил Стеничу «сценарий».

И хотя новая, мейерхольдовская редакция оперы «Пиковая дама» привела в восторг многих критиков, хотя о ней с восхищением отзывались и дирижер С. Самосуд и композитор Б. Асафьев, хотя Д. Шостакович категорически заявил, что «это первое раскрытие «Пиковой дамы», первое раскрытие партитуры Чайковского, первое раскрытие этой трагедии», все же самое справедливое суждение принадлежит, по-видимому, И. Соллертинскому. Называя спектакль «великолепным, потрясающим, бьющим через край своей творческой энергией», Соллертинский, однако, заметил, что нельзя признать работу Мейерхольда «исчерпывающим музыкально-сценическим решением «Пиковой дамы». Мейерхольд создал чрезвычайно поучительный, по все же дискуссионный и проблематичный спектакль, «щедро обогативший нашу теоретическую мысль о музыкальном театре».

Более чем убедительно правоту И. Соллертинского показало будущее: несмотря на успех спектакля, впоследствии ни один из оперных дирижеров и постановщиков не рискнул повторить опыт Мейерхольда. Все возвращались к авторской, пусть «запетою», но все же неоспоримо прекрасной партитуре.

ОПУСЫ 111 И 112

Над «Пиковой дамой» Мейерхольд работал с огромным воодушевлением. Но во время репетиций следующего — чеховского — спектакля на сцене ГОСТИМа режиссера вдруг настигла усталость. Режиссерская рука, сотворившая этот спектакль, двигалась неуверенно, будто наугад. Причин тому было несколько. Первая и, вероятно, главная — очень проста: Чехов Мейерхольда вовсе не увлекал, он говорил, что автор «Вишневого сада» или «Трех сестер» «совсем не близок нам сегодня». А потому Мастер, отвернувшись от «больших» чеховских пьес, обратился к водевилям. Вторая, не менее существенная причина состояла в том, что вся фантазия режиссера в это время расходовалась на репетициях «Бориса Годунова», который готовился для сцены нового здания. Строительство его тоже поглощало Мейерхольда с головой. На фоне этих главных забот постановка чеховского спектакля оказывалась делом третьестепенной важности.

Кроме того, Мейерхольда, по-видимому, подвела его напрасная попытка придать чеховским водевилям резко обличительный, саркастический характер. Чеховскую юмористику он старался перевести в регистр сатиры, дабы привлечь Чехова к «борьбе с пережитками омерзительного бытового мещанства во всем его многообразии».

К сатире же Мейерхольд устремился довольно страшным путем. Он объявил, что все действие чеховских водевилей совершается в атмосфере «неврастении», которая-де послала в восьмидесятые-девяностые годы характер «своеобразной эпидемии». Недаром же, уверял он, тогда-то и появилось на театре ампула «неврастеника!» «Эпидемия неврастения», по его словам, прямохопко выражала собой «обреченность, вырождение, немощность» всего «господствующего класса», что тотчас же подтвердил, восторгаясь идеей Мейерхольда, тот самый Д. Заславский, который недавно уверял читателей, будто Мейерхольд вовсе не падобен советскому искусству. Однако восторги Заславского ни в какой мере не приближали Мейерхольда к Чехову. Персонажам чеховских водевилей неврастения не свойственна.

Главным приемом, с помощью которого добывалась искомая «неврастения», стали обмороки. В партитуре трех водевилей, которые ставил Мейерхольд,— «Юбилей», «Медведь» и «Предложение» — он обозначил, иногда по тексту, иногда по своей воле, тридцать три обморока. Эти «33 обморока» и дали название спектаклю, впервые сыгранному 25 марта 1935 года.

Мужским обморокам аккомпанировали ударные и духовые инструменты оркестра, женским — струнные. Увы, такие хлопоты шли явно во вред водевильной легкости. Спектакль утяжеляли и многие другие режиссерские приемы, которые с успехом применялись Мейерхольдом раньше (игра вещами, например), но которые тут оказались вовсе пекстати.

«Мы,— вскоре после премьеры признавался и сам Мейерхольд,— перемудрили и в результате потеряли юмор. Надо смотреть правде в глаза — в любом самодеятельном спектакле на «Предложении» больше смеются, чем смеялись у нас в театре, хотя играл Ильинский, а ставил Мейерхольд. Прозрачный и легкий юмор Чехова не выдержал нагрузки наших мудрствований, мы потерпели крах».

Ненамного лучше обстояло дело и с «Юбилеем» (который Мейерхольд заканчивал коллективным обмороком: все дамы валились на руки мужчин) и с «Медведем», где вдовушку Попову играла Зинаида Райх, а Смирнова — Николай Боголюбов. Спектакль в целом успехом не пользовался.

Старая газетная заметка сохранила для нас интересное сообщение о том, что Мейерхольд собирался показать «33 обморока» К. С. Станиславскому. Трудно сказать, почему намерение это не осуществилось. То ли потому, что Мейерхольд быстро разочаровался в собственной работе и догадался, что Станиславскому она не понравится, то ли потому, что Станиславский самую идею такого показа не одобрил. Так или иначе, новая встреча Станиславского и Мейерхольда произошла только два года спустя, при иных, гораздо более печальных обстоятельствах.

С некоторых пор, словно бы уподобляя себя композитору, Мейерхольд стал нумеровать свои постановки и называть их «опусами». По его подсчетам получалось, что чеховский спектакль — «опус 111».

25 сентября 1935 года, во время гастролей в Ленинграде, Мейерхольд показал зрителям вторую редакцию своей постановки «Горе уму». Это был его «опус 112», и, увы, последний. Пересмотреть грибоедовский спектакль он собирался уже несколько лет. В 1933 году в одном из газетных интервью Мастер говорил, что постановка 1928 года «вызывала ряд ассоциаций, связанных со старым Петербургом». Теперь, вместо «петербургской редакции», показанной москвичам, он намеревался предложить ленинградцам новую, «московскую редакцию», более крепко увязанную с атмосферой старой, «грибоедовской Москвы». Он обещал «усилить в спектакле реалистические черты».

Состав исполнителей претерпел серьезные изменения. В 1935 году Чацкого играл не Гарин, а М. Царев, Фамусова — не Ильинский, а П. Старковский, Софью — не Райх, а А. Хераскова.

Что же касается общей режиссерской концепции, то она ничего не выиграла от того, что в первой редакции название эпизода обозначало место действия («Диванная», «Белый вестибюль» или «Столовая»), а во второй редакции — время действия («Раннее утро», «Полдень», «Вечер», «Полночь» и т. п.). И хотя Мейерхольд по-прежнему настаивал на близости Чацкого к декабристам, хотя М. Царев сыграл Чацкого темпераментно и горячо, а Г. Мичурин в роли Молчалина заметно выдвинулся вперед, тем не менее острота драматического конфликта несколько ослабевала, ибо Фамусов, Скалозуб, Хлестова, Тугоуховский, Загорецкий утратили жизнерадостную агрессивность. Сокращенный спектакль (вместо семнадцати эпизодов стало тринадцать) показался критикам все-таки и тягучим и вялым.

«Некоторую сенсацию среди театральной публики,— писал В. Блюм,— произвело то, что Мейерхольд для «Горя уму» повесил занавес».

Такие маленькие сенсации, конечно, были симптоматичны. Тот же В. Блюм в той же статье досадовал, что «вместо честных реалистических стен» у Мейерхольда в спектакле — прозрачные пирамиды, а сквозь них «видны все закулисы», видеть которые зрителю «не полагается», да и занавес тоже «слишком прозрачен».

Новым взглядом середины тридцатых годов В. Блюм обнаружил в спектакле и новую «методологическую ошибку» режиссера. «...Наша сатира на фамусовскую Москву,— наставительно замечал он,— не должна все же переходить каких-то границ — не должна впадать в гротеск».

Представления о реализме обретали определенную узорность. И занавес казался «слишком прозрачен», и самая сдержанная из режис-

серских вариаций Мейерхольда на темы русской классики — чересчур дерзкой. А гротеск воспринимался как порок.

Обе редакции спектакля «Горе уму» были далеки от совершенства. Вторая редакция вдобавок появилась на свет тогда, когда искусство Мейерхольда некоторые критики считали вообще не соответствующим реалистическим принципам советского театра. В статьях о театре Мейерхольда все чаще мелькало грозное слово «формализм».

Илья Эренбург в статье, поводом для которой явилась новая редакция спектакля «Горе уму», попытался отвести удар от Мейерхольда. Он внушал читателям: «Мейерхольда часто упрекают в том, что он недостаточно бережно относится к тексту классиков, как будто речь идет о хранителе архивов. Мейерхольд влюблен в Гоголя и в Грибоедова. Он беседует с ними запросто, он принят ими, вместе с ним они ставят свои старые комедии в советской Москве. Режиссер не смеет думать о «точности»: пьеса для него то, что для автора — жизнь. Если режиссер не вступает в творческую связь с автором, спектакль мертв. Если он слепо следует так называемым «авторским ремаркам» (они относятся к пьесе, как костюм к телу, и определяются не столько замыслом писателя, сколько возможностями современной ему сцены), нельзя даже сказать, что спектакль мертв, спектакля попросту нет...»

...«Мейерхольд не реалист, — продолжал Эренбург. — Я начинаю сомневаться: да понимают ли слово «реализм» те самые критики, которые повторяют его с утра до ночи и, что еще хуже, с ночи до утра? Что для них реализм? Стилизация под областной говорок? Выцветшие обои на стенках? Еда на сцене взаправду, то есть с бутербродами? Или, может быть, комсомольцы в теннисных брюках? Наконец, постройки Беломорстроя среди конфетти и серпантина? Пора понять, что реализм — это Шекспир, а не «фаблио», Курбе, а не дагерротипы, Толстой, а не Боборыкин. Реализм предполагает некую эссенцию, синтез, идею страстей, столкновений, эпох. Когда эту эссенцию разбавляют водой (притом вряд ли чистой), получается тот натурализм, который теперь борется с достижениями В. Э. Мейерхольда...

В. Э. Мейерхольд не молод, но всякий раз, глядя на его постановку, я думаю: насколько он моложе многих тридцатилетних. Революция для него не только строй идей или понятий, это его природа».

ТЕАТР БУДУЩЕГО

В тридцатые годы Москва преображалась с поразительной быстротой. Давно ли Есенин сказал: «Золотая дремотная Азия опочила на куполах»? Теперь город не знал дремоты. Москва строилась

деловито и смело. Москвичи уже привыкли к новым сооружениям строгих геометрических очертаний, к комбинату «Известий», Центральному телеграфу, Планетарию, стадиону «Динамо». Дома сносили. Дома передвигали. Дома надстраивали. С Садового кольца разом смахнули бульвары, Красные ворота, Сухареву башню, и по просторной ленте асфальта, опоясавшей центр столицы, покатали грузовики, автобусы, троллейбусы. Напротив помещения, где работал ГостИМ, на Тверской, переименованной в улицу Горького, позади старой застройки росли мощные жилые корпуса, зарпанее обозначая будущую, невероятную для Москвы ширь проспекта. В начале тридцатых годов исчезли последние извозчики. В мае 1935 года Всеволод Эмильевич, который прекрасно помнил еще московскую конку, впервые вместе с Зинаидой Николаевной спустился на эскалаторе в метро. Они весело спорили, какая станция лучше: «Библиотека Ленина» или «Дворец Советов». Тогда же, в 1935 году, Триумфальная площадь была названа площадью Маяковского.

— Представляешь, Зипочка,— мечтательно говорил Мейерхольд,— наш театр на площади Маяковского!.. Ах, какой это будет театр!

Строительство нового здания ГостИМа велось, однако же, гораздо медленнее, чем хотел Мейерхольд. Сроки постоянно срывались. Тем временем режиссер вместе с архитекторами М. Бархиным и С. Вахтанговым вносил новые и новые уточнения в проект. Замышлялась отнюдь не простая перестройка здания, нет,— планировался театр совершенно необычайного, небывалого дотоле типа.

Слова Евгения Вахтангова о том, что Мейерхольд «дал корни театрам будущего» и что каждая мейерхольдовская постановка — «это новый театр», что каждый мейерхольдовский спектакль в принципе «мог бы дать целое направление», инженеры и архитекторы намеревались отразить в проекте строившегося здания.

Старая, ренессансная сцена-коробка отменялась. Сценическая площадка (или арена) охватывалась зрительным залом с трех сторон. То есть актерам оставлялась одна «своя» стена, откуда они выходили, куда они уходили. Эта «актерская стена» выстраивалась согласно принципу, проверенному в мейерхольдовском «Ревизоре»: она сплошь состояла из дверей и за каждой дверью скрывалась актерская уборная. Только если в «Ревизоре» стена из пятнадцати дверей составляла одноэтажное полукольцо, то в новом здании решено было сделать два этажа артистических кабин. Двери кабин нижнего яруса выходили прямо на арену, двери верхнего яруса — на специальный балкон, с которого по легкой лесенке можно было мгновенно спуститься на планшет. Оркестр размещался над артистическими кабинами, мог быть виден публике, а мог быть и закрыт от нее — как угодно режиссеру.

Проект здания предусматривал размещение мест для зрителей

на круто поднимающихся ступенях. Строился большой амфитеатр. Мыслился наиболее демократический театр, где все места одинаково хороши. Радиально разрезавшие амфитеатр проходы позволяли зрителям быстро и без толкотни находить и занимать свои места. А это было очень важно: ведь предполагалось построить зал, вмещающий три тысячи человек, — самый большой в стране.

Принцип расположения мест для публики и «стена» артистических кабин обнаруживали тенденцию воспроизвести в закрытом помещении, под крышей, основные очертания античного амфитеатра. Мейерхольд уговаривал архитекторов сделать даже раздвижной потолок, чтобы спектакли можно было давать под открытым небом. Архитекторы, однако, разумно возражали ему: Москва — не Эпидавр, ни осеью — под дождем, ни зимой — в мороз потолок не раскроешь. Предложен был компромиссный вариант: потолок из молочного стекла, который открывал бы доступ дневному свету.

Поскольку формально речь все время шла не о строительстве нового здания, а только о «реконструкции» бывш. театра Зон, то архитекторы вынуждены были сохранить в неприкосновенности наружные стены и вписывать все свои новшества в старую камешную коробку. Но главная сложность не в этом состояла. Всего труднее было добиться такой организации пространства, которая давала бы режиссеру полную свободу самых разнообразных композиций. В идеале Мейерхольду требовалось некое универсальное пространство, подвижное, как ртуть, податливое, как глина, способное вместить в себя и его лучшие старые постановки (сделанные в прежнем помещении, условно он их теперь называл «фронтальными») и новые спектакли, в которых всякая мизансцена будет «читаться» сразу с трех сторон. Он хотел, чтобы будущая сцена могла, в случае необходимости, дать ощущение огромного простора и, тотчас же, глухую замкнутости, тесноты. Чтобы она «умела» сосредоточить внимание всей публики на одной-единственной фигуре артиста или вдруг распахнуться для движения огромной массовки-лавины. И так далее и тому подобное!.. Уже ближайшие замыслы, которые Мейерхольд намеревался осуществить в новом театре, — «Гамлет», «Борис Годунов», «Отелло» — диктовали целый ряд условий, и архитекторы ломали себе головы, стремясь все эти требования выполнить. А кроме того, обеспечить связь улицы со сценой, дабы сквозь театр могла, допустим, пройти праздничная колонна демонстрантов, мог бы проехать автомобиль, даже и танк!

В итоге длительных поисков возникло интереснейшее решение. А именно: вся арена представляла собой не круг (как греческая орхестра или как цирковая арена), но — эллипс. Эллипс же составлялся из двух независимо друг от друга вращающихся кругов — большого и малого. И в случае необходимости (например, при возобновлении прежних «фронтальных» спектаклей) один из кругов

запимают места для публики. То есть кусок эллиптической площадки превращается в партер.

Оба круга спускались, если нужно, в трюм и там «заряжалась» необходимыми декоративными элементами спектакля. Над сценой, по потолку, шел сложной кривой линией монорельс, с помощью которого можно было подвешивать в воздухе, опускать и поднимать на любую высоту дополнительные игровые площадки.

Перспективы, которые открывала найденная М. Бархиным и С. Вахтанговым новая сценическая структура, Мейерхольд оценил сразу. Он разглядывал эскиз проекта с восторгом ребенка, получившего наконец-то самую желанную игрушку. Он тут же предложил, чтобы в антрактах зрители не выходили в фойе — не надо никаких фойе! — а спускались на опустевшую сценическую площадку и разгуливали бы там. И архитекторы с ним согласились.

Впрочем, скоро у них появились совсем другие заботы. Им предложили разработать «более реалистичный» проект и, по возможности, сократить расходы. Был подготовлен сравнительно скромный вариант — не на три тысячи, а на тысячу шестьсот зрителей, — сохранявший, однако, все принципиальные решения в силе.

Мейерхольд видел, как его идея реализуется в железобетоне и кирпиче — пусть медленно, но здание строилось, и к 1938 году каркас его был возведен.

Помимо «Бориса Годунова», «Отелло» и «Гамлета» Мейерхольд планировал новое воплощение «Клопа» Маяковского. Он хотел сызнова использовать примененный некогда в «Зорях» принцип разрыва действия, чтобы вывести на сцену героев пятилетки — тех, чьи имена гремели на всю страну. «Например, останавливается действие, выписывается Стаханов, и Стаханов выступает с маленькой речью. Мы покажем настоящих, живых людей».

Эта идея была высказана Мейерхольдом на собрании труппы ГосТИМа 19 января 1936 года, и актеры встретили ее восторженными аплодисментами.

ЛЕОНТЬЕВСКИЙ ПЕРЕУЛОК

В феврале 1936 года в газете «Правда» была опубликована статья «Сумбур вместо музыки. Об опере «Леди Макбет Мценского уезда». В статье, содержавшей необоснованно резкую критику оперы Шостаковича, прозвучал и раздраженный выпад против Мейерхольда: «...левацкое искусство вообще отрицает в театре простоту, реализм, понятность образа, естественное звучание слова. Это — перенесение в оперу, в музыку наиболее отрицательных черт «мейерхольдовщины» в умноженном виде». Завязалась широкая дискуссия о формализме. Нередко в нем упрекали и художников, искусство

которых не давало ни малейшего повода для таких обвипений,— например, Мартироса Сарьяна, Петра Кончаловского, Владимира Фаворского и других. Дискуссия часто затрагивала Мейерхольда и его театр. Слово «мейерхольдовщина» стало употребляться как своего рода синоним слову «формализм». В иных статьях и выступлениях прямо выдвигалось требование отстранить «формалиста» Мейерхольда от руководства театром.

Мейерхольд предпринял попытку отвести удар и выступил в Ленинграде с нашумевшим докладом «Мейерхольд против мейерхольдовщины». Он старался — не очень ловко, но горячо — защитить Шостаковича. Говорил о своих ошибках. «Здесь,— отмечалось, однако, в газетном отчете,— Мейерхольд был недостаточно самокритичен, менее последователен и не так резок, как в характеристике общего состояния нашего театра».

Основной пафос доклада Мейерхольда был в обличении (часто, в свою очередь, необоснованном и несправедливом) других режиссеров, которые механически заимствуют у него его формальные открытия, применяют их необдуманно и не к месту.

Кроме того, Мейерхольд сказал, что, обличая формализм, участники дискуссии нередко рассуждают лишь о форме, изолируя и отрывая это понятие от смысла и содержания сценического творения. «Это,— предрекал он,— может вызвать у художника «формофобию». Художник может потерять форму, а это для него гибель».

Словно бы намереваясь собственным примером подтвердить справедливость этих слов, Мейерхольд, по-видимому, именно в состоянии «формофобии» ставил неудачную и явно противоположанную ему по стилю драму Л. Сейфуллиной «Наташа». Пьеса была доведена до генеральной репетиции. А. К. Гладков потом вспоминал, «с какой тяжестью в душе» она смотрелась: «настолько трагически беспомощным оказался неувлеченный Мейерхольд, Мейерхольд, пробавляющийся своими «отходами»...».

Режиссер признал свою неудачу, спектакль не был выпущен, и в руках у его противников оказался еще один аргумент: ГосТИМ провалил современную пьесу. Выступления Мейерхольда против «мейерхольдовщины» действия не возымели. Его самокритика была воспринята как недостаточная, половинчатая.

В театре возлагали большие надежды на подготовленную Мейерхольдом постановку спектакля «Одна жизнь» по роману Николая Островского «Как закалялась сталь».

Спектакль готовился к двадцатилетию Октября и задумывался как высокая трагедия. Мейерхольд репетировал с подъемом. Его воодушевляла мысль, что он воплощает образы книги, которая волновала тогда всех читателей, особенно молодежь, воспринималась как крупнейшее событие советской литературы.

Опубликованы воспоминания автора пнсцепировки Е. Габриловича, некоторых актеров, участвовавших в спектакле (Н. Боголюбова, Е. Самойлова, Л. Свердлина, особенно подробные и выразительные — Л. Снежницкого). Все они в один голос говорят, что на этот раз Мейерхольду наконец удалось осуществить свою мечту и создать целостный трагедийный спектакль.

После генеральной репетиции в артистическую уборную Самойлова, который играл Павку Корчагина, ворвался Эйзенштейн.

— Только что я увидел на сцене настоящий революционный порыв и настоящего революционера!

Комиссия Комитета по делам искусств во главе с П. Керженцевым тем не менее не приняла спектакль. Трагедийная тема была воспринята как тема пессимистическая. Мейерхольда упрекали, будто он не нашел достойного завершения спектакля. В финале у Мейерхольда больной и слепой Павел Корчагин выходил на трибуну и произносил, обращаясь прямо в зрительный зал, большой монолог о смысле жизни, о революции. Этот монолог потряс Эйзенштейна, но Керженцева покоробил. Непонятый трагедийный спектакль повлек за собой ликвидацию театра Мейерхольда. «Одна жизнь» так и не была показана широкой аудитории, работу эту оценили как идейное фиаско режиссера. 17 декабря 1937 года в «Правде» появилась статья П. Керженцева. Называлась она «Чужой театр».

7 января 1938 года Комитет по делам искусств принял постановление о ликвидации Государственного театра имени Мейерхольда. Мотивировалось решение тем, что «театр им. Мейерхольда в течение всего своего существования не мог освободиться от чуждых советскому искусству, насквозь буржуазных формалистических позиций».

...От Брюсовского переулка (дом № 12), где жил Мейерхольд, до Леонтьевского (дом № 6), где жил и работал Станиславский, — рукой подать. Неторопливым шагом, гуляючи, Мейерхольд мог бы дойти до Станиславского за десять минут. Но эта маленькая дистанция долго оставалась непреодоленной. Если в середине двадцатых годов Станиславский и Мейерхольд частенько между собой общались — Мейерхольд побывал тогда в Художественном театре на «Пугачевщине», на «Горе от ума», на «Горячем сердце», а Станиславский у Мейерхольда на «Великодушном рогоносце» и на «Мандате», — то в тридцатые годы Мейерхольд постоянно посещал МХАТ, Станиславский же не бывал в ГосТИМе. Он по болезни вообще опасался покидать Леонтьевский и даже в Художественном театре показывался все реже. В другие театры ходить перестал.

Однако же, когда речь заходила о Мейерхольде, Станиславский изумлял собеседников неожиданными отзывами. Предполагалось, что Мейерхольд в его глазах — паршивая овца, отбившаяся от стада, теперь-то уж совершенно чуждый ему человек. И все-таки, ло-

гике вопреки, не желая даже и вспоминать ни давние выпады Мейерхольда против «тети Мани и дяди Вани», ни совсем недавние пасмешки над «Вишневою квадратурой» и «психоложеством», прозвучавшие в «Бане», Станиславский в 1931 году, например, в ответ на неожиданный вопрос К. А. Марджанова, кого Константин Сергеевич намерен оставить своим наследником, преспокойно ответил: — Мейерхольда.

А. В. Февральский опубликовал запись из блокнота Станиславского, сделанную в 1936 году:

«Передать филиал Мейерхольду, соединив нашу и его труппы. МХАТ отдать Немировичу-Данченко, мне для студии — филиал (пока там наши оперы), Мейерхольд — его театр. При этом я ему создаю труппу (переживание). Он — биомеханика и постановщик у меня. Кроме того: общее управление над всеми этими театрами. Художественная часть — я, Немирович-Данченко, Мейерхольд...».

Готовность Станиславского учить актеров Мейерхольда переживанию, а своих артистов по доброй воле отдать в кабалу биомеханики? Да вдобавок еще и доверить Мейерхольду постановки «у себя», то есть в любимой оперной студии? Можно не сомневаться: если бы ученики Станиславского в 1936 году узнали о его намерениях, они были бы потрясены.

Впрочем, потрясения им все же довелось пережить. Редколлегия степной газеты оперной студии в сезон 1936/37 года попросила Станиславского ответить, кого он считает лучшим советским режиссером. Станиславский, не раздумывая, сообщил:

— Единственный режиссер, которого я знаю, — это Мейерхольд.

Трудно сказать, решилась ли степная газета предать гласности его невероятные слова. Но, по свидетельству Г. В. Кристи, до студийцев они дошли и шепотом передавались из уст в уста. Не дошли, по-видимому, до Мейерхольда...

Если Станиславский в тридцатые годы неожиданно лестно отзывался о Мейерхольде наедине со своими собеседниками или в узком кругу, то Мейерхольд в эту самую пору говорил о Станиславском едва ли не всякий раз, когда поднимался на трибуну и очень часто — на репетициях, на беседах у себя в театре. Возникло впечатление, будто он рвется к Станиславскому, жаждет общения с ним. Да так оно и было. Он всячески стремился развеять миф об «антагонизме», якобы существующем между ним и Станиславским. Миф этот с годами становился все навязчивее, и «формалиста» Мейерхольда упорно противопоставляли «реалисту» Станиславскому. А Мейерхольд из года в год повторял:

— Утверждение, что Мейерхольд и Станиславский — антиподы, неверно. В такой заскорузлой статичности тезис этот неправилен. И Станиславский и Мейерхольд не представляют собой что-то законченное. И тот и другой находятся в постоянном изменении.

Мейерхольд говорил это в феврале 1935 года. В те же самые дни Станиславский подробно расспрашивал всех и каждого о мейерхольдовской постановке «Пиковой дамы». И одному из музыкантов, сказавшему, что изменения в партитуре Чайковского, произведенные Мейерхольдом, возмутительны, с детской простотой возразил:

— Но ведь либретто старых опер, они же часто до смешного наивны! А ремарки... — тут Станиславский сделал большие глаза, — они же бывают просто оскорбительны для режиссера!

И он вызвал к себе ассистента Мейерхольда по «Пиковой даме» Н. А. Басилова и самым дотошным образом выпытывал у него все подробности мейерхольдовской оперной постановки.

А через год Мейерхольд, споря с критикой, «заругавшей» спектакль Станиславского «Кармен», восторженно говорил:

— Надо ходить и учиться у этого большого мастера! Какое изумительное богатство умных мизансцен!..

Однако, несмотря на усиливавшийся интерес друг к другу, Станиславский и Мейерхольд долго не могли повстречаться. И коротенькая прогулка с Брюсовского на Леонтьевский, о которой мечтал Мейерхольд, все не получалась, откладывалась. Что-то мешало...

Только летом 1937 года Мейерхольд побывал на Леонтьевском, и их со Станиславским беседа длилась три часа. Итоги разговора в изложении Мейерхольда выглядели так:

— Мы — две системы, друг друга дополняющие. Константин Сергеевич отказался в своей системе от многого, что вошло в его систему от мейнингенцев. Я в своей системе взял многое из того, что я в начале моей деятельности отрицал, не брал от Константина Сергеевича... Мы провели вместе три часа и в эти три часа выяснили, что у нас нет принципиальных крупных расхождений, что эти две системы найдут единство...

Разумеется, данное резюме составлено в самых общих выражениях. Но главная его мысль о возможности какого-то сближения со Станиславским и даже сотрудничества с ним получила внезапное подтверждение, когда ГостИМа не стало. В этот момент руку помощи Мейерхольду протянул не кто иной, как Станиславский. Благодарство и красоту его поступка переоценить невозможно. Переполох же, который вызвал этот шаг Станиславского в его ближайшем окружении, трудно передать.

— У Кости всегда были причуды, — говорила Зинаида Сергеевна Соколова, сестра Станиславского, режиссер и педагог его оперного театра. (По идее Станиславского, именно к деятельности в оперном коллективе, независимом от МХАТ, привлекался Мейерхольд.)

— Мейерхольд чужой для нас, ему враждебны наши традиции, — утверждали другие.

— Мейерхольд есть Мейерхольд — многозначительно замечали третьи.

На все возражения Станиславский отвечал коротко:

— Мейерхольд нам нужен.

Ему пришлось перебарывать не только смятение собственных сотрудников, но и сопротивление Комитета по делам искусств. Инициатива Станиславского и доверие, которое он оказывал Мейерхольду, шли вразрез с недоверием, выраженным Комитетом, и с провозглашенным Керженцевым в печати категорическим отрицанием за Мейерхольдом каких бы то ни было творческих успехов или заслуг. Однако авторитет Станиславского был непререкаем, тем паче что Константин Сергеевич объявил: всю ответственность он принимает на себя. В мае 1938 года появилось сообщение, что Мейерхольд назначен режиссером оперного театра Станиславского.

Впоследствии высказывалось, и неоднократно, предположение, будто Станиславский «с распростертыми объятиями» призывал к себе Мейерхольда, как «блудного сына», одумавшегося и раскаявшегося в былых прегрешениях, будто возвращение к Станиславскому означало эстетическую капитуляцию Мейерхольда, его Каноссу. Эта наивная гипотеза проще всего опровергается словами Станиславского: «Мейерхольд нам нужен». Станиславскому нужен был не Мейерхольд, причисленный под Станиславского, лишенный собственных идей, способный только глядеть ему в рот и поддакивать. В такого рода помощниках Станиславский недостатка не испытывал. Константин Сергеевич нуждался в самостоятельно мыслящем, дерзком и оригинальном помощнике-оппоненте.

Конкретные сведения о работе Мейерхольда в оперном театре Станиславского не дают никаких оснований думать, что, оказавшись рядом со Станиславским, Мейерхольд изменился, преобразился, перестал быть самим собой. Если бы и захотел этого — конечно, не добился бы никаких успехов. Губительность идеи компромисса он уже изведal во время горького эксперимента с сейфуллинской «Наташей». А кроме всего прочего любой мыслимый компромисс все равно не мог перечеркнуть четыре десятилетия, пройденные своим путем.

Мейерхольд оставался Мейерхольдом. Другой вопрос, насколько, в какой мере Мейерхольд мог тогда, в 1938 году, оправдать ожидания Станиславского.

Одна из помощниц Станиславского, И. Чернецкая, хорошо запомнила тот день, когда Мейерхольд впервые появился в знаменитом «Онегинском зале» на Леонтьевском на занятиях оперной студии:

«М. П. Лилина и З. С. Соколова пришли раньше. Успокаивали студентов. Все ждали. Наконец открылись двери — на пороге Константин Сергеевич и Всеволод Эмильевич. Константин Сергеевич нарядный, подтянутый, праздничный, ласковый. Всеволод Эмильевич в помятом костюме, плохо причесан, суровый и мрачный.

Все вскочили и молча стояли, пока не уселись Константин Сергеевич, Всеволод Эмильевич, Мария Петровна, Зинаида Сергеевна и другие. Студия молча стояла и ждала распоряжения...

Приготовили уже палаженные выгородки для «Снегурочки».

Константин Сергеевич сидел очень выпрямившись на стуле. Он не сел в мягкое кресло. Оно располагает к разваливанию в нем, а Константин Сергеевич, очевидно, хотел быть более официальным и праздничным и, главное, гостеприимным. Мягкое кресло он предпочел Мейерхольду. Всеволод Эмильевич уселся, то есть, скорее, улегся в него. Ноги у него были длинные — он их не согнул в коленях, а вытянул, голова оказалась на середине спинки. Он полулежал. Углы рта были опущены, глаза полуоткрыты, руки не опирались на подлокотники, а висели как плети. Константин же Сергеевич сидел как на великосветском балу. Сидел, как сидели молодые люди, готовые каждую минуту вскочить и покружиться с милой дамой в туре вальса. Он сидел так легко, так изящно, что казался «балетным кавалером», ждущим своего выхода».

Итак, руки висят как плети, прическа растрепана, глаза полуоткрыты, костюм помятый — вот портрет Мейерхольда 1938 года... Да и сохранившиеся последние его фотографии о том же говорят. Вся жизнь Всеволод Эмильевич одевался обдуманно, папоказ, его внешний облик всегда соответствовал тому, как в данное время он понимал свою жизненную позицию, какое избирал социальное и театральное амплуа. Из дому он выходил на улицу, будто из-за кулис на сцену, назубок зная сегодняшнюю роль и выбирая самую подходящую манеру держаться, походку, пластическую форму, костюм. Художники и фотографы запечатлели множество мейерхольдовских метаморфоз: то щеголеватый эстет, то богемного типа «свободный художник», то суровый фронтоник поры гражданской войны, то — ходячее воплощение строгого и рационального урбанизма, кажется, даже и не человек искусства, а инженер, механик, то, наоборот, олицетворение артистизма, то — чуть ли не ученый, какой-то профессор. Очень редки домашние фотографии Мейерхольда, зафиксировавшие его «вне образа» — летом, где-нибудь на даче.

А в 1938—1939 годах Мейерхольд словно бы махнул на себя рукой. На режиссерской конференции 15 июня 1939 года выступал — неслыханное дело! — без пиджака: белая рубашка в полоску, небрежно повязанный галстук. Правда, стояла жара. Но ведь совсем еще недавно Мейерхольд в любую погоду восхищал окружающих оригинальным, с безупречным вкусом сшитым костюмом, крахмальной белизной сорочки, элегантной, артистической «бабушкой» или красивым галстуком.

Контраст между подобранностью, грацией, свежестью Станиславского и вялой, расслабленной пластикой пришедшего к нему в помятом костюме Мейерхольда выражал с горькой наглядностью

1
всю разницу их тогдашнего мироощущения. Стапиславский, которому осталось жить лишь несколько месяцев, знал, всем существом своим чувствовал, что ему предстоит не смерть, но — бессмертие. Мучаясь многими проблемами, которые оставались нерешенными, подчас болезненно переживая мнимые и действительные измены учеников, Станиславский не сомневался в том, что подвиг его жизни в искусстве по достоинству понят и оценен. А Мейерхольд, которому предстояло ненадолго — на полтора года — Станиславского пережить, с горечью думал, что вся его творческая деятельность перечеркнута, прошлое сброшено со счета, будущего нет. Художник, воспетый в стихах Маяковского, Багрицкого, Пастернака, Ахматовой, режиссер, о котором в былое время сочувственно или с восторгом отзывались Чехов, Горький, Блок, Андрей Белый, Вахтангов, Луначарский, Эйзенштейн, Михаил Чехов, Шостакович, молодой, тогда еще неизвестный Назым Хикмет и всемирно известный Гордон Крэг, жил с предощущением беды. «На меня направлен сумрак ночи» — вот что он чувствовал, хотя Пастернак не написал еще эту строчку.

Ему не дано было знать, что пройдет всего два десятилетия — и в нарастающем рокоте славы имя Мейерхольда вновь будет возвращено истории мировой сцены, что его театральные идеи получат широкое распространение, что его театральное наследие будет издано, а спектакли станут предметом самого пристального изучения.

Прошли годы, десятилетия. Почти никто не знает, что здание Концертного зала имени Чайковского поныне окружено оставшимися в неприкосновенности стенами бывш. театра Зон. Теми стенами, грубый кирпич которых видели зрители «Зорь» и «Великодушного рогоносца». Стенами, слышавшими голоса Мейерхольда и Маяковского, чей памятник висится тут же, рядом, на площади, названной в честь автора «Мистерии-буфф», «Клопа» и «Бани». Мало кому ведомо, что камешная коробка, внутри которой впервые сыграны мейерхольдовские «Лес», «Ревизор», «Мапдат», «Горе уму», цела по сей день, хотя и скрыта от наших глаз слоем цветной штукатурки, заслонена колоннадой.

Но вне этих стен искусство Всеволода Эмильевича Мейерхольда живет и существует поныне. У Мастера были десятки талантливых учеников и последователей, они в свою очередь воспитали большую плеяду режиссеров и актеров. Кроме того, хорошо известно, что театральные идеи передаются не только от учителя к ученику. Они обладают энергией саморазвития. Разрешая былые противоречия, время подхватывает и внедряет в театальный язык средства выразительности, приемы и формы, способные расширить возможности искусства и, значит, дать новые минуты потрясений зрителям, которые заполняют театральные залы.

ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы, т. 1—2. М., «Искусство», 1968.
- Мейерхольд В. Э.* Переписка. М., «Искусство», 1976;
- Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. М., ВТО, 1978.
- Алперс Б. В.* Театральные очерки, т. 1—2. М., «Искусство», 1977.
- Веригина В. П.* Воспоминания. Л., «Искусство», 1974.
- Волков Н. Д.* Мейерхольд, т. 1—2. М. — Л., «Academia», 1929;
- Встречи с Мейерхольдом. Сборник воспоминаний. М., ВТО, 1967.
- Гарин Э. П.* С Мейерхольдом. М., «Искусство», 1974.
- Гвоздев А. А.* Театр им. Вс. Мейерхольда (1920—1926). Л., «Academia», 1927.
- Гладков А. К.* Годы учения Всеволода Мейерхольда, Саратов, 1979.
- Гладков А. К.* Театр. Воспоминания и размышления. М., «Искусство», 1980.
- Гоголь и Мейерхольд. Сборник. М., изд. «Никитинские субботники», 1927.
- Гозенпуд А. А.* Русский оперный театр между двух революций. 1905—1917. Л., «Искусство», 1975.
- Дейч А. И.* Голос памяти. М., «Искусство», 1966.
- Завадский Ю. А.* Учителя и ученики. М., «Искусство», 1975.
- Захава Б. Е.* Современники. М., «Искусство», 1969.
- Зингерман Б. И.* Корифеи советской режиссуры и мировая сцена. — В кн.: Вопросы театра. М., ВТО, 1970.
- Золотницкий Д. И.* Зори театрального Октября. Л., «Искусство», 1976.
- Золотницкий Д. И.* Будни и праздники театрального Октября. Л., «Искусство», 1978.
- Ильинский И. В.* Сам о себе. Изд. 2-е. М., «Искусство», 1973.
- Каплан Э. И.* Жизнь в музыкальном театре. Л., «Музыка», 1969.
- Козинцев Г. М.* Глубокий экран. Л., «Искусство», 1971.
- Луначарский А. В.* О театре и драматургии, т. 1. М., «Искусство», 1958.
- Малютин Я. О.* Актеры моего поколения. Л. — М., «Искусство», 1959.
- Марков П. А.* О театре, т. 1—4. М., «Искусство», 1974—1977.
- Мацкин А. П.* Портреты и наблюдения. М., «Искусство», 1973.
- Пожарская М. Н.* Русское театрально-декорационное искусство конца XIX — начала XX века. М., «Искусство», 1970.
- «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда. Л., «Academia», 1927.
- Рудницкий К. Л.* Режиссер Мейерхольд. М., «Наука», 1969.
- Ситковецкая М. М.* В. Э. Мейерхольд до Октября. — В кн.: Встречи с прошлым. М., «Сов. Россия», 1970.
- Снежницкий Л. Д.* На репетициях у мастеров режиссуры. М., «Искусство», 1972.
- Станиславский К. С.* Собр. соч. в 8-ми т., т. 1, 5—8. М., «Искусство», 1954—1961.
- Телляковский В. А.* Воспоминания. Л., «Искусство», 1965.
- Тиме Е. И.* Дороги искусства. Л. — М., ВТО, 1962.
- Февральский А. В.* Десять лет театра Мейерхольда. М., «Федерация», 1931.
- Февральский А. В.* Станиславский и Мейерхольд. — В кн.: Тарусские страницы. Калуга, 1961.
- Февральский А. В.* Записки ровесника века. М., «Сов. писатель», 1976.
- Февральский А. В.* Пути к синтезу. Мейерхольд и кино. М., «Искусство», 1978.
- Юрьев Ю. М.* Записки, т. 2. Л., «Искусство», 1969.
- Юткевич С. И.* Контрапункт режиссера. М., «Искусство», 1960.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Карл Теодор Мейергольд четырех лет



Вс. Э. Мейерхольд. Фото 1897 г.



Вс. Э. Мейерхольд. Пушкино. Фото 1898 г.



Вс. Мейерхольд — Грозный. «Смерть
Иоанна Грозного» А. К. Толстого, МХТ,
1899



Вс. Мейерхольд — Ландовский. «Акробаты» Ф. Шентана. Херсон, 1903



Вс. Э. Мейерхольд и художник К. К. Ко-
стин. Николаев, 1905





**В. Комиссаржевская — Беатриса. «Сестра Беатриса» М. Метерлинка. Театр на
Офицерской, 1906**

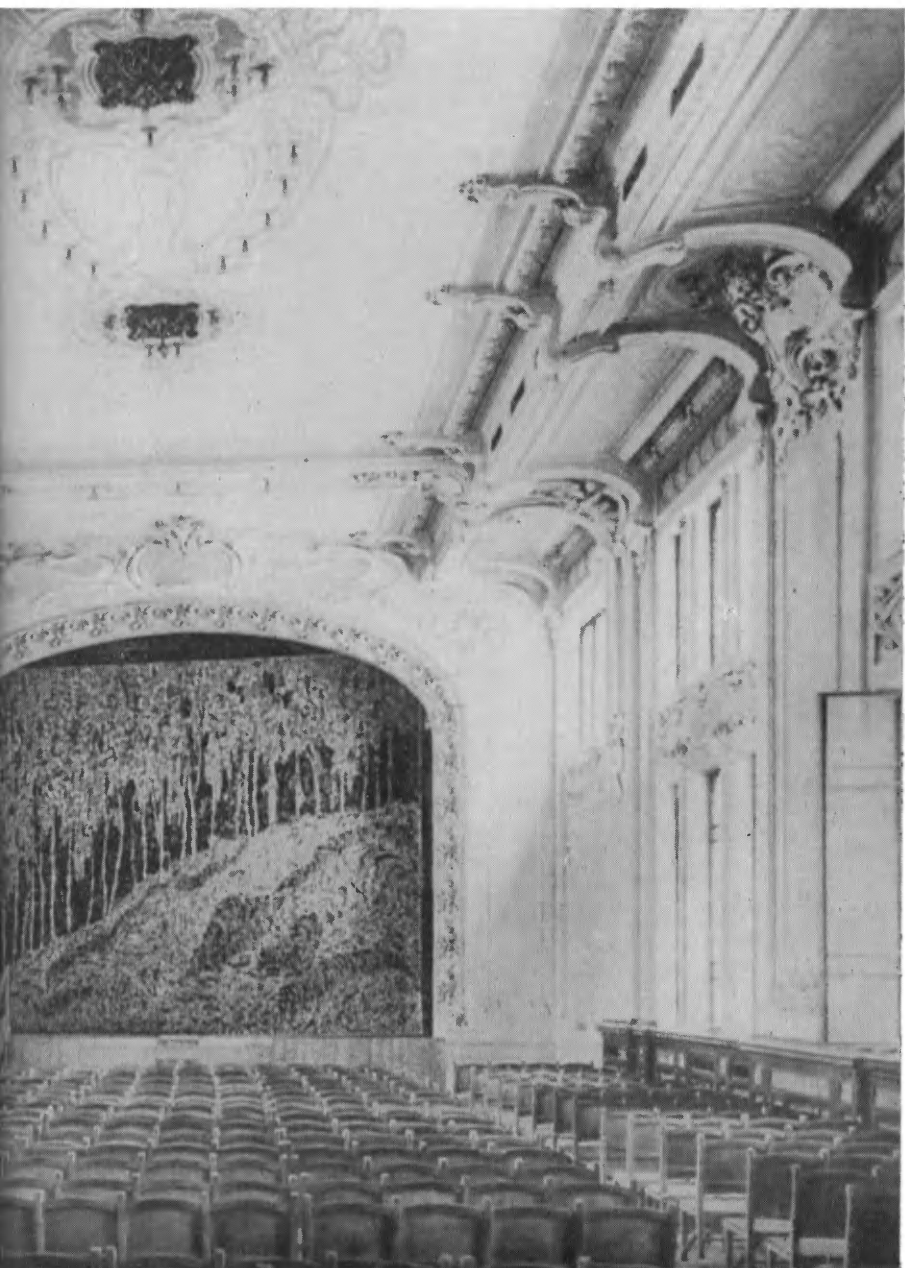


А. А. Блок. 1906. Портрет, подаренный
Вс. Э. Мейерхольду



Зал Студии на Поварской





**Н. Ходотов — Йервен, Вс. Мейерхольд —
Карено. «У врат царства» К. Гамсуна.
Александринский театр, 1908**



Ю. Юрьев — Дон Жуан. «Дон Жуан»
Ж.-Б. Мольера. Александринский театр,
1910



**К. Варламов — Сганарель. «Дон Жуан»
Ж.-Б. Мольера. Александринский театр,
1910**



**Арапчата. «Дон Жуан» Ж.-Б. Мольера.
Александринский театр, 1910**



**Е. Рощина-Инсарова — Катерина. «Гроза»
А. Н. Островского. Александринский
театр, 1916**



Н. Коваленская — Фернандо. «Стойкий
принц» П. Кальдерона. Александрин-
ский театр, 1915



Вс. Э. Мейерхольд, А. Я. Головин,
М. П. Зандин. Павловск, 1914



Вс. Э. Мейерхольд, портрет работы
А. Я. Головина, 1917



«Маскарад» М. Ю. Лермонтова, Александринский театр, 1917

Ю. Юрьев — Арбенин

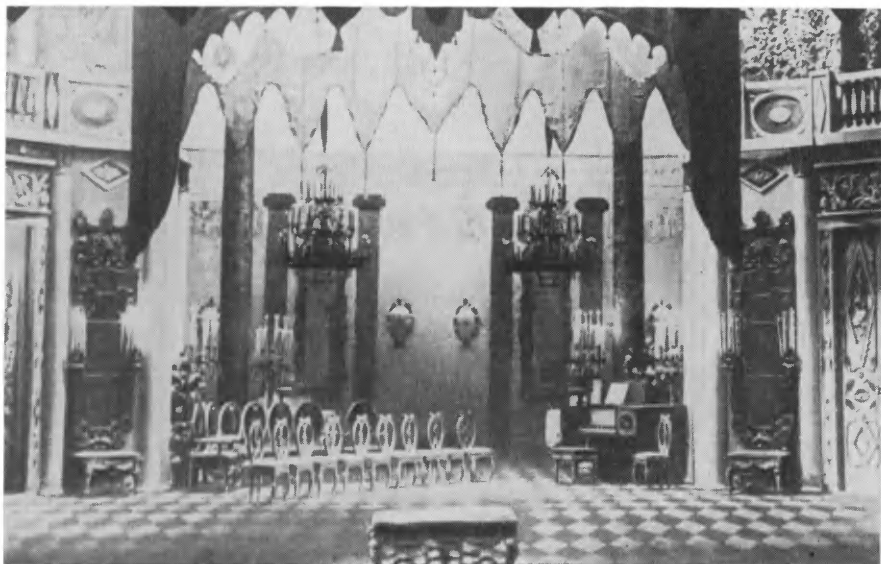
Н. Коваленская — Нина



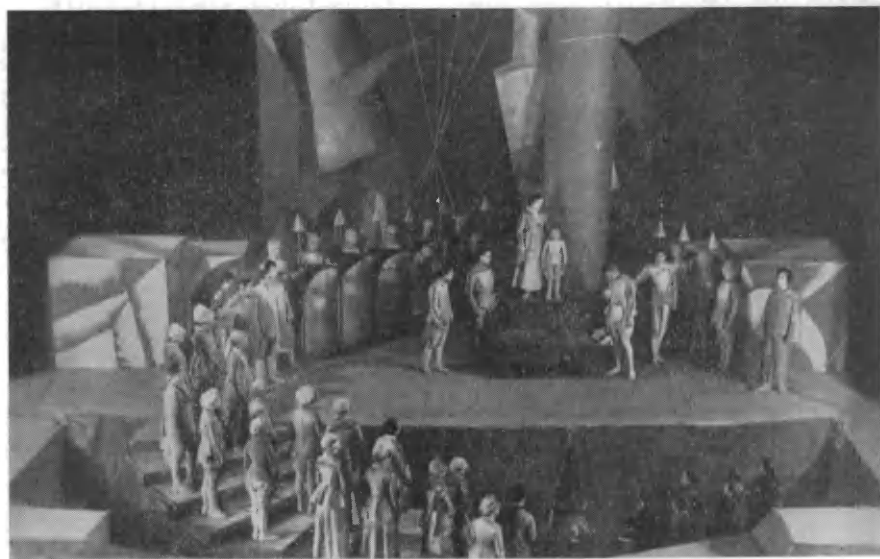
«Маскарад» М. Ю. Лермонтова. Александринский театр, 1917

Н. Барабанов — Неизвестный

Оформление сцены



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



Вс. Э. Мейерхольд, 1921



«Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка. Театр актера, 1922

И. Ильинский — Брюно

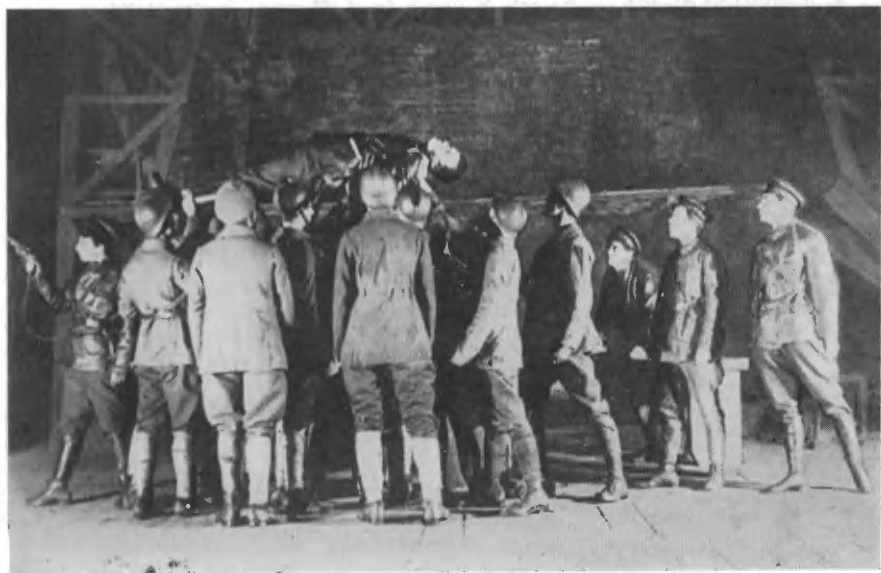
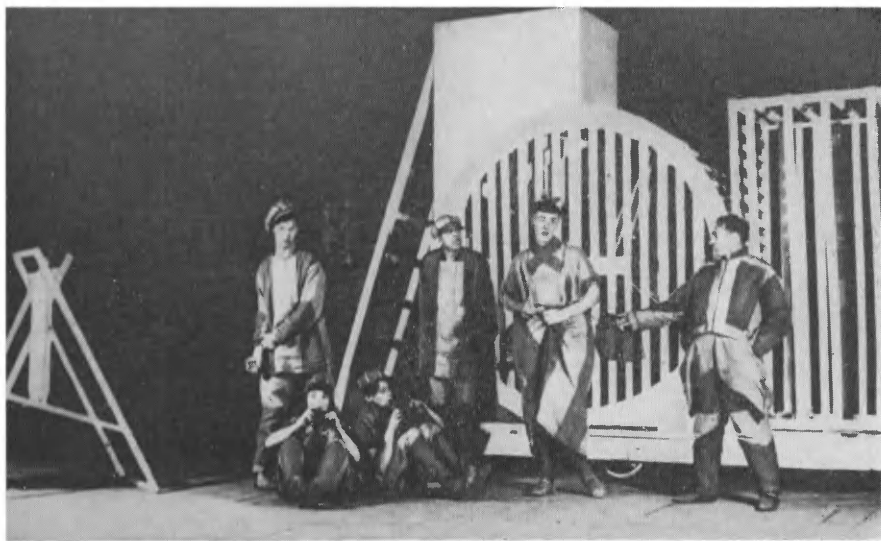
М. Бабанова — Стелла

Сцена из спектакля



«Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина. Сцена из спектакля. Театр актера, 1922

«Земля дыбом» по М. Мартине. Сцена из спектакля. ТИМ, 1923



Вс. Э. Мейерхольд, 1923



Э. Н. Райх, 1923



З. Н. Райх и Вс. Э. Мейерхольд, 1923



«Доходное место» А. Н. Островского. Театр Революции, 1923

М. Бабанова — Полинья

Сцена из спектакля



«Лес» А. Н. Островского. ТИМ, 1924

З. Райх — Аксюша, М. Мухин — Несчастливцев

Е. Тяпкина — Гурмыжская, И. Пырьев — Буланов, М. Мухин — Несчастливцев



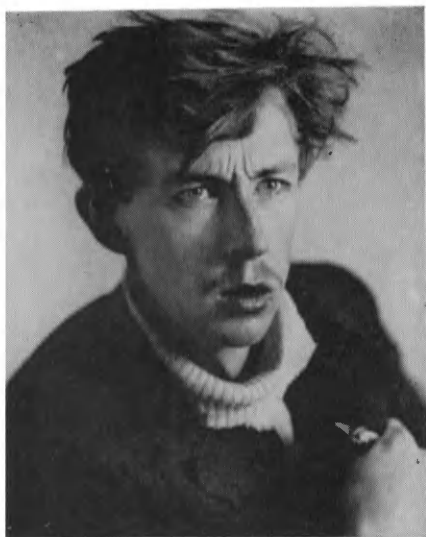
«Учитель Бубус» А. Файко. Сцена из спектакля. ТИМ, 1925



«Мандат» Н. Эрдмана. ТИМ, 1925

Э. Гарин — Гулячкин

Сцена из спектакля



У гроба С. А. Есенина — Вс. Э. Мейер-
хольд, З. Н. Райх крайние слева, де-
кабрь 1925 г.



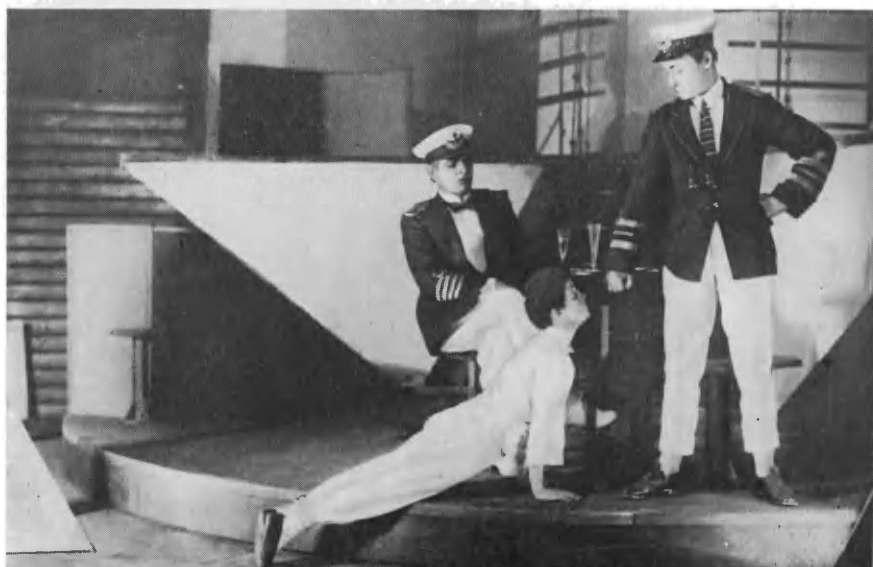
Вс. Э. Мейерхольд, Н. Р. Эрдман,
В. В. Малковский



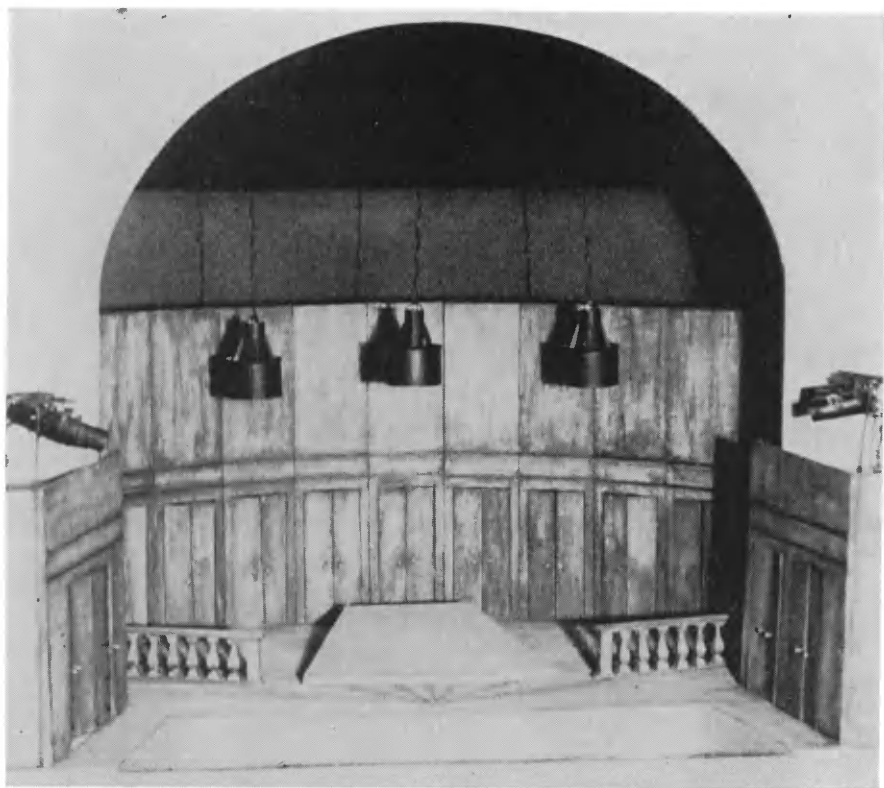
«Рычи, Китай!» С. Третьякова. ТИМ, 1926

М. Бабанова — Бой

Сцена из спектакля



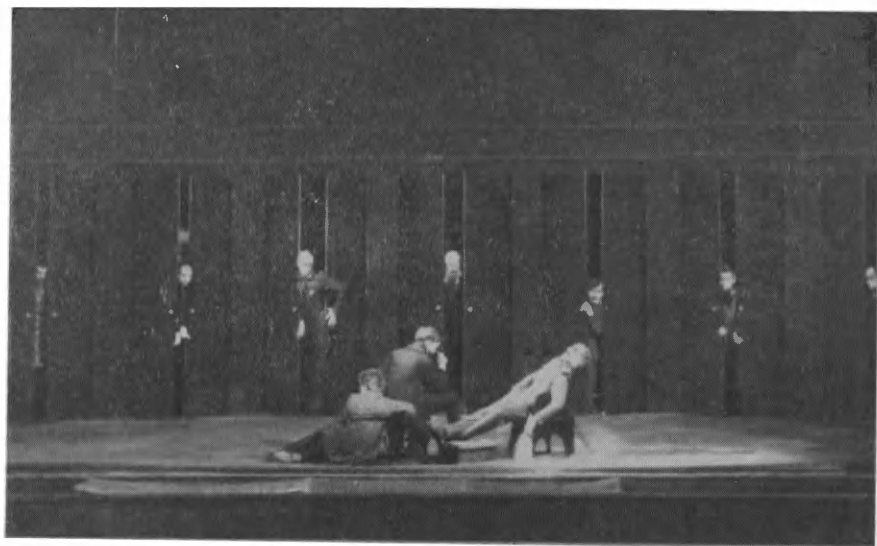
«Ревизор» Н. В. Гоголя, оформление
сцены. ГосТИМ, 1926



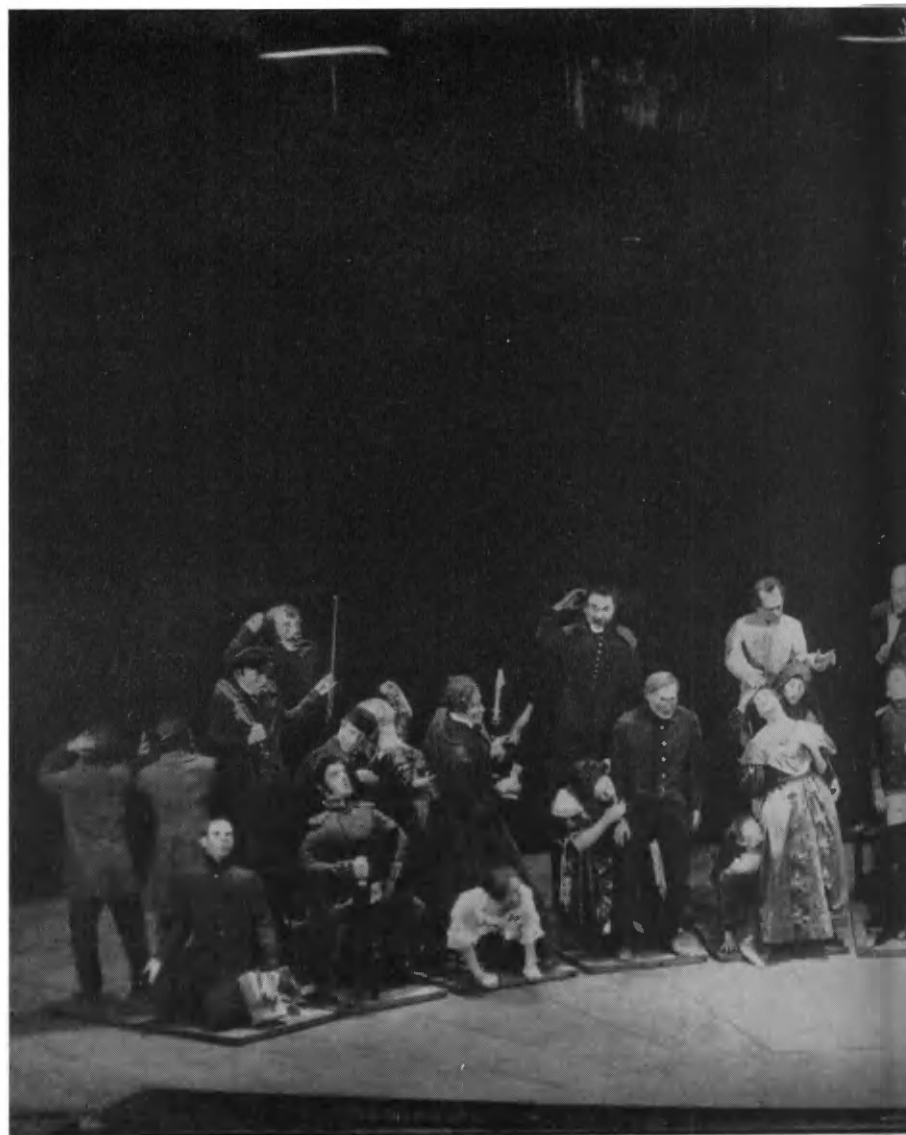
«Ревизор» Н. В. Гоголя. Гостим, 1926

Сцены из спектакля





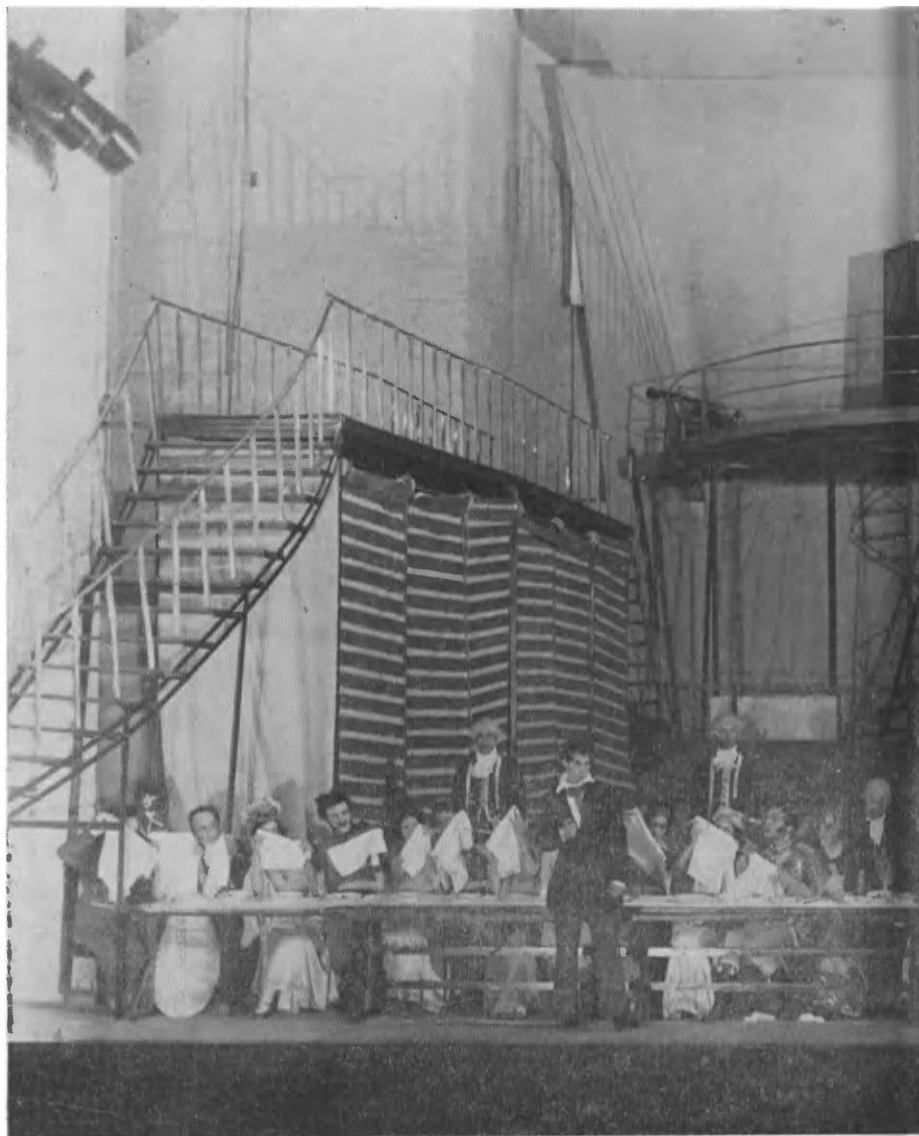
«Ревизор» Н. В. Гоголя. Финал спектакля (немая сцена). ГосТИМ, 1926





«Горе уму» А. С. Грибоедова. Гостим, 1928

Сцена из спектакля





«Горе уму» А. С. Грибоедова. ГосТИМ, 1928

Сцена из спектакля.

В. Зайчиков — Загорецкий



Вс. Э. Мейерхольд, 1927



Д. Д. Шостакович, Вс. Э. Мейерхольд,
1929



Вс. Э. Мейерхольд, 1929

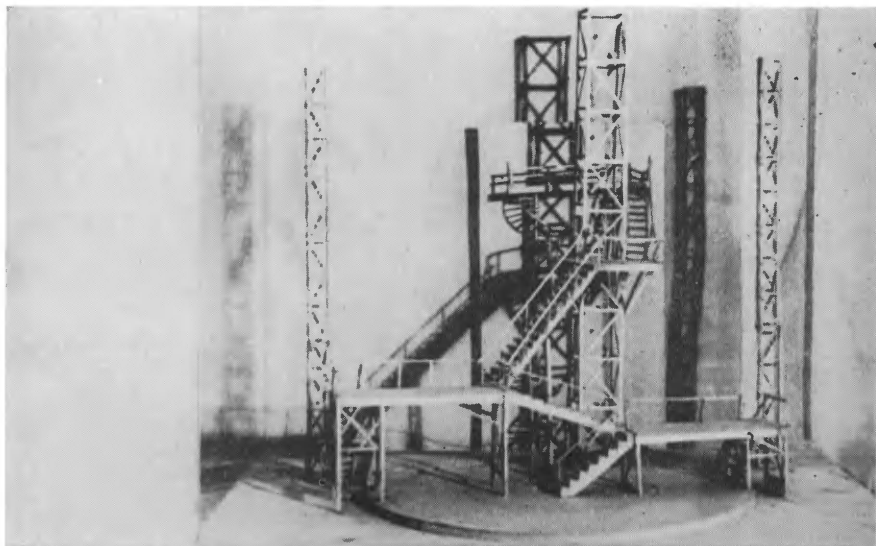


«Клоп» В. Маяковского. Сцена из спектакля. Гостим, 1929



Макет конструкции к спектаклю «Баня».
Художники С. Вахтангов, А. Дейнека

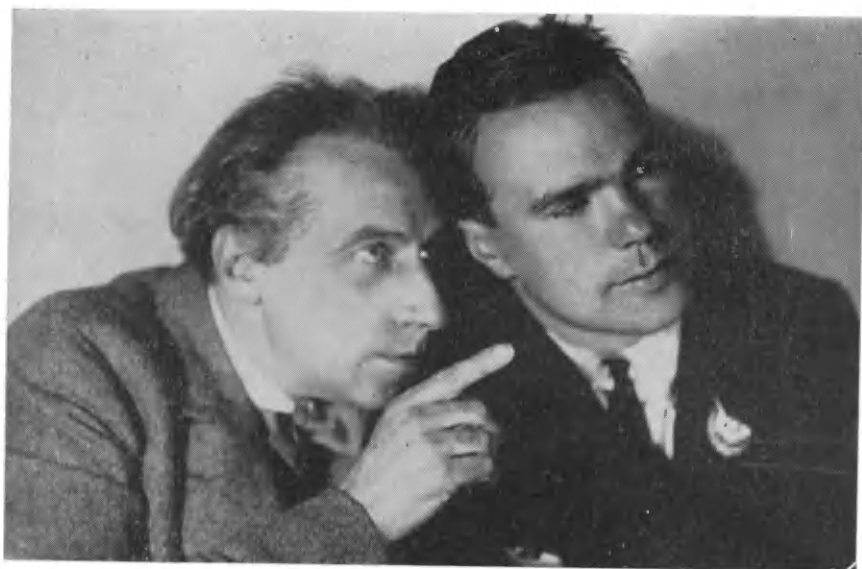
Вс. Э. Мейерхольд беседует с актерами
ГостИМа у макета «Бани», 1930



Здание ГосТИМа на Садовой-Триумфальной



Вс. Э. Мейерхольд и В. В. Вишневский,
1931



«Командарм 2» И. Сельвинского. Сцена из спектакля. ГостИМ, 1929

Е. Тяпкина — Кармен. «Последний решительный» В. Вишневского. ГостИМ, 1931

С. Мартинсон — американский матрос. «Последний решительный» В. Вишневского. ГостИМ, 1931



«Список благоденний» Ю. Олеша, Гостим, 1931

З. Райх — Гончарова

Сцена из спектакля



Л. Свердлин — Нунбах. «Вступление»
Ю. Германа. ГостТИМ, 1933



«Свадьба Кречинского» А. В. Сухова-
Кобылина. Сцена из спектакля. ГостТИМ,
1933



З. Райх — Попова, Н. Боголюбов — Смир-
нов («Медведь»). «33 обморока» по
А. П. Чехову. ГостТИМ, 1935



«Дама с камелиями» А. Дюма-сына. ГостИМ, 1934

Убранство сцены первого акта

З. Райх — Маргерит, М. Царев — Арман



«Дама с камелиями» А. Дюма-сы
Сцена из спектакля. ГостИМ, 1934

Н. Вальтер — графиня. «Пиковая дама»
П. И. Чайковского. МАЛЕГОТ, 1935



Вс. Э. Мейерхольд на строительной площадке нового здания ГостИМа, 1937



А. Я. Таиров, Г. Крэг, Вс. Э. Мейерхольд, 1935

Вс. Э. Мейерхольд и С. С. Прокофьев, 1939



ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	3
Карл Теодор Казимир	4
«Зачем я не на сцене?»	16
Ремесло	21
Учитель	25
Лето в Пушкине	31
Рождение театра	35
Актер Мейерхольд	41
«Я не остаюсь!»	48
Покорение Херсона	55
«Товарищество Новой драмы»	65
Стапиславский зовёт	77
Взлет и падение	86
Опять провинция	91
Комиссаржевская	100
Блок	112
«Талант дал трещину...»	114
Разрыв	124
Теляковский идет на риск	138
Дебют в Александринском театре	148
Вагнер	153
Появление Доктора Дапертутто	163
Мейерхольдовы арапчата	171
Три оперы	177
Териоки	184
Кризис	188
Студия на Бородинской	191
Война	202
Поэзия Островского	208
Пушкин, Мейерхольд, Бенуа	212
Закат империи	217
От Февраля к Октябрю	226
«Все заново!»	230
Пауза	238
«Театральный Октябрь»	244
«Чайка» театра Мейерхольда	249
Революционная буффонада	254
«Раздевание театра»	260
Конструкция	266
«Иль-Ба-Зай»	270
Жуткий цирк	275
Политические ревю	279

«Постановка без пороха»	286
Театр социальной маски	292
Комедия на музыке	313
Эрдман	321
«Чужие» и «свои»	329
«Театральный термидор»	333
Гоголь	335
Бабанова уходит	352
Грибоедов	354
«Закрыт или не закрыт?»	363
С Маяковским	367
Сельвинский, Вишневский, Олеша	377
Сочинение спектакля	387
Заигранные пьесы	399
Пушкин и Чайковский	404
Опусы 111 и 112	410
Театр будущего	413
Леонтьевский переулочек	416
Основная литература	424

Константин Лазаревич Рудницкий

МЕЙЕРХОЛЬД

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»

Редактор В. Н. Стольная

Художественный редактор Э. Э. Ринчино

Художники серии М. А. Аникст и С. М. Бархин

Технический редактор Г. М. Короткова

Корректоры Н. Н. Прокофьева и И. В. Разинкина

ИБ № 874

Сдано в набор 18.02.80. Подписано к печати 20.05.81. А09183. Формат издания 60×84/16. Бумага тип. № 1 и мелованная. Гарнитура обыкновенная. Высокая печать. Усл. п. л. 28,016. Уч.-изд. л. 32,13. Изд. № 4988. Тираж 50 000. Заказ 1640. Цена 2 р. 70 к.

Издательство «Искусство», 103009 Москва, Собиновский пер., 3. Ордена Октябрьской Революции, ордена Трудового Красного Знамени Ленинградское производственно-техническое объединение «Печатный Двор» имени А. М. Горького «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 197136, Ленинград, П-136, Чкаловский пр., 15.

2р.70к.

2 р. 70 к.