



Н. Вилков  
Мейерхольд



Волков Н. Д. Мейерхольд: В 2 т. М.; Л.: Academia, 1929.  
Т. 2: 1908 – 1917. 493 с.

## **ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ. МЕЙЕРХОЛЬД И ДОКТОР ДАПЕРТУТТО. 1908 – 1917**

### **I. Первая зима. 1908 – 1909**

*III Государственная дума и театр. — Летние новинки. — В. А. Теляковский о Мейерхольде. — Условия контракта. — Александринский и Мариинский театры. — М. Г. Савина. — Письмо-статья «О театре». — Первые шаги. — «У царских врат». — А. Я. Головин и В. Э. Мейерхольд. — Три постановки пьесы Гамсуна. — Три Карено (Мейерхольд, Бравич, Качалов). — Неудача спектакля. — «Синяя птица» в МХТ. — 10 лет МХТ. — Смерть А. П. Ленского. — Ярцевский инцидент. — Запрещение «Саломеи». — Неосуществленный «Царь Федор». — «Лукоморье». — «Кривое зеркало». — Студия на Жуковской улице. — Репертуар театра В. Ф. Комиссаржевской. — А. Я. Таиров. — П. Ярцев о новых режиссерах. — «Дама из ложи». — Лекции Н. А. Попова, Ю. М. Юрьева, Ю. Э. Озаровского, Н. Н. Евреинова. — Второй съезд режиссеров. — Под знаком Гоголя. .... 9*

### **II. «Тристан» в опере и драме. Башенный театр. 1909 – 1910**

*Снова принц Арагонский. — Педагогика. — Перемены в области художественных журналов. — «Аполлон». — Теоретическая статья В. Мейерхольда. — Статья о Г. Крэге. — Взгляды Мейерхольда на искусство оперного театра. — «Тристан и Изольда» в Мариинском театре. — Перемены в театральном мире. — Речь А. И. Южина. — Курс на мещанский театр. — «Анатэма» в МХТ. — «Новый драматический театр» в Петербурге. — «Половецкие пляски» М. М. Фокина. — Выступления учеников Мейерхольда на курсах Полака. — Школы и студии. — М. А. Чехов. — Предвестия бед. — Ганако. — Режиссерские рецензии. — Постановка Ф. Ф. Комиссаржевским «Цезаря и Клеопатры». — Отзывы А. Кугеля и В. Мейерхольда. — Постановка Мейерхольдом сцен из «Павла I» Мережковского. — «Шут Тантрис» в Александринском театре. — Смерть В. Ф. Комиссаржевской, М. А. Врубеля, Льва Толстого. — Кризис символизма. — Футуризм. — «Башенный театр». — «Поклонение кресту» Кальдерона. — Участие Мейерхольда в балете. — «Выбор невесты». — Докладная записка Ю. Озаровского и В. Мейерхольда. .... 57*

### **III. Заграничное путешествие. 1910**

*Поездка режиссеров. — От Мальме в Гамбург. — В Гамбурге. — Кельн. — Возвращение в Россию. — Послание «Рехидору Башенного театра». — Экскурсия учеников Ф. Ф. Зелинского в Грецию. — Участие в ней Мейерхольда. — Отъезд. — Дорога. — Константинополь. — Путь к Дарданеллам. — Смирна. — Афины. — Акрополь. — Микены. —*

Дельфы. — Прощание с Грецией. — Флоренция. — Театр Крэга «Arena Guidoni». — Выступления итальянских футуристов. — Мюнхен. — Ф. Ведекинд. — Театр марионеток. — «Сумурун» у Рейнгардта. — «Русский сезон».....	98
<b>IV. Начало новой манеры. 1910 – 1911</b>	
Режиссерский совет Александринского театра. — «Лес» в постановке А. П. Петровского. — Петербургские драматические театры. — Режиссерские перемещения. — Е. Б. Вахтангов. — «Дом интермедий». — «Шарф Коломбины». — «Дон-Жуан» Мольера в Александринском театре. — «Братья Карамазовы» в МХТ. — Увлечение балетом. — Упадок драматургии. — Эпизодические спектакли. — Выступления С. М. Волконского. — Новые литературные группировки. — Живопись. — Музыка. — А. Скрябин. — Вторая программа «Дома интермедий». — «Обращенный принц» Е. Зноско-Боровского. — Прием гротеска. — Постановка М. Рейнгардтом «Царя Эдипа». — «Théâtre des Arts» в Париже. — Жак Руше. — «Борис Годунов» в Мариинском театре. — Коленопреклонение Шаляпина. — Увольнение Нижинского. — Речь Пуришкевича о русском театре. — Уход профессуры из Московского университета. — «Красный кабачок». — «Гамлет» в постановке Ю. Озаровского. — Ослабление режиссерского курса. — «У жизни в лапах» в МХТ. — Усиление западных влияний. — Жак Далькроз. — Poleмика Э. Бескина и Н. Попова об А. П. Ленском и А. И. Южине. — Новое художественное поколение. ....	117
<b>V. Петербургское лето. 1911</b>	
Работа над «Живым трупом». — В. Пяст. — Проект балета «Лейла и Алалей». — Проект оперы «Ланваль». — В. Бебутов. — На даче у А. Я. Головина. — Разработка планов «Маскарада». — В лермонтовском и интендантском музеях. — Байрон. — Совецание по поводу «Орфея». — План издания «Театральных листков». — Статья «Русские драматурги». — Интервью о «Маскараде». — Поездка в Москву за материалами для «Живого трупа». — Статья-беседа «Новые пути». — «Поправка» В. Бебутова о «гротеске». — Новые имена. — Заграничные новости. — Передвижной театр Ф. Жемье. — Первый съезд кинематографических деятелей. — А. Блок о лете 1911 года. ....	178
<b>VI. Сезон «Живого трупа» и «Орфея». 1911 – 1912</b>	
Весенние и осенние постановки в Суворинском театре. — Царскосельские спектакли Ю. Э. Озаровского. — Мольер в постановке Ф. Ф. Комиссаржевского. — В. Г. Сахновский. — «Живой труп» в Александринском и Художественном театрах. — Сезон в петербургской императорской драме. — Вагнер и Мусоргский в Мариинском. — «Орфей и Эвридика» Глюка. — «Гамлет» в МХТ. — Гордон Крэг. — Два пути условного театра. — Московские гастроли «Дома интермедий». — Группа пантомимы. — Арлекинад «Арлекин — ходатай свадеб». — Пантомима «Влюбленные». — Испанский цикл «Старинного театра». — «Три расцвета» К. Бальмонта. — «Мечта-победительница» Ф. Сологуба. — Договор с издательством «Просвещение». — Смерть В. А. Серова и В. П. Далматова. — Речь В. Мейерхольда памяти Далматова. — Театры миниатюр. — Съезд художников. — «Конец театра» Ю. И. Айхенвальда. — Выставки. — Открытие института истории искусств. ....	196

## **VII. «Товарищество актеров, писателей, художников и музыкантов».**

**1912**

*Парижские спектакли Иды Рубинштейн.* — *«L'après-midi d'un Faune».* — *Организация театра в Териоках.* — *«Товарищество актеров, писателей, художников и музыкантов».* — *Театральная дача.* — *Занавес и флаг.* — *Открытие сезона.* — *«Арлекин — ходатай свадеб» в новой постановке.* — *Интермедии Сервантеса.* — *«Веселая ночь на берегу Финского залива».* — *Гибель Н. Н. Сапунова.* — *Мейерхольд и Сапунов.* — *Спектакль памяти А. Стриндберга.* — *«Виновны — невиновны».* — *Новая постановка «Поклонения кресту».* — *Статья «Балаган».* — *Апология гротеска.* ..... 230

## **VIII. На рубеже режиссерского десятилетия. 1912 – 1913**

*Столетие «Отечественной войны».* — *Предстоящие работы Мейерхольда.* — *«Заложники жизни» Ф. Сологуба.* — *Выход книги Мейерхольда, «О театре».* — *«Театр как таковой» Н. Евреинова.* — *Критика д-ра Беспятова, А. Кугеля, Ф. Комиссаржевского.* — *П. М. Ярцев.* — *Отношение московской печати.* — *Огрубление театральных вкусов.* — *Московский Малый театр.* — *Возрождение драматургии В. А. Александрова.* — *15-й сезон МХТ.* — *Мольеровский спектакль.* — *Смерть И. Саца и К. Бравича.* — *«Постановочное время».* — *Уход в студийность.* — *«Электра» Р. Штрауса.* — *Греческие воспоминания.* — *Архаизация.* — *Раскопки А. Эванса.* — *Transposition des sentiments.* — *Травля правых газет.* — *«Театр музыкальной драмы».* — *Разрыв между театром и литературой.* — *Акмеизм и адамизм.* — *Эго- и кубофутуризм.* — *Лучизм.* — *Московские диспуты.* — *Ущербная пора.* ..... 249

## **IX. «Пизанелла». 1913**

*Ида Рубинштейн.* — *«Пизанелла» Д'Аннунцио.* — *Сценарий и текст.* — *Репетиции.* — *Д'Аннунцио.* — *Музыка.* — *Знакомство Мейерхольда с Рушэ.* — *Приезд А. Я. Головина.* — *Осмотр Парижа.* — *Посещение театров.* — *Англада.* — *Испанское кабаре.* — *Цирк Медрано.* — *Театр Елисейских полей.* — *Оперные спектакли С. П. Дягилева.* — *«Игры» Дебюсси и «Весна священная» И. Стравинского.* — *Балетмейстерство Нижинского.* — *Генеральная репетиция «Пизанеллы».* — *Декорации Л. Бакста.* — *Пластические построения В. Мейерхольда.* — *Портрет Кервилли.* — *Аполлинер.* ..... 278

## **X. Студийная зима. 1913 – 1914**

*Черты сезона.* — *Студия Художественного театра.* — *«Свободный театр».* — *Постановки МХТ.* — *Сведения о «системе Станиславского».* — *Новые пьесы.* — *Театр А. С. Суворина.* — *«Севильский кабачок» и «Дама с камелиями».* — *«На полпути».* — *Кубы Крэга.* — *«Поход против Мейерхольда».* — *«Первый в мире футуристов театр».* — *Открытие студии В. Э. Мейерхольда.* — *Класс «музыкального чтения в драме» (М. Ф. Гнесин).* — *Класс изучения «commedia dell'arte» (В. Н. Соловьев).* — *Дивертисмент «Любовь к трем апельсинам».* — *А. А. Гвоздев.* — *Класс сценических движений (В. Э. Мейерхольд).* — *Гротесковая группа.* — *Выпуск Журнала Доктора Дапертутто «Любовь к трем апельсинам».* — *Статья Доктора Дапертутто «Балаган».* — *Блоковский спектакль в Тенишевском училище.* — *«Незнакомка» и «Балаганчик».* — *Вахтангов-зритель.* — *Деревянный мост «Незнакомки».* — *Диспут о современном репертуаре.* — *Инцидент Мейерхольд — Давыдов* —

Савина. — Московское интервью. — Диспут о кинематографе и театре. — «Глоссы Доктора Дапертутто к отрицанию театра Ю. И. Айхенвальда». — Факты художественной жизни. — С. С. Прокофьев. — Выставки. — Обилие театральной живописи. — Пессимизм художественных критиков. — Проблеск конструктивизма. 296

## **XI. Год войны. 1914 – 1915**

Театральное лето 1914. — Начало мировой войны. — Проблема «театр и война». — Трудности. — Мероприятия русской театрального общества. — Общее собрание членов о-ва. — Выступление Мейерхольда. — Его статья «Война и театр». — Сценарий «Огонь». — «Военный натурализм». — Военная драматургия. — Военно-благотворительные вечера. — «Мадемуазель Фифи». — «Секрет Сюзанны». — «Торжество держав». — «1914 год» С. М. Волконского. — Психология тыла. — Первый сезон Камерного театра и театра имени В. Ф. Комиссаржевской. — «Сверчок на печи» в Студии МХТ. — Успех спектакля. — Критика Доктора Дапертутто. — Пушкинский спектакль в МХТ. — Статья Мейерхольда «Бенуа-режиссер». — «Два брата» Лермонтова. — «Пигмалион». — Стиль английской комедии. — В Студии на Бородинской. — Мейерхольд о технике сценических движений. — Работа по изучению техники итальянской комедии. — Совместный класс В. Мейерхольда и В. Соловьева. — Публичный вечер Студии. — Последующие занятия. — Новые №№ «Любви к трем апельсинам». — «Зеленое кольцо» Гиппиус. — Савина и Мейерхольд. — «Стойкий принц». — Смерть А. К. Лядова и А. Н. Скрябина. — Культурная жизнь. .... 338

## **XII. «Портрет Дориана Грея». 1915**

Война и развитие русской кинематографии. — Мейерхольд о задачах кино-работы. — Его сценарий «Портрет Дориана Грея». — «Действующие лица» и «солирующие фигуранты». — Декорации и свет. — Подбор исполнителей. — Семка. — Просмотр. — Критика Я. Тугендхольда и С. Вермеля. — Плакат. .... 385

## **XIII. Сезон «Грозы». 1915 – 1916**

Второй военный сезон. — Ухудшение жизни. — Речь В. И. Немировича-Данченко о задачах театра. — Утраты. — «Вторая» премьера «Стойкого принца». — Подготовка Мейерхольдом постановки «Грозы». — Речь перед актерами. — Декорации А. Я. Головина. — Отрицательные и положительные отзывы. — Классики на других столичных сценах. — Московские театры исканий. — Новые пьесы. — Опера. — Тяжелое положение театров. — Занятия в студии В. Э. Мейерхольда. — Отрывки из «Гамлета». — Преподавание Мейерхольда в «Школе сценического искусства». — Две книжки «Любви к трем апельсинам». — «Привал комедиантов». — Новая постановка «Шарфа Коломбины». — Театральные перемены. — Съезд по Народному театру. .... 399

## **XIV. «Сильный человек». 1916**

Летняя Москва. — Роман С. Пишбышевского «Сильный человек». — Сценарий и монтаж. — Подбор исполнителей. — Семка. — Вечер в «Эрмитаже». — Веселый день. — Итоги работы над картиной. — Разруха. — Жажда развлечения. — Кино-репертуар. .... 433

## **XV. Перед революцией. 1916 – 1917**

Кризисы. — Расцвет театров-миниатюр. — Смерть

Л. А. Сулержицкого. — А. Экстер. — Работа Мейерхольда в театре	
А. С. Суворина. — Возобновление «Двух братьев». — «Романтики»	
Д. Мережковского. — Программа студии на 1916 – 17 г. — «Идеальный муж». — Прекращение «Любви к трем апельсинам». — Рецензия Мейерхольда на книгу В. Каменского о Н. Евреинове. — Распад власти. — Художественное оскудение. — Б. Григорьев. — Его портрет Мейерхольда. — «Свадьба Кречинского». — «Каменный гость» в Мариинском театре. — Вторая половина сезона. — Цифровые итоги. — «Маскарад». — Композиция спектакля. — Музыка	
А. К. Глазунова. — Декорации А. Я. Головина. — Первое представление. — Революция. ....	443
<b>Заключение части «Мастер». ....</b>	<b>485</b>

# Часть третья

## МЕЙЕРХОЛЬД И ДОКТОР ДАПЕРТУТТО

### 1908 – 1917

#### I

#### ПЕРВАЯ ЗИМА

#### 1908 – 1909

*III Государственная дума и театр. — Летние новинки. — В. А. Теляковский о Мейерхольде. — Условия контракта. — Александринский и Мариинский театры. — М. Г. Савина. — Письмо-статья «О театре». — Первые шаги. — «У царских врат». — А. Я. Головин и В. Э. Мейерхольд. — Три постановки пьесы Гамсуна. — Три Карено (Мейерхольд, Бравич, Качалов). — Неудача спектакля. — «Синяя птица» в МХТ. — 10 лет МХТ. — Смерть А. П. Ленского. — Ярцевский инцидент. — Запрещение «Саломеи». — Неосуществленный «Царь Федор». — «Лукоморье». — «Кривое зеркало». — Студия на Жуковской улице. — Репертуар театра В. Ф. Комиссаржевской. — А. Я. Таиров. — П. Ярцев о новых режиссерах. — «Дама из лож». — Лекции Н. А. Попова, Ю. М. Юрьева, Ю. Э. Озаровского, Н. Н. Евреинова. — Второй съезд режиссеров. — Под знаком Гоголя.*

Театральный перелом 1908 года продолжался в летнюю пору. Начавшаяся политическая реакция захватила и театр.

5-го мая 1908 года в Государственной думе, при обсуждении кредитов министерства внутренних дел на пособие по художественной части, зашла речь и о пособиях на театры: киевскому, Ковенскому, гродненскому, гельсингфорсскому и тифлисскому, которым казной отпускались субсидии. Игнорируя тот факт, что в смете министерства внутренних дел речь идет только об определенной группе театров, депутат Тимошкин заявил, что раз «государственное казначейство тратит средства на содержание театров, дает им пособие, то в этих театрах на первый план должны быть поставлены бессмертные русские оперы, как “Жизнь за царя”» и др., и Тимошкин внес пожелание, чтобы русское театральное искусство служило проводником русской патриотической идеи, а м-во вн. дел должно принять меры против допущения постановки на сцене русского театра антипатриотических и кощунственных пьес. Это пожелание было принято 118-ю голосами против 104.



Такова была точка зрения третьей Государственной думы. Охранительным тенденциям сверху соответствовало и настроение общества. Театр переставал служить проводником новых идей, провозвестником духовных брожений. От сцены стали требовать забавы, публика искала зрелищ, а не проповеди, развлечения, а не пищи для ума. В качестве летней новинки петербуржцами был предложен, например, «вечер красоты», на котором танцовщица Ольга Десмонд выступала обнаженной, и несмотря на то, что первый ряд на это «представление» стоил 25 рублей, а входной билет 2 р. 50 к., сбор превысил 8 000 рублей. Вместе с наготой вступила на русскую сцену и еще одна новинка. Это был театр ужасов, который впервые начал культивировать в то лето на петербургской строительной выставке В. Р. Гардин, поставивший для начала переводную пьесу «Клуб самоубийц».

Эти малые, но характерные факты были симптомами новых сдвигов в театральной жизни России. В то же лето происходит и несколько крупных художественных событий, не оставшихся без последствий для дальнейшего; к таким событиям следует отнести начало русских театральных сезонов в Париже, где С. П. Дягилев «пленяет слух диких парижан» «Борисом Годуновым» в постановке А. А. Санина, декорациях А. Я. Головина, с Ф. И. Шаляпиным в заглавной партии. Через несколько недель после парижской постановки «Бориса» русское искусство потеряло Н. А. Римского-Корсакова, внезапно скончавшегося в июне того года. Конец лета совпадает с 80-летием жизни Л. Н. Толстого, чей день рождения был торжественно отпразднован всем миром. Этот юбилей был не только праздником, но и указанием на близкий конец той большой дороги русской культуры, которая связана с великой литературой XIX века.

Мейерхольд лето 1908 года нигде не служил, но его имя время от времени появляется на страницах газет и журналов в связи с приглашением в императорские театры. О Мейерхольде спрашивали интервьюеры В. А. Теляковского, интересуясь теми причинами, которые заставили директора императорских театров пригласить опасного режиссера. В одной из этих газетных бесед мы читаем следующий характерный ответ Теляковского: «Я нахожу, что Мейерхольд, при его способности будить людей, будет очень полезен на казенной сцене. Относительно его крайностей я уверен, что он у нас с ними расстанется... Боюсь даже, чтобы новая обстановка не сделала из него рутинера... Во всяком случае я считаю Мейерхольда человеком образованным и интересным, а такие режиссеры очень нужны». Относительно поручения Мейерхольду постановки опер Теляковский заявил: «Практика показала, что драматические режиссеры хорошо умеют ставить оперы», причем оговорил, что в руках Мейерхольда будет сценическая часть, а музыкальная у другого режиссера. Когда Теляковский был в Москве, то в беседе с сотрудником «Русского Слова» он сказал: «Желательно внести нечто новое в нашу сцену, и кроме того я заинтересовался, слыша о нем [т. е. о Мейерхольде] со всех сторон нелестные отзывы. Раз кого-либо ругают, следовательно, он что-либо из себя представляет. Меньше можно ждать от того, кого все единогласно хвалят». Вот был своеобразный ход мыслей театрального сановника, давший возможность

Мейерхольду работать на казенной сцене.

Самое приглашение театральные сотрудники газет и журналов старались окрасить в черный цвет. Кугель, например, писал, что Теляковский «жадно накидывается на всякого, кто награжден шумом рекламы и славы, хотя бы геростратовой в роде г. Мейерхольда», и далее, задавая вопрос, почему директор императорских театров не ищет актеров в провинции, замечал: «но, увы, господин директор ограничивает свою жизнь домашним кругом. В этом кругу слагаются также его вкусы. Не удивительно, что они припахивают плесенью, мятными каплями, а для благовония острым куревом модернизма в роде г. Мейерхольда». Мейерхольд в вицмундире со шпагой и в фуражке с кокардой появился, в качестве персонажа шебуевского обзора, в Новом летнем театре.

К концу лета стал выясняться тот репертуар, который должен был поставить Мейерхольд в сезон 1908 – 1909 в трех казенных театрах. Это были «У царских врат», «Царь Эдип» и «Царь Федор Иоаннович» в Александринском театре; «Тристан и Изольда» и «Орфей и Эвридика» в Мариинском и «Саломея» в Михайловском (спектакль в пользу театрального общества). Из этих драм и опер в первый год прошла лишь пьеса Гамсуна, «Орфей» и «Тристан» были показаны в следующие сезоны, а остальные три спектакля остались неосуществленными.

Контракт Мейерхольда с императорскими театрами был заключен на время с 1-го сентября 1908 года по 1-е сентября 1909 года. Его основные условия были следующие: свободный художник В. Э. Мейерхольд, так именовал его контракт как окончившего филармонию, поступал на службу в качестве режиссера русской драмы драматических императорских санкт-петербургских театров. По условию он должен был также выступать в ролях, принадлежащих, по мнению дирекции, к амплуа г. Мейерхольда. Кроме того, согласно договору, ему могли быть поручаемы постановки опер. Таким образом, Мейерхольду, как режиссеру, вменялось в обязанность: 1) режиссирование порученных ему пьес самостоятельно; 2) помощь в режиссировании пьес другим режиссерам труппы; 3) работа при режиссерском управлении; 4) работа по оперной труппе. За все это Мейерхольд получил 3 000 р. в год и по 500 рублей за постановку каждой оперы.

В Александринском театре кроме него было еще три режиссера. Его старый сослуживец по Художественному театру М. Е. Дарский, А. И. Долинов, Н. А. Корнев. Во главе труппы стоял управляющий. Мейерхольд на этом посту застал П. П. Гнедича, которого с января 1909 года сменил Н. А. Котляревский. Труппа Александринского театра была очень большой. В ней числилось 48 артисток и 39 артистов. Из них вместе с Мейерхольдом начали службу Е. И. Тиме, Васильева 2-я и В. Н. Всеволодский (Гернгросс). Звание заслуженных носили: Н. С. Васильева, В. А. Мичурина, М. Г. Савина, В. В. Стрельская, К. А. Варламов, В. Н. Давыдов. Кроме того, первое положение занимали: Ведринская, Домашева, Есипович, Немирова-Ральф, Потоцкая, Аполлонский, Ге, Далматов, Корвин-Круковский, Лерский, Озаровский, Петровский, Ходотов, Юрьев, Кондрат Яковлев.

Одновременно с зачислением в драматическую труппу, Мейерхольд был зачислен оперным режиссером, кроме него оперными режиссерами были: А. Я. Морозов и Г. И. Монахов, оба глубокие старики. К концу сезона был

приглашен П. И. Мельников. Первым капельмейстером оперы был заслуженный артист Э. Ф. Направник. В труппе состояло 29 певиц и 28 певцов.

Среди этих заслуженных и незаслуженных артистов Мейерхольду, конечно, было трудно найти место, и недаром впоследствии сезон 1908 – 1909 он назовет «унылая зима». Трудность работы в Александринском театре увеличивалась еще и оттого, что в нем, кроме официального директора, был «директор» неофициальный — М. Г. Савина, служившая с 1874 года и фактически управлявшая театром. К счастью Савина, по свидетельству Теляковского, интересовалась «исключительно только теми пьесами, в которых сама выступала, только теми артистами, которые с нею играли, и только теми артистками, которые могли быть ее конкурентками». «Ко всем нововведениям в Александринском театре М. Г. Савина относилась отрицательно, но не враждебно». Среди старожилов казенной сцены особенно враждебно встретил нового пришельца В. Н. Давыдов, вообще отрицательно относившийся к новому сценическому направлению. Нужно было время, чтобы сгладились острые углы, а некоторые из них не сгладились и совсем.

Переступая порог Александринского театра, Мейерхольд пытается уяснить стоящие перед ним цели, продиктованные его новой работой. Это он делает в письме «О театре», помещенном в № 7 – 9 «Золотого Руна» за 1908 год.

Оглядываясь назад на трехлетие 1905 – 1908, Мейерхольд в этом письме говорит, что театр за данное время должен был проделать то, что литература сделала в десяток лет, и хотя литература опять ушла вперед, но все же нынешний театр к литературе новых дней стал ближе. Теперь режиссеры, декораторы-живописцы и декораторы-скульпторы должны будут выбирать пути дальнейших реформ. А для этого нужно изучить те группировки актерских сил, которые обозначились за время исканий, чтобы диссонанс последних лет сменился гармоническим равновесием. И в первую очередь нужно решить, как примирить деятельность носителей прошлого и современников, с одной стороны, и зачинателей будущего, с другой, так, чтобы эта деятельность была не враждебной друг другу, а плодотворной. Это особенно трудно потому, что в больших театрах, в театрах для широкой публики, где работают носители прошлого и современники, нет места зачинателям будущего. «Должно быть навеки сковано предначертание — не вливать молодого вина в старые мехи». Но это не значит, что надо отказаться от новых идей, это только значит, что их не надо помещать под одной крышей с театром для публики. Свежие соки должны быть на свежевспаханной земле. И Мейерхольд излагает свою любимую теорию о рождении нового театра из самостоятельных студий, из новых школ. «Быть может, думает он, — будут говорить так: “театр школы такой-то”, как говорят: “живопись такой-то школы”. Что же касается старого театра, то на него совсем не следует махать рукой». «Если сегодняшний театр не умирает, значит есть в нем какие-то живительные соки. Умертви его, если он безнадежен, оживи его, если он жизнеспособен». Такими рассуждениями Мейерхольд подводит фундамент под свое основное раздвоение нового периода. Мейерхольд — режиссер императорских театров и Мейерхольд — искатель новых путей, («Доктор Дапертутто») уже даны в строках этого письма о театре.

По дальнейшему плану статьи Мейерхольд должен был дать подробное описание обеих групп существующих театров: театров больших и театров исканий. Этого он не сделал. В излагаемом нами письме от этого плана остался лишь фрагмент, посвященный императорским драматическим театрам. Эта тема особенно должна была волновать Мейерхольда и естественно он должен был начать с нее, чтобы нащупать для себя самую правильную линию своего художественного поведения.

Исходя из факта, что в императорских театрах есть «ряд блестящих имен» есть «большие таланты, воспитанные на Островском, на трагедиях классиков, на пьесах характеров и романтического пафоса», Мейерхольд говорит: «пока живы мощные представители старины, тот театр, где они лицедействуют, должен жить ими (не может не жить ими)». Что это значит? Это значит прежде всего, что нужно, чтобы старинные актеры не меняли свои потрескавшиеся от времени маски на новые, ибо «только в личинах старины хочется восторгаться блеском талантов старых актеров». Другими словами, старинный театр должен преследовать только одну задачу — воскрешать старину, а не наводняться стряпней современных драматургов-бытовиков, или пьесами модернистов во вкусе Пшибышевского. Нужно ставить Островского, Грибоедова, Гоголя, т. е. те пьесы, которые находят отклик в сердцах стариков.

Но так как «идею произведения можно выявить не только диалогом искусно созданных актерами образов, но еще и ритмом всей картины, той, которую положит на сцену красками декоратор, и той, которую определит расположением пратикаблей, рисунком движений, соотношением группировок, режиссер», то и в старинном театре есть место новым художникам и постановщикам. Сохраняя старые маски, они должны заново инсценировать старые произведения, ибо, по мнению Мейерхольда, ни «Ревизор», ни «Горе от ума», ни «Маскарад», ни «Гамлет», ни «Гроза» ни разу не были представлены в освещении лучей своих эпох, *дело* в данном случае идет не о воссоздании этнографических подробностей или археологической точности. Мейерхольду кажется, что прежде всего надо по-новому осветить самые произведения, очистить от трафарета прилагавшихся к ним оценок. Например, статья Мережковского «Гоголь и черт» может дать в руки актерам новую оригинальную характеристику образов «Ревизора». Нужно выбросить шаблонные декорации безвкусных декораторов, маляров старой школы, нужно, чтобы истинные художники создали «шедевры», созвучные и с этими золотыми карнизами и завитками зрительного зала, и с этим тисненным бархатом кресел и лож, а главное с этими отзвуками минувшего в игре ветеранов наших сцен. Этот театр постоянно возрождающейся старины Мейерхольд называет театром «*Йcho du temps passй*». Он должен, по мысли Мейерхольда, провести нить преемственности от древнегреческого театра и средневековых драм через Шекспира, Кальдерона, Мольера к русскому театру 30-х годов с Гоголем во главе и от него к современности. «Это тот реализм, — заключает свое письмо Мейерхольд, — который не избегая быта, однако преодолевает его, так как ищет только символа вещи и ее мистической сущности».

Перечитывая эту статью Мейерхольда и сравнивая с ней статью «*J'accuse*»,

написанную им в пору Театрального Октября, ясно видишь, что проблема традиционализма, затронутая в обеих статьях, ставится Мейерхольдом почти одинаково. И также, как в 1908 году, Мейерхольд пытается противопоставить старинный театр традиционных актеров театру забывшему о своем славном прошлом, так и в 1920 году он противопоставляет дом Щепкина нынешнему Малому театру.

Из шести постановок, которые были поручены Мейерхольду, первая на очереди стояла пьеса Гамсуна «У царских врат». Эта же пьеса в ту зиму должна была идти в театре В. Ф. Комиссаржевской, а в Москве у художественников.

Настроение Мейерхольда в первые «императорские» дни было невеселое. В письме от 31-го августа Мейерхольд жалуется и на отсутствие денег и на то, что «на мне шесть постановок, одна другой сложнее». Он сообщает, что был на открытии Александринского театра. «Шло “Где тонко” — два акта, “Месяц в деревне”, “Провинциалка”. Скучно было». О своей работе в этом же письме он сообщает: «Сегодня был у Гнедича в Александринском театре. Он получил нагоняй от директора, что до сих пор не репетируется моя пьеса. Следствие: “Гейдельберг” отодвинут. 5-го сентября моя первая репетиция. Аполлонский взял роль Бондezena. Я с ним познакомился сегодня. Сегодня иду на балет “Ручей”. Нужен мне Головин по делам “Царских врат”. Кисло себя чувствую». В письме от 3-го сентября Мейерхольд пишет: «с 5-го я ухожу в работу. Пьеса пойдет в 20-х — 25-х числах. Надо, чтобы шла во что бы то ни стало. Стараюсь к страдным дням моим наладить хозяйство, но — увы — машина плохо работает». 3-го сентября Мейерхольд смотрел в Александринском театре «Ревизора». О своем впечатлении он сообщает: «вчера был на “Ревизоре”, восхищен игрой Далматова (Растаковский), Степана Яковлева (судья), Давыдова (городничий). Восхищен многими ансамблями сцены. О, если бы мне дали пьесу реставрировать». Так, желание поставить «Ревизора» проходит почти через весь режиссерский путь Мейерхольда. Короткое письмо от 9-го сентября свидетельствует, что репетиции «У царских врат» начались, и у Мейерхольда от забот и неприятностей нет ни одной свободной минуты.

В Александринском театре драма Гамсуна шла в переводе В. М. Саблина. Она называлась «У царских врат» (в других переводах «У врат царства»), в ней четыре действия, восемь главных ролей и три выходных. Главную роль Ивара Карено играл Мейерхольд, Элину — Потоцкая, Бондezena — Аполлонский, Иервена — Ходотов, Гилингса — Ге, Чучельщика — Лерский. Первое представление было назначено на 30-е сентября.

Перед постановкой «Петербургская Газета» проинтервьюировала Мейерхольда, и эта беседа была напечатана одновременно с рецензией 1-го октября. Вот что было сказано Мейерхольдом в этой беседе:

Могу сообщить Вам кратко лишь некоторые мысли, высказанные мною артистам, занятым в пьесе Гамсуна.

Во-первых, режиссер, стремящийся творчество свое не закреплять в полосе одной найденной манеры, а подчинить его закону постоянной эволюции, кредо свое не должен и не может объявлять на продолжительный период времени. И может быть даже не кредо свое должен объявлять, а знакомить своих товарищей лишь с теми переживаниями

данного времени (в полосе отношения своего к искусству), какое определяет его вкус, художественное стремление, манеру инсценировки и т. д. Во-вторых, опыт показал, что «большой театр» (так условимся называть театр для широкой публики) не может стать «театром исканий», и попытка поместить под одной крышей завершённый театр для широкой публики и театр-студию должна терпеть фиаско.

«Театры исканий» должны стоять обособленно. И у них такая задача: все в эмбриональном состоянии — драматург, актер, режиссер, декоратор, бутафор и др. лица, создающие коллектив театра. Всему дан толчок и рукой вождя (директор студии, режиссер, первый актер труппы) коллективное творчество всех элементов театра ведется к пышному расцвету. Отсюда, в конечном счете, новый театр с новой драмой, новый актер, новый режиссер и новые декорации «Большой театр» должен учесть характер творческих сил своей труппы и как ядро ее, в так называемом, «классическом репертуаре» и поставить основной задачей — неустанное воскрешение старинного репертуара.

На вопрос, не является ли постановка «У царских врат» одним из опытов исканий, Мейерхольд ответил отрицательно:

Нет... результаты исканий в отношении к таким пьесам, как пьеса Кнут Гамсуна, неореалистического типа, учтены. В периоде исканий «Гедда Габлер» получила нежелательный модернистский налет, живопись расплылась в экзотизм, верно данная форма вместо холодных красок получила почти тепличную удушливость. Признание ненужности трехсценной коробки дало ажурные сукна вместо холодных полотен. В периоде исканий постановка «Норы» вышла чрезмерно схематичной, сухой и снова модернистской, благодаря сукнам, по форме и колориту напоминавшей драпировки фотографов, когда они употреблены, как фон. Учтены многие ошибки из всех постановок одной манеры, одного приема инсценировки: «Гедда Габлер», «В городе» Юшкевича, «Комедия любви», «Нора». Постановка «У царских врат» принадлежит к этому циклу моих инсценировок. Постановка пьесы Гамсуна, благодаря изумительному таланту А. Я. Головина, вполне реалистична, но вместе с тем в той мере не реалистична, что нет в ней пресловутой условности, определяющей «вневременное и внепространственное», нет в ней и тех мелочей, которые могли бы сделать *intéressant* взятым на прокат у натуралистического театра.

Беседа Мейерхольда, как это легко можно заметить, в первой своей части повторяла мысли, высказанные им более обширно в «Золотом Руне», но во второй половине, на ряду с несколькими критическими замечаниями о прежних постановках, ясно определяла значение постановки «У царских врат». Для Мейерхольда постановка гамсуновской пьесы была, в известном смысле, продолжением «Театра на Офицерской» и потому, как пьеса для дебюта была не совсем удачной. Но выгода заключалась в том, что работа в прежней манере давала Мейерхольду возможность несколько оглядеться в новой для него обстановке, прежде чем начинать проводить возглашенный им курс на старинный театр. Неудачно было также и то, что на другой день после премьеры в Александринском этой же пьесой открывался 1-го октября театр В. Ф. Комиссаржевской и, конечно, для критиков, особенно враждебно настроенных к режиссуре Мейерхольда, предоставлялась широкая возможность для всяческих умозаключений и полемических сравнений. Так это и было. Но прежде чем перейти к отражению спектакля в прессе, укажем на одно важное

обстоятельство, связанное для Мейерхольда с постановкой «У царских врат», а именно на то, что с этого спектакля, с этой постановки начался тот блестящий союз режиссера В. Э. Мейерхольда и художника А. Я. Головина, который дал русскому театру на протяжении одиннадцати сезонов (1908 – 1919) ряд замечательных сценических композиций. Для того, чтобы лучше разобраться в значении этой встречи, оглянемся назад и вспомним, что до начала работы с Головиным, Мейерхольд-режиссер в сущности ни с одним из декораторов не работал продолжительное время. В провинциальный период Мейерхольд имел дело с декораторами ремесленного типа и только, начиная с «Театра-Студии», он ставил то в декорациях Сапунова, то Судейкина, Ульянова, Денисова, Коленды, Анисфельда, Суреньянца, Костина. Из всех этих художников больше всего он имел дело с Денисовым. Но с Денисовым нельзя было пускаться в дальнюю театральную дорогу. Несмотря на ряд живописных достоинств, Денисов не был по существу художником театра. Его манера была уместна лишь в тех случаях, когда дело шло о грандиозных панно, заменяющих декорацию, но он был бессилён, когда нужно было от плоскостной декорации перейти к декоративному убранству трехмерного сценического пространства, когда нужно было мыслить не категориями живописи, а категориями театра, чувствовать театральный свет, сценические планы, связь театрального спектакля с зданием и т. д., и т. д. Правда, многие из этих вопросов декоративного убранства встали во всей своей остроте позднее, но и тогда в декорации такого театрального художника, как Сапунов (в его театрике для «Балаганчика») уже ясно проступала проблема будущей театральной формы, спектакля, тесно связанного с театральной залой, «и я понимаю теперь, — писал в 1912 году Мейерхольд в предисловии к своей книге, — почему два имени никогда не исчезнут из моей памяти: А. Я. Головина и покойного Н. Н. Сапунова — это те, с кем с великой радостью вместе шел я по пути исканий в “Балаганчике”, “Дон-Жуане” и “Шарфе Коломбины”, это те, кому, как и мне, приоткрыты были потайные двери в страну чудес».

Для А. Я. Головина встреча с Мейерхольдом также оказалась большой удачей. Головин служил в качестве постоянного декоратора в императорских театрах с 6-го декабря 1902 г. Работал он, главным образом, в опере и балете, причем до Мейерхольда его лучшей работой была «Кармен» в Мариинском театре, где «он овладел вполне средствами театральной выразительности, удачно соединил в своих декорациях и костюмах характерные черты музыки Бизе с романтическим духом либретто Мериме» (В. Соловьев). Декорации к «Кармен» были написаны Головиным в сезон 1907 – 1908, а раньше им были сделаны (полностью или частично) декорации к «Ледяному дому», к «Руслану и Людмиле», к «Дон-Кихоту», к «Псковитянке» и «Волшебному зеркалу». В драме Головин работал мало. В его декорациях шли в Александринском театре лишь северные авторы, но Головину до Мейерхольда не спорилось с режиссерами. Его богатой фантазии, его красочному воображению, его декоративному темпераменту режиссеры не давали никакой театральной идеи. До Мейерхольда Головин, в сущности, в театре был одинок. С ним рядом не было постановщика, который бы умел создать замысел целостного спектакля и увлечь художника

своим пониманием пьесы, своим проектом инсценировки. Это удалось Мейерхольду. Несмотря на то, что между ними была разница в одиннадцать лет, (Головин родился в 1863 году), художник и режиссер быстро нашли общий язык. И, таким образом, сложилось одно из плодотворнейших сочетаний двух художественных индивидуальностей, счастливо дополнявших друг друга.

Первой общей работой Головина и Мейерхольда явилось «У царских врат». В отступление от авторской ремарки Мейерхольд решил ставить пьесу в одной, а не в двух декорациях. Он оставил лишь «комнату Карено». При выработке стиля этой комнаты Мейерхольд шел не от быта, а от идеи пьесы, от духовной сущности самого героя. Режиссеру казалось нужным в убранстве сцены подчеркнуть праздничность души Карено-творца. Эта мысль и нашла свое выражение в головинской декорации. И «не простая случайность сказывается в том, — писал критик газеты “Слово” Любовь Гуревич, — что в постановке Мейерхольда через большие окна декорации Головина видна пестреющая роскошными осенними красками листва деревьев, даль, небо с его утренним сиянием и огнистыми вечерними облаками». «И сама комната была светла, сияющая и, конечно, раздражала всех тех, кто хотел, чтобы декорация подчеркивала бедность Карено». «Импрессионист» в «Театре и Искусстве» писал: «постановка Мейерхольда, со всех точек зрения, нелепа от начала до конца... Стилизация, как не подходящая к казенному дому, им отброшена, но осталась однопланная головинская декорация без дверей, представляющая проходную комнату роскошного палаццо, поставлена дорогая, превосходная, стильная мебель, некоторые действующие лица одеты в какие-то чудные костюмы».

У Комиссаржевской пьесу Гамсуна ставил А. П. Зонов. Головинской яркости он предпочел одноцветную стену мягкой зеленоватой окраски, шкапы с книгами и сукна. В тот же сезон, но позднее, 9-го марта 1909 года «У врат царства» шла и в Художественном театре. Здесь пьеса была поставлена совсем реально (в декорациях В. А. Симова).

Как мы писали выше, самого Карено играл в Александринском театре Мейерхольд; ту же роль у Комиссаржевской исполнял Бравич, а в Художественном театре Качалов. Не безынтересно будет хотя бы бегло сравнить интерпретацию роли у этих трех исполнителей.

Л. Я. Гуревич, в своих отзывах о постановке «У царских врат» в Александринском театре и в театре Комиссаржевской, так оценивает Мейерхольда и Бравича: «Сам Мейерхольд, впервые выступающий на этой сцене в качестве актера, был очень искренен, очень прост в роли Карено. Но, может быть, слишком прост, слишком похож внешностью и манерами на самого себя, и в данном им облике не было тех острых изломов, тех подчеркнутых контрастов при внезапном пробуждении Карено, от его умственной сосредоточенности к ощущению действительной жизни, которые так характерны для Гамсуна». Но когда на другой день после премьеры в Александринском, Л. Я. Гуревич посмотрела в роли Карено Бравича, она отметила, «что по сравнению с Бравичем несколько бледный образ Карено Мейерхольда вдруг засветился своей благородной нервной интеллигентностью».



«Бравич по своему был очень трогателен в качестве мужа Элины, а в конце третьего действия захватил публику горячностью своей игры. Но для тех, кому хотелось видеть на сцене пьесу Гамсуна и его героя Карено, а ни что другое, он не давал ни тени иллюзии. Это был какой-то честный простак, а совсем не фантазер-мыслитель, и его идеи, в духе аристократической морали Ницше, чудовищно не шли к его добродушному, расплывчатому и мужиковатому гриму. Такой Карено ни на одну минуту не мог бы увлечь во второй части трилогии романтически требовательную Терезиту». О третьем Карено-Качалове Н. Е. Эфрос писал: «г. Качалов, не везде достигая полного совершенства формы, отлично справился с существом задачи». Это существо, по толкованию Эфроса, заключалось в том, чтобы сыграть человека, который не уступил, и в то же время смешал нищезанскую закваску с добродушием и мягкостью в житейских делах. Качалов был «отнюдь не вознесенный на какую-то романтическую высоту, весь — на земле в чертах жанровых; но сквозь них пробивался и ярко пылал думою и силою убеждения, смелостью мысли и огнем увлечения — герой духа».

Сравнивая между собой этих трех Карено так, как они фиксированы критикой, можно сделать вывод, что каждый из актеров исполнял на сцене разную задачу. «Победивший талантом и сценическим умом свою природу», по выражению Кугеля, Бравич, уже тяжелый годами для молодого человека (Карено 29 лет), в сущности играл не пролог гамсуновской трилогии, а эпилог. Его исполнение было воспоминанием. Уже на сцене чувствовалась «вечерняя заря», и Карено-Бравич как бы вспоминал себя молодым, вспоминал свою нетерпимость прежних лет. Качалов, согласно системе Художественного театра, старался создать образ психологически определенный во всех своих частях и житейски верный. Он играл живого человека, мыслителя, добродушного северянина. Мейерхольд меньше всех стремился быть Карено. У него не было почти грима, и он не добивался перевоплощения. Он играл самое каренианство, то состояние души, которое Гамсун образно называет «У врат царства». Мейерхольд был на сцене самим собою. В слова текста он влагал мысли о своей судьбе, о том общем, что было у него, художника Мейерхольда с мыслителем Карено. Он, вероятно, не раз на протяжении роли вспоминал, как требовала от него жизнь компромисса, и что даже самое поступление его на казенную сцену расценивалось его врагами, как устройство на хлебное место. Ивар Карено для Мейерхольда поры зрелости был, может быть, также символичен, как символичен был для его молодости Треплев. И оттого этот образ, остро субъективный, оказался для большинства неприемлемым; Теляковский впоследствии писал «постановка была встречена печатью, что называется, в ножи».

Не имел этот спектакль успеха и у широкой публики. В течение сезона он прошел всего восемь раз, причем сборы стояли низко. Только на премьере сбор достиг 1733 рублей. Второй спектакль дал 702 р., третий 788 р., четвертый 756 р., пятый (воскресенье) 1210 р., шестой 488 р., седьмой 911 р., а восьмой, последний в сезоне (17-го февраля) — всего 439 р. Такова была денежная «реакция» на первый мейерхольдовский спектакль на казенных сценах. Но, как писала Гуревич, этот спектакль «приоткрывал какие-то идейные горизонты,

закрытые театром Комиссаржевской». Это был спектакль, где была забота о передаче общего идейного замысла Гамсуна и свойственных ему настроений. Отсюда и блистательная головинская осень за окном, иная, чем сапуновская осень «Гедды Габлер», но внутренне ей близкая, отсюда и та драма одинокого художника, которая получилась благодаря игре Мейерхольда.

В тот же день, 30-го сентября 1908 года, когда в Александринском театре состоялось первое представление «У царских врат», в Московском Художественном театре в постановке К. С. Станиславского, первый раз прошла «Синяя птица». В своей речи, произнесенной перед началом работ над метерлинковской пьесой, Станиславский сказал, что он видит задачу театра в том, чтобы через успех артистов проводить в толпу возвышенные образы и мысли. Это возможно, по мнению Станиславского, потому, что «режиссеры научились приводить к общей гармонии все творческие элементы спектакля», что «к счастью у нас есть новые средства, совершенно противоположные старым». Единственно чего боится Станиславский это впасть в театральность, понимаемую им как ремесленный шаблон. «Чтобы избежать театральности, — пишет Станиславский, — нужна неожиданность и в декорациях и во всех сценических трюках». В «Синей птице» Станиславский мечтал передать на сцене непередаваемое — сон, мечту, предчувствие, сказку. Все это удалось режиссуре лишь отчасти. Налицо была большая выдумка, изобретательность и фантазия, но стремление к иллюзорности помешало дать подобие детскому творчеству. Модернистские «лазоровое царство», «страна воспоминаний» и «дворец ночи», все это было утверждением театра не детской, а взрослой фантазии.

«Синей птицей» замкнулось первое десятилетие жизни Художественного театра, также как постановкой «У царских врат» замкнулось первое десятилетие театральной деятельности Мейерхольда. Юбилейный день приходился на 14-е октября 1908 года, а накануне 13-го октября в 6 часов вечера умер замечательный деятель русского театра Александр Павлович Ленский. По своему пониманию задач театра Ленский принадлежал к новому искусству. Его сознание роли режиссера, как создателя гармонии между главным и второстепенным, вело его к защите прав режиссера, как лица ответственного за целостность спектакля. «На мне, как на режиссере, лежит обязанность, — писал А. П. Ленский в своей статье “О значении режиссера в драматическом театре”, — объединить работу всех артистов в одно целое и сделать так, чтобы написанная декорация, костюмы и аксессуары составляли часть этого целого. Я знаю, что подобная претензия является “новшеством”, но это является новшеством только у нас, на западе же во всех благоустроенных театрах это составляет не только неотъемлемое право, но вменяется в обязанность каждого режиссера». В Малом театре, где актер признавался самодовлеющей и самодержавной величиной, режиссировать было трудно. И Ленский это очень хорошо понимал, собираясь одно время переходить в Петербург, в театр Веры Федоровны Комиссаржевской.

В эти же осенние дни в Киеве разыгралась не совсем обычная театральная история, очень ярко характеризующая нравы театра конца 900-х годов. Эта

история — изгнание критика П. М. Ярцева из Соловцовского театра. Поводом к изгнанию послужили статьи в местной печати Ярцева о труппе Дуван — Торцова. На утреннем спектакле 21-го сентября актеры заявили, что они отказываются играть, пока в театре находится Ярцев, и критику пришлось покинуть зал. Объективный анализ рецензий Ярцева ясно потом показал, что никаких оснований к такому поступку у актеров не было. Однако ярцевский инцидент с исключительной резкостью вскрыл ненормальное положение театральной критики. Инцидент обсуждали в целом ряде трупп, а дубровинская газета «Русское Знамя» выразила сочувствие актерам. Это сочувствие черносотенного органа печати было характерно. Оно отчетливо подчеркивало истинное значение похода актеров против Ярцева. Киевский инцидент превращался в натиск на рецензию, на свободную независимую критику, как писал Кугель. Тем не менее факт оставался фактом. Актерское большинство явно или тайно поддерживало выступление киевлян, а часть петербургских актеров даже видела в «дувановцах» — пионеров, пробуждения актерского самосознания.

Как мы писали выше, постановка «У царских врат» в Александринском театре оказалась постановкой параллельной театру В. Ф. Комиссаржевской. Таким же параллельным спектаклем должна была быть и вторая постановка Мейерхольда. На 3-е ноября был назначен в Михайловском театре спектакль в пользу императорского театрального общества, устраиваемый Идой Рубинштейн, для которого была выбрана «Саломея» Оскара Уайльда. «Саломею» же включил в свой ближайший репертуар и театр В. Ф. Комиссаржевской. В Михайловском трагедию Уайльда должен был ставить В. Э. Мейерхольд в декорациях и костюмах Л. С. Бакста. В главных ролях были заняты И. Л. Рубинштейн, П. В. Самойлов, Н. Н. Ходотов и В. А. Блюменталь-Тамарин. Балет должен был ставить М. М. Фокин. У Комиссаржевской «Саломею» ставил Н. Н. Евреинов в декорациях Н. К. Калмыкова. План еврейновской постановки был опубликован им в виде статьи. Заявляя, что «стиль постановки обуславливается стилем инсценируемого произведения, и это должно быть лозунгом и предельной чертой свободы творчества всякого режиссера», Евреинов считал, что в «Саломее» «мы имеем дело с своеобразным стилем синтетического характера», который нужно выразить методом гротесков, причем для общей стильности Евреинов требовал гротеск художественного тонирования. Мейерхольд своего плана не опубликовывал, но в письме от 15-го октября читаем: «“Саломея” движется, завтра репетируем уже в театре».

Однако, несмотря на то, что текст уайльдовской пьесы был урезан цензурой, ни та, ни другая постановка не осуществилась. В театральные дела вмешался В. М. Пуришкевич и возглавляемый им союз Михаила Архангела, и постановка была снята до первого представления. В театре В. Ф. Комиссаржевской «Саломея» была показана только раз на генеральной репетиции 27-го октября. В Михайловском театре дальших репетиций не пошло. Для предприятия В. Ф. Комиссаржевской это было почти катастрофой. Срыв «Саломеи» вконец подорвал материальную сторону, и подымался даже вопрос о закрытии театра и

ропуске труппы.

К неосуществленным же, хотя и начатым постановкам зимы 1908 – 1909 года, следует отнести работу Мейерхольда над «Царем Федором Иоанновичем», которого он должен был ставить в декорациях и костюмах художника Д. С. Стеллецкого. Об эскизах этих декораций и костюмов Александр Бенуа в своей статье «Искусство Стеллецкого» («Аполлон» 911, № 4) писал:

Досталось еще Стеллецкому сделать постановку к вялой, устарелой «польделарошевской» трагедии Алексея Толстого «Царь Федор», и опять он сочинил, — нет, он наворочил что-то совсем неожиданное, совершенно порабощающее, вытесняющее драму и становящееся на ее место. Исторического «Царя Федора» нет и в помине, «Царя Федора» по Толстому и подавно, но вместо того — точно с закоптелых древних стен сошли суровые образы святителей или колдунов, и эти бредовые фигуры зачали какой-то страшный литургический хоровод, в котором неминуемо (если бы все удалось на сцене) должна была бы потонуть и самая фабула и все душевные переживания действующих лиц. Остались бы только чудесные, несколько монотонные, но чарующие, ворожащие узоры и плетения Стеллецкого.

Трудно сказать, как удалось бы Мейерхольду осуществить сценически иконописного Федора; но если бы эта постановка была доведена до конца, она явилась бы чрезвычайно интересной параллелью к постановке «Царя Федора» К. С. Станиславские в декорациях Симова, отчетливо показав, как изменились за десять лет самые принципы построения спектакля, даже в применении к одной и той же пьесе.

Ряд замыслов возникает у Мейерхольда и помимо императорских театров. Одним из таких проектов было создание небольшого театра по образцу немецких «сверхподмостков» и кабаре «высокой художественной пробы». Это была идея, подобная идее московской «Летучей Мыши», открывшейся в тот же год 29-го февраля 1908 года, вначале «как интимный кружок, как уютное местечко для взаимного увеселения и забавы Художественного театра в послеспектакльные часы». (Н. Эфрос).

В Петербурге «Ueberbretteltheater» проектировалось организовать на вновь строившейся сцене при театральном клубе. Об этом начинании Мейерхольд пишет театральному критику газеты «Слово» Л. Я. Гуревич, в письме от 9-го декабря 1908 года, следующее:

Относительно Ueberbrettel заметка в «Слове» не совсем верна. Ю. М. Юрьев, артист Александринского театра, в качестве члена театральной комиссии, избранной руководить спектаклями на вновь строившемся при театральном клубе театре, обратился ко мне с просьбой помочь ему в руководстве молодым делом. Я посоветовал ему составить при театральной комиссии (учреждение официальное) маленький «совещательный комитет» (учреждение неофициальное), в состав которого я предложил ему из целого ряда известных художников, литераторов, музыкантов, артистов — Бенуа, Сомова, Добужинского, Головина, князя Шервашидзе, Фокина, Каратыгина, Ремизова, Городецкого, Нурика, Нувела, Радзивиловича, etc.

О ходе работ по созданию нового театра Мейерхольд в письме (к жене)

от 15-го октября сообщает:

Вчерашнее заседание вполне определило мое близкое участие в делах нового театра при клубе. В первый вечер пойдет «Смерть Тентажиля», но без музыки, так как я высказался за то, чтобы она шла или как музыкальная драма (музыка Саца), или как чистая драма без сопровождения музыки, и так как Сац не может успеть быстро написать музыку, и в этом сезоне, вообще, вряд ли успеет с этим покончить, решено ставить, как чистую драму. Декорации и костюмы будет делать, вероятно, Бенуа. Сегодня с ним об этом будет говорить Сомов. Вообще дело обещает быть очень интересным. В этот же вечер пойдет и «Петрушка». Ставим я и Добужинский.

В этом же письме, между прочим, Мейерхольд упоминает о своей работе над «Тристаном и Изольдой»: в Мариинском театре «был смотр второго акта “Тристана”». Декорация очень понравилась. Впервые виделся с директором, он любезен со мной».

Кроме работ над «Тристаном» и организацией спектаклей в театральном клубе, Мейерхольд занят и писанием статей. В письме к Л. Я. Гуревич от 5-го декабря, он сообщает:

Пишу: а) «Театр (к истории и технике)», продолжение статьи, начатой в «Шиповнике» (книга о новом театре); в) «Музыкальная драма». Каким кажется мне будет следующий этап эволюции вагнеровской теории. Когда приведу к концу эти две статьи?! Не раньше лета 1909. Уж очень треплет петербургская жизнь. Суетно.

Открытие театра при театральном клубе сначала намечалось на 30-е ноября, потом было перенесено на 6-е декабря. Изменено было и первоначальное название «Тихий омут» на «Лукоморье». В программу первого вечера вошли следующие вещи: 1) «Пролог» сочинение Аверченко; 2) «Петрушка» сочинение Потемкина, эскизы, декорации и костюмы худ. М. В. Добужинского; 3) «Последние из Уэшеров» трагедия в одном действии (из Эдгара По) эскизы, декорации и костюмы М. В. Добужинского, Чемберса, музыка Каратыгина; 4) небольшое концертное отделение; 5) «Честь и месть» тайна в одном действии графа Сологуба, эскизы, декорации и костюмы И. Я. Билибина. Программу «Лукоморья» предполагалось исполнять в обычные театральные часы, т. е. от 8-ми до 11-ти с половиной, а от 12 до 2-х с половиной должно было выступать ночное кабаре «Кривое зеркало», во главе которого стояли З. В. Холмская и А. Р. Кугель. В программу первого представления «Кривого зеркала» были включены пародия-буфф с музыкой «Дни нашей жизни», соч. Мы, «Любовь в веках» Тэффи, «Автор» В. А. Азова, несколько специальных музыкально-юмористических интермедий, монологов и т. п. В исполнении программы «Лукоморья» принимала участие, главным образом, театральная молодежь. В «Кривом зеркале» — группа актеров.

Первый вечер «Лукоморья» оказался неудачным, благодаря подбору репертуара. Л. Гуревич в «Слове» писала: «весело разыгранная буффонада гр. Сологуба “Честь и месть” устарела по теме; сценическая переделка из “Дома Уэшеров” Эдгара По плохо скомпонована и страшно длинна, а “Петрушка” Потемкина бессодержателен и тошнотворно пресен. Забавен пролог

Аверченко — карикатура на разные высокаторжественные и неудачные вступительные речи». О постановке в той же рецензии читаем: «постановка всех трех сценических вещей в своем роде роскошна. Бесподобны — декорации Добужинского, Билибина, костюмы по рисункам Чемберса, художественные гримы удивительны и жутки, музыкальный вой бури — в “Доме Уэшеров”. Среди исполнителей — известные артисты. И все-таки это не то. Как-то слишком все закончено, немного даже “зализано” — нет той смелой эскизности, которая имеет свою особую прелесть, особенно в таких “нелегализованных” формах искусства. Нет свободы и порыва у исполнителей».

Гораздо больше пришлось по вкусу публики «Кривое зеркало». О нем Гуревич писала, что оно «проще, примитивнее по своим задачам, и его незамысловатая, пестрая, преимущественно юмористическая программа скорее подойдет для ночного отдохновения нашей большой публики, хотя и здесь все рассчитано на художественные интересы и понимание злободневных, литературных и общественных намеков». Удачно для «Кривого зеркала» было и то, что оно не конкурировало с театром, а дополняло его, давая возможность после спектакля или концерта посидеть час-другой за столиком и посмеяться над музыкальными и литературными пародиями, мимолетными шутками и сценическими карикатурами.

Неудача первого вечера «Лукоморья» повела к тому, что спектакли его в театральном клубе прекратились. В письме к Л. Я. Гуревич от 12-го декабря Мейерхольд пишет:

Сегодня вечером поздним, группа, прежде именовавшаяся «Лукоморье», пришлет в «Слово» письмо в редакцию о том, что дальше продолжать свою деятельность в стенах театрального клуба она не считает возможным. Группа будет, однако, продолжать свои спектакли в своем собственном помещении, каковое уже найдено. Найдены и средства для поддержания этого дела... Группа образует «Общество интимного театра». Ближайшая задача — создание художественного балагана. Освобожденный от чада игорного дома, каким является театральный клуб, балаган наш может процветать только в атмосфере не зараженной отрывками (простите, столь вульгарное выражение) клубменов. Вот увидите, группа создаст такой уголок, где найдет свой отдых петербургский культурный зритель.

Но создать этот уголок в зиму 1908 – 1909 не удалось. Своего рода продолжением «Лукоморья» явился «Дом интермедий», возникший через сезон в зиму 1910 – 1911.

Неуспех у прессы и широкой публики «Царских врат», запрещение «Саломеи», срыв «Лукоморья», все это сделало для Мейерхольда первую половину сезона 1908 – 1909 мало удачной. К тому же очень тяжело сложились денежные дела. Это заставляло Мейерхольда искать подсобного заработка и одним из его источников явилось чтение лекций по теории и практике сценического искусства в музыкальной школе К. И. Данемана, где драматический класс вел Б. К. Пронин, бывший артист Московского Художественного театра. Но если случайным было участие Мейерхольда в работах школы Данемана, то ростками будущей студии явились те театральные

опыты, которые Мейерхольд организовал совместно с композитором М. Ф. Гнесиным у себя на дому. Одна из участниц этой студии на Жуковской улице — А. Ф. Гейнц<sup>1</sup> — в письме к нам так вспоминала о ходе студийных работ:

Студия на Жуковской велась Мейерхольдом в сезоне 1908 – 1909. Его сотрудниками были, главным образом, — М. Ф. Гнесин (хоровое и музыкальное в драме чтение); Пронин — администратор. Пластическую гимнастику вел Пресняков, имени преподавательницы постановки голоса и дикции не помню. Состав учащихся студии много раз менялся, как качественно так и количественно — имя Мейерхольда привлекало многих, но не многим было дано его любить и постигать хотя бы для своей работы. Но образовалось известное ядро, сохранившееся в течение всего сезона. В это ядро входили следующие лица: группа молодежи ушедшей из школы Художественного театра к Мейерхольду (Семенова, Кале, Фетисова, Клепинина, Занфт-Лебен), затем Белоусов, Граберов, Глушковский, Литвинов, Гейнц, Королева, Красильщик, Ларош, Нелидова. Авторы, служившие материалом для работы Мейерхольда: Софокл — «Антигона» (участвовали Клепинина и хор, музыкальным чтением руководил Гнесин, движением и выразительностью Мейерхольд); Гофмансталь «Электра» (Ларош, Гейнц); Метерлинк «Принцесса Малэн» (монолог-Гейнц); Метерлинк «Аглавена и Селизетта» (Красильщик, Гейнц); Альтенберг «рассказы, стихотворения в прозе» (над ними работала вся студия); Рашильд «Бродяга» (наиболее законченная работа, участвовала московская группа); Рашильд «Продавец солнца» (Литвинов); Чехов «Чайка» (Королева); Ибсен «Строитель Сольнес» (Хильда-Гейнц); «Volupté» (автора не помню) (Занфт-Лебен, Гейнц). Труппа принимала участие в спектаклях «Лукоморья», где играла «Петрушку» Потемкина и «Последние из Уэшеров» Трахтенберга.

Из главнейших фактов сезона, мы уже указывали выше на смерть А. П. Ленского, юбилей Московского Художественного театра, ярцевский инцидент и на тот цензурный гнет, который особенно ярко выразился в запрете «Саломеи». Этот запрет в корне подорвал театр В. Ф. Комиссаржевской, хотя, по выражению критиков «сон декаденщины миновал и театр вернулся к старым берегам». У этих «старых берегов» театру Комиссаржевской, однако, укрепиться не удалось. Не имела успеха ни «Франческа да Римини» Д'Аннунцио, ни «Госпожа смерть» Рашильд, поставленная в один вечер с «Балаганным Прометеем» Мортье. Для подъема сборов пришлось возобновить «Дикарку», «Бесприданницу» и «Родину». Чередуясь с ними, шли «У царских врат» и «Флорентийская трагедия» Оскара Уайльда совместно с «Королевой мая» Глюка. Роль Филинта была причислена критикой к изящнейшим созданиям артистки, но вряд ли успех в этом фарфоровом пастушке мог удовлетворить Комиссаржевскую после таких ролей мейерхольдовского периода как Гедда Габлер и Сестра Беатриса. Последними тремя постановками театра были «Черные маски» Л. Андреева, «Ванька ключник и паж Жеан» Ф. Сологуба и «Праматерь» Грильпарцера. Режиссура была в руках Ф. Ф. Комиссаржевского, Н. Н. Евреинова и А. П. Зонова.

Зима 1908 – 1909 была вообще сезоном более энергичной деятельности

---

<sup>1</sup> Анна Федоровна Гейнц трагически погибла летом 1927 года, самоотверженно спасая тонувшего ребенка.

второго поколения русских режиссеров. Кроме трех только что указанных лиц, в качестве режиссера стал в этом году работать актер А. Я. Таиров, служивший в театре В. Ф. Комиссаржевской в первый мейерхольдовский сезон 1906 – 1907. В сезоне 1908 – 1909 Таиров в Народном доме графини Паниной на Лиговке поставил «Дядю Ваню» в ритмах и тональности Шопена и Чайковского, для чего чеховскую пьесу репетировали под аккомпанемент рояля, а на спектаклях артисты должны были играть по впечатлениям от репетиций с музыкой. Сам Таиров играл Астрова.

Эта плеяда новых режиссеров, в которую входили — Н. Н. Евреинов, Ф. Ф. Комиссаржевский, А. Я. Таиров и отчасти А. П. Зонов, исходила от тех опытов условного театра, которыми было наполнено трехлетие 1905 – 1908. От начала режиссуры Мейерхольда (1902) их отделяет целое пятилетие, в которое произошла кристаллизация условных методов в русском театре. Впоследствии П. М. Ярцев, хотя и находившийся в явной оппозиции к Мейерхольду, писал:

Режиссеры, новые в конце концов все до единого (режиссеры компиляторы), порождены В. Э. Мейерхольдом эпохи первого его сезона в театре Комиссаржевской (1906 – 1907). Но родства не признают. Они презирают макеты (и случается так, что плохо делают то, что презирают) и любят разговаривать о живописи. О музыке тоже любят рассуждать. И было такое недавнее время, когда они все говорили о танце. Они любят слово: «выявить». По одному этому слову их можно узнать безошибочно. У них в режиссерских висят эскизы хороших художников.

Вернемся к непосредственному течению сезона 1908 – 1909. Для Мейерхольда, начавшего в эту зиму новый период своей жизни, 1908 г. стал как бы концом его сценической юности. Постепенно отходили в прошлое люди и вещи, пособия первых шагов Мейерхольда, как актера и режиссера. 14-го декабря сгорел дотла московский «Театр-Студия», а в ту же зиму умер и учитель В. Э. Мейерхольда А. А. Федотов, которому Мейерхольд был обязан азбукой сценического мастерства.

Начало второй половины сезона ознаменовалось драматургическим опытом Мейерхольда. 20-го января 1909 года Л. Я. Гуревич получила от Мейерхольда письмо следующего содержания:

Смешная новость: Мейерхольд, болея инфлюэнцей, на конкурс с одним товарищем написал специально для театров типа Grand Guignol мелодраму «Дама из ложи», свободная композиция на рассказ датчанина Германа Банга, а театр Казанского будет ставить ее... Вышло очень трогательно и эффектно. Три очень коротких акта, которые пойдут без перерыва.

Рассказ Банга, который использовал Мейерхольд, назывался «Четыре дьявола» и принадлежал к серии «странных рассказов». Его «герои» — труппа воздушных акробатов, в которую входили два брата — Адольф и Фриц и две сестры — Луиза и Эмми. Банг рассказывает о том, как влюбилась во Фрица знатная дама из ложи, как стал он ее любовником и как ревновала Фрица влюбленная в него Эмми. В день бенефиса «Четырех дьяволов», во время большого полета без сетки, погибли Фриц и Эмми, потому что Эмми поняла, что



«в смерти — сладострастие» и погубила себя и Фрица. Все это повествование о любви и смерти Банг ведет на фоне цирковой жизни, перемежая рассказ о настоящем отступлением в прошлое «Дьяволов». «Когда в жизни циркового человека врывается любовь из другого мира, — говорит Банг, — это конец, ибо женщины делают тело акробата как сено. Они разрушат все: работу, положение, имя».

В повести Банга — десять глав, Мейерхольд превратил их в трехактную мелодраму, идущую без антрактов, с двумя перерывами, во время которых занавес не опускается. Королей воздуха он сделал русскими. Адольфа — Антоном, Фрица — Алексеем, Луизу — Лизой, Эмми — Любой. У Банга не назван город, где гибнут акробаты. Мейерхольд сделал его Парижем. Все течение драмы он заключил в двадцать четыре часа. Местом для действия выбрал площадку за кулисами цирка, перед занавесом, отделяющим арену от уборных. Описание декораций и бутафории он сделал, как режиссер, а не как драматург. Прежде всего он указал, что, когда раздвинется обычный занавес, за ним должна быть другая занавеска, обрамленная порталом и арлекином. В тонах и композиции этой занавески художник должен дать синтез настроений, способный вызвать «бывалые переживания в душах тех зрителей, кому знакомы уличные театры, паноптикумы, карусели, петрушки, провинциальные маскарады». Музыкальным фоном для всего представления должен был быть «вальс любви», под звуки которого «работают короли воздуха». Любопытна вступительная ремарка: «после того как музыка, сыграв достаточно, стихает, выходит негр в очень театральном костюме какого-то “бедуина” и открывает занавеску, волоча ее по проволоке с одной стороны на другую, как в народном японском театре. Открыв занавеску, негр остается до конца представления на авансцене сбоку».

Первый акт изображает ночь накануне бенефиса королей воздуха. За кулисами в буфете кутят акробаты. Мейерхольд начинает спектакль эпизодической сценой, которую ведут Лось слуга «королей» и два конюха — французы. Вся прелесть сцены в том, что в ней дается своеобразная музыка ломанного русского и французского языка. Из разговора зрители узнают, что завтра бенефис «королей воздуха», а сегодня клоуны Биб и Боб празднуют свое рождение. Вторую сцену ведут полупьяные: негр-клоун Гопкинс и Алексей. Опять звуковая музыка, скрещивание двух языков — английского и русского. Все реплики Гопкинса идут как аккомпанемент, на фоне которого Алексей произносит свой автобиографический монолог, непонятный для негра. Алексей рассказывает Гопкинсу, что он, Алексей Сычов, вышел из пензенских уличных мальчишек, что он не помнит отца, что мать его пьяная бросилась в реку, а бабушка продала его и брата в цирк, что Алексей раньше любил Любу, а теперь перестал и любит даму из ложи. Таким образом, в первых двух сценах на приеме разговора людей, не понимающих друг друга (Лось и конюх, Алексей и Гопкинс) Мейерхольд вводит зрителя в курс событий. Следующие сцены уже имеют действенный характер. Это объяснение Антона с Алексеем по поводу его романа с дамой из ложи, а затем массовая сцена — читают афишу бенефиса королей. Здесь Мейерхольд указывает режиссеру, какие эффекты можно извлечь из этой

цирковой картины. Тут и смешение экзотических образов: негритянки, негры, китайцы. Тут и пестрая толпа типично цирковых персонажей. Тут и музыка разноязычия. И, наконец, один из любимых приемов Мейерхольда — освещать толпу колеблющимся светом. Афишу читают при потушенном газовом рожке, освещая текст, как факелами, зажженными спичками. Афиша заканчивается словами: «остаемся с совершенным почтением — *les rois de l'air*», и эта фраза служит сигналом к взрыву радости среди присутствующих. «Клоуны и гимнасты стали прыгать вверх и вниз, кто на стол, кто на стулья, и дамы стали смеяться и кричать и повторять громко каждый на своем языке, заливаясь хохотом одни и те же слова: остаемся с совершенным почтением — *les rois de l'air*». Дабы довести финал этой массовой сцены до максимального напряжения, Мейерхольд заставляет Алексея отвинтить стеклянный колпак от газовой люстры, который тот начинает перебрасывать Антону, Антон назад Алексею, Алексей Любе. Непойманный Любой колпак разбивается. Звон разбитого стекла, являясь завершением предыдущей сцены, одновременно и служит началом новой перемены. Алексей, Антон, Люба, Лиза начинают перебрасываться словами, внешне малозначущими, но внутренне скрывающими нарастающую трагедию. Одна из ремарок: «Люба остановилась, точно обожгло предчувствие, что это последняя ночь». Переход из акта в акт сделан путем погружения сцены во тьму. Музыка играет вальс и на его фоне даны те возгласы Любы, которыми начинается второе действие.

Второй акт — день. Репетиция, суeta циркового дня. Главное действие начинается опять с разговора. На этот раз Люба рассказывает парфорсной наезднице, мадемуазель Розе, остзейской немке, о прошлом королей воздуха. Опять в форме монолога Мейерхольд сообщает зрителю ряд биографических данных о королях. Чтобы сделать монолог более театральным Мейерхольд сопровождает его звуковым фоном. За кулисами на арене репетируют Гопкинс и негритянка, а струнный квартет из оркестра и барабан играют негритянский танец. Слышно ритмическое постукивание обуви по доскам. Среди такого обычного циркового утра появление ливрейного лакея дамы из ложи, с цветным конвертом письма для Алексея, создает острое ощущение контраста. Алексей застигнут врасплох, а когда Люба остается одна, ее небольшой монолог полон ярости. Дальше, в отдельных фразах диалога Любы и Лося, вычерчивается контур вечерней катастрофы. Вечером прыжок без сетки и у Любы рождается мысль развязать петлю. Конец акта опять небольшой монолог Любы, дающий образ мертвого Алексея.

Третий акт вечер бенефисного спектакля. Аплодисменты, которые еще слышны во время перерыва между вторым и третьим действием. Момент перед большим прыжком без сетки. Первый чисто зрительный эффект, используемый Мейерхольдом — это костюмы королей воздуха: светло-розовое трико мужчин и черное трико женщин. Самый прыжок происходящий за сценой режиссерски дан, прежде всего, в звуковом оформлении. Его начало-удар в колокол, затем «вальс любви», затем дробь маленького турецкого барабана и, наконец, медные тарелки большого барабана. Пока за кулисами меняются эти звуковые эффекты, на площадке дана картина пестрой цирковой жизни, как она протекает у выхода

на арену. Сначала становятся, как почетная стража, береиторы, затем толпятся различные актеры и актрисы, кордебалет, готовый для пантомимы. Все волнение сконцентрировано на Антоне и Лизе, которые не смотрят, видимо волнуются и мечутся взад и вперед. Самый прыжок дан в виде паузы. После нее, конец акта развивается стремительно. Шум в публике, паника и неистовый крик Лося: «разбились оба, доктора скорей». Принос тела Любы и Алексея дан в виде шествия. Острота впечатления увеличивается от того, что в погребальной процессии сзади плетутся артисты в пестрых нарядах из пантомимы. Конец пьесы дан не по Бангу. На пустой сцене появляется дама из ложи. Навстречу ей выбегает полупомешанный Антон; увидя даму он схватывает со стола нож жонглера и закалывает ее. Последняя мизансцена: мертвая дама лежит на ящике, как бы в обмороке, а Антон садится на белый стул, спиной к труп, в позе фата. Появляются трое мужчин в цилиндрах и в элегантных черных пальто: муж дамы и два доктора. Муж подбегает к даме, думает, что она в обмороке, но, запачкав руку в крови, обезумев роняет мертвое тело. Антон встает и глухо произносит: «как упали руки на пол фуры». Это напоминание публике о том, как увезли тела Любы и Алексея. Вслед за этим опускается занавес театра.

Читая пьесу Мейерхольда, не трудно заметить, что перед нами не столько пьеса, сколько уже готовый режиссерский экземпляр, учитывающий все средства сценической выразительности, дабы усилить впечатление от спектакля. Основную линию любви и смерти Мейерхольд проводит в сильных контрастах. Им использованы колорит цирка, игра цветов, свет, своеобразие гротескных фигур. Вкус к цвету и форме не изменяет Мейерхольду даже в последней драматургически ненужной сцене убийства. Этот белый стул, на котором в позе фата сидит Антон, эти черные элегантные пальто и цилиндры мужа и врачей и, наконец, на этом черно-белом фоне красное пятно окровавленной руки мужа! Таким образом, каждая сцена разрешена не только драматургически, но и режиссерски.

«Короли воздуха и дама из ложи» были впервые поставлены в Литейном театре Казанского, культивировавшего жанр ужасов. Премьера состоялась 19-го февраля 1909 года.

За несколько дней до этой премьеры Мейерхольду пришлось выступить в качестве оппонента на лекции Н. А. Попова о «театральном кризисе», устроенной будущим редактором «Аполлона» С. К. Маковским в помещении выставки «Салон». Н. А. Попов утверждал, что театрального кризиса нет, а беда в том, что все участники в современном сложном искусстве театра не знакомы ни с театральной техникой, ни с искусством актера, ни с деятельностью режиссера. Драматурги, беллетристы не знают законов театра. Декорации художников убивают фигуры актеров. А прекрасные рисунки костюмов не сообразованы с возможностью воспроизвести их живыми фигурами и лицами актеров. Наконец и сами актеры также являются дилетантами. В качестве оппонентов Попову выступили С. К. Маковский, В. Э. Мейерхольд и Б. С. Глаголин. Маковский говорил о роли художника учить актера быть художественным. Глаголин ратовал за якобы обижаемых актеров. А Мейерхольд произнес большую речь, которая в изложении одного из референтов лекции

А. Ростаславова сводилась к следующим положениям:

Сейчас существует не только кризис, а прямо громадный провал, и надо желать этого провала, если театр покоится на современном актере. Режиссеры, очевидно, не умеют перекинуть мост от автора и художника к актеру, но эта задача действительно слишком тяжелая и неблагодарная. Талантливый автор, талантливый художник всегда интересны. С ними всегда чувствуется общность идей и терминов, с актерами никакой. У драматического актера не заметно никакой профессиональной складки, нет ремесла, какое есть у балетных, даже оперных артистов. У актеров нет никакого я, никакого бунта, который звучал бы в его творчестве. Актер не понимает всю силу рисунка, а в понимании рисунка и линии может воспитать его художник. В настоящее же время актер существо, которое «втыкают в костюм» и которое совершенно не чувствует стиля. Между тем японская артистка Сада-Якко показала, что значит на сцене настоящая стилизация, умение экономизировать жест, показать всю красоту рисунка.

Эти слова Мейерхольда об актере понимались многими, как отрицание актера вообще. На самом же деле речь шла лишь об актерах-дилетантах, пустых и напыщенных лицедеях, которым Мейерхольд всегда противопоставлял актеров-мастеров, знающих все тайны своего сценического ремесла.

В марте Мейерхольду пришлось выступать в прениях по докладу Ю. М. Юрьева, прочитанному в театральном клубе. Доклад Юрьева был посвящен современному театру. Юрьев говорил, что современный театр перестал удовлетворять запросам общества и сейчас, когда дан тезис в виде реалистического театра Станиславского и антитезис в виде условного метода Мейерхольда, насущно необходим какой-то новый еще неизвестный и недостигнутый синтез. Хроникеры отмечали, что доклад Юрьева явился гимном Мейерхольду. А о выступлении Мейерхольда отмечалось, что оно носило исключительно резкий характер и было полно нападок на некультурность современного актера. Кроме докладов Н. А. Попова и Ю. М. Юрьева в этом году с докладами выступили еще и Ю. Э. Озаровский и Н. Н. Евреинов.

Доклад Озаровского, прочитанный им 9-го января в кружке имени Полонского, говорил о двух плодоносных началах русского театра, о переживании и перевоплощении. «Но жадная к новым красотам душа русского актера не могла ограничиться хотя бы бесценным сокровищем, завещанным мочаловско-щепкинской школы» и Озаровский указывает на Московский Художественный театр, как на дополнение ценностей старого театра. Следующий этап — «Театр-Студия» и театр В. Ф. Комиссаржевской, которые, по мнению Озаровского, дали только некоторую красоту. В свою очередь, Озаровский выдвигает в качестве метода постановки — метод стиля, который бы воплощал на сцене стиль, присущий каждому выдающемуся драматическому произведению. Выступление Озаровского имело декларативный характер и служило введением к созданному им в этом году театру, именовавшимся «Театр-стиль». В качестве первого спектакля здесь шла трагедия Уайльда «Герцогиня Падуанская», но, по свидетельству критиков, первый опыт вышел бледным.

Новизной и принципиальной остротой выгодно отличался от других доклад Н. Н. Евреинова «Введение в монодраму», прочитанный им 16-го декабря

1908 года в Москве и 21-го февраля 1909 года в Петербурге. Евреинов изложил учение «о такого рода драматическом представлении, которое стремясь наиболее полно сообщить зрителю душевное состояние действующего, являет на сцене окружающий его мир таким, каким он воспринимается действующим в любой момент его сценического бытия». Другими словами речь шла об архитектонике драмы, основанной на принципе сценического отождествления ее с представлением действующего. Зритель уже из программ должен был знать с кем из действующих лиц приглашает его автор сопереживать пьесе. Теория такого сопереживания открыла для Евреинова путь к ряду интересных режиссерских опытов, частично осуществленных им в «Кривом Зеркале».

Как бы дополнением ко всем этим петербургским речам явился, открывшийся 1-го марта в Москве, второй (и оказавшийся последним) съезд режиссеров, под председательством В. И. Немировича-Данченко. Этот съезд ясно показывал, что за десять лет со дня открытия Художественного театра роль режиссера в русском театре стала решающим фактором в развитии театральной культуры. К хотя актер и признавался основным элементом театра, но вне строительства спектакля, как главного предмета театра в его целом, ему не было дальнейшего пути.

На этот раз к съезду готовились гораздо энергичнее и тщательнее, чем раньше. По инициативе Н. А. Попова к началу его была устроена театральная выставка, в которой принял главное участие музей А. А. Бахрушина. Специальные отделы были посвящены Художественному театру и А. П. Ленскому. Сама программа съезда выразилась в ряде докладов. С докладами выступили — Н. А. Попов о мейнингенцах, А. Р. Кугель — об элементах театра, М. Е. Залесов — о режиссерах-новаторах, С. Глаголь — о роли режиссера в современном театре, и ряд других. В результате заседаний были вынесены резолюции, в которых подчеркивалось желательность исследования режиссерского дела в России, в связи с влиянием западноевропейских театров, в частности мейнингенцев. О «театре исканий» постановлялось, что он должен существовать отдельно от театра общехудожественного, затем говорилось, что в Москве должны быть учреждены специальные режиссерские курсы. По отношению к театральной критике съезд выражал пожелание, чтобы театральные критики ближе знакомились с техническими условиями сценической работы, и чтобы критические отзывы писались ими не наспех. Эта последняя резолюция вызвала реплику Кугеля, в которой говорилось, что стремление из театрального критика сделать товарища и помощника режиссера совершенно не соответствует понятию о театральной критике, как о самостоятельном искусстве.

Впрочем, дело было не в резолюциях, а в том, что режиссеры имели возможность обмениваться мнениями по своему искусству. Нельзя сказать, чтобы здесь было высказано много оригинального, но все же основные проблемы того времени были затронуты. Из них главной была проблема о взаимоотношениях актеров и режиссеров. По странному недоразумению здесь были, по выражению газет, или рыцари актера, или рыцари режиссера. Но очень мало было людей, придававших данному вопросу строго теоретический характер. Благодаря этому,

дискуссия неизменно натывалась на те или иные конкретные случаи и принимала оттенок полемической страстности. Особенно старался Кугель, защищая актера против режиссерского засилия.

Сезон 1908 – 1909 заканчивался под знаком Гоголя. В марте праздновалось столетие дня его рождения. Еще за несколько месяцев до юбилейных дней, 8-го декабря 1908 года в Художественном театре состоялась премьера «Ревизора», где режиссура, по выражению Н. Е. Эфроса, «каждое данное пьесы довела до своего крайнего предела, передав в тоже время характер места и 30-е годы археологически точно». Но в этом преувеличенном воссоздании быта (отнюдь не гротескном) затерялся стиль гоголевского театра. «Ревизор» отяжелел от излишне натуралистических подробностей. Это был спектакль, в котором, как и в «Горе от ума», театр пытался через автора прорваться в самую жизнь и дать ее точное воспроизведение.

В Александринском театре в честь Гоголя были поставлены два сборных спектакля — 18-го марта шла «Женитьба» и «Собачкин», 19-го — «Игроки», «Утро делового человека», «Лакейская», «Тяжба». Постановка этих спектаклей была разделена между различными режиссерами. Мейерхольд ставил «Тяжбу». Это был его первый режиссерский подход к гоголевскому театру, но на этот раз дело ограничилось только монтировочными задачами. Для выработки приемов игры у него не было ни времени, ни репетиций.

Мы уже говорили, что Мейерхольд назвал сезон 1908 – 1909 «унылая зима». Да, после яркой зимы 1906 – 1907, и даже после катастрофического сезона 1907 – 1908, эта зима могла показаться унылой. Но это объяснялось во многом самым фактом перехода Мейерхольда на новые рабочие рельсы. Тем не менее плодотворность сезона была для Мейерхольда несомненной. В эту зиму Мейерхольд, получив относительную материальную устойчивость, вновь начинает учиться. Он жадно бросается на книги по театру, тщательно их изучает, делает многочисленные пометки, выписывает немецкую теоретическую литературу и всячески стремится углубить свои художественные взгляды. Часть прочитанного была связана с подготовкой постановки «Тристана и Изольды», которая осуществилась в первую половину следующего сезона.

## II

### **«ТРИСТАН» В ОПЕРЕ И ДРАМЕ. БАШЕННЫЙ ТЕАТР**

**1909 – 1910**

*Снова принц Арагонский. — Педагогика. — Перемены в области художественных журналов. — «Аполлон». — Теоретическая статья В. Мейерхольда. — Статья о Г. Крэге. — Взгляды Мейерхольда на искусство оперного театра. — «Тристан и Изольда» в Мариинском театре. — Перемены в театральном мире. — Речь А. И. Южина. — Курс на мещанский театр. — «Анатэма» в МХТ. — «Новый драматический театр» в Петербурге. — «Половецкие пляски» М. М. Фокина. — Выступления учеников Мейерхольда на курсах Полака. — Школы и студии. — М. А. Чехов. — Предвестия бед. — Ганако. — Режиссерские рецензии. — Постановка Ф. Ф. Комиссаржевским «Цезаря и Клеопатры». — Отзывы А. Кугеля и В. Мейерхольда. — Постановка Мейерхольдом сцен из «Павла I» Мережковского. — «Шут Тантрис» в Александринском театре. — Смерть В. Ф. Комиссаржевской, М. А. Врубеля, Льва Толстого. — Кризис символизма. — Футуризм. — «Башенный театр». — «Поклонение кресту» Кальдерона. — Участие Мейерхольда в балете. — «Выбор невесты». — Докладная записка Ю. Озаровского и В. Мейерхольда.*

Сезон 1909 – 1910 начался для Мейерхольда крупной актерской победой. 21-го октября был возобновлен в Александринском театре «Шейлок», где Мейерхольд, как и в первый год Художественного театра, играл принца Арагонского.

В Александринском театре Мейерхольд также придал облику принца комический облик Дон-Кихота и неудачника. Эта трактовка роли настолько понравилась публике, что даже самый выход испанца в 9-й сцене III-го действия вызвал на премьере овации по адресу Мейерхольда. Л. Я. Гуревич в «Русских Ведомостях» писала: «в качестве светлого проблеска в этом тусклом спектакле нужно отметить удачное выступление Мейерхольда, чрезвычайно редко появляющегося теперь на сцене и всецело ушедшего в постановку “Тристана и Изольды” на Мариинском! оперной сцене. Как-то неожиданно для всех, знавших его в качестве актера, он сделал из эпизодической роли принца Арагонского очень яркий художественный гротеск, с внешней стороны нечто вроде пародии на Дон-Кихота и вызвал среди действия бурный взрыв одобрения». Даже обычно враждебный Мейерхольду А. Кугель отмечал, скрепя сердце, Мейерхольда, «который хотя и кривлялся в роли арагонского принца, но все-таки был забавен и дал имитацию веселости». В «Шейлоке» Мейерхольд в сезон 1909 – 1910 выступил 11 раз.

Осень 1909 года, как правильно указывала Л. Я. Гуревич, была для

Мейерхольда временем усиленной работы над «Тристаном», но это не мешало ему вести еще и педагогическую и литературную работу. В качестве педагога Мейерхольд занимался на втором курсе музыкально-драматических и оперных курсов Полака, существовавших с 1887 года. Кроме Мейерхольда драму здесь преподавали М. Е. Дарский, Ю. М. Юрьева, М. М. Читау и С. Н. Жданов. Литературная же работа Мейерхольда сосредоточилась вокруг организации журнала «Аполлон», первый номер которого вышел в октябре 1909 года.

В области художественных руководящих журналов 1909 год был годом решительных перемен. В этом году закончили свою деятельность «Весы» и «Золотое Руно», начал выходить «Аполлон», а «Ежегодник императорских театров», вступивший в 19-й год своей жизни, приобрел новую редакцию в лице барона Н. В. Дризена и вместо выпуска одного раза в год с тремя приложениями, начал выходить в количестве 7 – 8 книг. Вместе с внешней реформой «Ежегодник» преобразовался и внутренне. Он стал уделять значительное внимание частным и заграничным театрам, поскольку таковые отвечали художественным требованиям сценического искусства. Кроме «Ежегодника» в 1909 же году преобразовались в театральный журнал повышенного типа и «программы» Суворинского театра, так называемый «Журнал литературно-художественного общества».

«Весы» просуществовали шесть лет (1903 – 1909), являясь «цитаделью русского символизма». В последнем номере «Весов» был помещен заключительный манифест, в котором говорилось следующее: «“Весы” были шлюзой, которая была необходима до тех пор, пока не слились два идейных уровня эпохи, и она становится бесполезной, когда это достигнуто, наконец, ее же действием. Вместе с победой идеи символизма в той форме их, в какой они исповедывались и должны были исповедываться “Весами”, ненужным становится и сам журнал. Цель достигнута, и eo ipso средство бесцельно. Растут иные цели». В статье-«некрологе» Г. Чулкова, посвященном «Весам», в «Аполлоне» говорилось о том, что «Весы» до 1906 года («Весы» первого периода), пока стоял у их кормила Валерий Брюсов, были цельны эстетически, являясь в каждой книжке портретом одного и того же лица русского стихотворца XIX века. И только после 1905 года брошенный на произвол судьбы Брюсовым журнал стал терять свое принципиальное значение, превращаясь всего лишь в любопытный документ эпохи. В «Весах» принимал участие в качестве сотрудника и Мейерхольд. «Аполлон» вошел в жизнь, как художественный литературный ежемесячник, редактируемый поэтом и художественным критиком Сергеем Маковским. В нем были отделы: художественный, общих вопросов литературы и литературной критики, вопросов искусства и художественной критики, музыки, театра, «пчел и ос» Аполлона, хроники и «литературный альманах». В качестве сотрудников отдела театра указывались — Н. В. Дризен, Н. Н. Евреинов, В. Э. Мейерхольд, В. И. Немирович-Данченко, К. С. Станиславский, Гордон Крэг и др.

Во вступлении редакции читатели нового журнала извещались, что «Аполлон — только символ, далекий зов из еще непостроенных храмов, возвещающий нам, что для искусства современности наступает эпоха



устремлений всех искренних и сильных — к новой правде, к глубоко сознательному и стройному творчеству: от разрозненных опытов — к закономерному мастерству, от расплывчатых эффектов — к стилю, к прекрасной форме и животворящей мечте». Далее говорилось, что «цели Аполлона остаются тем не менее чисто эстетическими, независимо от тех идеологических оттенков (общественного, этического, религиозного), которые может получить символ сребрелукого бога в устах отдельных авторов».

В номере первом «Аполлона» была напечатана небольшая статья Мейерхольда, являвшаяся по мысли автора лишь введением к ряду статей о театре, намеченных, как опыт технических и эстетических обобщений в предвидениях будущего театра. Но эти статьи написаны Мейерхольдом не были, осталось лишь одно введение.

Несмотря на свой сжатый размер, всего четыре страницы, аполлоновская статья Мейерхольда затрагивает ряд существенных проблем. Ее внутренняя тема — кризис русского театра и вопрос об его преодолении. В первом фрагменте Мейерхольд говорит о том, что вслед за эпохой, когда народ, занятый устройством жизни, кладет в основу своих действий силу, пришла эпоха спокойного, культурного созидания, и в области театра, вместо проблемы «революция и театр», возникла проблема театра как празднества. В согласии со взглядами Блока на противостояние народа и интеллигенции, Мейерхольд нападает на «интеллигенцию», которая по привычке ждет от театра либо тенденции, либо развлечений. «Характерной чертой кризиса нашего театра является то, что драматург сделался прислужником общества». Позиция влияния, за которую борются драматург и публика, находится в данный момент в руках публики. Победила косность общественных вкусов. Русский театр стал пестрым, безвкусным, как вывески и плакаты. Он даже потерял самобытность, его одолевает интернационализм котелка. И Мейерхольд восклицает: «Как противны все эти русские драмы под Ибсена, Пшибышевского, Метерлинка».

Этой интеллигентной театральной публикой наших дней и ее слуге — драматургу противостоит небольшая группа художников, мечтающих о театре как празднестве и доме искусства. «Кризис русского театра — водоворот, который образовался на месте касания этих двух течений» Этот кризис усиливается еще от того, что между нашими режиссерами, художниками и актерами идет борьба из-за всевозможных эстетических проблем. Из-за чего же стоит работать на театральном поприще в такой трудный момент? — спрашивает Мейерхольд. И отвечает: для будущего единого всенародного театра. Какой это будет театр статья не говорит. Она лишь подчеркивает необходимость, чтобы современные сцены в своих отдельных частях знали, какую область театра будущего они совершенствуют. Таким образом, для Мейерхольда театры начала 1910-х годов представляются кузницами, в которых выковываются стройные части будущего гиганта «всенародного театра».

К этому же приблизительно времени относится статья Мейерхольда «Edward Gordon Craig», напечатанная в № 9 «Журнала литературно-художественного о-ва» за 1909 год, вместе с переводом Мейерхольда статьи Г. Крэга «Etwas über der Regisseur und die Bühnen —

Ausstattung».

В статье предисловии к переводу, сообщая русским читателям некоторые фактические данные, Мейерхольд делает ряд характерных замечаний. Так в биографии Крэга он особенно подчеркивает, что Крэг актер чистой крови и врожденный декоратор. Мейерхольд в красную строку выделяет 1900 год, когда Крэг своей постановкой оперы «Dido» Henry Purcel'я и «Северных богатырей» Ибсена, поставил знак первой вехи на новом пути театра. Но далее Мейерхольд с особым удовлетворением останавливается на том, что «театральное революционное движение в России возникло вне западного влияния, так как книгу Craig'a "The Art of the theatre" Театр-Студия, например, еще совсем не знал». Затем Мейерхольд стремится предостеречь от ошибки, что будто бы Крэг против актера на сцене в пользу марионетки. Ему кажется, что Крэг, нападая на актеров-хозяев, говорит не об Ирвинге — Гамлете, а об Ирвинге — директоре и режиссере. Вслед за Крэгом Мейерхольд повторяет, что «режиссер — не художник, будь он даже всесторонне образован, в театре не нужен, как не нужен в больнице палач». Кроме указанной нами статьи Крэга Мейерхольд в том же году перевел заметку Крэга: «о сценической обстановке», которая также была напечатана в «Журнале литературно-художественного общества».

Свою переводческую деятельность Мейерхольд в тот год не ограничил статьей Крэга. К самому началу сезона 1909 – 1910 относится его перевод (с немецкого) японской трагедии в одном действии «Теракойя», которая явилась любопытным образчиком форм восточного театра. «Теракойя» была включена Литейным театром в первую программу сезона. Для Мейерхольда эта работа над переводом была тем более интересной, что она дала ему возможность еще ближе подойти к японскому театру, интерес к которому у него разбудил Георг Фукс еще в 1906 году.

И «Принц Арагонский», и театральные статьи, и занятия на курсах Полака, и переводы, все это, конечно, были побочными работами Мейерхольда; главное его внимание в первую половину сезона было устремлено на постановку «Тристана и Изольды» в Мариинском театре. Наконец, 30-го октября 1909 года музыкальная драма Вагнера была дана в первый раз для бенефиса оркестра императорского театра.

Подготовка к «Тристану и Изольде» заняла у Мейерхольда целый год. В ней надо различать три момента. Первый, когда Мейерхольд работал над общим вопросом о принципах оперных инсценировок. Второй — кристаллизация самого замысла постановки «Тристана» в связи с общим изучением творчества Вагнера. И, наконец, самый процесс осуществления постановки на Мариинской сцене.

Мы уже указывали в предыдущей главе, что 1909 год был для Мейерхольда годом усиленного чтения, на пороге своего нового периода он как бы вновь садится на студенческую скамью и прилежно отдается изучению ряда теоретических сочинений. Сохранившиеся тетради показывают, каким внимательным и усидчивым читателем был Мейерхольд. Он пристально штудировал избранные им книги, делает выписки, переводы отдельных цитат,

критикует прочитанное<sup>2</sup>.

Часть тех проблем, какие пришлось Мейерхольду продумать, работая над «Тристаном», изложены им в большой статье «К постановке “Тристана и Изольды” на Мариинском театре 30-го октября 1909 года». В этой статье, прочитанной Мейерхольдом в ноябре того же года в качестве лекции, нашли свое отражение и общие вопросы оперной режиссуры, и частные, связанные с инсценировкой «Тристана и Изольды».

Первый и основной вопрос, какой стоял в то время перед Мейерхольдом, был вопрос о том, как должна исполняться музыкальная драма, чтобы у слушателя-зрителя не возникало вопроса, почему эту драму актеры поют, а не говорят.

Принимая во внимание, что в основе оперного искусства лежит условность — люди поют, Мейерхольд последовательно отвергал возможность введения в игру элемента естественности. Он считал, что в области движения должен господствовать принцип условности. Однако условность игры оперного актера не должна быть случайна, но строго закономерной. Закономерность же в игре дается не либретто, а партитурой. Тонический рисунок партитуры предопределяет все пластические модуляции, жесты отдельных лиц, группировки ансамбля. Другими словами, взаимоотношение между музыкой и инсценировкой в опере должно быть тем же, чем и в пантомиме, ибо «если отнять у оперы слово, представляя ее на сцене, мы получаем, в сущности, вид пантомимы». В качестве образца идеального оперного актера Мейерхольд приводит Ф. И. Шаляпина, в игре которого всегда есть правда, но не жизненная, а театральная, и пластический рисунок которого всегда гармонически слит с тоническим рисунком партитуры.

Различая в дальнейшем два разветвления музыкальной драмы, праотцом которой является Глюк, Мейерхольд говорит, что его дальнейшие рассуждения имеют в виду не ход «Глюк-Моцарт-Бизе», а «Глюк-Вебер-Вагнер», т. е. те музыкальные драмы, в которых либретто и музыка созданы без взаимного

---

<sup>2</sup> Список книг и статей, прочитанных Мейерхольдом, в связи с его первым опытом оперной режиссуры включает в себе 18 названий. Тут находятся: *G. Fuchs* («*Revolution des Theaters*» «*Der Tanz*»), *Adolphe Appia* («*Die Musik und die Incenierung*»), *C. Hagemann* («*Oper und Scene*»), *G. Craig* («*The Art of the Theatre*», «О сценической обстановке»). *Max Littman* («*Das Mьnchener Kьnstler theater*»). *C. Immerman* («*Reise Journal*»), *Th. Lessing* («*Theater-Seele*»), *A. Ficher* («*Japanes Bьhnen Kunst und ihre Entwicklung*»), *Maurice Denis* («*Aristide Mailoe*»), монография о Schinkel'е. К Вагнеру непосредственно относились: *Richard Wagner* (*Gessammelte Schriften und Dichtungen*), *Houston Stewart Chamberlain* («*Richard Wagner*»), *Wolfgang Gohlter* («*Tristan und Isolde*»), Лихтанберже («*Вагнер, как поэт*»). В связи с вопросом о кораблях XIII столетия им. в качестве материала, использованы и манускрипты XIII века, хранящиеся в с.-петербургской публичной библиотеке, и ряд специальных работ на русском и французском языке (Боголюбова, Enlart'a, Le Sire de Joinville'a, M. Violet-le-Duc'a, Quiherat'a и др.)

порабощения, где партитурой можно назвать весь словесно-музыкальный текст.

Следуя взглядам Аппиа, Мейерхольд говорит, что в партитуре драма реализуется во времени, а в инсценировке — в пространстве. «Актер музыкальной драмы должен постичь сущность партитуры и перевести все тонкости оркестрового рисунка на язык рисунка пластического». Придавая огромное значение участию в сценическом движении выразительности человеческого тела, Мейерхольд вводит в обиход оперного актера понятие танца, ибо танец и есть движение человеческого тела в ритмической сфере. «Там, где слово теряет свою выразительность, начинается язык танцев». «В старояпонском театре и так называемой Но-сцене, где разыгрывались пьесы наподобие наших опер, актер обязательно был вместе с тем и танцовщиком». Еще один принцип игры считает Мейерхольд нужным знать оперному артисту — это принцип экономии жеста. Оперный артист должен лишь дополнять пробелы партитуры и дорисовывать начатое и брошенное оркестром.

Эти взгляды на искусство оперного актера остались у Мейерхольда в целостности и до наших дней, и были применены им и в театре драматическом, когда на основе движений, подобных танцу, он поставил в сезон 1924 – 1925 комедию А. Файко «Бубус», положив ее текст на музыку, составленную из произведений Шопена-Листа, и где актерам было поставлено задание выполнить тонический рисунок в партитуре.

Если в понимании Мейерхольда при постановке музыкальной драмы «живой образ человека превращается в единицу пластическую», то «тотчас же всплывает проблема новой сцены в смысле ее архитектуры». Эта проблема особенно вдумчиво исследуется в разбираемой нами статье. Оставаясь все время в плане техническом, Мейерхольд особенно обращает внимание на то, что Вагнеру был дорог шекспировский театр и то, что актеры театра Шекспира играли на сцене со всех сторон окруженные зрителями. Отсюда естественно вытекал вопрос о переднем плане сцены, понимаемом иначе, чем авансцена ренессансного театра. Анализируя взгляды Вагнера и то, что говорилось по поводу архитектуры новой сцены в Германии на протяжении XIX века, останавливаясь на мнениях Тика в его письме к Раумеру и на соображениях знаменитого архитектора Шинкеля, Мейерхольд считает, что сцена должна быть построена так, чтобы она являлась как бы пьедесталом для скульптуры. Другими словами, должны быть возрождены характерные особенности античной и староанглийской сцены вместо сцены ренессансной. Это возрождение и сделано, по мнению Мейерхольда, Георгом Фуксом в Мюнхене (Kunstler theater), где передний план рассчитан на пратикабли — рельефы, т. е. те части материала дополнительного к декорациям, которые не иллюзорны для глаз зрителя, но овеществлены; они дают актеру возможность прикасаться к ним, служат как бы пьедесталом для скульптуры.

Но для осуществления своих архитектурных замыслов Фукс построил специальный театр. Мейерхольду же приходилось работать в условиях ренессансного театра, где авансцена, сильно выдвинутая вперед, не позволяла воспользоваться ею, как планировочным местом.

Что же предполагает делать Мейерхольд для того, чтобы смягчить

недостатки ренессансной сцены? Вот что он пишет по этому поводу: «Если на авансцену, находящуюся вне занавеса, положить ковер, придав ему значение колоритного пятна, созвучного с боковыми сукнами, если прилегающий к авансцене план превратить в пьедестал для группировок, построить на этом плане “рельеф-сцену”, если, наконец, задний проспект, помещенный в глубине, подчинить исключительно живописной задаче, создав из него выгодный фон для человеческих тел и их движений, то недостатки ренессансной сцены будут в достаточной мере смягчены».

При этом «рельеф-сцена» должна быть не самоцелью, а лишь средством для выражения драматического действия, она должна быть построена так, чтобы линии ритмических выявлений выступали отчетливо. Также должно быть особое внимание обращено на пол, так как самая большая неприятность — говорит Мейерхольд — сценический пол, его ровная плоскость. Пол сцены должен быть измят и из широко раскинутого поля превратиться в компактно-собранный ряд плоскостей различных высот. В постановках такого рода на долю художника приходится искание красок и линий в части целого. Целое, весь антураж зависит от режиссера. «В режиссере, — восклицает Мейерхольд, — должен сидеть скульптор и архитектор». «Режиссеру дана плоскость (пол сцены), в его распоряжение дано дерево, из которого надо, как это делает архитектор, создать необходимый запас “пратикаблей”, дано тело человеческое (актер) и вот задача скомбинировать все эти данные так, чтобы получилось гармонически цельное произведение искусства — сценическая картина». И далее: «В методе работы режиссера большое приближение к архитектору, в методе актера полное совпадение со скульптурой, ибо каждый жест актера, каждый поворот головы, каждое движение — суть формы и линии скульптурного портрета». Три пути представляются Мейерхольду возможными для режиссера в области построения пространства сцены, как скульптурного пьедестала с живописным фоном. Или режиссер должен совмещать в себе и скульптора, и архитектора, как Гордон Крэг, или режиссер-архитектор должен «спеться» с живописцем, или если режиссер не художник, его должен забрать в свои руки художник. Вся деятельность Мейерхольда на императорских сценах представляет пример второго типа отношений. Это союз режиссера и художника, как союз равноправных величин.

Заключительная глава статьи ставит вопрос о различии методов инсценировки для пьес исторической и мифотворческой окраски. Мейерхольд возражает против байрейтской манеры — придавать внешнему облику драм Вагнера общетеатральный вид так называемых исторических пьес. Утверждая право режиссера не считаться с теми ремарками, какие зависят от уровня сценической техники того времени, когда писалась пьеса или опера, и считая, что Вагнер был больше творцом слуха, чем глаза, Мейерхольд приглашает художника и режиссера подслушать мотивы для своих картин в оркестре, а вовсе не стремиться к тому, чтобы проиллюстрировать то, что и без того дано гениально в музыке.

Таким образом, Мейерхольд утверждает независимость режиссеров от рабского выполнения ремарок либретто и видит оперный спектакль свободно

вырастающим из духа и ритма музыки.

Изложенные нами воззрения Мейерхольда имеют для него основоположный характер. Они на много лет определяют его работу в условиях старого ренессансного театра, как в опере, так и в драме, и отчетливо рисуют его идеалы режиссера, опирающегося на законы временного и пространственного ритма и вносящего в сценическое искусство принцип выразительности, насквозь пронизанный началом музыки.

Обратимся теперь к самому спектаклю «Тристана и Изольды» и посмотрим, как удалось Мейерхольду, совместно с художником Шервашидзе, актерами Мариинского театра и капельмейстером Направником, осуществить новую инсценировку музыкальной драмы Вагнера.

Первой конкретной проблемой был вопрос о том приурочивать ли постановку к какому-нибудь историческому моменту. Для Мейерхольда тут представлялось три выхода: или дать археологический историзм, или дать вневременную и внепространственную инсценировку, или прибегнуть к романтическому стилю, взявши для выявления характера эпохи в качестве материала, например, средневековые миниатюры. Мейерхольд отверг не только археологический историзм, но и вневременность и внепространственность, так как по его мнению «пьеса-миф всегда бывает связана с более или менее определенными временем и местом». Остановившись на необходимости приурочить постановку «Тристана и Изольды» к определенному веку, хотя и романтически преображенному, Мейерхольд выбрал для этого XIII столетие, так как остов «Тристана», каким он нужен был Вагнеру, тот счастливо нашел именно в XIII веке в поэме Готфрида Страсбургского, Готфрид же не мог себе представить Тристана иначе, как в образе человека XIII века. Коррективом к «истории» должен был служить принцип стилизма. В основу работы декоратора Шервашидзе были положены как раз средневековые миниатюры. Возражая впоследствии на ряд критических замечаний А. Н. Бенуа, протестовавшего против приурочения «Тристана» к определенному веку, Мейерхольд особо остановился на указаниях Бенуа о символичности драмы и на упреках в средневековом стилизме. О мнимом противоречии вещи (например, корабля XIII века в «Тристане») и символа, Мейерхольд писал: «Вещь не исключает символа, как раз наоборот: быт углубляясь, сам себя уничтожает как быт; иначе говоря: быт, становясь сверхнатуральным, становится символом». Что же касается вопроса о правильности средневекового стилизма, то Мейерхольд возражал и на это, говоря, что в «Тристане» есть средневековье, ибо «трагедия задумана именно в аспекте христианства, и Вагнер, опираясь в заданиях своих на элементы средневековья, не мог не вспомнить о герое, годном лишь для мистерии».

В этом споре, возгоревшимся по поводу «Тристана», нам важно отметить проснувшийся в Мейерхольде вкус свободной композиции, однако проникнутой определенной вещественностью. В основе его работы лежала реальная жизнь, хотя и художественно преображаемая. Время таких инсценировок, как «Смерть Тентажиля» или «Вечная сказка» для Мейерхольда миновало. И это было необходимо, потому что только на этом пути делалось для Мейерхольда

возможным преодолеть некоторый «декадентский уклон», присущий началу столетия.

Но как ни были в своем роде важны все эти рассуждения о веках и эпохах в «Тристане», для Мейерхольда центр тяжести постановки лежал в вопросах формы, в том, как заставить актеров играть партитуру, как на ренессансной сцене сделать «сцену-рельеф», как достичь того, чтобы драматическое действие воспринималось зрительным залом, как ряд ритмических волн, телесных движений свободно распространяемых в пространстве. И несмотря на то, что Мейерхольду пришлось работать в среде достаточно косной и враждебной ко всякому смелому новаторству, ему удалось достичь многого, как в области декоративного оформления, так и сценического исполнения.

Согласно указаниям Вагнера, первый акт происходит на палубе корабля, везущего Изольду к королю Марку, второе — в замке Марка в Корнвале, третье — в замке Тристана в Бретани. Опыты с рельеф-сценой, о которой мечтал Мейерхольд, были проделаны им и художником во II и III действии; первый акт шел в обычных сценических условиях. В отступлении от ремарок Вагнера, во второй декорации была дана «одна громадная, уходящая в высь стена замка, на фоне которой, в самом центре сцены горит, играющий столь важную роль в драме, мистический факел». «Третий акт, где по Вагнеру сцена загромождена и высокими замковыми постройками, и бруствером с дозорной вышкой посередине, и воротами замка в глубине сцены, и развесистой липой, выражен лишь унылым простором горизонта и печальными голыми скалами Бретани». Наконец, о сценической передаче корабля Мейерхольд писал: «можно загромоздить сцену всевозможными подробностями и все-таки не поверят, что перед вами корабль. О, какая трудная задача изобразить на сцене палубу движущегося корабля. Пусть один только парус, закрывающий сцену, построит корабль лишь в воображении зрителя». О декорациях С. Ауслендер в «Аполлоне» писал: «Декорации князя Шервашидзе отлично помогают нам перенестись в XIII век, в духе которого задумана эта постановка; суровая, несколько дикая простота их как нельзя более соответствует трагедии любви Тристана и Изольды. Может быть даже слишком сурова, слишком сера, так что яркие квадраты на огромном парусе запоминаются как отрадные пятна». О костюмах: «Костюмы точны и временами (второй акт) дают прекрасно найденную гамму красок. Когда Тристан обвинил Изольду темнолиловым плащом, а та прижалась в розоватом платье к малиновой одежде своего возлюбленного, было трудно желать лучшего соединения цветов». Очень любопытно выражение зрителя, приводимое в одной из рецензий о сценической площадке в «Тристане»: «Пол заиграл», — эти слова вполне выражают ту «революцию», какую произвел Мейерхольд, заменив ровную поверхность «компактно собранным рядом плоскостей различных высот».

В основу сценического исполнения был положен ритм. Причем Мейерхольд всюду стремился, чтобы игра актеров не иллюстрировала музыку, а дополняла ее.

Я не вагнерист, — писал Ауслендер, — но все, что сделал Мейерхольд, как зрелище,

мне зрителю было очень приятно. Самый принцип некоторой ненадежности прекрасно и со вкусом поставленных живых картин, мне кажется вовсе не неправильным. Сцена, когда выпит любовный напиток, сами того еще незнающие любовники застыли с помутившимися от внезапного безумия глазами и потом какой-то чужой роковой силой были брошены в объятия друг другу, незабываема, великолепна. Дуэт второго действия весь исполненный такой страстной, почти нечеловеческой, уже предчувствующей смерть истомы, сам по себе подсказывает неподвижность, и прекрасны, величественны, нежны были позы Тристана на камне и склонившаяся у ног его Изольда. А там, где нужны были быстрые движения, Мейерхольд дал их; вся пламенность встречи была в этом одном жесте, которым Тристан окутал своим плащом Изольду, когда роковой пурпур его одежд смешался с более нежным, но однотонным ее платьем; быстрая же сцена последнего акта, когда верный Курвенал один защищает мост от отряда короля, была поставлена с таким подлинным пылом, что Смирнов на генеральной репетиции был уведен со сцены с не бутафорской раной на лбу. Хор не болтался без толку, как в Вампуке и там, где должен был служить лишь фоном трагедии, оставался в торжественной неподвижности мудрым и вещим созерцателем событий, бесстрастным и к любви, и к смерти; там же, где движения подсказываются самим ритмом, Мейерхольд придумал много интересных деталей: так, работа с канатом, лазание по веревочным лестницам и др. Самое подчинение оперной постановке кроме дирижера еще и драматическому режиссеру, придало опере новую стройность и строгость всего исполнения.

Рецензент «Театра и Искусства» писал: «В режиссерской стороне много оригинального. Застывшие позы на оперной сцене вполне уместны. Вагнеровская музыка, рисуя сложное и душевное состояние действующих лиц, по необходимости обуславливает более медленные движения. Жест на первом плане, он пластично выявляет и дополняет сопровождающую музыку». Из исполнителей особенно выделялся Ершов — Тристан. Оркестром дирижировал лично Э. Ф. Направник. Но Мейерхольду посчастливилось. На спектакле 15-го января «Тристаном» дирижировал Феликс Мотль, который — как писал в «Речи» Каратыгин — «по крайней мере в сфере вагнеровских экстазов любви и смерти, явился каким-то истинным магом и волшебником». Впоследствии Мейерхольд нам рассказывал, что репетиция «Тристана» под управлением Мотля с точки зрения дирижерского жеста была незабываемым праздником искусства.

Постановка «Тристана» вызвала страстные споры, но историческое значение этого спектакля, как в развитии оперной режиссуры, так и в творческой биографии Мейерхольда, теперь можно считать бесспорным. Это был один из самых первых спектаклей в России, где в основу всего сценического замысла был положен принцип музыки, где вся сценическая картина закономерно и пластично вырастала из требований партитуры. В работе над Вагнером Мейерхольд показал себя художником монументального искусства. Это было уже подлинное произведение большого театра, а не только лабораторный опыт. Ясность замысла, прозрачность теоретических воззрений, законченность формы, все это свидетельствовало о художественной зрелости Мейерхольда, о действительно новой поре его режиссерского дела.

Постановкой «Тристана и Изольды» замкнулась первая четверть сезона 1909 – 1910. К этому времени в театральном мире произошло не мало перемен. Смерть А. П. Ленского повлекла за собой назначение (с марта 1909) на пост



управляющего императорским московским Малым театром А. И. Южина, и таким образом официально начался тот южинский период Малого театра, который захватил и годы революции. На смену закрывшегося драматического театра В. Ф. Комиссаржевской в Петербурге возник «Новый драматический театр», с главным режиссером А. А. Саниным. В Москве открыл в первый раз свои двери театр К. Н. Незлобина, дотоле провинциального антрепренера. Если к этим фактам прибавить ту смену художественных журналов, о которых мы говорили выше, то можно сказать, что на осень 1909 года падает начало того театрального режима, который продержался до революции 1917 года.

Перед началом сезона А. И. Южин произнес перед труппой Малого театра большую программную речь. В области подбора репертуара Южин заявил, что «мы не частный театр, культивирующий то или иное направление. Как театр императорский, мы всем талантливым писателям всех литературных направлений, кроме пошлых, обязаны открыть нашу сцену». На деле это свелось к тому что пять постановок, пришедшихся в сезон 1909 – 1910 на долю современным русским авторам, были отданы в Малом театре пьесам Гнедича, Шпажинского, Айзмана, Чирикова и Будищева. В области актерского творчества Южин провозгласил как принцип: индивидуальное и самостоятельное творчество актеров. По Южину: «Отец и мать пьесы — автор и труппа, а режиссеры всяких наименований и степеней — всегда только повивальные бабки или акушеры». Такой взгляд на режиссуру заставил Южина совершенно отстранить от себя сторону обстановочную. В то время как Ленский требовал полного подчинения этой части себе, Южин остановился на принципе: режиссерское управление сносится с монтировочной частью, как в военном отделе штаб сносится с интендантством. «Мы заявляем, что именно, и к какому сроку нам нужно; как сделают то, что нам нужно — касается не нас». При такой позиции вся постановочная часть целиком отходила к ведению конторы. Этому ненормальному положению Южин находил оправдание в афоризме, что картина — труппа и репертуар, обстановка — лишь рама, и надо только желать, чтобы рама отвечала требованию картины. Понятие спектакля, как органического целого, на чем настаивал режиссер-художник А. П. Ленский, было чуждо южинской эстетике.

Смена «театральных министерств» коснулась в тот год даже Корша, откуда ушел главный режиссер Н. Н. Синельников и на его место был назначен В. А. Кригер. По Э. М. Бескину, корреспондировавшему в тот год в «Театр и Искусство», это было одним из симптомов конца «декадентской сарабанды». Московский критик с удовлетворением писал: пусть «Синюю птицу» ставит Станиславский, пусть... мечтает Гордон Крэг о замене актеров марионетками. У театра Корша есть свое дело — дать возможность посмеяться над похождениями «фульдовского дурака», завтра всплакнуть над «семейной разрухой Ванюшиных». Тот же путь Бескин рекомендовал и новому московскому театру К. Н. Незлобина, где главным режиссером был К. А. Марджанов, а в репертуар были на первых порах включены «Принцесса Малэн» Метерлинка, «Герцогиня Падуанская» Уайльда, «Шлюк и Яу» Гауптмана, «Эрос и Психея» Жулавского, «Ню» Дымова, «Черные маски» Андреева, «Победа смерти» Сологуба и

«Колдунья» Чирикова. Если для такого, — во многих отношениях, может быть, и дешевого модернизма — время не благоприятствовало, то в заслугу Незлобина надо было поставить, что он, перенеся свою деятельность в Москву, все же пытался удержаться на позициях новой драмы, и не сразу превратился в мещанский театр, к чему звали его «московские письма» «Театра и Искусства».

Московский Художественный театр в ту зиму поставил «Анатэму» Леонида Андреева, «Месяц в деревне» Тургенева и «На всякого мудреца довольно простоты» Островского. «Трагическое представление» Леонида Андреева было показано 2-го октября в постановке В. И. Немировича, в декорациях В. А. Симова, с В. И. Качаловым в заглавной роли, — одной из лучших в репертуаре артиста. В мелких ролях была занята молодежь театра, впоследствии ставшая труппой Московского Художественного театра 2-го. Режиссурой была интересна разрешена проблема толпы еврейских бедняков, в приемах гротеска. Эти образы впоследствии нашли свое отражение в творчестве Е. Б. Вахтангова, когда он ставил в сезон 1921 – 1922 «Гадибука» в Габима.

Культурным событием первых дней московского сезона была постановка «Нюрнбергских мастерзингеров» в театре С. И. Зимина, в сценической трактовке А. Оленина и под управлением дирижера Э. Купера. «Мейстерзингеры» не возбудили того интереса, какой вызвала постановка Мейерхольдом «Тристана и Изольды». Но, как писал Ю. Энгель: «Труднейшая опера Вагнера исполняется в Солодовниковском театре не только твердо, что одно было бы уже подвигом, но и толково, живо, во многом увлекательно».

Имевший успех в Художественном театре «Анатэма» вошел в репертуар и петербургского «Нового драматического театра». Возникший на пепелище театра Комиссаржевской — этот театр был продолжением просуществовавшего один год (1908 – 1909) театра Фальковского и Леванта, где был главным режиссером Ев. Карпов. Смена Карпова на Санина означала, что «Новый театр» провозглашенный им реализм хочет провести не так провинциально, как в карповский сезон. Фактически же «Новый театр» был театром той средней русской эпигонской драматургии, которая выносила на сцену приемы или бытовой или лирической беллетристики. Так, в репертуар первых месяцев театра вошли «Царь природы». Е. Чирикова, «Верность» Б. Зайцева, «Анатэма» и «Анфиса» Леонида Андреева. В последней пьесе выводился некий российский сверхчеловек, сразу любивший и любимый тремя сестрами. «Анатэме», однако, не пришлось удержаться ни на сцене Художественного, ни «Нового драматического театра». Особое присутствие Синода признало пьесу Андреева богохульной и кощунственной. Во главе нападавших стоял саратовский епископ Гермоген, выпустивший даже специальную брошюру. Гермогена поддержал ректор петербургской духовной академии епископ Феофан, и в январе «Анатэма» был запрещен к постановке во всех театрах России.

Если «Тристан» был победой Мариинского театра по оперной линии, то в ту же осень одержал победу и Мариинский балет. Этой победой были половецкие пляски, заново поставленные М. М. Фокиным в возобновленном в сентябре 1909 «Князе Игоре». Из-за двадцатиминутной картины собирался полный Мариинский театр. О половецких плясках С. Ауслендер в «Аполлоне» писал:

«Соединение невиданной силы, стихийной пламенности, какого-то вихря быстрых движений, диких скачков, подлинно страстных жестов, со строгой стройностью, с ни на минуту незабываемой образцовой дисциплиной балетного искусства, делает эту постановку не случайно удавшимся моментом, а новым достижением в том заманчивом трудном пути, по которому идет театр». А музыкальный рецензент «Театра и Искусство» Кнорозовский восклицал: «Идите в оперу смотреть балет». О Фокине того периода Мейерхольд в своей статье о «Тристане и Изольде» говорил: «Идеальным балетмейстером новой школы мне кажется на современном театре М. М. Фокин».

Через месяц после постановки «Тристана» на драматических курсах Полака состоялся первый вечер сценических упражнений драматического класса В. Э. Мейерхольда (второй курс), со вступительным словом самого преподавателя. В этом вступлении Мейерхольд подчеркнул, что «придает жесту и позе первенствующее значение и учеников, прежде всего, упражняет на выражении исполняемого пластическим путем, идя от него к речи...». Сам вечер состоял из восьми отрывков, взятых из различных пьес. Но эти отрывки были как бы обезличены. В печатной программе вместо названий стояли описания сценариев тех действий, какие должны были показать ученики. Так, например, отрывок из «Маскарада» имел следующий текст: «Она возвращается с маскарада, отравленная своим мужем, который на балу в порыве ревности подал ей яд. Яд начинает оказывать свое действие, но муж внешне совершенно равнодушен к ее страданиям. Она умирает». Этим описательным приемом Мейерхольд обращал внимание учеников на важность, в порядке упражнения, сценической разработки самого сценария, прежде чем конкретизировать данный автором образ. Впоследствии Мейерхольд, работая у себя в студии, пошел дальше, отказался совсем от слов, и тот или иной драматический кусок заставлял разрешать, как чистую пантомиму. К следующему публичному выступлению своего класса, которое состоялось 7-го февраля, Мейерхольд подошел уже как к спектаклю, и в программу его включил IV картину «Каменного гостя», сцену у фонтана из «Бориса Годунова», одно явление из «Электры» Гофмансталя, отрывок из «Антигоны» и монолог из «Орленка». На курсах Полака Мейерхольд проработал одну зиму, от продолжения занятий отказавшись на следующий год.

Кроме курсов Полака, преподавание драматического искусства в том году производилось еще в ряде школ, студий и курсов. Из педагогических опытов была интересна студия Н. Н. Евреинова на курсах Риглер-Воронковой. Задачей Н. Н. Евреинова было дать своим ученикам осмысленное чтение в связи с пластикой. Для показа Евреинов брал в отрывках «Женщину в окне» Гофмансталя, «Саломею» Уайльда, «Пелеас и Мелисанду» Метерлинка, чтение из «Слова о полку Игореве». В суворинской школе, в классе Н. Н. Арбатова занимался в тот год ученик, о котором постоянный рецензент школьных спектаклей Н. Тамарин, видевший его в роли Соленого в «Трех сестрах», писал (в «Театр и Искусство»), что у него есть способность к «типическим штришкам». Этот ученик «с комической жилкой» был М. А. Чехов, кончивший весной 1910 года суворинскую школу.

Конец первой половины зимы в области театра и искусства ознаменовался

еще рядом событий. 16-го ноября в Харькове, в последний день провинциальных гастролей В. Ф. Комиссаржевской, А. П. Зонов прочитал труппе письмо артистки, в котором она говорила о своем решении уйти совсем из театра. «Я ухожу потому, — писала Комиссаржевская, — что театр в той форме, в какой он существует сейчас, перестал мне казаться нужным и путь, в котором я шла в искании новых форм, перестал мне казаться верным». Через две недели после этого письма в траурные одежды облеклась русская поэзия, потерявшая внезапно Иннокентия Анненского, скоропостижно скончавшегося на Царскосельском вокзале 30-го ноября. И письмо Комиссаржевской, и смерть Анненского явились как бы предвестием еще больших бед и испытаний, которые суждены были русской художественной культуре. И, действительно, этих испытаний, как мы увидим впоследствии, не пришлось долго ждать. Единственным радостным событием для театрального Петербурга в ту глухую осень был приезд знаменитой японской артистки Ганако, произведшей огромное впечатление. О Ганако Евреинов писал: «О, как грубо искусство слова наших артистов рядом с твоим искусством. А искусство мимики, пластики... Увидев тебя я понял, наконец, значение Скарамуша и его гениальные четвертьчасовые паузы»... Ганако произвела громадное впечатление и на Мейерхольда, который напомнил о ней в 1924 году исполнителям «Бубуса», когда приступал с ними к работе над постановкой комедии Файко.

Выступление Евреинова в качестве рецензента спектаклей Ганако, а ранее постановок «Анатэмы» и «Анфисы», утверждала своеобразный вид режиссерской рецензии. Такой же режиссерской рецензии подвергся со стороны В. Э. Мейерхольда спектакль «Цезаря и Клеопатры» Бернарда Шоу, поставленный в Новом драматическом театре в ту зиму Ф. Ф. Комиссаржевским.

Сезон 1909 – 1910 имел для Комиссаржевского важное значение. Из режиссера-любителя в театре своей сестры, Комиссаржевский переходил на положение режиссера-профессионала. На Рождество он совместно с Евреиновым организовал четыре спектакля «Веселого театра», в котором сам сыграл роль гусара в «Черепослове» Кузьмы Пруткова, вместе с «Черепословом» шла опера-пародия И. Саца «Кольцо Гваделупы или мести любви». В декабре же состоялась и премьера «Цезаря и Клеопатры». В тот год комедия Шоу шла с успехом в московском Малом театре, где Клеопатру играла Гзовская, а Цезаря Бравич. В Новом драматическом театре Клеопатру исполняла Садовская, а Цезаря Александровский. Но споры вызвало не исполнение, а самый подход режиссера к своей задаче. Кугель писал: «На сцене Нового драматического театра пьеса не была понята как следует и потому неправильно поставлена». Кугель считал ошибочным, что «Комиссаржевский задался намерением перенести пьесу Шоу в настоящий Египет и стремился быть большим египтянином, чем того добивался сам Шоу». И дальше: «В толковании пьесы и выборе аксессуаров режиссер, конечно, был волен, и тут он обнаружил недостаточную чувствительность к красоте и недостаточную тонкость к пониманию духа произведения».

Рецензия В. Мейерхольда, напечатанная в № 4-м «Аполлона» (январь 1910 г.), носила значительно более резкий характер. Исходным пунктом

Мейерхольда в его критике было мнение, что к театру, слывущему за Новый только потому, что он запасся «мешком клише модернизма», нельзя относиться терпимо. Разбор же самого спектакля Мейерхольд заканчивал следующим выводом:

Полное незнание техники сцены режиссер обнаружил особенно в стремлении соединить в одном спектакле несоединимое. В спектакле «Цезаря и Клеопатры» представлена была мозаика из станиславщины, фуксовщины, мейерхольдовщины, евреиневщины... Мейнингенские крики толпы и за кулисами и на сцене (Станиславский), просцениум стиснут условными стройными порталами, неубирающимися в течение всего спектакля (Фукс), барельефный метод расположения фигур первой картины (Мейерхольд), голые рабыни на высоких каблуках и арфа из «Саломеи» (Евреинев). Мы присутствовали при зарождении нового типа режиссера, режиссера — компилятора. Но ведь и у компиляторов должно быть мастерство: шить так, чтобы скрыты были белые нитки, а тут все они налицо.

Заметка Мейерхольда вызвала обширное письмо в редакцию «Театр и Искусство» со стороны Ф. Комиссаржевского, который по пунктам отвечал режиссеру-критику, стремясь «разоблачить» Мейерхольда в том, что он якобы «в течение почти двух лет в театре В. Ф. Комиссаржевской пользовался моими знаниями техники, и техническая сторона всех постановок, под которыми подписывался В. Мейерхольд, была сделана мною».

К этому же приблизительно времени относится постановка Мейерхольдом в частном доме для немногочисленной публики двух сцен из драмы Мережковского «Павел I». Свидетель этого спектакля С. Ауслендер так описывает свои впечатления:

Это был странный спектакль, не было сцены, не было декораций, собственно не было и зрителей. Просто собралось некоторое количество знакомых и полужнакомых гостей в большом зале, разместились по старинным диванам и креслам, и вдруг на секунду электричество погасло и, когда зажглось только в глубине комнаты, там, вместо желтых ширм, на которые никто не обращал особенного внимания, в томной задумчивой позе на диванчике лежал, опустив на пол руку с волюмом Руссо Александр, а Психея — Елизавета сидела подле него, тихо перебирая струны арфы. Очень скоро, конечно, выяснилось, что Елизавета — достаточно известная актриса — Мусина, Александр — Голубев, а явившийся потом Павел — Озаровский. Но первое необычайное и на сцене недостижимое впечатление какой-то подлинности придало всей постановке, интересно задуманной Мейерхольдом, особую красоту.

Работа Мейерхольда над сценическим воплощением легенды о «Тристане и Изольде» не окончилась в тот год постановкой вагнеровской музыкальной драмы. Во второй половине сезона ему снова пришлось вернуться к той же теме, на этот раз изложенной в драме немецкого модерниста Е. Харта «Шут Тантрис», переведенной на русский язык поэтом П. Потемкиным. «Шут Тантрис» был принят к постановке на Александринскую сцену и поручен для режиссирования В. Мейерхольду, который и взялся за осуществление этой задачи с помощью художника А. К. Шервашидзе. Музыка была заказана М. А. Кузмину.

Как правильно писал потом С. Ауслендер, уже самая афиша, в которой

стояли все эти имена, предвещала нечто необычайное. «Было даже несколько страшно, ведь это уже не маленькая зала на Офицерской, с той интимной атмосферой лаборатории, в которой три года назад дерзкие опыты, даже оставаясь лишь опытами, принимались с удовлетворением как обещание будущих достижений. Сюда же, в эту торжественную, привычную с детства залу императорского театра, можно было придти только совсем готовыми, совсем уверенными, не для исканий результатов, которые еще не проверены, а для окончательной победы или окончательного поражения».

Но спектакль 9-го марта 1909 года оказался не поражением, а победой и, прежде всего, победой режиссера, художника, композитора, т. е. как раз тех, чье выступление на александринской сцене и вызывало тревогу их друзей. Мейерхольду удалось так показать не очень глубокую и довольно внешнюю драму, что по выражению В. Азова, писавшего в «Речи»: «Легенда о “Тристане и Изольде” прошла перед нами, как торжественная оратория». Была некоторая опасность, что Мейерхольд, следуя ремарке автора, «позы и манеру держать действующих лиц, подобные осанке княжеских статуй на хорах Наумбургского собора», еще более усилит скульптурную трактовку отдельных образов и мизансцен. Но, по свидетельству критики, скульптурный метод был применен режиссером очень тактично и лучшие из группировок как раз были те, где на сцене подчеркивалась горельефность. Так, огромный успех имело четко и выпукло поставленное движение толпы солдат и горожан, уносящих на руках находящуюся в обмороке Изольду. Была признана образцовой и трактовка толпы прокаженных, ждущих выдачи им королем Марком его жены Изольды.

Сценическая интерпретация сделала более значительной пьесу. Это был почти общий суд петербургской критики. И если одни считали, что эта величавая романтическая постановка не была к лицу сентиментальной пьесе, то другие, оставляя в стороне пьесу, считали, что совершенно независимо от воли автора «воскресала подлинная строгая легенда средневековья, проходила мрачная, окрашенная пурпуром любви и смерти страшная и незабываемая история, где прокаженные в неистовой похотливой пляске всплескивают красными руками; где в темных залах, таящих мрачное предчувствие, с синим закатом над высокой дверью, играют в шахматы короли и королевь» (С. Ауслендер).

Успех «Тантриса» был настолько шумен, что это дало основание Л. Гуревич в «Русских Ведомостях» написать: «Это была полная победа над публикой режиссировавшего пьесу Мейерхольда, остававшегося до сих пор на этой сцене в положении непризнанного новатора. Его дружно вызывали, ему поднесли венок, враждебная ему до сих пор часть прессы признала, что этой своею постановкой он “искупил часть своих прежних режиссерских грехов”». Иллюстрацией к этому последнему мнению может прекрасно служить нарочито наивная фраза рецензента Solus в «вечерней биржевой»: «Он вовсе не безнадежный режиссер, как многие твердят в последнее время, и твердят совсем несправедливо».

Но как ни был шумен и торжественен успех у публики и критики «Шута Тантриса», в истории режиссерского искусства Мейерхольда эта постановка не должна занять особенно важного места. Принеся Мейерхольду признание у

широкой толпы, «Шут Тантрис» имел, главным образом, лишь внешнее значение. Внутренне он, в конце концов, явился лишь тенью величественного «Тристана» на мариинской сцене; он завершил те искания в области скульптурного метода, какой был впервые применен Мейерхольдом в его работах над «Победой смерти» и «Сестрой Беатрисой» в театре Комиссаржевской. Также как и «У врат царств», так и «Шут Тантрис» — это продолжение работы в раннее найденной манере, только теперь нашедшей признание у рядовой критики и зрителя.

Мы уже упоминали о тех событиях, которые произошли в жизни искусства между двумя тристановскими постановками. Обращаясь к общей оценке итогов 1910 года, мы должны сказать, что он прежде всего был годом глубокого траура. 10-го февраля умерла Комиссаржевская, 1-го апреля Врубель, а 7-го ноября Лев Толстой. А. А. Блок, задумавший в тот год писать «Возмездие», в предисловии к этой поэме дает следующую характеристику 1910 г.

1910 год это смерть Комиссаржевской, смерть Врубеля и смерть Толстого. С Комиссаржевской умерла лирическая нота на сцене, с Врубелем громадный личный мир художника, безумное упорство, ненасытность исканий — вплоть до помешательства. С Толстым умерла человеческая нежность, мудрая человечность. Далее, 1910 год это кризис символизма, о котором тогда очень много писали и говорили как в лагере символистов, так и в противоположном. В этом году явственно дали о себе знать направления, которые стали во враждебную позицию к символизму и друг к другу: акмеизм, эгофутуризм и первые начатки футуризма. Лозунгом первого из этих направлений был человек — но какой-то уже другой человек, вовсе без человечности, какой-то первозданный Адам.

Смерть Комиссаржевской не только Блоком, но и другими деятелями русской культуры была воспринята как событие символическое. С нею отходила в прошлое та эпоха лирического беспокойства, чаяния и надежд, какой было отмечено первое десятилетие нового века. Блок был прав, когда говорил, что наступала полоса мужественности. Эта полоса наступала и в театре, поскольку театр был искусством, а не игрушкой и забавой для охваченных и сдавленных политической реакцией городов. В творчестве Мейерхольда эта полоса мужественности началась постановкой «Тристана и Изольды». Из режиссера-модерниста он становился режиссером — «классиком». Он вступал в круг великих драматургов, вечных спутников театра. Эта линия классицизма и монументальности была у Мейерхольда смягчена лишь его ощущением театра, как балагана. Когда в том же 1910 году составители московского сборника «Куда мы идем» обратились к нему за ответом на этот вопрос, Мейерхольд написал, что

Два устремления публики: к веселью в театрах кабаре, второе — к неугасимому обаянию классического репертуара, скоро совсем сомнут «современный репертуар». Новую технику, выработанную режиссерами, применить им кроме классиков некуда, ибо нет новых пьес, нет нового драматурга!

Кризис символизма, о котором упоминал Блок, нашел свое выражение в

двух речах Вячеслава Иванова о «заветах символизма», которые он произнес в марте 1910 года в московском обществе свободной эстетики и в петербургском обществе ревнителей художественного слова. Уже самое выражение «заветы символизма» свидетельствовало о конце. В этих речах утверждалось, что русский символизм не хотел и не мог быть только искусством, что символисты пережили вместе с Россией кризис войны и освободительного движения. Но старые клише школы истерлись, и новое не может быть куплено никакой другой ценой, кроме внутреннего подвига личности. А вслед за Вячеславом Ивановым и Блок в своей статье «О современном состоянии русского символизма» писал: «Подвиг мужественности должен начаться с послушания». «Должно учиться вновь у мира и у того младенца, который живет еще в сожженной душе».

Эти статьи Иванова и Блока были напечатаны в февральском номере «Аполлона», и в том же номере в отчете Paolo Buzzi об итальянской поэзии, театре и музыке за 1909 год мы находим первое упоминание о литературном движении, созданном поэтом Marinetti под именем «Futurismo». В области театра также шла ликвидация, если не символического, то модернистского театра. Так, например? постепенно сошел на нет новаторский курс театра Незлобина, где с уходом главного режиссера Марджанова начали брать верх мещанские вкусы.

В апреле, когда сезон пошел на ущерб, Мейерхольд осуществил еще одну режиссерскую работу. Это была постановка комедии Кальдерона «Поклонение кресту», сделанная им в квартире Вячеслава Иванова 19-го апреля 1910 года. Этот необыкновенный спектакль назывался спектаклем «башенного театра». В нем выступили в качестве актеров М. Кузмин, В. Пяст, В. Княжнин и другие поэты и писатели. Его устроительницей была Вера Иванова-Шварсалон, его художником — С. Судейкин. Для Мейерхольда этот спектакль означал более тесное сближение с испанским театром, более глубокое приобщение к традиционализму. Хотя, согласно указанию автора, действие происходило в Сиене в XIII веке, но Мейерхольд поставил целью воскресить самый дух испанского театра, а не изображать Сиену.

Над постановкой «Поклонение кресту» пришлось работать в условиях обыкновенной комнаты и поэтому было особенно трудным разрешить проблему самой сценической площадки. Согласно описанию Е. А. Зноско-Боровского, сцена была без подмостков, без декораций, отделенная от публики пыльно-золотым занавесом, который сдвигали и раздвигали двое арапчат. Все убранство сцены заключалось в материях. Фон был темно-зеленым и черным в сочетании с желтым и красным. Иллюзия значительной глубины была достигнута распределением сукон. Для актерских костюмов были выбраны красно-желто-серо-голубые, то яркие, то тусклые цвета. Благодаря этой гамме, актеры сочетались со всей картиной, как ее неотделимая часть.

В игре актеров были использованы все старые наивности испанского театра. «Если надо прятаться — прячутся за занавес; если надо засыпать травой или ветками — попросту натягивают ковер, устилающий пол; если надо уйти — не стесняются сойти в зрительный зал». Результатом всех этих постановочных приемов явилось возвращение зрителей к наивному восприятию. «И слияние сцены со зрительной залой совершилось благодаря тому, что сама сцена вошла в



зрительный зал».

После работы в условиях казенной сцены, режиссура «Поклонение кресту» в тесном содружестве людей искусства освежила Мейерхольда. Вслед за «Лукоморьем» — это было продолжением пути театрала-балагана, приведшего Мейерхольда к лучшим традициям старинных сцен. Потом многие из приемов, найденных здесь, были применены им в больших театрах.

В апреле же Мейерхольд, скрывшийся под тремя звездочками, с успехом выступил на вечере Ведринской в комическом балете Кузмина «Выбор невесты» из эпохи 30-х годов XIX века, сыграв роль слуги. Балет шел в постановке Преснякова.

В самом конце сезона Ю. Э. Озаровский и В. Э. Мейерхольд выработали докладную записку о желательном изменении художественного курса Александринского театра и представили ее директору императорских театров. Авторы записки писали:

В течение многих уже лет этот театр по подбору артистических сил своих, могущий выдвинуться в ряд европейских театров, мучительно топчется на одном месте, словно боясь широких путей... Какая-то паутина, какой-то туман заволакивают светлую деятельность театра... Словно отравы какая-то подмешана к той духовной пище, которая необходима для каждого большого театра. Впрочем, если поискать отраву эту, можно и найти. Художественная пестрота, художественная разнокалиберность репертуара — вот чем отравлена деятельность Александринского театра... Театр, на сцене которого преспокойно уживаются рядом Грибоедов и Невежин, Гоголь и Рышков, Островский и Карпов, Чехов и Кравченко не может претендовать на первоклассное значение.

Поэтому

ближайший и единственный ведущий к возрождению Александринского театра путь — образцовый классический репертуар, как мировой, так и национальный — репертуар от Эсхила до Метерлинка и от Фонвизина до Чехова с побегами в сторону бесспорно литературной новейшей драмы.

В качестве конкретных мероприятий режиссеры предлагали на первое время три вечера в неделю из семи посвящать классикам, затем улучшить качественную сторону спектаклей, и давали желательную программу мирового репертуара.

Эта записка не осталась без влияния, и часть предлагаемых пьес вошла в репертуар ближайшего и дальнейших сезонов. При весеннем же распределении постановочных работ режиссерам Александринского театра были поручены следующие постановки: Озаровскому — «Три сестры» и «Гамлет», Мейерхольду — «Маскарад» и «Дон-Жуан», Петровскому — «Лес» и «Богатый человек», Дарскому — одна из пьес Ибсена. Кроме того Озаровский для Михайловского театра должен был поставить «12-ю ночь», Долинов «Орлеанскую деву», Дарский «Венецианскую актрису» Гюго. Было также известно, что пойдут «Поле брани» Колышко и «Старый хозяин» Потапенко. Весной Мейерхольд получил от отделения постановок уведомление о том, что ему поручено режиссирование оперы «Борис Годунов» на мариинской сцене, а

осенью ему было дано задание поставить в Александрийском театре «Красный кабачок» Юрия Беляева. Все это, за исключением «Маскарада», и было осуществлено в ближайшем году.

По окончании сезона Мейерхольд, Петровский и Озаровский предприняли совместную поездку за границу. Эта поездка режиссеров (Мейерхольдом до конца не доведенная) и последующее участие Мейерхольда в экскурсии проф. Ф. Ф. Зелинского в Грецию дали Мейерхольду огромный запас новых впечатлений. Поскольку эти поездки нашли свое отражение в письмах Мейерхольда, мы отводим им отдельную главу.

### III ЗАГРАНИЧНОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ 1910

*Поездка режиссеров. — От Мальме в Гамбург. — В Гамбурге. — Кельн. — Возвращение в Россию. — Послание «Рехидору Башенного театра». — Экскурсия учеников Ф. Ф. Зелинского в Грецию. — Участие в ней Мейерхольда. — Отъезд. — Дорога. — Константинополь. — Путь к Дарданеллам. — Смирна. — Афины. — Акрополь. — Микены. — Дельфы. — Прощание с Грецией. — Флоренция. — Театр Крэга «Arena Guidoni». — Выступления итальянских футуристов. — Мюнхен. — Ф. Ведекинд. — Театр марионеток. — «Сумурун» у Рейнгардта. — «Русский сезон».*

Маршрут поездки Ю. Э. Озаровского, А. П. Петровского и В. Э. Мейерхольда сложился следующим образом: Петербург — Гельсингфорс — Стокгольм — Мальме — Киль — Гамбург — Кельн — Париж — Петербург.

Письмо Мейерхольда от 15-го мая из Кельна дает следующие путевые впечатления:

... Путь по Швеции повторил нам русский пейзаж. Приехали в Malmö в 10 час вечера. С поезда на электрическом трамвае мы переехали на пристань. Там ждал нас чудовищный пароход. На палубе стояли два поезда (вагонов в 7—8 каждый), нагруженные лесом и еще каким-то товаром. Гигант этот пустился в путь по волнам морским в Копенгаген и привез нас туда часа через полтора. Была холодная ночь и маяки, тревожно мигая и звоня, отрывали от действительности, волновали туманом грез. От Копенгагена в Korsbælt по железной дороге, от Korsbælt до Килиа опять пароходом. Опять море. Не хотелось сходить с палубы. Киль германский Кронштадт. Военный порт. Из Килиа в Гамбург. Гамбург сказочно прекрасный город. Убил все города, которые мне довелось когда-либо видеть. С одной стороны город машин, с другой город красивых улиц в духе Каменноостровского проспекта. Озеро посредине города. Парки. Славная архитектура. Единственный в мире зоологический сад по богатству пород. Там мы видели представление «дикарей» с острова Samoa. Какие танцы! какие песни! какие тела! Представление в зоологическом саду на открытом воздухе. Сначала игра в мяч, потом

обрядовые песни, потом воинственные шествия, потом купания. В Гамбурге осматривали порт и океанские пароходы. Из Гамбурга выехали в четыре с половиной дня, 14-го мая. Приехали в Кельн в тот же день в 11 с половиной часов ночи. И тотчас же пошли к площади кельнского собора. Взглянув на него можно заплакать.

На открытке, посланной из Кельна, Мейерхольд пишет:

Только что из картинной галереи. Видел Дюрера. Восхищен Бегасом (1794 – 1854). Влюблен в S. A. D. Ingres. Видел наумбургские статуи, подсказавшие Харту действующих лиц для его «Шута Тантриса».

В Париже Мейерхольд пробыл всего несколько дней и, вызванный срочными делами в Россию, 21-го мая уже вернулся в Петербург.

В Петербурге возвращение Мейерхольда весело приветствовал кружок Вячеслава Иванова, и ему было вручено за подписью Ю. Верховского, Веры Ивановой-Шварсалон, Вячеслава Иванова, В. Княжнина, Н. Крамей, М. Кузмина, В. Лачинова, Б. Мосолова и В. Пяста стихотворное послание, не успевшее уйти в Париж.

На заглавном листе стояла миниатюра работы Л. В. Ивановой, изображавшая башню на зеленом поле, а все обращение было адресовано Рехидору Башенного театра. Первые два куплета были написаны Б. Мосоловым и В. Ивановой-Шварсалон, третий и четвертый М. Кузминым, пятый Вячеславом Ивановым, шестой и седьмой В. Пястом и восьмой Ю. Верховским. Приводим полностью этот коллективный труд, прекрасно передающий веселый дух кружка Башенного театра:

По бульварам по заморским,  
После скандинавских гор,  
Ты гуляешь с Озаровским  
И с российской Айседор.  
Познакомившись с Островским,  
Собраны под сенью «Ор»,  
Стихоплетствуем с Верховским  
В честь твою, наш Рехидор.

После долгих дней разлуки,  
Теплых дней, дождливых дней,  
Позабыв: один — науки,  
А другие — тьмы затей. —  
В мае, слушая на Башне  
Сервантеса милый вздор,  
О тебе вздохнул всегдашний  
Наш кружок, о Рехидор.

Будь ты дальше, будь ты ближе,

Всем нам близок, милый друг.  
Знаем, знаем: ты в Париже  
И не явишься к нам вдруг.  
Но тоскует рой комедий:  
«Где твой бдительный надзор?»  
Всех веселых интермедий  
Арагонский Рехидор?

Принялися мы за чтение  
Сервантеса в этот раз.  
Все манит воображенье...  
Да, «театр чудес» у нас.  
Что порой и не удастся,  
Умственный дополнит взор;  
Мыслью мощною задастся  
Наш великий Рехидор...

Так! Не эллинских трагедий  
Мы твердим высокий хор,  
Но кастильских интермедий  
Скоморошливый узор, —  
Исполнители последней,  
Нам завещанных, с тех пор,  
Как для западных соседей  
Нас покинул Рехидор.

Мы пируем... Что же с нами  
Нет гигантского вождя.  
Ах, балтийскими волнами  
Схвачена его ладья.  
Что ж испанского театра  
Не пополнен наш собор.  
Он вернется — завтра, завтра,  
С рощ привольных Рехидор.

Завтра, завтра. Но сегодня  
Шлем в залог ему привет.  
Знай испанской благородней  
Нации на свете нет.  
Будем немые. Верным стражем  
Наших планов коридор  
Охраним, — и не расскажем  
Никому, наш Рехидор...

О, избранник Мельпомены,  
Дивный мастер Мейерхольд.  
Ты, создавший в храме сцены  
Лик Тристанов и Изольд.  
Вечно будь любимцем граций —  
И прости похвал задор, —  
В блеске рампы и декораций  
Маг и жрец, о Рехидор!

Ночь на 17-е мая 1910 г.

Прервав весеннюю поездку, Мейерхольд в тот же год снова побывал за границей. Ему представилась возможность принять участие в экскурсии учеников и учениц проф. Ф. Ф. Зелинского в Грецию, и по совету Вячеслава Иванова он решил ехать. В письме от 31-го мая он так сообщает о принятом решении:

... Я еду в Грецию с экскурсией под руководством проф. Зелинского. Вяч. Ив. требовал, чтобы я ехал... Я увижу Грецию сквозь призму Зелинского. Редкий случай. Не воспользоваться — совершить преступление. Здесь я не только увижу, но и научусь. Я буду знать то, что вычитывать из книг надо годами.

Экскурсия отправилась в путь 31-го мая в 9 час. 5 мин. вечера. Каждый из дней поездки отмечен в письмах Мейерхольда. 2-го июня Мейерхольд среди прочих подробностей пути сообщает: «Вчера и до станции “Луненец”, и после этой станции, Зелинский говорил в вагоне о Константинополе, об исторических сменах вокруг него, о памятниках и проч. Он сидел на верхней лежанке, опираясь ногами на поставленный ребром чемодан. Вчера лекция Зелинского — это было самое значительное в дне».

2-го вечером экскурсия приехала в Одессу, а 3-го выехала в Константинополь на пароходе «Чихачев». В этот день «вечером в 7 1/2 Зелинский читает лекции о святой Софии в Константинополе. Слушаем его не только мы. Ют полон слушателей». Постепенно Мейерхольд втягивается в студенческую среду и с радостью сообщает, что он и студенты одно целое.

4-го утром пароход вошел в Босфор. О приезде в Константинополь Мейерхольд пишет:

Когда въезжаешь в Босфор, Константинополь кажется успокоительно красивым. Шум людей, хватающих в руки корабль, мгновенно стирает первое впечатление. Люди рвутся на корабль, полисмены бьют публику кулаками в грудь и в голову. Грязь, будто водопады, льет по склонам улиц к набережной. Снуют воры всех родов. Много времени проходит пока пароходная публика имеет возможность выйти на берег... Фешенебельно наряженная группа молодежи подходит к выходу с пристани в город. Фешенебельно наряженная группа — это мы (не я, конечно). Наши экскурсанты абсолютно не носят на себе типических черт студентов: ни русских рубах, ни косовороток, ни юбочнок, ни стриженных волос у дам... Все отправляются с монахом в русскую гостиницу.

5-го с утра экскурсия осматривает Константинополь. Об этом дне у Мейерхольда записано следующее:

... Встали в 7 час. утра. Монахи, зная что идем в долгий путь, дали по яичку. Пришел около 8-ми часов секретарь археологического института Ф. И. Шмидт, присланный сюда СПб. университетом для работ. Зелинский его вызвал, чтобы он был нашим гидом в Константинополе. Часов в восемь вышли. «Новый мост» через Босфор. По нему к св. Софии. Путь через часть города, именуемую Стамбул. Другой город Галата, где мы остановились, собственно не Константинополь, хотя много своеобразных Востоку черт. София! Я не художник слова, не могу написать кратко и выразительно об этой жемчужине Востока. По мечети ходили без сапог и говорили шепотом. Я делал карандашом наброски некоторых архитектурных линий. Шмидт дает целый ряд интереснейших объяснений. Из Софии — в археологический музей и музей мусульманских памятников старины (керамика, рукописи и т. д.). Археологический музей дал целое богатство. Саркофаг Александра Великого, на котором с четырех сторон раскрашенные барельефы, изображающие Александра на войне с персами и на охоте, останутся в памяти на всю жизнь. Мне дал этот саркофаг, повторяю, целое богатство. Музей мусульманского искусства менее интересен был для меня. Из музеев через площадь «At Meidan» домой. На площади этой — «ипподром». Стоят два обелиска и треножник Аполлона. Домой на лодках до нашей Галаты через Босфор. Вернулись в 2 часа дня. Шесть часов были на ногах. Обедаем, в три с половиной снова в город. Пароходом, останавливающимся у «Нового моста» по Золотому Рогу к проливу, слитному с Босфором, до Aivan Serai. Далеко отъехали от дома. Шли по узкой типично-восточной улице круто вверх мимо древне-византийских развалин, мимо уютящегося в конурах турецкого пролетариата, мимо таинственных стекольных заводов, на подобие русских деревенских кузниц, мимо мелких кладбищ с памятником то с феской поверх камня, то с завитком какого-то цветка (здесь похоронена женщина), то с намалеванным кинжалом (солдат?). Мы идем к мечети Кахрие-Джами. Шмидт взволнован. Оживляется. Предупреждает, что ведет в замечательное место. Мозаика XVI века. Прежде византийские храмы — мечеть только теперь. Мозаика — симфония по краскам и идеи построения. Последовательности картин по стенам, потолкам «парусам». Я дрожу от счастья, что вижу то, о чем мечтал. Записываю целый ряд выводов. Записываю многое, что слышу от Шмидта. После еще идем в мечети. В четвертую не входим, ибо уже измучены. Отдыхаем во внутреннем дворе мечети. Близок час, когда муэдзин будет кричать с минарета свой обычный зов к мечети. Собаки вырывают хлеб из рук на привале этом.

6-го утром на том же пароходе «Чихачев» экскурсия отплыла дальше.

Путь к Дарданеллам, — записывает Мейерхольд, — очарователен. Острова на Мраморном море строги своей неумолимой задумчивостью. Едем будто по реке. Острова все время по пути. В Дарданеллах к вечеру по берегам островов мелькают огоньки. Это турецкие укрепления. Военная музыка слышна. Это, вероятно, где-то здесь лагерь, или военный клуб. Музыка жуткая, как всякая восточная. Оркестр играет какую-то смесь восточных и европейских мелодий. Она будто старается выработать такой лязг, который наиболее возбуждал бы к воинственности. В 8 <sup>1</sup>/<sub>2</sub> час. Зелинский читает на палубе историю города Афин. Перед лекциями экскурсанты по моей инициативе устроили Зелинскому кафедру с убранством из шалей разных цветов, под ноги постелили одеяло чье то, напоминающее рисунком шкуру тигра.

7-го июня пароход стоял в Смирне. Тринадцать экскурсантов, в том числе

Мейерхольд, с гидом во главе ходят по базарам и главным улицам. «Город на манер итальянских мелких городов. Когда пароход вышел в море, через десять минут после заката, Зелинский прочитал лекцию об Афинах в художественном отношении». «Вечером островов уже больше не стало, ночью вышли в открытое Эгейское море, подул крепкий ветер, стало качать».

8-го экскурсия приехала в Пирей. Мейерхольд пишет:

Волнуюсь с утра как встал... В 10 часов прибываем в Пирей, где едущие в Афины слезают на берег. Из трюма на палубу, с палубы на баржу выбрасываем свой багаж сами. Мужская кампания становится цепью. Каждый друг от друга шага на три. Мешки, портпледы, чемоданы, корзины быстро плывут от одного к другому. Пароходная прислуга очарована нами. На палубу выползли все — от капитана до кочегара смотреть на веселое зрелище. Вообще нас очень полюбили на пароходе, «зелинцев»... На баржу был нагружен нами самими наш багаж, и на той же самой барже ехали и мы. Когда баржа отчалила от парохода «Чихачева», на котором мы ехали так долго, от Одессы ведь, — пароходная прислуга махала нам полотенцами и шапками, а кто-то из свиты капитана щелкал кодаком, и кричал, спрашивая адрес того, кому надо прислать снимки. Ему кричали в ответ: «Дилю, Дилю». Это наш староста. Диль типичный немец. Кончил Appen-Schule. С акцентом. Аккуратен как истый немец и острит также тяжеловесно, как и все немцы. В два и три четверти дня из Пирея в Афины по электрической желдороге. Путь до Афин минут двадцать. Останавливаемся в отеле «Byzantin»... В 6 часов «туристская» (в отличие от научной) прогулка по городу, не для всех обязательная. Идут на нее однако все. Белые дома. Вдоль панели акации и мимозы, в садах пальмы и большие кусты роз, кипарисы. Мелькнул Акрополь. Контраст между ним и современным городом так чудовищно велик, что кажется, что будто спишь и видишь редкостное сновидение. Акрополь так высоко на скале, что кажется невероятным добраться туда. Красивые улицы, нарядная толпа. Коробят некрасивые лица греков. Потом оказалось, что греки к тому же еще и глупы очень. На площади перед дворцом, на открытом воздухе устроена маленькая эстрада. Поет испанская шансонетка. Идем к амфитеатру для олимпийских игр. Здание современное, но построено по образцу древнегреческих зданий для театральных зрелищ. Идем дальше. Где-то видим состязание в беге. Значит живы еще традиции великой старины этой божественной страны.

Порядок дня экскурсия устанавливает следующий: в 8 <sup>1</sup>/<sub>2</sub> утра чай, от 9 – 12 рабочие часы, от 12 – 4 обед и сиеста, в 4 часа — «five o'clock», от 4 до 9 рабочие часы. Утро 9-го июня уходит на осмотр микенского отдела афинского музея. Староста экскурсии Э. В. Диль (в своей брошюре «Экскурсия в Грецию») пишет:

Весь зал украшен по древним образцам... Узор росписи выдержан в тонах и рисунках микенской эпохи: желтый, буро-красный, черный и синий тона, круги и волюты. В этом зале собрано знаменитое «золотое сокровище», бесчисленное количество пряжек, бляжек, разного рода украшения головных уборов, кубки и чарки, все из листового золота с выдавленными украшениями, стилизованными спиралями, бабочками, восьминогами и листьями...

В тот же день после 4 с половиной экскурсия осматривала в Акрополе храм Ники, Пропилеи и Ареопаг. После 9 часов снова Акрополь. Мейерхольд отмечает, что Акрополь при солнце ему нравится больше, чем при луне.

Дни 10, 11, 12 проходят в дальнейшем осмотре афинских достопримечательностей. 10-го в музее изучают археологический отдел. После

чая — снова Акрополь, Парфенон. В записях Мейерхольда значится:

В пять с половиной идем на Акрополь; дорога туда довольна утомительна: очень крутой подъем в гору. Зелинский показывает Пропилеи и дорогу к Парфенону. Как только солнце закатывается, Акрополь запирают. С помощью свистков выгоняют нас. Тогда мы отправляемся к Пинксу... После ужина совершаем маленькую прогулку по лучшей улице города, где университет, библиотека, дом археолога Шлимана, дворец. Я отделяюсь от компании и один забредаю в улицу так заросшую какими-то деревьями, что кажется будто нет луны — темная ночь. Выхожу на площадь. Открытая сцена-варьете. Плохие испанцы. После каждого номера артисты с тарелочкой ходят по столикам, прося бросить медяшку.

11-го экскурсия утром смотрит зал надгробных плит, а вечером в Акрополе древний храм Афине, Парфенон и театр Диониса. В этот же день Мейерхольд пишет длинное письмо Головину, сообщая ему свои замыслы постановки «Дон-Жуана». 12-го осматривают акропольский музей, храм Эрехтон, холм Филопоина.

Воскресенье 13-го было днем отдыха экскурсии. В этот день экскурсия устроила праздник по случаю дня рождения старосты Дили. 14-го экскурсия заканчивает обзор музея, смотря отделение терракоты, вазовой живописи и осматривают дипломское кладбище.

В письме от 17-го июня мы находим продолжение дневника Мейерхольда. 15-го он «прощался» с театром Диониса, 16-го в 8 часов утра плывет на парусной лодке в Элевсин. «Попутный ветер гонит нас быстро, подъезжая к Элевсину ветер рвет паруса, волны захлестывают, во власти стихии». 17-го июня на русском военном стационаре «Черноморец», в 8 час. утра «под звуки военных сигнальных рожков мы отплываем в море. Стремимся в. Навплию, оттуда по железной дороге в Микены». В Навплии Мейерхольд запомнил высокую гору, на которой стоит средневековый замок. «Внизу, к берегу моря спускается извилистая каменная стена. Виден остров, небольшой, весь застроенный каменными башнями и стенами. Здесь, на этом острове живут палачи, вернее преступники, взявшие на себя добровольно роль палачей. В Навплии тюрьма для преступников, отбывающих каторжное наказание. Лодка наша стала на якорь. Ф. Ф. Зелинский читает лекцию о Микенах». 18-го — Тиринф. Твердыня Геракла со стеной, сооруженной исполинами. Развалины укреплений, сооруженных за 2 000 лет до р. х. Из Тиринфа экскурсанты отправились в Аргос, а из Аргоса в Микены. О посещении Микен в брошюре Дили читаем:

Микены находятся на расстоянии двух с половиной часов ходьбы от станции... Три гробницы лежат у дороги: так называемые Клитемнестры, Агамемнона и Атрея. Другие, полуразрушенные находятся ниже в долине. Величественный купол гробницы Атрея поднимается ввысь, подобно исполинскому улью, зарытому в землю. Горизонтальная кладка свода, похожего по внешности на стрельчатый, заставляет задуматься над «не знающими законов» циклопами, одноглазыми строителями этих полых пирамид... Микены; Львиные ворота; Священный загадочный круг с 6 могилами; одинокая седьмая могила; город Микены и следы замка Агамемнона. Еще теперь растет на этих развалинах тот сухой вереск, немой свидетель коварства Эгисфа и Клитемнестры, подавшей пылающую весть о приближении Агамемнона стражу, одиноко проводившему ночи на



плоской крыше дворца.

20-го экскурсия отправляется в последнюю экспедицию в Дельфы и Олимпию. На пароходе «Арис» экскурсанты переезжают через Коринфский пролив в Итею, откуда в Дельфы идут пешком. «Путь через оливковые рощи, — пишет Мейерхольд, — потом круто в горы, по пути интересная деревушка. Видим в кабачке танцы крестьян под звуки дикой музыки. Путь трудный в горы. Приходим в Дельфы, когда уже стемнело. “Grand Hftel d’Apollon Pythien” — первая гостиница, которая радует сердце. Чисто. Меню по-европейски. Прислуга приветливая. Ты представить себе не можешь, какая жульническая страна Греция. Какие антипатичные люди. Особенно в Афинах. Здесь лучше». 21-го, стоит в дневнике Диля, «мимо базисов посвящения керкарийцев за марафонскую победу, аркадцев, Филиппа Македонского, мы прошли к остаткам сокровищниц, расположенных на первой части священной дороги и осмотрели, наконец, сокровищницу афинян, находящуюся у первого колена дороги. Жарко горит солнце. Вся зелень спалена, между тем луч солнца не заходит в темное ущелье Федриат и чутся прохлада Кастальского источника. Дельфы лежат как бы на большой ступени; крутой стеной поднимается за этой отлогой площадкой утеса подножье Парнаса, и круто спускается склон горы в ущелье безводного Плейста». Дельфийский музей производит на Мейерхольда, по его выражению, «чарующее впечатление. — “Возница” и “Антиной” божественны». В этот же день Мейерхольд видит театр Аполлона. В письме стоит: «Он дал мне очень много».

22-го, осмотрев старые Дельфы, экскурсия возвращается в Итею. Мейерхольд пишет:

Дельфы позади. Очаровательные горы, прощайте. Прощай, кастальский источник. Его я видел сегодня утром, когда мы шли в старые Дельфы. Выпил из него семь глотков чудесной воды. Кто выпьет семь глотков чудесной воды Аполлонова источника, так не будет никогда ни в чем ошибаться. Прощай Антиной. Ты так любил Адриана, что, узнав, как он боится смерти, решил убить себя, ибо поверье старины знало: из двух любящих один убивающий себя прибавляет жизни другому. При переезде через Нил вместе с Адрианом, Антиной бросился в воду и утонул. Антиной остался в мраморе для нас. Голова обреченного сумрачно наклонена. Его прекрасное тело будто затаило дыхание. Откуда не подойдешь, нигде не поймашь его взгляда. Прощайте, Дельфы! Прощай, Антиной!

Вечер 22-го Мейерхольд проводит на молу. «Перед сном вышел на мол и смотрел то на фосфорические капли, которые вспенивало море на камни, то на звезды. Маяк — маленький красненький огонь, будто начало звездной гирлянды».

26-го июня Мейерхольд должен был уехать в Италию и потому, боясь опоздать на пароход, решил не ехать в Олимпию. «Я не попаду в Олимпию, я не увижу Гермеса Праксителя. Пусть. В душе моей Дельфы и звезды Дельф. Таких звезд, как в Дельфах, нигде не может быть, конечно. Зачем Гермес, когда в душе возница и Антиной». И тут же шутливо прибавляет: «Впрочем, я, конечно, лишь утешаю себя, Гермес, говорят, божественен».

О пути из Итеи в Патрас Мейерхольд пишет: «Дремлю на фоне игры Диля в загадывание. Проснувшись, вижу чудесные берега Пелопоннеса. Руднева поет песенки Римского-Корсакова, Лядова, Гречанинова, песенки далекой родной Руси. Диль читает по-гречески “Орестею” Эсхила. Горы, море, облака, повисшие на горах, все так смешалось, как бывает только во сне. Слышатся звуки Вагнера. Я рассказываю Казанскому [Б. В. Казанский — ныне профессор] о моих замыслах в “Дон-Жуане”».

25-го вечером экскурсанты прощаются с В. Э. Мейерхольдом и участвовавшей в экскурсии В. К. Ивановой-Шварсалон, одновременно с Мейерхольдом уезжающей в Италию. 26-го итальянский пароход «Босния» увозит Мейерхольда в Бриндизи и 28, 29, 30 июня и 1 июля Мейерхольд во Флоренции.

Во Флоренции Мейерхольд заходит в редакцию крэговского журнала «The Masks», но самого Крэга во Флоренции нет. Он ушел пешком на две недели в горы. Мейерхольд и Иванова-Шварсалон осматривают крэговский театр «Arena Guidoni». Следующее описание этого театра, сделанное Ивановой, мы находим в № 9 «Аполлона» за этот год.

Глазам посетителя представляется столь же неожиданное, столь очаровательное зрелище. На одной из узких улиц Флоренции, недалеко от римских ворот вы останавливаетесь перед старым грязно-белого цвета домиком самого обычного вида. На одной двери вывеска кинематографа, рядом маленькая железная дверь. Вы дергаете веревку, висящую у двери, и ждете; минут через пять Вам открывает мальчик итальянец и ведет вас узким темным проходом через двор — две, три ступеньки — и совершенно неожиданно перед Вами лежит маленький открытый театр с круглым оркестром, со сценкой, с каменными заросшими травой ступеньками для зрителей и галереей наверху, поддерживаемой белыми мраморными колоннами. Этот театр, никому неизвестный и ниоткуда невидимый, спрятанный за обычный ряд низких домиков — собственность г. Крэга, приобретенная им у какой-то маленькой местной труппы актеров. Здесь, в этой дивной мастерской, за которую многие ему бы позавидовали, режиссер может на свободе заниматься своими сценическими изучениями, может производить опыты новых постановок. Имея такое помещение, было бы соблазнительным применить эти опыты и на деле; но Крэг страдает недугом, общим для всех новаторов: ему не хватает людей, актеров и он мечтает в будущем здесь же устроить школу новых актеров, а пока в этой, в высшей степени поэтической обстановке, он целыми днями занимается с передвижными ширмами и кукольными фигурами.

В это же лето, в которое Мейерхольд был во Флоренции и Венеции, в Италии особенно шумно проявляло себя новое течение — руководимое поэтом Маринетти. В течение апреля и июня в Триесте, Милане, Турине и Неаполе состоялись футуристские митинги, на которых Маринетти говорил, что футуризм ставит своей целью энергическую борьбу и разрушение культа прошлого. Он восстает против той армии умерших гениев, которая облакает со всех сторон и давит небольшой батальон гениев живущих. «Молодые, вот за кого мы ратуем, потому что они самые живые из живых. Молодые — им дарят голод». «Нужно, нужно, поймите, убрать рельсы стихов, взорвать мосты *уже сказанного* и пустить локомотивы вдохновения по неизведанным степям нового».

2-го (15-го июля) Мейерхольд проезжает Венецию. За неделю до его приезда голуби св. Марка были встревожены все теми же футуристами. «8 июля 1910 года 800.000 листов с футуристским манифестом венецианцам были брошены футуристскими поэтами и живописцами с высоты башни часов на разряженную толпу, возвращавшуюся с Лидо. В манифесте, подписанном именами Маринетти, Бочионни, Карра, Русоло, говорилось о необходимости отвергнуть старинную Венецию, истощенную болезненными вековыми наслаждениями, Венецию иностранцев, “рынок плутоватых антиквариюв и старьевщиков, магнитный полюс снобизма и всемирной глупости, кровать, продавленную бесчисленными караванами любовников, драгоценную купальню космополитических куртизанок, огромную клоаку пассаизма”». Манифест призывал засыпать «мелкие вонючие каналы», сжечь гондолы. И заканчивался восклицанием: «Да придет, наконец, ослепительное Царство божественного электричества, которое избавит Венецию от ее продажного лунного света, мебелированного отеля».

В Мюнхене, в котором Мейерхольд закончил свое путешествие, ему удалось пробыть всего лишь два дня — 3 и 4 июля. 3-го он побывал на спектакле «Erdegeist», в котором играл сам автор Ведекинд. Он познакомился с Ведекиндом после первого действия и первое впечатление от Ведекинда у Мейерхольда осталось: «Ведекинд — болен». В самом спектакле Мейерхольду понравился только финал и по постановке и по игре. 4-го Мейерхольд был на мюнхенской выставке мусульманского искусства, которая была одним из самых крупных событий художественного сезона. Тут было и восточное мусульманское искусство (Персия и Индия), и центральное (Сирия, Месопотамия, Турция, Египет), и западное (Северная Африка и Испания). Оружие, костюмы, материи, ковры, переплеты для книг, резное дерево и слоновая кость, бронза, ювелирные произведения, эмали, керамика и персидские миниатюры образовывали «сказочный сад», по выражению художника В. Кандинского. 4-го же вечером Мейерхольд побывал в знаменитом мюнхенском театре — театре марионеток. Этот театр сам по себе представлял по своему убранству изящнейшее создание декоративного искусства. «Зеленые занавески, стянутые в полосы, обрамляют квадратные зеркала; светло-зеленый шелк, в виде полушарий, украшал люстры. Светло-зеленые колпачки надеты на свечи бронзовых бра, — так описывает мюнхенский театр Н. В. Дрезен, — сцена вогнута как плато и скрыта в центре металлическими воротцами. Когда воротца раздвигаются, обнаруживается другой занавес подстать сцене с овальным рисунком символического характера».

Благодаря краткости своего пребывания в Мюнхене, Мейерхольд не успел побывать в знаменитом мюнхенском «Kunstlertheater», в котором в то лето играла труппа Макса Рейнгардта. Гвоздем сезона был первый опыт Рейнгардта в области пантомимы — восточная сказка «Сумурун». В этой пантомиме больше всего обращало на себя внимание начало, когда по идущей через всю залу над партером на сцену цветочной дороге, идея, которая Рейнгардтом была заимствована у японцев, тихо и медлительно проходит торговец Нур Альдан (его играл Александр Моисси), садится по восточному перед задернутым занавесом и

произносит несколько слов пролога. В тот же год опыт постановкой пантомимы был сделан в Дрездене, где силами оперных артистов была поставлена пантомима Шницлера — Донаньи «Покрывало Пьеретты», послужившая материалом и для Мейерхольда. «Покрывало Пьеретты», под названием «Шарф Коломбины», была инсценирована Мейерхольдом в тот же год в «Доме интермедий».

Не пришлось Мейерхольду побывать и в Обераммергау, лежащем в трех часах езды от Мюнхена, где как раз летом 1910 года, после десятилетней паузы были возобновлены «Страдания Христа» в исполнении местных крестьян.

Совершенно исключительный успех в тот год выпал за границей и на долю русского балета в Париже. Это был четвертый русский сезон, во время которого С. Дягилев показал «Карнавал» Шумана, «Шехерезаду» Римского-Корсакова и «Жизель» Адама. Все балеты ставил Фокин. Танцевали же Карсавина, Лопухова, Ида Рубинштейн, Фокин, Булгаков и Нижинский. Анализируя русский сезон, Я. Тугендхольд в «Аполлоне» писал, что «в русском балете семена дункановских вдохновений встретились с созвучными элементами в глубинах русской души и русского быта, с той плясовой традицией, которая жива еще в русском народе, как в испанском». Явились «откровением» и декорации и костюмы Леона Бакста. Одновременно с русским сезоном редактор «Аполлона» С. Маковский открыл в Париже выставку театральных эскизов, декораций и костюмов.

Конец лета омрачился тремя актерскими смертями. На западе умер Иосиф Кайнц, у нас балетмейстер Мариус Петипа и Михаил Провыч Садовский, прослуживший в Малом театре более 40 лет.

Свое летнее путешествие Мейерхольд в одном из писем называл «учебой». Так оно и было на самом деле. И особенно пригодилась Мейерхольду греческая поездка, когда ему пришлось ставить «Электру» Рихарда Штрауса в Мариинском театре. Воспоминания об архаике и о Микенах отразились на стиле этой оперной постановки. В Греции же, как мы писали выше, созрели замыслы и «Дон-Жуана», постановку которого Мейерхольд осуществил в следующую за этим летом зиму.

#### IV НАЧАЛО НОВОЙ МАНЕРЫ 1910 – 1911

*Режиссерский совет Александринского театра. — «Лес» в постановке А. П. Петровского. — Петербургские драматические театры. — Режиссерские перемещения. — Е. Б. Вахтангов. — «Дом интермедий». — «Шарф Колумбины». — «Дон-Жуан» Мольера в Александринском театре. — «Братья Карамазовы» в МХТ. — Увлечение балетом. — Упадок драматургии. — Эпизодические спектакли. — Выступления С. М. Волконского. — Новые литературные группировки. — Живопись. — Музыка. — А. Скрябин. — Вторая программа «Дома интермедий». — «Обращенный принц» Е. Зноско-Боровского. — Прием гротеска. — Постановка М. Рейнгардтом «Царя Эдипа». — «Théâtre des Arts» в Париже. — Жак Руше. — «Борис Годунов» в Мариинском театре. — Коленопреклонение Шаляпина. — Увольнение Нижинского. — Речь Пуришкевича о русском театре. — Уход профессуры из Московского университета. — «Красный кабачок». — «Гамлет» в постановке Ю. Озаровского. — Ослабление режиссерского курса. — «У жизни в лапах» в МХТ. — Усиление западных влияний. — Жак Далькроз. — Poleмика Э. Бескина и Н. Попова об А. П. Ленском и А. И. Южине. — Новое художественное поколение.*

Сезон 1910 – 1911 в Александринском театре отличался от предшествующих сезонов усилением режиссерского влияния. Мы уже писали во второй главе настоящей части о той докладной записке, какую выработали Ю. Э. Озаровский и В. Э. Мейерхольд относительно задач Александринского театра.

Весной эта записка была принята во внимание при выработке репертуарного плана, а с осени в театре начал собираться регулярно режиссерский совет, в который в качестве членов входили: М. Е. Дарский, А. И. Долинов, А. П. Петровский, Н. А. Коренев. Председателем состоял Ю. Э. Озаровский, секретарем В. Э. Мейерхольд. Кроме того с совещательным голосом присутствовал перешедший из Художественного театра в Александринский в качестве помощника режиссера А. Н. Лаврентьев, которому была поручена организация кадра статистов для участия в драматических спектаклях. В этом же году в режиссерскую часть был принят Н. В. Петров.

На отдельных заседаниях, на которых решались руководящие вопросы, присутствовал и заведующий репертуаром Н. А. Котляревский. Обычно же режиссерские заседания носят технический характер; устанавливался недельный репертуар, порядок репетиций и дежурства режиссеров. Несколько заседаний

было посвящено обсуждению доклада о правах и обязанностях очередных режиссеров и об установлении института статистов нового типа. Совет установил, что статисты зачислялись в кадр после двойного испытания и разбивались на различные разряды. В первый раз режиссерский совет собрался 9-го августа. Конечной целью работ режиссерского совета было превращение Александринского театра в театр классического репертуара, в своего рода русскую «Comédie Française». Собственно с этого сезона и началась для Мейерхольда его деятельность в области новых инсценировок классических пьес, так как до этих пор, ставя «У врат царства» и «Шута Тантриса», Мейерхольд был, как и раньше, постановщиком модернистской драмы.

В предварительных хлопотах по организации нового курса в Александринском театре прошел весь август у членов режиссерского совета, причем Мейерхольд в августе уже начал предварительные работы и по постановке «Бориса Годунова» в Мариинском театре. К этому времени надо также отнести первые шаги по организации будущего «Дома интермедий», который устраивали М. М. Бонч-Томашевский, являвшийся директором «Дома», и Б. К. Пронин, приглашенный на должность режиссера-распорядителя. Таким образом, уже перед началом сезона у Мейерхольда выяснился план его зимы. Это были во-первых постановки «Дон-Жуана» и «Красного кабачка» в Александринском театре и актерская работа там же, затем «Борис Годунов» в опере и, наконец, участие в «Доме интермедий», куда Мейерхольд входил в качестве члена художественного комитета вместе с М. А. Кузминым и Н. Н. Сапуновым. Впрочем, на афишах «Дома интермедий» имя Мейерхольда не стояло. Вместо него стоял «Доктор Дапертутто», псевдоним, который придумал для Мейерхольда Кузмин, дабы скрыть под гофмановской маской «приватную деятельность» режиссера императорских театров. Впоследствии псевдоним «Доктор Дапертутто» приобрел для Мейерхольда принципиальное значение.

Сезон в Александринском театре начался 30-го августа, причем для открытия русских драматических спектаклей был поставлен «Лес». В этом первом опыте реставрации классиков, сделанном А. П. Петровским, был применен, по выражению Сергея Ауслендера, метод давать классиков в наивной простоте, завещанной традициями, при которой зритель и исполнители переносятся на несколько десятилетий назад. Новое толкование, таким образом, не разрушало старого мира. Только через тринадцать сезонов, в зиму 1923 – 1924, Мейерхольд в театре своего имени нарушил неприкосновенность «Леса» и по новому взглянул на классическую комедию Островского. В связи с этим будущим «Лесом» следует вспомнить и о «Лесе» Александринского театра 1910 года.

Как это и можно было предполагать, в Александринском театре текст был оставлен без особых изменений, хотя и после тщательной ревизии. Весь состав исполнителей обновился<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Роли были поручены: Гурмыжской — Васильевой, Аксюши — Потоцкой, Буланова — Юрьеву, Восмибратова — Степану Яковлеву, Петра — Ходотову, Несчастливцева — Далматову, Счастливцева — Шаповаленко, Милонова —

По свидетельству Э. А. Старка, александринские актеры дали следующие образы: Васильева — образ поблекшей красавицы, хорошей барской породы, гурманши в любви; Потоцкая выдвинула в Аксюше ее духовную энергию; Юрьев сыграл потертого невзгодами бедности, очень практичного молодого человека; Далматов подчеркивал театральность Несчастливцева, увлечение актерством, провинциальную трагическую игру; Шаповаленко стремился из Аркашки сделать не только шута-пропойцу, но актера и человека; Давыдов давал в Милонове полного элегантного живчика, франта и Манилова, почти искренно преклоняющегося перед Гурмыжской; Степан Яковлев в Восмибратове выдвигал черты хищника и Колупаева; Ходотов изображал Петра веселым парнем, хотя и не бесталанным, но совсем неумным. Декорации писал для «Леса» Ламбин, мизансцена была элементарно необходимой. С. Ауслендер особо отмечал Юрьева, который, по словам критика, был очаровательным гимназистом Булановым и выдержал до конца грациозный и веселый тон большой комедии, нигде не утрируя, не огрубляя этот достаточно непривлекательный образ «малолетнего» любовника старухи Гурмыжской.

17-го сентября в Александринском театре состоялось первое представление «Трех сестер» Чехова. Мейерхольд играл, как и в Художественном театре — Тузенбаха. По мнению критики эту роль он провел поразительно жизненно и правдиво. «Три сестры» прошли в сезон восемнадцать раз. Кроме этого, в тот же сезон Мейерхольд сыграл пять раз принца Арагонского. Автор «Красного кабачка» Ю. Беляев очень хотел также, чтобы Мейерхольд играл барона Мюнхгаузена, главную роль этой небольшой пьески. В письме к Мейерхольду от 3-го сентября 1910 года Беляев пишет:

Нет, Ге и груб, и сух, и мелодраматичен для такого образа. Здесь нужен... «блажен муж». Понимаете? И зачем только я вспомнил, как Вы играли в «Венецианском купце» принца Арагонского?! Послушайте, ведь Мюнхгаузен — это Вы и только Вы... Вот уже третий день мысль эта не покидает меня, но как это сделать, как сделать?! Если бы я был знаком с новым Далай-ламой, я уговорил бы его пригласить Ге на гастроли к себе, но в том то и дело, что у меня нет соответствующего знакомства. А без шуток скажу — очень расстроен. Пожалуйста придумайте что-нибудь. Мне почему-то кажется, что и сами Вы не против такой замены. Как бы я был счастлив.

Кроме Александринского театра, в ту зиму русские драматические спектакли продолжали изредка ставиться в Михайловском театре. Частная драма была в Петербурге представлена Новым драматическим театром и театром Литературно-художественного общества. В Новом драматическом, где в этот год режиссерами были Унгерн и Бережной, сезон открылся новой пьесой Л. Андреева «Gaudeamus'а», а в Суворинском «Самоуправцами» Писемского. Пьесой, на которой столкнулись оба театра, была переводная драма венгерца Ленгиеля «Тайфун», прошедшая с исключительным успехом в зиму 1909 – 1910 в Берлине. Эта пьеса, изображающая колонию японцев в Париже и упрощенно

---

Давыдову, Карпа — Варламову, Радаева — Кондрату Яковлеву, Улиты — Чижевской.

трактующая о «душе Востока», была предметом соревнования и двух московских театров — Корша и Незлобина.

У Незлобина и Корша с осени 1910 года были новые режиссеры. У Незлобина — Ф. Ф. Комиссаржевский и В. К. Татищев, у Корша — А. Л. Загаров. Загаров, изложивший свое кредо — «сцена не отражение жизни, а сама жизнь», дебютировал постановкой «Тайфуна». Комиссаржевский начал серию своих московских работ постановкой комедии Островского «Не было ни гроша, да вдруг алтын». Главной задачей в этой постановке у Комиссаржевского было показать власть быта над внутренним миром человека, причем Комиссаржевский считал, что быт доведен у Островского до символа. Татищев у Незлобина дебютировал, как и Загаров у Корша, «Тайфуном».

Переезд Комиссаржевского в Москву был только одним из многих режиссерских перемещений того года. В этом году ряд режиссеров и первого поколения и второго переменили свои места. Так, ушел в оперу петербургского народного дома А. А. Санин, поставивший в качестве одной из первых постановок «Князя Игоря», в котором остался верен себе, стремясь дать ряд ярких картин и типов из жизни удельной Руси и диких кочевников половцев. Бывший режиссер первого незлобинского сезона К. А. Марджанов был приглашен в Художественный театр, где ему была поручена постановка новой пьесы Кнута Гамсуна «У жизни в лапах». Этой же осенью в число сотрудников МХТ были приняты будущие участники первой студии — Дикий, Хмара, Дейкун, Гиацинтова. Во внутренней жизни Художественного театра сезон 1910 – 1911 оказался «сезоном без Станиславского», который почти всю зиму., вследствие болезни, провел вне Москвы и почти не принимал участия в текущих работах. Н. Н. Евреинов принял предложение стать режиссером «Кривого зеркала», начавшего свой третий сезон в помещении Екатерининского театра и расширившего круг своей деятельности. В первую программу для новоселья театр, между прочим, включил инсценировку рассказа Достоевского «Чужая жена и муж под кроватью», переделку Евреинова арабской сказки «О шести красавицах, не похожих друг на друга» и оперу-водевиль Саца «Не хвались, идучи на рать». Из молодых режиссеров не было в этом году в Петербурге А. Я. Таирова, служившего в Симбирске в качестве главного режиссера и актера. Корреспондент «Рампы и Жизни» про Таирова-актера писал, что ему больше удаются роли героического жанра, где можно дать простор «бурливому» темпераменту, эффектной экспрессии, «роль Фердинанда (“Коварство и любовь”)» счел бы в его репертуаре коронной». Наконец, упомянем, что в эту зиму в театральном мире впервые заговорили о талантливом ученике школы А. И. Адашева — Е. Б. Вахтангове. В отчете об одной вечеринке у Адашева читаем: «Здесь ученик Вахтангов изумительно, до жути похоже имитирует Качалова в “Анатэме”. Этот г. Вахтангов, главный вдохновитель кабаре — автор большинства шуток, вообще показал большое дарование». Весной 1911 года Вахтангов окончил школу и был после экзаменов, вместе с одновременно окончившей с ним С. Г. Бирман, принят в Художественный театр.

Сентябрь и октябрь 1910 года были для Мейерхольда временем усиленной работы над первым циклом нового театра «Дом интермедий» и над



«Дон-Жуаном» в Александринском театре. «Дом интермедий» открылся 9 октября, а ровно через месяц, 9-го ноября, состоялась премьера «Дон-Жуана».

Мы уже мельком упоминали о подготовке «Дома интермедий». В сентябрьской книге «Аполлона» Ауслендер сообщал читателям следующие предварительные сведения об этом начинании: «В середине октября откроется новый Театр “Интермедия” на Галерной улице, в помещении бывшего театра “Сказка”. Внешнее устройство этого театра будет значительно отличаться от других аналогичных учреждений. Репертуар будет состоять из старинных и новых фарсов, комедий, пантомим, опереток, водевилей, небольших драм и отдельных номеров». Вышедшая в начале октября афиша сообщала, что ежедневно от 9-ти до 11 с половиной часов вечера будет идти программа, а после 12-ти до 2-х часов ночи — дивертисмент. В числе постоянной труппы актеров, поэтов, художников и музыкантов «Дома интермедий» значились: Альбов, Бальди, Бонч-Томашевский, Васильковский, Вольская, Вреден-Полевой, Гейнц, Гишман, Грабаров, Доктор Дапертутто, Жаневская, Изюмова, Казароза, Корнеева, Кузмин, Кузнецов, Озаровская, Н. А. Попов, П. М. Попов, Потемкин, Пронин, Сапунов, Степанов, фон Таубе, Тиме, Хованская, Шпис фон Эшенбрук, Шаров и др. По архитектурному устройству «Дом интермедий» не был театром в обычном понимании. Рампа в нем была уничтожена, построена лестница, ряд стульев был заменен столиками, «чтобы публика могла требовать себе во время спектакля напитки или еду и значит чувствовать себя более свободно и активно». Актеры входили и выходили через зал и рассаживались на лестнице и среди зрителей.

В программу первого цикла входили: 1) «Исправленный чудак», пролог, текст и музыка М. А. Кузмина, художник Н. Н. Сапунов, инсценировка М. М. Бонча-Томашевского; 2) «Шарф Коломбины» — пантомима Артура Шницлера, музыка Донаньи, художник Н. Н. Сапунов, инсценировка Доктора Дапертутто; 3) «Голландка Лиза» — пастораль М. А. Кузмина, художники А. А. Арапов и Н. Н. Сапунов, инсценировка автора; 4) «Блек энд Уайт» или «Негритянская трагедия» — гротеск К. Э. Гишмана и П. П. Потемкина, художник Н. Н. Сапунов, инсценировка авторов.

Из перечисленных вещей неудачным оказался «Исправленный чудак», равнодушно была принята «Голландка Лиза», при хохоте всего зрительного зала шла написанная, якобы на английском языке, «Негритянская трагедия», но гвоздем первого цикла оказался «Шарф Коломбины», явившийся вместе с «Дон-Жуаном» *началом новой режиссерской манеры Мейерхольда*.

Мы уже упоминали в предыдущей главе о том, что «Der Schieier der Pierette» — пантомима Шницлера — Донаньи — шла впервые в Дрезденском театре в сезон 1909 – 1910. Там были полностью соблюдены все указания авторов пантомимы. Мейерхольд же поставил не Шницлера, а по Шницлеру. Он сделал ряд купюр в партитуре, разбил картины на эпизоды (в первой картине их три, во второй — девять, в третьей — два), усилил значение второстепенных персонажей, ввел новые и, наконец, — это самое главное — вместо «gemütlich» и «süss» сознательно пошел на обострение сценической картины, ища такие выразительные приемы, которые выводили бы зрителя из одного только что

постигнутого им плана в другой, зрителем никак не ожидаемый. Другими словами, Мейерхольд пытался заменить принцип стилизации принципом гротеска, теоретическое обоснование которого пришло у Мейерхольда позднее.

«Шарф Коломбины» был поставлен Мейерхольдом в декорациях и костюмах Н. Н. Сапунова. Это было органическое соединение двух мастеров искусства, близких друг другу со времен «Театра-Студии», взаимно влиявших и обогащавших друг друга. Это и обусловило исключительную цельность этого замечательного спектакля.

Е. А. Зноско-Боровский так описывает содержание того представления, которое зрители увидели 9-го октября в «Доме интермедий»:

Ветреная Коломбина, просватанная за Арлекина, проводит последний вечер с влюбленным в нее Пьеро. Как прежде, она пытается обмануть его, уверяя, что любит его. Пьеро предлагает ей умереть вместе и действительно первый выпивает яд. Она не имеет силы следовать за ним и в ужасе убегает на свадебный бал, где ее уже ждут с нетерпением. Начинается бал, и во время старомодной кадрили то тут, то там, в окнах, в дверях появляется белый рукав Пьеро. Танцы, то ускоряясь, то замедляясь, приобретают страшный характер кошмара больше, чем жизни, где кривляются странные гофманские существа под дирижерством большеголового капельмейстера, с высоты стула управляющего игрою четырех почти неправдоподобных музыкантов. Когда ужас достигает последних пределов, и Коломбина не в силах скрывать его, она убегает, стремится к Пьеро, но Арлекин ее преследует, и когда он видит труп Пьеро, и убеждается в измене своей невесты и заставляет ее ужинать с влюбленным мертвецом. Арлекин уходит, крепко заперев за собой дверь. Коломбина хочет вырваться из своей темницы, уйти от страшного покойника, но не может. Безумие постепенно овладевает ею, стремительный танец кружит ее, она выпивает, наконец, смертный кубок и падает мертвая рядом с Пьеро.

К этому описанию Зноско-Боровский добавляет: «Вся фантастика, весь ирреальный ужас этих коротких сцен был передан с мучительной страстностью и напряжением, и двойственность между правдой и нарочитостью была проявлена с большой, сбивавшей с толку зрителя, силой».

Несколько характерных черт постановки мы находим у М. М. Бонча-Томашевского в его статье «Покрывало Пьеретты» в «Свободном театре», («Маски», 1913 – 14 № 2 – 3). Сравнивая московскую и петербургскую постановку, Томашевский пишет, что петербургский «Дом интермедий» подвел пантомиму Шницлера к «Комедии масок».

Декоративный принцип был проникнут духом примитивности и яркости. Бледный Пьеро тосковал на громадной, пунцово-красной подушке, небрежно брошенной на возвышение под старыми курантами. Танцующие пары веселых друзей, увлекающих Пьеро, сбегали по широким ступеням в зрительный зал. Выдвинулись незначительные роли тапера, слуги, отца и матери, распорядителя танцев. Это все были персонажи, яркая буффонада которых должна была подчеркнуть трагедию графических Пьеро и Коломбины и ловкого, льстивого, нахального и потому жестокого в гневе Арлекина. На фоне яркой, искусно-грубой «Комедии масок», сквозь плащ ненатуральных придуманных жестов и фантастических костюмов, с поразительным блеском выступила основная трагедия; на фоне смешного так страшно было неизбежное. И когда я вспоминаю кошмарную польку, которую играли на разбитых инструментах смешные

музыканты под управлением кривого, дьявольски несчастного тапера, когда я вспоминаю тот кошмарный вихрь пестрых и грубых тел, который кружился, обвивая кольцом маленького, со взбитым как у петуха хохлом, распорядителя танцев Джиголо, то и теперь, по прошествии трех лет, я чувствую тот мороз, который скользил по коже в зрительном зале.

Томашевский также вспоминает следующие детали. Так, в «Доме интермедий» момент отпрашивания слуги на прогулку с любовницей был усилен тем, что в двери вырисовывалась сама смешная возлюбленная. Во втором действии — «весь танец, все действующие лица были крепко спаяны в один трагический клубок». Наконец, «заключительная сцена была прекрасна той жуткой пляской на границах смешного и ужасного, которая, как мы видим, красной чертой проходила через всю постановку. Трактовалась она так: пришедшие друзья видят обнявшуюся парочку. — “А, так вот отчего он не хотел пойти с нами, — говорят они друг другу, принимая мертвых за спящих, — но мы живо раскроем твой секрет, приятель!” Смеясь и подталкивая тапера, они усаживают его за клавесин, заставляя играть тот же веселый и ласкающий вальс, с которым приходили на вечер, а сами принимаются кружиться над замершими в предсмертном объятии, осыпая их цветами... Вдруг... неловкий толчок... мертвые тела расстались... ужасающая истина нагло встала перед глазами, и под ее недвижным взором замерли влюбленные юноши и веселые девушки. И только один трусливый тапер, поняв в чем дело, стремглав летит к двери, опрокидывая по пути столы и стулья»...

Изданное «Домом интермедий» подробное либретто пантомимы также дает несколько указаний на режиссерскую работу. Оно хорошо выясняет, какое огромное значение придавал Мейерхольд тому человеческому фону, на котором разворачивалось взаимоотношение: Коломбина — Пьеро (первая картина), Коломбина — Арлекин (вторая), Коломбина — Пьеро — Арлекин (третья). Подобно лейтмотиву, через все представление проходит фигура тапера, как бы подчеркивая, что все происходящее неизбежно подчинено его вальсам, галопам, кадрилям, менуэтам, что все происходящее есть некий танец, в который второй таинственный персонаж, распорядитель танцев Джиголо, вместе с тапером превращает судьбу героев пантомимы. Вместе с властью танцевального ритма Мейерхольд в «Шарфе Коломбины» остро чувствует и власть вещи. Уже не говоря о самом потерянном Коломбиной шарфе, почти вся роль Пьеро построена на игре с вещами, которыми являются то письма, портрет и роза Коломбины, то ее башмачок, то кубок и флакон зелья. Наконец, среди фигурантов пантомимы Мейерхольд помещает полюбившийся ему образ слуги просцениума — арапчонка, который впервые появился в Башенном театре и затем после «Шарфа Коломбины» входит и в Александринский театр через «Дон-Жуана». В «Шарфе Коломбины» арапчонок появляется, чтобы предложить гостям освежительный напиток.

В. Н. Соловьев в своих воспоминаниях о Сапунове говорит, что для понимания последних, главным образом декоративных работ Сапунова, существенно важно понятие «дурацкой рожи». «Оно впервые было применено им, — пишет Соловьев, — при постановке “Шарфа Коломбины” в “Доме

интермедий”. Художник, согласно заданию режиссера (Доктора Дапертутто), разрабатывая картину бала, изобразил родителей Коломбины, тапера, распорядителя танцев и гостей не в той романтически-слащавой манере, как принято показывать зрителям Пьеро и Арлекина, но в виде масок, причем маскам он придал особое, русское выражение». Эти «дурацкие рожи» Сапунова и дали Мейерхольду возможность с особой остротой изобразить белую Коломбину, мечущуюся в ужасе среди химерических гостей ее свадебного бала.

Когда осенью следующего 1911 года состоялись гастроли «Дома интермедий» в Москве, то Вахтангов, в то время начинающий актер Художественного театра, увидел эту пантомиму Доктора Дапертутто, и она произвела на него огромное впечатление. И можно думать, что композиция сцены свадебного бала в «Гадибуке» (танец Лии), поставленном Вахтанговым весной 1922 года в театре Габима, преемственно связана, с одной стороны, с «Анатэмой» в МХТ, а с другой — со сценой свадебного бала в «Шарфе Коломбины» — «Дома интермедий».

Параллельно с постановкой «Шарфа Коломбины» в «Доме интермедий» Мейерхольд неустанно работал над «возобновлением» «Дон-Жуана» Мольера в Александринском театре. Мы уже упоминали в предыдущей главе, что основной замысел спектакля сложился у Мейерхольда летом 1910 года во время его греческой экскурсии. Тогда же он послал экспликацию постановки художнику А. Я. Головину, а 1-го сентября в мастерской Головина состоялся смотр эскизов к «Дон-Жуану».

Что же интересовало Мейерхольда в постановке мольеровской комедии, и какую режиссерскую проблему он стремился разрешить данной работой? Частичным ответом на этот вопрос служат: статья Мейерхольда «К постановке “Дон-Жуана” Мольера» и несколько страниц в статье «Балаган».

Обратимся к этим источникам. Прежде всего следует обратить внимание на то, что постановка «Дон-Жуана» была для Мейерхольда первым опытом инсценировки пьесы, принадлежащей к старинному репертуару, на сцене большого театра. До сих пор он ставил только пьесы, написанные в *манере* старых театров, как, например, «Сестра Беатриса», а «Поклонение кресту» в Башенном театре все же было любительством.

Отвергая метод археологии, т. е. точное воспроизведение архитектурных особенностей старинных сцен, Мейерхольд, приступая к инсценировке «Дон-Жуана», выставил прежде всего тезис свободной композиции в духе примитивных сцен, но при обязательном условии: «взять от старых сцен *сущность* архитектурных особенностей, наиболее выгодно подходящих к духу инсценируемого произведения». Подходя к Мольеру, Мейерхольд указывает, что Мольер первый из мастеров сцены Короля-солнца стремится вынести действие из глубины и середины сцены на просцениум, на самый край его. Это, по мнению Мейерхольда, нужно было Мольеру для того, чтобы преодолеть то отъединение актера и публики, которое создалось в «академическом театре Ренессанса, не сумевшем использовать значение сильно выдвинутой авансцены». Мольеру же авансцена была нужна для того, чтобы могла свободно проявиться бившая через край «веселость», «уместиться вся ширь этих крупных

его откровенно-правдивых штрихов», «добежать до слушателя волна обличительных монологов автора, оскорбленного запретом “Тартюфа”», «выявиться свободный жест мольеровского актера, его гимнастические движения, без помехи колонн боковых кулис». Называя просцениум чудесной площадкой, напоминающей цирковую арену, стиснутую со всех сторон кольцом зрителей, Мейерхольд считает, что для Мольера просцениум был лучшим орудием против методичной сухости корнелевских приемов, явившихся плодом прихоти двора Людовика XIV. «Атмосфера, наполняющая это пространство, не задумана колоннами кулис, а свет, разлитый в этой беспыльной атмосфере, играет только на гибких актерских фигурах, — все вокруг будто создано для того, чтобы усилить игру яркого света и от свечей сцены и от свечей зрительного зала, в течение всего спектакля не погружаемого во мрак».

Но если просцениум — основная площадка для игры актеров, то эта игра должна соответствовать требованию места. На просцениуме, где актер находится в непосредственной близости от зрителя, все жесты, движения, позы и гримасы должны быть обдуманно тактичны. На просцениуме нельзя терпеть актера с напыщенной аффектацией, с недостаточно гибкой гимнастичностью телесных движений. Тут танцы, движения, жестикуляция, гримасы и позы актеров должны стремиться не к тому, чтобы актер был единицей «иллюзии», а к тому, чтобы он был в состоянии уметь выразить все замыслы драматурга. Ибо в старых театрах, где «не надобны были декорации, подобные нашим с их стремлением к иллюзии», актер был единственным, кто должен был и умел выразить все замыслы драматурга.

Переносясь воображением во вторую половину XVI века и в XVII век, Мейерхольд говорит, что в эту эпоху «театр звенит бубенцами чистой театральности». Поэтому всякому трюку любой из сцен этой блестящей поры (староанглийской, староиспанской, староитальянской или старояпонской) есть место на просцениуме. Обращаясь к старо-японскому театру того же периода, когда во Франции царил театр Мольера, Мейерхольд считает нужным вспомнить о «курамбо», особых прислужниках на сцене, которые в черных костюмах наподобие ряс суфлировали актерам совсем на виду, поправляли исполнителям женских ролей шлейфы, прически, убирали со сцены брошенные или забытые актерами предметы, уносили после битвы потерянные головные уборы, оружия и плащи, набрасывали на труп героя черный платок, под прикрытием которого убегал со сцены убитый актер, освещали лицо актера свечкой, прикрепленной на конце длинной палки, когда по ходу действия на сцене становилось темно. Таким образом Мейерхольд, выбрав для «Дон-Жуана» просцениум, как единственную традиционную площадку, уместную для представления мольеровского спектакля, последовательно говорит о необходимости восстановления техники игры актера просцениума, трюков, свойственных старым сценам, яркого освещения зрительного зала и, наконец, считает уместным воскресить аналогичных старояпонских «курамбо» — прислужников сцены.

Вторым вопросом, стоявшим перед Мейерхольдом в пору постановки «Дон Жуана», был вопрос о том, должен ли режиссер игнорировать обстановку, тесно

связанную со стилем времени, создавшим театр Мольера.

Размышляя над этой проблемой, Мейерхольд различает два вида произведений старого театра. Это, во-первых, пьесы, которые могут быть восприняты современным зрителем сквозь призму его времени и потому исполняемы хотя бы в платьях современного нам покроя. Это пьесы, лейтмотивы которых могут проступить своей тенденциозностью в условиях какой угодно обстановки. Таковы, по мнению Мейерхольда, например, «Антигона» и «Горе от ума». Но «есть, наоборот, произведения, идея которых тогда только дойдет до зрителя во всей цельности, когда современная публика вместе с постижением всех тонкостей действия сумеет проникнуться той неуловимой атмосферой, которая когда-то окружала и актеров современных автору театров и тогдашний зрительный зал». Другими словами, Мейерхольд считает, что для восприятия некоторых пьес необходимо создать условия, подобные тем, какими был окружен прежде зритель. К пьесам, требующим такой постановки, Мейерхольд относит и «Дон-Жуана», так как он считает, что если брать «Дон-Жуана» Мольера вне эпохи, создавшей гений автора, то он может показаться хотя и очаровательной, но скучной пьесой. И вот для того, чтобы современный зритель, не скучая, прослушал и длинные монологи и целый ряд по существу чуждых ему диалогов, Мейерхольд считает нужным помочь зрителю «сжиться, сродниться со всеми мельчайшими чертами эпохи, создавшей это произведение». Напоминая зрителю «о тысячах станков лионской мануфактуры, приготовлявшей шелка для чудовищно многочисленного двора Людовика XIV», об «отеле гобеленов», о мебели Лебрека, о различных искусных мастерах, Мейерхольд думает, что он достигнет самого главного, покажет все действие завуалированным дымкой надушенного, раззолоченного версальского царства. Но и для другого нужна Мейерхольду эта пышность и красочность костюмов и аксессуаров. Он хочет, чтобы в обстановке версальской чопорности сильнее бился комедиантский темперамент Мольера, чтобы острее выступил разлад между королем и поэтом, между резкостью мольеровского гротеска и пышно убраным просцениумом, показывающим зрителю облик Короля-солнца.

Еще два приема считает нужным ввести в инсценировку «Дон-Жуана» Мейерхольд. Это — играть «Дон-Жуана» без занавеса и без погружения зрительного зала в темноту как в антрактах, так и во время хода действия. Отсутствие занавеса, по мнению Мейерхольда, дает возможность зрителю надышаться воздухом эпохи прежде, чем на подмостках появится актер. Статисты, приготовляющие сцену на глазах у публики, сама сцена, все это заставляет зрителя впитать в себя с первого же момента все чары среды, окружающей действующих лиц. Этот взгляд Мейерхольда на необходимость отсутствия занавеса сохранился у него и в годы революции, когда все спектакли под его режиссерством проходили в условиях открытой с самого начала сцены. Коррективом к этому взгляду служила у Мейерхольда мысль о приготовлении для отдельных спектаклей специальных занавесей. Были и такие спектакли, по отношению к которым Мейерхольд считал безразличным, идет ли пьеса при открытой или закрытой сцене. Обычно это бывало в случаях пьес малой театральности.

Яркий свет, о котором говорил Мейерхольд, когда касался техники игры на просцениуме, обосновывается еще с другой стороны — со стороны создания праздничного настроения в зале. Лишенный таинственности зрительный зал воздействует и на самого актера. «Актер, видя улыбку на устах зрителя, начинает любоваться собой, как перед зеркалом. Надевший маску Дон-Жуана будет покорять сердца не только носительниц масок Матюрины и Шарлотты, но еще и обладательниц тех прекрасных глаз, блеск которых актер заметит в зрительной зале, как ответ на улыбку своей роли».

Момент маски Мейерхольд считает существенным для образа Дон-Жуана, так как этот образ был для Мольера не целью, а лишь средством. Мейерхольд вспоминает о том, что «Дон-Жуан» написан Мольером после того, как «Тартюф» вызвал бурю негодования в лагере духовенства и знати, и в пору семейной драмы поэта, когда его жена изменила ему, увлекаемая салонными болтунами. Для Мольера Дон-Жуан, — говорит Мейерхольд, — «марионетка, надобная автору лишь для того, чтобы свести счеты с толпой бесчисленных своих врагов», «лишь носитель масок. Мы видим на нем то маску, воплощающую распушенность, безверие, цинизм и притворство кавалера двора Короля-солнца, то маску автора-обличителя, то кошмарную маску, которую пришлось ему носить на придворных спектаклях и перед коварной женой, и только в конце концов автор вручает своей марионетке маску, отразившую в себе черты *El burlador de Sevilla*, подсмотренные им у заезжих итальянцев».

Осуществление изложенных нами режиссерских замыслов потребовало и от самого В. Э. Мейерхольда, и от художника спектакля А. Я. Головина, и от актеров Александринского театра тем более напряженных усилий, что времени у театра было мало, так как подготовительный период занял не более 3-х месяцев. За это время нужно было разрешить ряд сложных художественных и технических проблем. Первая из них была проблема организации пространства, вопрос о связи архитектоники зрительного зала и сцены. Эту задачу А. Я. Головин разрешил следующим образом:

Художник, поместив, согласно замысла режиссера, на месте оркестра просцениум, сумел связать в единое целое российскую архитектуру зрительного зала Александринского театра с живописным порталом, назначение которого состояло в том, чтобы служить рамкой предстоящего театрального зрелища. Удачно найденные размеры просцениума определяли то пространство, где будут действовать театральные персонажи, и указывали на тот или иной порядок следования и чередования традиционных мизансцен. Здесь мы впервые встречаем на русской сцене применение закона Гулиельмо — *partire del terreno*, состоящего в умении соотносить танец с размерами площади. За живописным порталом, цвет которого был согласован с красной обивкой лож Александринского театра, следовал целый ряд ниспадающих и постепенно суживающихся кулис, обильно украшенных театральным золотом и серебром. Просвет первого плана Головин закрыл двумя ширмочками с зелеными занавесками, за которыми помещались суфлеры, появляющиеся перед зрителем в театральных костюмах перед началом каждого акта (В. Н. Соловьев. «А. Я. Головин, как театральный мастер»).

Вторую проблему, какую должен был разрешить декоратор, — это проблему локальных декораций «Дон-Жуана», означающих перемену места

действия. Для этого Головин сделал небольшие живописные картины, которые были помещаемы в рамке на заднем плане, причем рамка была завешена задергивающимся гобеленом. По ходу действия в этой рамке появлялись изображения улицы, чащи леса, кладбища и мавзолея Командора, комнаты Дон-Жуана и, наконец, башни с часами на фоне кровавого неба.

Новая трактовка пространственных вопросов потребовала и новой постановки вопроса об источниках света. Для освещения сцены Головин спустил сверху три люстры с сотнями восковых свечей, а на просцениуме по бокам поставил два шандала. Зал же был освещен электричеством.

Соединение электричества и свечей дало, — пишет Соловьев, — неожиданные результаты. От нескольких источников света появился целый ряд новых теней и полутеней на сцене. Вырезанные фестоны традиционных кулис приобрели неясные, почти феерические очертания. Мигание свечей на сцене сообщило движению театральных персонажей нарочитую таинственность, столь подходящую к характеру самой пьесы. Это же впечатление таинственности давала четвертая живописная картина, помещенная в задней раме и изображающая решетчатое окно, а за ним темно-синее бархатное небо, прорезанное кое-где звездами. В такую ночь, именно в такую ночь можно ждать значительных событий, когда реально существующее смешивается с потусторонним и когда сценически возможным делается появление белой статуи Командора у стола, освещенного отблеском свечей в канделябрах.

Роль старых японских «курамбо» в пьесе исполняли арапчата в ливрейных костюмах. Их функции были многообразны: они дымили по сцене дурманящими духами, капая их из хрустального флакона на раскаленную пластину; шныряли по сцене, то поднимая выпавший из рук Дон-Жуана кружевной платок, то подставляя стулья утомленным актерам; скрепляли ленты на башмаках Дон-Жуана, пока он ведет спор с Сганарелем; подавали актерам фонари, когда сцена погружалась в полумрак, убирали со сцены плащи и шпаги, после ожесточенного боя разбойника с Дон-Жуаном; лезли под стол, когда появлялась статуя Командора; созывали публику треньканьем серебряного колокольчика и при отсутствии занавеса анонсировали об антрактах.

Представление начиналось с того, что на сцену выбегали арапчата, зажигали желтые свечи в люстрах и высоких подсвечниках, выносили жаровню с благовониями и звонком возвещали начало. Одновременно по сцене проходили суфлеры в зеленых камзолах и париках, держа под мышкой толстые фолианты. Они садились в боковые будочки и отдергивали занавесы со своих окошек.

Однако при всех этих новшествах главной проблемой спектакля оставалась все же проблема актерской игры. В основу движения был положен танцевальный ритм, но:

актеры не были превращены в танцоров, и Сганарель в сочном изображении Варламова двигался как обыкновенно. Но большинству, и прежде всего Дон-Жуану, которого исполнял с великолепным изяществом и красотой г. Юрьев, один из самых декоративных артистов русского театра, была придана легкость, грация, воздушность и напевность походки и всех движений... Единый ритм пронизывал весь спектакль и каждая сцена давала несколько новую форму ему: и то Пьеро взапуски носился, спасаясь от Дон-Жуана, то в легкой карусели вертелись две служанки с нарядным, — весь в бантиках



и ленточках, — героем посередине. (Е. А. Зноско-Боровский. «Русский театр начала XX века»).

О Юрьеве С. Ауслендер писал в следующих выражениях: «Легкая, слегка танцующая походка, манера версальского кавалера, что-то детски наивное и в храбрости, и в вероломстве, и в притворстве; очаровательная веселость и грация — таков этот воздушный образ Дон-Жуана Мольера, Дон-Жуана, лишённого всякой тяжести философского демонизма, блестящего бездельника и шалопая, обладающего вместе с тем какими-то фантастическими чарами юности, красоты и изящества». В. А. Теляковский в своих воспоминаниях касается Сганареля-Варламова. «Мейерхольд, — рассказывает Теляковский, — говорил, ставя “Дон-Жуана” в Александринском театре: “Надо Варламова предоставить самому себе; он сделает по-своему, но хорошо, и нечего беспокоиться”». И как правильно отмечал потом С. М. Волконский: «Милый потешный Сганарель, в силу особой прелести своего таланта, слишком ярко вылезавший из роли, всегда одной ногой вне рамп — здесь, где сама сцена вылезала в залу, был желанный друг и спутник каждого зрителя». Также выделялись среди других исполнителей — Озаровский в роли крестьянина Пьеро и Брагин в роли Диманша.

Среди мизансцен обращала на себя внимание мизансцена путешествия, когда персонажи «просто неторопливо двигались вдоль всего громадного овала просцениума, разговаривая с публикой». Или мизансцена крестьянок-соперниц, в которой перебеги Дон-Жуана от одной к другой напоминали сложные фигуры какого-то старинно-элегантного танца. Неожиданно театральные приемы были введены и в сцену фехтовального боя. Добавим, что текст, шедший в переводе Родиславского, был разделен на четыре части (первый и второй акт шли вместе), а музыка была выбрана из сочинений Ж. Ф. Рамо «Hippolite et Arlide», «Les indes galantes» и аранжирована для струнного оркестра В. Каратыгиным; песенка слуг в четвертом действии была аранжирована из анонимной застольной песни XVIII века.

Постановка «Дон-Жуана» имела огромный успех у публики и делала прекрасные сборы весь сезон (за зиму состоялось 23 представления). Как и следовало ожидать, в критике вокруг «Дон-Жуана» возник целый ряд споров и дискуссий. Наиболее крупные статьи полемического характера появились за подписью А. Бенуа, С. Волконского и А. Кугеля.

Свое очередное «художественное письмо» в «Речи», названное «Балет в Александринке», Бенуа начал с благодарности Мейерхольду за спектакль. «Он угостил петербургскую публику тремя часами очень занятных и изящных развлечений. И это не так уже часто выдается, чтобы за это не благодарить. За одно я благодарю его, за прелестно поставленную пантомиму “Шарф Коломбины” в “Доме интермедий”. С начинающими актерами, при бедности средств частной антрепризы, он достиг — посредством остроумных комбинаций и подбора пластичных эффектов — впечатления большой художественной тонкости». Но, считая Мейерхольда превосходным балетмейстером, Бенуа находил, что у Мейерхольда органический недостаток понимания особой

природы драматического искусства. Трактую «Дон-Жуана», как пьесу глубокую, Бенуа назвал спектакль Мейерхольда нарядным балаганом, скурильщиной, уничтожающей эту глубину. И восклицал в конце: «Неужели можно учредить новый порядок театра, забыв о человеческой мысли, о человеческих чувствах, о человеке вообще». Впоследствии эта статья Бенуа, в частности выражение «нарядный балаган», вызвали следующую реплику Мейерхольда: «Лучший комплимент, о каком только могли мечтать инсценировавшие мольеровского “Дон-Жуана” художник и режиссер, принимают они от Бенуа, назвавшего этот спектакль “нарядным балаганом”. Театр “Маски” всегда был балаганом, и идея актерского искусства, основанная на боготворении маски, жеста и движения, неразрывно связана с идеей балагана». С. М. Волконский, отмечая, что «балетная сторона спектакля в смысле непревзойденного труда и в смысле новизны на александринской сцене представляет наибольшую заслугу актеров», говорит, что кроме зрительных впечатлений в спектакле ничего нет, что аристократическая ритмика для глаза не была связана с такой же речью. Актерская читка была лишена всякой прелести, ласки и красоты. Эту сторону спектакля, впрочем, Волконский не ставил в упрек режиссеру, но он упрекал его за то, что в постановке «Дон-Жуана» не было вообще слова, мысли, души и человека. «Александринский театр, как театр, ничего не победил, а меньше всего себя самого: в пышное луикаторзовское кресло, подкатанное ему дирекцией, разукрашенное художником и режиссером, уселся не мнимый, а истинно серьезный и притом опасно больной».

А. Кугель в «Театре и Искусстве» свой критический огонь сосредоточил на вопросе о взаимоотношениях театра и живописи. Признавая красоту декораций и костюмов, Кугель отказывался назвать постановку театром. По его выражению это просто «нечто зрительно-красивое и интересное». И дальше шли рассуждения о живописи, убивающей театр, и сожаление, что Теляковский не мешает этой рже есть театр. О «Дон-Жуане» в Александринском театре имеется также мнение нынешнего дуаена французской комедии Сильвэна, бывшего в то время в Петербурге. Сильвэн говорил: «Хотя это и не совсем тот “Дон-Жуан”, которого мы привыкли видеть, но постановка эта не только интересна, но выдающаяся, и если бы ее показать у нас в Париже, можно было бы немало заработать денег».

Мы не приводим других отзывов о спектакле, в большинстве своем хвалебных, потому что они не дают нам никаких новых точек зрения. Мнения же Бенуа, Волконского и Кугеля характерны тем, что за ними скрывалось определенное театропонимание. Это не театр, восклицает Кугель, это просто «нечто». Это не драма, а балет, в один голос твердят Бенуа и Волконский, и оба тревожно спрашивают, где «человек в театре».

Этому идеалу театра, решающего *реалистически* проблемы человеческого бытия, Мейерхольд, а вместе с ним Головин пытаются в «Дон-Жуане» противопоставить театр, возрождающий традиции великих мастеров актерского искусства, требуя, чтобы обличительная сила театра была связана с точным знанием средств сценического воздействия и с чувством запросов народного зрителя.

Работа над «Дон-Жуаном» тесно спаяла Мейерхольда и Головина. С этих пор в их творчестве начался период новой манеры, нового понимания элементов театра и их взаимоотношений. Это был не только условный театр, но театр, возвращающийся к своим истокам. Художник и режиссер стремились понять вечную правду того театропонимания, которое существовало в старинных западных и восточных театрах. Вместе с тем перед ними возникла цель вновь сблизить сцену и зрительный зал так, чтобы публика и актер ощущали себя связанными неразрывными нитями.

Почти одновременно с открытием «Дома интермедий» и без малого за месяц до первого представления «Дон-Жуана» на Александринской сцене, Московский Художественный театр поставил отрывки из романа «Братья Карамазовы», разбитые на два вечера — 12-го и 13-го октября 1910 года.

Постановка «Карамазовых» была бесспорным событием сезона. О ней говорили писатели, философы, театральные критики, печатались обширные статьи и устраивались диспуты. Вопрос о том, можно ли ставить Достоевского, горячо дебатировался с разных точек зрения. Максимилиан Волошин в «Ежегоднике императорских театров» писал, что «в романах Достоевского и Толстого лежат неисчерпаемые рудники трагического», что «русскому театру, который за эти годы переродился, ничего не остается делать, как обратиться к роману, где сосредоточены все сокровища трагического сознания русской души». Приняли спектакль под свою защиту Кугель, Бенуа и Волконский, т. е. как раз те, которые отрицали за постановкой «Дон-Жуана» значение подлинного театра. Кугель писал, что в «Братьях Карамазовых» Художественный театр был прост, благороден, подвижен и миниатюрен в своих формах. Волконский проводил ряд параллелей между сценой Мокрого в «Карамазовых» и «Дон-Жуаном» и утверждал, что в Москве была победа человека над обстановкой, в то время как в Петербурге было торжество обстановки без человека. Наконец Бенуа называл «Братьев Карамазовых» мистерией в русском театре и писал, что артисты, играющие Карамазовых, на себе должны испытать, что в те дни, когда они несут религиозную правду Достоевского, они дышат другим, бесконечно более чистым и здоровым воздухом, нежели в те дни, когда они служат изящному.

Иной была принципиальная точка зрения Мейерхольда и тех петербургских театралов, которые группировались вокруг него. Взгляд Мейерхольда на эту постановку в Художественном театре был впоследствии сформулирован в виде полемического ответа Бенуа:

В романе Достоевского, — писал Мейерхольд, — черты очищения и назидательности налицо [т. е. черты средневековой и древнегреческой мистерии], но они вложены в гениальное построение тезы и антитезы, бога и дьявола, Зосимы и Карамазовщины; символ божества и символ дьявола составляют две неразрывных основы романа. На сцене центр тяжести в развитии интриги перенесен на Митю При переделке романа в пьесу исчезла основная триада Достоевского: Зосима, Алеша и Иван в их взаимоотношениях. В таком виде «Братья Карамазовы» являются просто-напросто инсценированной фабулой романа, вернее некоторых глав романа. Такая переделка романа в пьесу кажется нам разве только кощунством, и не только по отношению к

Достоевскому, но, если из этого представления устроители хотели сделать мистерию, еще и по отношению к идее подлинной мистерии.

Не только форму инсценировки, но и самую мысль инсценировать «Карамазовых» отрицал в «Аполлоне» Зноско-Боровский. Он считал, что «роман несомненно исковеркан внешне и внутренне. Из него вынули душу и не заменили ее новой. Всю сущность его свели к какой-то внешней связи».

Самый факт столь горячих споров о «Карамазовых» свидетельствовал о важности сделанного Художественным театром шага. Под лозунгом борьбы против штампованных приемов игры за простое, глубокое и правдивое искусство, В. И. Немирович-Данченко утверждал своей постановкой Ф. М. Достоевского тезу театра психологической трагедии против антитезы театра преувеличенных страстей и подчеркнутого гротеска. Обходясь в «Карамазовых» без декораций, характеризуя обстановку только скупыми штрихами на фоне бледно-зеленых сукон, В. И. Немирович-Данченко хотел показать свое равнодушие к проблемам зрелищной композиции. В. М. Волькенштейн в своей книге о К. С. Станиславском рассказывает, как осуждал В. И. Немирович-Данченко постановку комедий Гольдони и Мольера, озабоченный тем, как бы передать на сцене «мысль». Но в одном театр оказался бесспорен: в оценке сил своих актеров. Н. Е. Эфрос называл «Братьев Карамазовых» самым актерским спектаклем Художественного театра. Леонидов (Митя), Качалов (Иван), Москвин (Снегирев), Воронов (Смердяков) и ряд других исполнителей вынесли на своих плечах все трудности инсценировки и, явившись победителями, заслонили силой своей игры обще-принципиальное значение спектакля.

«Дон-Жуан» и «Братья Карамазовы» были наиболее яркими моментами в первой половине сезона 1910 – 1911. Это были как бы живые олицетворения самой диалектики русской театральной мысли. Естественно, что все остальное отходило на задний план и перед спектаклем мольеровским и перед спектаклем Достоевского. Но все же были театральные работы, заслуживающие внимания.

В том же октябре, когда Мейерхольд показал «Шарф Коломбины», а Немирович «Братьев Карамазовых», в петербургском балете 24-го октября состоялась премьера фокинских постановок «Египетские ночи», «Шопениана» и «Эвника». Это была демонстрация трех различных стилизаций танцев. Наибольший успех сопровождал строго-классическую «Шопениану», где балетмейстеру удалось сочетать классические танцы с романтической трактовкой самой сценической картины. Сезон 1910 – 1911 был вообще сезоном крайнего увлечения балетом. Балетные спектакли посещались усилнее других, а парижские триумфы русского балета и работы Фокина заставляли говорить о ренессансе этой отрасли театра. Даже Мейерхольд и тот, как мы видели выше, был причисляем не к режиссерам, а к балетмейстерам.

В русской же драматургии, наоборот, царили настоящие сумерки. В разных театрах шли с успехом и без успеха такие пьесы, как «Смешная история» Трахтенберга, «Распутица» Рышкова, «Светлая личность» Карпова, «Поле брани» Колышко, «Жулик» Потапенко, «Земля» Ковальских, «Пастор Релинг»

Свентицкого. Исключительный провал сопровождал у Незлобина премьеру пьесы П. Ярцева «Милое чудо». На пьесе современного русского автора остановился и Художественный театр для второй своей постановки. Это была пьеса Юшкевича «Мизерере», где главными исполнителями явились молодые силы театра и где наибольший успех выпал на долю музыки И. Саца. Из переводных пьес полные сборы в Незлобинском театре делал «Орленок» Ростана.

Гораздо интереснее, чем рядовые работы больших драматических театров, были случайные спектакли того сезона. Так, например, обратила на себя внимание постановка И. Ф. Шмидта «Укрощение строптивой» на сцене Лиговского народного дома. Шекспировская комедия была поставлена Шмидтом по Рейнгардту с участием учеников сценической школы Петровского, Санина, Шмидта и Яковлева. Любопытным опытом воскрешения аристофановского театра оказалась постановка Унгерном в амфитеатре Тенишевского училища комедии «Женщины в народном собрании». Аристофан шел с оркестрой, просцениумом, постановке предшествовала лекция Ф. Ф. Зелинского. Заключительную вакханалию ставил М. М. Фокин. В опере событием было первое выступление Ф. И. Шаляпина в новой партии «Дон-Кихота» (опера Массене). «Дон-Кихот» шел в Московском Большом театре.

Выше, говоря о «Дон-Жуане», мы приводили статью бывшего директора императорского театра князя С. М. Волконского. В этот сезон Волконский вообще начинает проявлять усиленную деятельность, выступая со статьями и докладами, посвященными искусству театра. Его доклад «В защиту актерской техники» в промежуток от 13-го октября до 19-го ноября был прочитан десять раз в различных московских и петербургских театрах, обществах, кружках и школах. В этом докладе Волконский говорил о жесте и о речи, подробно останавливаясь на ряде технических вопросов, провозглашая два одинаково важных по его мнению начала сценического творчества: жизнь и красоту.

В числе книжных новинок по театру надлежит отметить выход двух переводов. Это книги Георга Фукса «Революция театра» и Р. Роллана «Народный театр». В предисловии к русскому изданию «Революции театра» Фукс в сентябре 1910 года писал: «Я испытываю высокое удовлетворение при мысли, что моя маленькая книга появится на русском языке, ибо я убежден, что России суждено дать могучие импульсы культурного преобразования театра». В этом же предисловии Фукс подчеркивал, что «в моих интеллектуальных и поэтических концепциях я бесконечно многим обязан тому, что из кругозора моего никогда не выходили вопросы пространственных отношений».

1910 год был также годом, в котором сложились некоторые важные художественные и литературные группировки. В частности в Москве произошло следующее перемещение литературных сил. Прекращение «Весов» и «Золотого руна» лишило Москву эстетического журнала, аналогичного петербургскому «Аполлону». Бывший редактор «Весов» Валерий Брюсов принял на себя заведывание литературной частью в «Русской мысли», а молодые скорпионовцы Андрей Белый и Эллис вместе с Эмилией Метнером стали во главе нового

издательства «Мусагет», выпустившего в сезон 1910 – 1911 два больших тома статей Андрея Белого «Символизм» и «Арабески». Особенно примечателен был «Символизм», где Белый касался целого ряда задач и методов, связанных с научным изучением лирической поэзии и, впервые, начинал экспериментальные изучения и статистический учет ритма русских поэтов. К этому же 1910 году относится появление первого сборника русских футуристов «Садок судей», где участвовали Хлебников и бр. Бурлюки.

Рождественские вернисажи принесли ряд нового в области живописи. К этому времени относится первое выступление новой группы «Бубновый валет», где состояли среди прочих — Фальк, Машков, Кончаловский, Лентулов, Ларионов, Гончарова, Куприн, Бурлюки и Кандинский. «Валеты» демонстрировали ряд русских преломлений новейших западных образцов и течений, стремились эпатировать, подражали вывескам и лубкам и на крайних флангах своих имели «вещность» М. Ларионова и «беспредметность» В. Кандинского. К 1910 году относится также распад Союза русских художников на две обособленных группы, причем в союзе остались, главным образом, московские живописцы, а к новой группе «Мир искусства» отошли петербуржцы, во главе с Бенуа, Сомовым, Бакстом, Лансере, Добужинским, Билибиным, Головиным, Анисфельдом.

В декабре 1910 года в Петербурге возобновили после долгого перерыва свою деятельность вечера современной музыки, причем на первом из них были сыграны: во французском отделе Равель, Дебюсси и Роже Дюкас, а в русском отделе — Мясковский, Прокофьев и Акименко. Годы 1909 – 1910 имели огромное значение в жизни и творчестве Скрябина. После пятилетнего пребывания за границей, Скрябин в январе 1909 года вернулся в Москву, и в том же месяце в Петербурге была исполнена в первый раз «Поэма экстаза». К 1909 году относится также первое исполнение третьей симфонии и пятой сонаты, а летом 1910 года Скрябин закончил партитуру «Прометея». В статье Мейерхольда «Балаган» мы находим следующие строки об этом периоде Скрябина:

Скрябин в первой своей симфонии пропел гимн искусству как религии, в третьей симфонии раскрыл символ освобождающегося духа и самоутверждающейся личности; в «Поэме экстаза» человека охватывает радость от сознания, что свободно пройден им тернистый путь, и для него настает час творчества. В этих этапах Скрябиным добыт не малоценный материал, который готов быть использованным в грандиозном обряде, именуемом мистерией, где сольются в единую гармонию и музыка, и танец, и свет, и опьяняющий запах полевых цветов и трав. Если взглянуть, как чудовищно быстро совершил Скрябин путь от первой симфонии к «Прометею», можно с уверенностью сказать: Скрябин готов предстать перед публикой с мистерией. Но если «Прометей» не слил современных слушателей в единую общину, захочет ли Скрябин выступить перед ними с мистерией. Недаром автора «Прометея» тянет на берега Ганга. У него еще нет для мистерии зрительного зала, здесь он еще не собрал вокруг себя истинно верующих и посвященных.

Приведенные нами факты из различных областей художественной жизни свидетельствуют с очевидностью, что начало новой режиссерской манеры

Мейерхольда не было случайным и явилось одним из звеньев тех сдвигов и перемещений, которыми отметились в этом году и живопись, и музыка, и литература. Напомним еще раз, что на этот же год падают такие кончины, как смерть Льва Толстого, Врубеля и Комиссаржевской.

Новые приемы, испробованные Мейерхольдом впервые в «Дон-Жуане» и «Шарфе Коломбины», нашли свое продолжение в том же «Доме интермедий», где 3-го декабря 1910 года была показана новая программа. В эту программу вошли: старинная «оперетта» И. А. Крылова «Бешеная семья» с музыкой Кузмина и декорацией Н. Сапунова, и новая комедия Е. Зноско-Боровского «Обращенный принц» в 3-х действиях и 15-ти картинах, которую поставил Доктор Дапертутто в декорациях и костюмах Судейкина и с музыкой Кузмина. Наконец, в концертном отделении участвовали К. Э. Гибшман со своей знаменитой «Амалией», Коля Петер (Н. В. Петров) и Б. Г. Казароза, исполнявшая с громадным успехом только что написанные «детские песенки» М. Кузмина — «Дитя, не тянися весною за розой», «Если завтра будет солнце» и др.

Гвоздем цикла явился «Обращенный принц». О нем Сергей Ауслендер писал:

Вызывает много толков «Обращенный принц», создание «Дома интермедий», которым этот театр может по праву гордиться. Только в особой атмосфере, только для определенных подмостков могло быть написано это своеобразное произведение, где — смесь причудливого гротеска, дерзкой и вместе с тем грациозной усмешки. Принц, влюбленный в танцовщицу, то очаровательный романтический герой, то злая сатира на всех говорящих нежные и пылкие слова, клянущихся в вечной верности, готовых на все подвиги любовников. То искренно пламенная сцена в таверне с танцами Эльвиры на сцене и Анжелики в зрительном зале на столе; то несколько даже грубоватые пародии, как сцена во дворе, у ворот монастыря, на поле битвы. Это сочетание яркости и насмешки в значительной степени удалось автору. На фоне остроумно задуманных пленительных декораций Судейкина, как в карнавальной шествии, неслись уродливые маски монахов и рыцарей, нежные образы монахинь, открывалась таверна «Бычий глаз», кельи пустыльников, мачта корабля, — будто в странном фантастическом и кошмарном сне.

Работа над «Обращенным принцем» дала Мейерхольду возможность еще более углубиться в прием гротеска. Одна из целей этого приема состояла в том, «чтобы постоянно держать зрителя в состоянии двойственного отношения к сценическому действию, меняющему свои движения контрастными штрихами». В «Обращенном принце» Мейерхольд все время дает борьбу между формой и содержанием, осуществляя на сцене слова Пушкина об «условном неправдоподобии». Когда ему нужно создать для принца и его свиты лошадей, он просто прикрывает попонами с лошадиными головами из папье-маше театральные плотники. И это он считает достаточным: «Художник выгнул шеи лошадей такой крутой дугой, в головы их воткнул такие зазорные страусовые перья, что косолапым театральным плотникам не стоило большого труда изобразить лошадей... гарцующими и так красиво становящимися на дыбы». Для того чтобы «состарить принца», когда тот возвращаясь из путешествия должен вступать на престол, Мейерхольд заставляет придворных,

провозглашающих принца королем, надеть на него седой парик и подвязать длинную седую бороду, и «юный принц на глазах у публики превращается в почтенного старца, каким подобает быть королю в сказочном царстве».

Е. А. Зноско-Боровский («Русский театр XX века») сообщает еще ряд деталей, относящихся к постановке его пьесы. Так, автор рассказывает, что во время пляски в воображаемой таверне к возгласам восхищения актеров на сцене присоединялись таковые же из зала, которые приводили к заранее инсценированной перебранке, кончавшейся тем, что в зрительном зале на одном из столов другая артистка-танцовщица тоже начинала танцевать, чтобы доказать свое превосходство над той, что плясала на сцене. Картина жестокого кровопролитного боя была разрешена следующим образом:

Декорация, писанная С. Ю. Судейкиным, в огненных красках, где красное спорило с золотом, давало зрителю впечатление разгула крови и огня, еще усиливавшееся какими-то страшными громами, взрывами, несшимися из-за нее. Актер, одетый воином, вылезал из-под декорации (и этим сразу подчеркивалось, что театр только представляет бой, а вовсе не убеждает публику, что настоящий бой действительно происходит) и начинал говорить, в его монологе и протекала вся бурная сцена сражения с участием огромных воображаемых масс враждебных войск. Он говорил, а выстрелы раздавались, шары, ядра летали, и он, наконец, испуганный, скатывался по лестнице и садился под первый попавшийся стол. Отдышавшись, говорил: «Кажется здесь я могу себя чувствовать в относительной безопасности». Однако, продолжающаяся стрельба вынуждала его покинуть и это прибежище, и он окончательно удирал вон из зала с криком: спасайся, кто может.

Зноско-Боровский так оценивает эти приемы вовлечения зрителей в игру сцены: «Мейерхольд, — пишет он, — теперь хочет уничтожить пассивного зрителя, не принимающего никакого участия в представлении ради чистых театральных заданий. Ведь цель театра не показывать законченное произведение искусства, как картину или скульптуру, но заразить зрителя на его глазах развивающимся творчеством, привлечь его самого к этому творчеству, чтобы токи, идущие со сцены, встретили ответные из зала. Искусство надо внести в жизнь, сцену в зрительный зал».

Второй цикл «Дома интермедий» оказался последним, и скоро этот театрик вообще прекратил свою деятельность, хотя и готовился показать еще одну программу. Только весной во время гастролей Художественного театра Мейерхольд устроил специальный в честь художественников спектакль, возобновив «Шарф Коломбины».

«Дон-Жуан», «Шарф Коломбины» и «Обращенный принц» кладут резкую грань в творчестве Мейерхольда, давая первые и яркие образцы новой системы построения спектакля. С этих же пор устанавливается и двойственность художественной жизни режиссера, то скрывающего свое лицо под прозрачной маской Доктора Дапертутто, то подписывающего свои работы просто «режиссер В. Э. Мейерхольд». Это, конечно, не означало, что между обоими «рабочими установками» был какой-нибудь разрыв. Наоборот, многое, и в том числе «Дон-Жуан», могло бы носить подпись Дапертутто. И часто в работах на императорской сцене сквозило новое театропонимание, нашедшее свое



теоретическое выражение через два года в статье «Балаган», не раз нами упоминаемой.

Прежде чем расстаться с 1910 годом, нам надлежит упомянуть еще о двух фактах, хотя и относящихся к театральной жизни на Западе, но имевших значение и для России. Это, во-первых, постановка М. Рейнгардтом «Царя Эдипа» в Берлине и, во-вторых, открытие «Théâtre des Arts» в Париже.

Рейнгардт поставил «Эдипа» с текстом, обработанным Гуго фон Гофмансталем, в цирке Шумана. То, что Рейнгардт использовал для постановки трагедии «Софокла» цирковой амфитеатр, было несомненно новой постановочной идеей. С. М. Волконский, подробно описавший свое впечатление от берлинского спектакля, однако считал потрясающим только первое впечатление, когда на арену с ревом врывалась толпа граждан города Фив. «Как морская волна, толпа народная затопляет площадь вплоть до ступеней дворца. На крики выходит Эдип, и народные длани со стоном простираются к царю... Все остальное, — замечает Волконский, — одно оскорбление, так как в игре актеров не было ни пластической красоты, ни психологической, а к концу представления фивяне уже давно были просто статистами». Этот спектакль в тот же сезон весной Рейнгардт показал в Петербурге в цирке Чинизелли.

Открытию «Théâtre des Arts» в Париже предшествовал выход книги его основателя редактора «La grande revue» Jacques Rouché — «L'Art théâtral moderne», в которой автор «характеризует искания Георга Фукса, Фрица Эрлера, Рейнгардта, Станиславского, Мейерхольда, Гордона Крэга, Адольфа Аппиа и Кеменди (Будапешт) в области постановки, сценической архитектуры и освещения и в то же время намечает основные принципы новой мизансцены, во имя которой он принял на себя руководство театром искусств». Руше говорит о том, что задача театральной мизансцены — выявлять стиль каждой данной сцены — требует для режиссера полной свободы, лишь бы средства, употребляемые им, были художественными. Руше утверждает в качестве законов: во-первых, необходимость более тесного общения между зрителем и сценой, для чего декорации должны возбуждать фантазию публики, а во-вторых, необходимость сценической гармонии трех ритмичностей — красок, звуков и жестов. В русской части книги Руше подробно, хотя и с ошибками, излагалась статья Мейерхольда «Театр. К истории и технике»; идеи этой статьи существенно отразились на выработке взглядов самого Руше. Для открытия своего театра Руше поставил пьесу Сен-Жорж Де-Буалье «Карнавал детей» в декорациях Детома и комедию Мольера «Сицилиец» или «Любовь живописец» в декорациях Дреза. Я. Тугендхольд, дававший отчет об этом спектакле в журнале «Аполлон», писал, что в «Карнавале детей» крайний реализм игры сплетался с условностью постановки. «Intérieur Детома отнюдь не напоминал мастерской белошвейки, требуемой по пьесе. Это был уютный и благородный intérieur с одноцветными матово-синеватыми и зеленоватыми стенами, местами оживленными интересными пятнами (зеленый абажур и акварель с самого Детома во втором акте)». Судя по этому описанию декорация Детома по своим принципам напоминала декорацию «Гедды Габлер» в театре В. Ф. Комиссаржевской, где художник также стремился передать не столько

обстановку, требуемую ремаркой, сколько самое впечатление от ибсеновской драмы. В декорациях же Дреза чувствовалось влияние русских декораторов, одержавших в балетах Дягилева победу над парижской публикой. Но как бы то ни было, «французское театральное искусство сдвинулось со своей мертвой точки; имя Жака Руше должно стать достоянием истории». Таким образом, к концу первого десятилетия XX века идеи новаторов театра достигли самого консервативного театра в Европе — французского, и среди влияний, способствовавших созданию «театра искусств», влияние мейерхольдовской теории было далеко не последним.

Несмотря на то, что «Дон-Жуан» в Александринском театре был совершенно новой постановкой, официально он назывался «возобновлением». Так же, как «возобновление», прошла и другая «императорская» постановка Мейерхольда в этом сезоне: опера Мусоргского «Борис Годунов» на сцене Мариинского театра. Художником этого спектакля был А. Я. Головин, дирижировал А. Коутс, заглавную роль в первых двух спектаклях пел Ф. И. Шаляпин. Полонез ставил Н. Легат.

Решению дирекции возобновить «Бориса Годунова» предшествовал уже упоминавшийся нами успех оперы Мусоргского в Париже во время русского сезона 1908 года. Там режиссером был А. А. Санин, а художником А. Я. Головин. Головину было предложено дать и для Мариинского театра те же эскизы декораций, бутафории и костюмов.

Несмотря на то, что «Борис Годунов» был поручен Мейерхольду еще весной, опера была поставлена в условиях крайней спешки, так как, приступив к собиранию материалов в августе и сентябре, Мейерхольд мог начать репетиции только в ноябре, предварительно сдав огромную работу по постановке «Дон-Жуана» и будучи еще занятым в «Доме интермедий». Крайним же сроком для премьеры было назначено 6 января 1911 года, так как в этот день Николай II, его семья, великие князья и двор должны были присутствовать на этом спектакле в Мариинском театре.

Первому представлению предшествовала 5 января открытая генеральная репетиция, о впечатлениях которой мы находим в «Новом времени» обширную заметку, подписанную инициалами А. С. В этой заметке читаем, что «театр был так переполнен сверху донизу, что кто-то заметил, что ярусы могут упасть: так перегружены были ложи... Знаменитостей было так много, что они толкались, если можно так выразиться». К самой постановке автор подошел с точки зрения «русской души Мейерхольда».

Считая г. Мейерхольда, — пишет А. С. — человеком талантливым, я, однако, думаю, что ему не следовало поручать такой русской и такой сложной пьесы, как «Борис Годунов». Для постановки ее надо иметь русскую душу, надо инстинктом чувствовать многое и очень важное. Не говорю уже о том знании русской жизни и обычаев, которое не дается изучением. Необходима русская красота в костюмах, в группах, в жестах, в походке. Всего этого мало у г. Мейерхольда. Он сделает хорошенькую вещь и любопытную, но едва ли осилит сложное задание. Поэтому постановка «Бориса Годунова» требует исправления. Первые картины, плач и проводы народа, выход Бориса, келья и корчма поставлены хорошо, но не особенно хорошо.

Особенно встретила возражение «Нового времени» одна из подробностей спектакля, а именно — то, что в первой картине московские приставы вынуждают народ падать на колени ударами треххвостых кнутьев. Но если А. С. по этому поводу лишь замечает, что «без этого орудия следовало бы обойтись, ибо сцена не может и не должна списывать жизнь, да кроме того кнут был в употреблении не у нас одних», то другой сотрудник газеты Суворина — знаменитый М. О. Меньшиков — в одном из своих «писем к ближним» уже дает волю своему «патриотическому» негодованию.

Откуда взял это г. Мейерхольд, которому, как слышно, г. Теляковский поручил «стилизацию» императорской сцены? — с пафосом восклицает Меньшиков и добавляет: — Я думаю, что г. Мейерхольд взял приставов из своей еврейской души, а не из Пушкина, у которого (в «Борисе Годунове») нет ни приставов, ни кнутьев. Может быть в самой действительности были и приставы, похожие на палачей, и кнутья, но неужели опера, неужели художественная драма вообще есть перенесение грязной действительности на сцену? Господину Мейерхольду или той кучке инородцев, в чьих руках императорская сцена, видимо хотелось с первой же картины подчеркнуть глубокое рабство, в котором (будто бы) пребывала древняя Россия, с первой же картины вывести тогдашнюю московскую полицию, потрясающую треххвостыми кнутьями...

В тонах такой же борьбы с утверждаемыми в качестве «евреев» Мейерхольдом и Фокиным и написано это «письмо к ближним», защищающее со всем погромным пылом «культуру» предков от инородцев императорской сцены, которые на взгляд Меньшикова возвеличивали поляков (полонез в «Борисе Годунове») и половцев (половецкие танцы в «Игоре») и, наоборот, уродовали русскую сторону.

Но если оставить в стороне эту специфическую критику, имеющую интерес с точки зрения «духа времени», то «Борис Годунов» не имел успеха и у критики чисто художественной.

Но что сделалось с Мейерхольдом? — спрашивает Александр Бенуа. — Почему читаем его имя на афишах? Или мы так ошиблись, принимая его за живого художника? Однако, нет, еще недавно мы могли любоваться его изобретательностью в «Дон Жуане», правда проявившуюся очень неуместно, но несомненно проявившуюся. Взамен того, в «Борисе» одна рутина, да еще самая стародавняя, дедовских времен. Ни одного подлинного движения в хоре и сплошная мертвечина во всем. Или г. Мейерхольд оробел, растерялся, имея дело с новой задачей и не имея возможности под контролем Шаляпина так же «смело» обратиться с Мусоргским, как он обратился с Мольером?

Также и С. М. (С. Маковский) в Летописи «Аполлона» отмечает, что в режиссерской части многое неприятно поражало недоделанностью, но С. М. объясняет это той спешкой, о которой мы говорили выше: «Причина тому — условие спешки, при которой ставилась опера (чуть ли не трехнедельный срок). Благодаря этой непонятной спешке, в которой, конечно, менее всего повинны Головин и Мейерхольд, пришлось отчасти пустить в ход бутафорию из других опер».

Оказало влияние на режиссерскую работу Мейерхольда и то, что ему

фактически пришлось работать в условиях спектакля, не им задуманного. Вся работа художника была сделана в согласии с режиссером А. А. Саниным (для парижской постановки), и Мейерхольд мог проявить свое понимание оперы Мусоргского только в отдельных деталях. Одним из нововведений Мейерхольда по сравнению с Саниным была иная разработка толпы. В беседе с сотрудником «Биржевых ведомостей» Мейерхольд по этому поводу сказал следующее:

Санин в своей постановке индивидуализирует толпу, у него метод аналитический, у меня толпа делится не на индивидуумов, а по группам. Идут, например, поводыри с каликами переходящими — все они одна группа, публика должна их воспринять сразу, как нечто целое... Возьмите толпу бояр... Нужно ли расчленять ее на отдельных, непохожих один на другого бояр, когда они составляли одно целое рабствующей челяди? Как только кто-нибудь возвышался над этой толпой, он непременно становился царем — Василий Шуйский, Годунов были редкие по характеру люди...

Мейерхольдовская трактовка толпы в «Борисе» обратила на себя внимание приехавшего в Россию в следующую зиму 1911 – 1912 гг. датского писателя Германа Банга. В беседе с сотрудником журнала «Студия» о постановке «Бориса» (ошибочно приписывая ее Шаляпину) Банг сказал: «Гениально. Особенно поразила меня ваша толпа. Странная она: мало подвижная какая-то и вместе с тем живая. Затем молчание оркестра в некоторых наиболее трагических и эффектных местах. Это нововведение чуждо западноевропейским сценам и по плечу лишь гению. Поразила меня инсценировка: много в ней действительного».

Независимо от своих художественных достоинств и недостатков, «Борис Годунов» в Мариинском театре вошел в историю совсем по другим причинам. На первом представлении его 6-го января произошло из ряда вон выходящее событие, которое в сообщении «осведомительного бюро» было изложено следующим образом:

После пятой картины публика потребовала исполнения народного гимна. Занавес был поднят и участвующие с хором, во главе с солистом его величества Шаляпиным (исполнявшим роль Бориса Годунова), стоя на коленях и обратившись к царской ложе исполнили «Боже, царя храни». Многократно исполненный гимн был покрыт участвовавшими и публикой громким и долго не смолкавшим «ура». Его величество, приблизившись к барьеру царской ложи, милостиво кланялся публике, восторженно приветствовавшей императора криками «ура».

Коленопреклонение Шаляпина перед Николаем II вызвало целую общественную бурю. С одной стороны монархисты пытались всячески прославить «верноподданничество» Шаляпина, с другой стороны его поступок расценивался, как проявление «лакейства и холопства». Один из друзей Шаляпина, присяжный поверенный М. Ф. Волькенштейн, желая реабилитировать артиста, опубликовал его письмо, в котором Шаляпин, уехавший за границу, писал: «Я твердо решил в Россию более не возвращаться. Ты наверное и слышал, и видел, и читал каким нападам я подвергался за 6-е января. Я убедился, как сильно меня ненавидят, не знаю только, из зависти ли, или чего-нибудь другого. Мы знакомы с тобой шестнадцать лет, значит ты с

точностью знаешь, живут ли в моей душе холопство и лакейство. Благодаря неустанным трудам, я добился того, что имею: я прославил несчастную мою родину во всех концах мира, неужели же я из личной выгоды способен подлизываться». Также в двух парижских газетах появилось письмо Шаляпина, в котором тот заявлял: «Я хочу восстановить, как было дело. На недавнем представлении “Бориса Годунова” в Мариинском театре, после третьего акта, в котором хор не участвует, когда я вышел на аплодисменты публики, выбежавшие на сцену хористы запели народный гимн и упали на колени. Крайне удивленный их появлением и не понимая, зачем они опустились на колени, потому что это вовсе не в обычаях нашей страны, я попытался уйти. Но в это время несколько хористов, обратившись ко мне со слезами, попросили меня поддержать их в их ходатайстве относительно улучшения их участи».

Уже в годы революции появилась статья В. Теляковского, излагавшая таким образом эту наделавшую шума шаляпинскую историю. Бывший директор императорских театров, указывая, что хор путем патриотической манифестации рассчитывал добиться повышения пенсии, рассказывает, что «увидев хор на коленях, Шаляпин стал пятиться назад, но хористы дверь из терема ему загородили. Шаляпин посмотрел в направлении моей ложи, будто спрашивая, что ему делать. Я указал ему кивком головы, что он сам видит, что происходит на сцене... Шаляпин опустился на колени». Теляковский добавляет: «все на этом спектакле было фальшиво — и патриотизм хора, и его манифестация, и подъем публики, и самая торжественность спектакля, и коленопреклонение Шаляпина, и даже самый успех постановки “Бориса Годунова”. Но все были заняты не тем, что было, а тем, что каждому показалось, и это “показалось” было принято за “действительность”».

Через две с половиной недели после шаляпинского инцидента в Мариинском театре разыгралась новая история. 23-го января в балете «Жизель» в роли молодого графа выступил Нижинский, с прошлой весны не появлявшийся на сцене Мариинского театра и имевший летом, во время парижских гастролей русского балета, исключительный успех. Первый выход Нижинского вызвал также бурные овации, но его костюм, сделанный по рисунку Л. Бакста и состоящий из короткой курточки и трико, возбудил якобы своей безнравственностью гнев присутствовавшей в театре матери Николая II — Марии Федоровны. И несмотря на то, что у Нижинского было европейское имя, а его костюм был предварительно осмотрен дирекцией, он был уволен в 24 часа.

К этим полутеатральным, «полуполитическим» сенсациям первой половины 1911 года нужно отнести и выступление В. М. Пуришкевича с речью о русском театре в Государственной думе 25-го февраля во время прений по поводу сметы министерства внутренних дел. В этой речи черносотенный трибун, щеголяя фантастической статистикой о переполнении евреями-актерами русской сцены и сваливая в одну кучу Луначарского, Сологуба, Рышкова, Мейерхольда, Белого, Юшкевича, говорил о том, что современный русский театр является местом растления русских нравов, духовного босячества, источником антагонизма между сословиями, классами и обществами.

Если вспомнить в дополнение к изложенным фактам, что январь 1911 года

был месяцем студенческих волнений, что полиция провокационно вмешивалась во внутреннюю жизнь московского университета, что в феврале произошел беспрецедентный в истории русской высшей школы уход из московского университета свыше ста профессоров, приват-доцентов и преподавателей, то можно сказать, что в эту зиму русская культурная жизнь проходила злейшей полосой реакции.

Последней работой Мейерхольда в тот сезон была постановка «фантастической истории» в одном действии Юрия Беляева «Красный кабачок» в Александринском театре. «Красный кабачок» шел в один вечер вместе со «Свадьбой» Чехова и «Провинциалкой» Тургенева. Премьера состоялась 23-го марта. В Москве «Кабачок» шел у Незлобина и там первое представление прошло 8-го марта.

Сюжет беляевской пьесы в пересказе С. Ауслендера сводится к следующему:

Действие происходит в 1798 году. В знаменитом «Красном кабачке» собралось несколько офицеров и крепостных актрис. Уже под утро, утомленные ночью кутежа, они прислушиваются к шуму вьюги за окнами, и вдруг одному из них приходит дерзкая мысль вызвать призрак. При неверном свете жаровни, на которой кипит жженка, из темного угла показывается высокая, костлявая фигура барона Мюнхгаузена. Он рассказывает свои фантастические мюнхгаузенские истории и провозглашает тост за красивую ложь в жизни. Когда зачарованные им слушатели приходят в себя, в окна уже бьет мутный рассвет и в комнате никого нет.

Самую постановку «Красного кабачка» Ауслендер называет «ажурной, изящной беседкой, сотканной из милых слов Беляева, музыки Кузмина, изумительных пауз Мейерхольда, декораций и костюмов Головина, грациозной игры Давыдова, Ходотова, Юрьева, Ведринской, Есипович, Тиме». О работе Головина и Мейерхольда Ауслендер пишет: «Им пришлось придумывать самим чуть ли не половину пьесы, создавать эти очаровательные паузы, когда из темноты под вой бури и далекую музыку несутся томные вздохи и усталые поцелуи».

Об этой же постановке мы находим в «Театре и Искусстве» следующий отзыв: «Постановка Мейерхольда стильна, дает настроение. И никаких чудачеств и уродств нет. Даже вой непогоды за сценой — о чем так много писалось в газете (чего только газеты не пишут!) совпадает с фантастикой пьесы. А кто это воет, статисты или специальные машины, в сущности не все ли равно».

Через неделю после премьеры «Красного кабачка» Ю. Э. Озаровский «возобновил» в декорациях А. К. Шервашидзе «Трагедию о Гамлете, принце датском» с Н. И. Ходотовым в главной роли.

«Гамлет» был поставлен в сукнах, над ним театр долго работал, но по единогласному мнению критиков всех лагерей это был грустный спектакль, о котором хотелось скорее забыть. Таким образом, блестящий режиссерский опыт В. Мейерхольда реставрации классического репертуара не получил достаточно сильного продолжения в работах других александринских режиссеров, и публика, игнорируя Шекспира, переполняла зрительный зал в те дни, когда шел

«Жулик» Потапенко.

К концу сезона режиссерское влияние на ход жизни Александринского театра заметно ослабело. В начале второй половины зимы в газетах стали появляться заметки о режиссерском кризисе, и часть слухов оправдалась. К концу году от режиссуры отошли А. П. Петровский и Ю. Э. Озаровский. Взамен их был приглашен на следующий сезон режиссер театра Корш — А. Л. Загаров. Режиссерский совет сошел на нет. Решение всех административных и художественных вопросов снова сосредоточилось в руках В. А. Теляковского и Н. А. Котляревского. Широкие планы Ю. Э. Озаровского и В. Э. Мейерхольда об обращении Александринского театра в «Академию театрального искусства» оказались почти ликвидированными.

Если у Мейерхольда вторая половина сезона была гораздо бледнее по сравнению с началом года, то и в остальных театрах конец театральной зимы не оказался особенно значительным. Мы уже упоминали о некоторых фактах, характеризующих первые месяцы 1911 года, упомянем еще о нескольких.

Московский Художественный театр закончил свой репертуарный план постановкой новой пьесы Гамсуна «У жизни в лапах», прошедшей 1-го марта 1911 года. Этот спектакль, сделанный режиссером К. А. Марджановым и имевший шумный успех у публики, вызвал ряд споров по поводу истинной и ложной театральности, или, как выражались полупрезрительно некоторые критики, театральщины. Расхождение московских и петербургских оценок было разительным. И если Э. Бескин говорит: «То, что сделал Художественный театр из пьесы Гамсуна “У жизни в лапах”, иначе, как праздником, большим праздником искусства, назвать нельзя», то Ф. Батюшков в «Современном мире» и Е. Зноско-Боровский в «Аполлоне» резко осуждали методы режиссуры и декорации В. А. Симова. Единодушие было лишь в положительной оценке исполнения О. Л. Книппер (Фру Гиле) и В. И. Качалова (Пера Баста).

С «Братьями Карамазовыми», «Мизерере» и «У жизни в лапах» Петербург познакомился во время весенних гастролей театра, но еще раньше внимание театралов было поглощено приездом Макса Рейнгардта с «Царем Эдипом», которого играл Александр Моисси. Мы уже писали о мнении С. М. Волконского (скорее отрицательном) об этой постановке. К этой точке зрения склонялся и В. Мейерхольд. Но ряд других режиссеров восхищались новым опытом Рейнгардта, а Н. Н. Евреинов признавался, что он «охрип, вызывая изумительного Рейнгардта и несравненного Моисси». Александр Моисси действительно покорила Петербург.

Приезд М. Рейнгардта в Петербург, работа Г. Крэга в Художественном театре, перевод книги Г. Фукса, все это указывало на усиление в России западных влияний. К этим же западным влияниям следует отнести лекцию С. Волконского «О человеке и ритме», где рассказывалось о швейцарском музыканте Жаке Далькрозе, создавшем новую систему музыкального воспитания, в основе которого лежало развитие ритма. Вопрос о переходе временного ритма в пространственный и о их слиянии был, по выражению Волконского, корнем разбираемой системы. Но по-настоящему влияние Далькроза в России началось со времени его приезда в Москву и Петербург в

начале 1912 года. В апреле же 1911 года в местечке Хелерау близ Дрездена состоялась закладка здания дворца школы ритмической гимнастики.

Когда подошло дело к итогам сезона, то между Э. Бескиным и Н. Поповым произошла чрезвычайно важная полемика по вопросу о значении А. П. Ленского и А. И. Южина в жизни Малого театра. Сезон 1910 – 1911 был вторым сезоном, прошедшим под управлением нового директора А. И. Южина. Южину Бескин посвятил в «Театре и Искусстве» статью, где писал:

Южин принял Малый театр в минуты тяжелого кризиса, в те минуты, когда дом Островского «стоял на перепутьи», когда старик Ленский, золотое имя Малого театра, тогда заведующий репертуаром, стал, что называется, сдавать. Стал слушать чьи-то нашептывания о «новом искусстве», о «новом театре», «эре Художественного театра». Конечно, сам Ленский был далек от всех гримас и кривляний, совокупность которых называли новым искусством. Он знал одно искусство, вечно новое и вечно молодое — искусство актера, искусство таланта. Но это было время, тяжелое время модернистского засилия, когда театру диктовали свою эстетику Андреи Белые, Блоки и друг., когда покойная Комиссаржевская считала театром «Балаганчик», когда верховным жрецом нового театра был Мейерхольд, когда велели тушить ramпы и зажигать факелы, публике плясать хоровод, а актеру убраться со сцены и дать место режиссеру и марионеткам. О театре марионеток, как о грядущей эволюции театра, говорили серьезно и в «Балаганчике» даже видели шаг в сторону такого театра. Долой быт, долой актера — таковы были лозунги театра по «Шиповнику». Вот она теперь стоит спокойно на полке, эта бредоносная, нездоровая, отвратительная книга, и какой ужас подумать, что еще несколько лет тому назад прислушивались к ней, считались с ней. Это — книга-убийца, и в числе ее жертв я назову такое большое имя, как Комиссаржевская.

В противоположность «ошибкам» Ленского, Бескин превозносил твердый курс Южина, его победу — большого, вдумчивого, интеллигентного ума. «В отлетевшем сезоне, как и в предыдущем, со всей строгостью проводился принцип здорового реалистического театра — театра актера, театра артистической индивидуальности. Решительно порвав с режиссерщиной, как с самоцелью, Южин дал дорогу тому нутру, тому темпераменту, о котором говорили в последние годы чуть ли не с презрением».

Н. А. Попов, бывший режиссером Малого театра при А. П. Ленском, письмом в редакцию отвечал Бескину. Мы не будем приводить подробности, лишь дадим основную выдержку письма:

Ленский, этот старик, стоявший на пороге гениальности и обладавший тем, что так дорого в каждом художнике — юношеской чуткостью и истинно юношескою любовью к искусству... С этим он и сошел в могилу. Никакие «книжки», никакие «гримасы» и «кувыркания» не могли бы увлекать его только потому, что кто-то мог ему о них «нашептывать», да никакими «кувырканиями» на моей памяти он и не увлекался; но, желая уйти от рутины, он в период своего управления Малым театром проводил в жизнь те формы искусства, которые сам считал достойными своего имени.

И дальше Попов указывал — и справедливо, что «художественный уровень Малого театра за последние два сезона несколько не повысился, увеличились лишь сборы».

Мы привели эту полемику, так как она очень ясно очерчивает разницу



между Южиным и Ленским, как руководителями Малого театра. Даже в неодобрительной расценке Бескина А. П. Ленский остается выдающимся представителем нового театрального искусства. К словам же Попова о художественном уровне Малого театра можно добавить лишь репертуар Малого театра за сезон 1910 – 1911. В этом году из новинок отечественной драматургии шли: «Жулик» Потапенко, «Поле брани» Колышко, «Перед зарей» Гнедича, «Светлая личность» Карпова, из переводных «Каштелянский мед» Крашевского, «Любовь все» Седерберга. Вот курс и репертуар, который противопоставлялся Э. М. Бескиным, как подлинный театр, — исканиям покойного А. П. Ленского.

Мы уже приводили в начале этой главы названия нескольких случайных спектаклей, прошедших в ту зиму и имевших художественную ценность. Прибавим к этому краткому списку еще два великосветских спектакля: первый, устроенный баронессой Будберг под режиссерством Н. Н. Евреинова, — «Снег» Пшибышевского. Евреинов убрал сцену зеленью и белыми цветами, антрактный занавес изображал дом, занесенный снегом. Вся сцена была задрапирована синим бархатом, в антрактах квартет играл Шумана и Грига. Это была запоздалая дань модернизму. Второй спектакль был устроен «Обществом защиты и сохранения в России памятников искусства и старины». Под режиссерством Ю. Э. Озаровского, в декорациях М. В. Добужинского, силами любителей была разыграна старая комедия Загоскина «Урок матушкам». Спектакль происходил в особняке графини Шуваловой и явился примером увлечения стариной и любования 20-ми годами сквозь призму «Мира искусства». Случайным спектаклем был спектакль, организованный «Союзом молодежи», под режиссерством Бонча-Томашевского. Было поставлено «Действо о царе Максимилиане и сыне его Адольфе». Тем же «Союзом молодежи» была открыта 11-го апреля выставка, на которой приняли участие москвичи — Гончарова, Ларионов, Машков, Бурлюки, Кончаловский, петербуржцы — Татлин, Филонов и друг. Так постепенно выходили на поверхность молодые деятели левого искусства. Годы 1910 – 1911 были вообще годами, когда давало о себе знать новое художественное поколение. Весной 1910 года, как мы уже писали, окончил курс театральной школы М. А. Чехов; весной 1911 года — Е. Б. Вахтангов и К. М. Миклашевский, учившийся в императорской театральной школе. В следующей главе мы приведем еще ряд будущих деятелей театра, чьи имена впервые появились на страницах печати.

К концу сезона театры начали вырабатывать свои планы на будущую зиму. Оставшееся после смерти Л. Н. Толстого литературное наследство должно было внести в эти планы значительный вклад. Драматические театры были заинтересованы драмой «Живой труп», право первой постановки которой приобрел Московский Художественный театр. «Живой труп» должен был идти и в Александринском театре. Его поручили ставить В. Э. Мейерхольду вместе с новым режиссером А. Л. Загаровым, работавшим у Мейерхольда еще в «Товариществе новой драмы». Кроме «Живого трупа» Мейерхольд должен был поставить «Маскарад» и закончить постановку «Орфея» на Мариинской сцене.

Срочность работ, связанных с «Живым трупом», и «Маскарад» заставили Мейерхольда отказаться от летнего отдыха и провести лето в Петербурге. Это

петербургское лето мы и проследим в следующей главе по письмам Мейерхольда.

## V ПЕТЕРБУРГСКОЕ ЛЕТО 1911

*Работа над «Живым трупом». — В. Пяст. — Проект балета «Лейла и Алалей». — Проект оперы «Ланваль». — В. Бебутов. — На даче у А. Я. Головина. — Разработка планов «Маскарада». — В лермонтовском и интендантском музеях. — Байрон. — Совещение по поводу «Орфея». — План издания «Театральных листков». — Статья «Русские драматурги». — Интервью о «Маскараде». — Поездка в Москву за материалами для «Живого трупа». — Статья-беседа «Новые пути». — «Поправка» В. Бебутова о «гротеске». — Новые имена. — Заграничные новости. — Передвижной театр Ф. Жемье. — Первый съезд кинематографических деятелей. — А. Блок о лете 1911 года.*

С середины мая 1911 года Мейерхольд с головой уходит в срочную работу, сначала по подготовке «Живого трупа», а потом «Маскарада».

Над монтажкой «Живого трупа» Мейерхольд работает вместе с А. А. Загаровым. В письме от 21-го мая Мейерхольд о своем сотрудничестве с Загаровым пишет:

Он приятный сотрудник, когда оглянешься, как много сделано. Но вот только тянется как-то работа, тянется как «тянушка» из кондитерской. Я иначе люблю работать, хотя и с кейфом. Кейф, впрочем, в нашей работе чудесно действует на нервы.

И дальше:

Бабушка разложила пасьянс. Бабушка — это я и Загаров; один я мало похож на бабушку, один Загаров тоже. Надо было нас сложить, чтобы получить бабушку. Бабушка — это режиссер (я плюс Загаров) пьесы «Живой труп». Бабушка разложила пасьянс, пришел кот, швырнул лапкой и спутал пасьянс. Что пасьянс? Наша работа. Кто кот? Борис [Б. К. Пронин].

Вообще работа над «Живым трупом» несколько тяготит Мейерхольда. В письме от 21-го марта читаем: «Жду скорее сдать работу над “Живым трупом”, чтобы быть свободным для “Маскарада”, от которого меня отвлекли так сильно сначала банкет “Дома интермедий”, потом “Живой труп”. А быть может этот перерыв и к добру для “Маскарада”. Как знать?»

Наконец, 22-го мая монтажка «Живого трупа» вчерне закончена, и Мейерхольд пишет, что 22-го он с утра засел за писание общих замечаний к инсценировке «Живого трупа», для доклада о монтажке. В этот же день началось писание монтажки под диктовку по черновикам. 23-го монтажка

передается директору императорских театров. 24-го, 25-го, 26-го заканчиваются предварительные работы. Выясняется художник. Сначала предполагают, что декорации будет писать А. Я. Головин, но потом Теляковский поручает «Живой труп» К. А. Коровину. 25-го с утра режиссеры распределяют роли, в 3 часа обсуждают с Коровиным планировки, а в 5 час. докладывают директору распределение ролей. У Теляковского решается, что Загаров и Мейерхольд должны вместе с Коровиным поехать в Москву для собирания материала. Последний день майских работ над «Живым трупом» — 26-е. В этот день Загаров, Лаврентьев, Коровин примеряют сцену для «Живого трупа», а затем делается перерыв до осени.

Хотя «Живой труп» и берет много времени у Мейерхольда, но он все же находит возможность уделить час-другой для работ над «Маскарадом». В мае эти работы протекают то в Публичной библиотеке, то дома. Иногда Мейерхольд уславливается с поэтом Пястом работать вместе: Пяст над переводом трагедии Тирсо де Молина «Осужденные за неверие», а Мейерхольд над изучением материалов к «Маскараду». Через Пяста Мейерхольд все сильнее и сильнее втягивается в мир старого испанского театра, испытывая на себе влияние его законов. В письме от 16-го он сообщает о разговорах об издании Тирсо, а в письме от 18-го о том, что он просил отъезжающую в Лондон артистку Тхоржевскую справиться о книгах, надобных для испанского театра. 23-го мая на «башне» у Вячеслава Иванова Пяст уже читает готовый перевод первого акта «Осужденных за неверие». Одновременно с сообщением этого факта Мейерхольд пишет: «Мне подарены два экспромта: один Пястом, другой Верховским».

Пяст.

Распластав зеленый веер,  
Лег в траву он как кобольд,  
Знаменитейший наш Мейер,  
Мейер-Мейер-Мейерхольд.

Верховский.

Du bist wie eine Blume  
So schцn, so rein und hold  
В изящнейшем костюме  
Наш милый Мейерхольд.

К этому последнему экспромту Мейерхольд делает примечание: «имей в виду, что изящнейшим костюмом назван тот ежедневный мой синий пиджак, который начинает уже лосниться».

В эти дни работы над «Живым трупом» Мейерхольд видится вообще со многими из своих друзей. Приехавший из Парижа Головин рассказывает ему о новой мистерии Д'Аннунцио «Мученичество святого Себастиана», которая должна была идти в это время в Париже с Идой Рубинштейн в главной роли. Музыку к «Себастиану» написал К. Дебюсси, декорации Л. Бакст. По отзыву

Головина — мистерия слаба, но музыка поразительна.

Ряд встреч то по делам, то в часы отдыха отмечаются Мейерхольдом в его майских письмах, похожих на дневник. В своей совокупности они очерчивают круг самых разнообразных интересов, главным образом связанных с театром. Вот, например, упоминается о свидании с композитором А. К. Лядовым у Головина, на котором Лядов предлагает новые варианты балета-«русалии» «Лейла и Алалей» по сценарию, сочиненному А. М. Ремизовым. Это должен был быть спектакль, осуществленный совместными силами А. К. Лядова, А. М. Ремизова, А. Я. Головина, В. Э. Мейерхольда и М. М. Фокина. Инициатором проведения проекта в жизнь был молодой киевский миллионер М. И. Терещенко, стоявший в те годы близко к Мариинскому театру. Впоследствии в некрологе А. К. Лядова Мейерхольд писал:

По плану А. К. Лядова пьеса «Лейла и Алалей» должна была начать собою совсем особого рода представления; не даром и А. М. Ремизов назвал свой сценарий не балетом, а «русалией». Этот спектакль готовился вывести наш балетный театр на тот путь к «морю-океану», к которому ремизовская наречница привела Алалея и Лейлу. Этот спектакль дал бы, конечно, нашему балету ту счастливую долю, которой нет теперь в нем: нет в нем того «золоторукого солнца, возносящего руки над миром», и молчат наши уста, нечему сказать «здравствуй, солнце». Такие исключительные дарования в среде балетмейстеров, артисток и артистов, какими располагает балетная труппа императорского Мариинского театра, и так мало радости дают им русские композиторы. А. К. Лядов готовил им великую радость, но радости этой не суждено было засиять.

Обсуждение нового балета чередуется с обсуждением проекта новой оперы. В письме от 20-го мая Мейерхольд пишет: «19-го, в 8 с половиной ко мне пришли Пяст, Казанли и Мосолов. Пяст читал сценарий для оперы. Он совсем по-своему переработал “Ланваль”. От Стукена не осталось камня на камне. Сродство лишь там, где Стукен одинаков с легендой. Пяст работал по первоисточникам. Казанли в восторге. Сидели до часу ночи». В этот же день утром у Мейерхольда был В. М. Бебутов, в то время только мечтавший о режиссуре. Мейерхольд пишет: «Он хочет поступить в сотрудники Художественного театра по режиссерскому классу. Просит меня помочь склеить ему макет». О Бебутове Мейерхольд упоминает и в письме от 11-го июля: «Я помогаю сделать ему доклад и макет. Он выбрал пушкинскую драму из рыцарских времен по моему указанию».

От июля сохранилось лишь письмо от 28-го. В нем мы находим интересное описание поездки Мейерхольда на дачу к Головину. На этом бытовом фоне яснее выступает внутренняя близость режиссера и художника.

В субботу, 25-го, — пишет Мейерхольд, — в 4 ч. 15 м. уехал к Головину, который живет в Волосове по Балтийской железной дороге. А. Я. встретил меня на вокзале. У него славная дачка. Местность чудесная. Кругом эстонцы. Пейзаж напоминает Данию или Голландию. Куры, гуси, индюшки, корова, собака, кот, кошка, котята, все прелести, о которых мечтает Танюша... [дочь Мейерхольда]. Цветник, парник, строится оранжерея... Я пробыл у него с субботы на воскресенье, все воскресенье и с воскресенья на понедельник. Много гуляли, нашли грибы. У А. Я. зоркий взгляд, как у ястреба, за десять шагов видит гриб. Читали, я привез с собой книгу Муратова «Образы Италии». Я

читал А. Я. главу о Венеции XVIII века. Много чудесных страниц о Карле Гоцци, первом романтике, предшественнике Гофмана и Метерлинка, писавшем сказки для театра масок.

Зоркость глаза, которую отмечает Мейерхольд у Головина, присуща и самому Мейерхольду. В том же письме мы находим очень зоркое описание наружности актера Гибшмана, отбывавшего в то лето лагерный сбор: «Гибшман, — пишет Мейерхольд, — смешон в офицерской форме. На сапогах шпоры разные: одна маленькая, другая большая, одна звякает, другая молчит. На штанах, сильно облегающих тело, сзади маленькая дырочка: порвал и не заметил. Стриженный».

Пять писем от июля дают ряд ценных указаний о ходе работ Мейерхольда над «Маскарадом». Можно сказать, что только с этого лета Мейерхольд подходит действительно вплотную к этой, в течение ряда лет осуществлявшейся, постановке. В письме от 7 июля Мейерхольд сообщает, что этот день, который он также провел на даче у Головина, они целиком посвятили разработке планов «Маскарада». Вместе с тем Мейерхольд продолжает работать в Публичной библиотеке, а затем вместе с Головиным приступает к обзору других петербургских книгохранилищ и музеев.

В 8 с половиной часов вечера [восьмого июля] я и А. Я. едем к Ф. Г. Козлянинову, Последний открывает нам свою библиотеку, где мы находим много чудесных материалов для нашего «Маскарада». Федор Григорьевич помнит много деталей старинного быта не только военного. Имеем целый ряд чудесных советов. Пребываем там до 11-ти с половиной. У него встречаемся с Ольгой Владимировной Оболяниновой. О. В. работает как ученица Академии для какого-то издания по военной истории (рисует для Козлянинова, наведывающего изданием, мундиры и проч.). О. В. рекомендует нам посмотреть интендантский музей. Уславливаемся в понедельник 11-го к 1 часу дня быть в интендантском музее.

Посещение интендантского музея и музея М. Ю. Лермонтова описано также Мейерхольдом в этом письме (от 11-го июля):

Сегодня в 11 часов я, Головин, Мосолов в Лермонтовском музее... Целый ряд сокровищ — и как небрежно берегутся эти сокровища. Помещается музей в Николаевском кавалерийском училище. Заведует им какой-то полковник Грабе. Человек крайне ограниченный и совершенно индифферентный к тем сокровищам, которые под его руками. Целый ряд дивных портретов самого Лермонтова и его друзей. Целый ряд рукописей. Столик красного дерева, за которым он занимался. Эполеты, бумажник, записная книжка, палка, которая находилась у него на дуэли, туфли ночные кавказские и проч. и проч. Главная жемчужина — альбом собственноручных рисунков карандашом. Сколько лиц, сколько поз. Рисунки, по мнению А. Я., замечательны даже в техническом отношении. После Лермонтовского музея отправляемся в интендантский музей. Видим там модели форм всех полков 30-х годов — мундиры, рейтузы, головные уборы, сапоги, шпаги и проч. и проч. О. В. Оболянинова там и сообщает нам еще, что она устраивает нам возможность быть завтра в «библиотеке его императорского величества» в Зимнем дворце для осмотра нужных к «Маскараду» материалов. Мы на седьмом небе. Там есть дивные материалы. Еще бы!

В царской библиотеке Головина и Мейерхольда встречаются, однако,

нелюбезно: «Заведующий В. П. Щеглов не очень-то охотно показывает. Даем телеграмму В. А. Теляковскому. Просим подать прошение на высочайшее имя: просим разрешить заниматься». К этому же периоду относится изучение Мейерхольдом Байрона. В письме от 14-го июля он пишет: «... буду читать Байрона, так как нашел новый трюк для инсценировки “Маскарада”, требующий знакомства с Байроном венецианского периода».

В июле в мастерской Головина происходит несколько совещаний, посвященных постановке «Орфея». В этих совещаниях участвуют Терещенко и Собинов. Обсуждается, главным образом, вопрос о теноровой редакции партии «Орфея», которую пела раньше контральто. В письме от 11-го Мейерхольд пишет: «В субботу 9-го в 12 часов в мастерской Головина встреча с Терещенко. Целый ряд интересных сведений о теноровой редакции глюковского “Орфея”». В письме от 14-го Мейерхольд рассказывает, что 12-го «в 4 часа в мастерской Головина сходимся: я, Собинов, Терещенко, Головин, Мосолов. Беседа об “Орфее”, Собинов охотно согласился петь. Ему дан уже клавиш, т. е. то издание, которое написано для тенора. С ноября Собинов будет, вероятно, у нас. “Орфей” пойдет в декабре».

Параллельно с работами над «Маскарадом» и беседами об «Орфее», Мейерхольд вместе с В. Я. Степановым, Пястом и Мосоловым обсуждают план издания «театральных листков». В письме от 11-го Мейерхольд пишет: «Первый номер выйдет в августе. На этот раз действительно выйдет. Отделами будут заведовать: театром — я, критикой — Пяст, музыкой — Терещенко, живописью — Головин. Ответственные подписи: издатель — Степанов, редактор — Мосолов». Но листки, хотя и энергично организовывались, не вышли. О них напоминает только печатный проспект, в котором говорилось:

Наша единственная задача — оживить театральные пажити, чахлые пажити театра наших дней. Прислушиваясь, не журчит ли, не пробивается ли где ключевая вода, мы готовы добыть ее хоть из камня. Несколько капель живительных, освежающих... Мы не стремимся создать журнал, но краткие листки; они более способны уноситься в высь. Пусть кружит их жизненный вихрь, сливая в хоровод свободных искусств, — дружных, овеянных одним духом...

Июлем 1911 года мы должны датировать и статью В. Мейерхольда «Русские-драматурги» (Опыт классификации, с приложением схемы развития русской драмы). Напечатанная впервые в книге Мейерхольда «О театре», эта статья появилась со следующим примечанием: «Этот набросок явился результатом моей дружеской переписки с английским исследователем русского театра George Calderon’ом о новейших течениях в английском и русском театрах современности». По летним письмам 1911 года мы можем представить самый процесс писания этого очерка. В письме от 3-го июля Мейерхольд пишет, что 1-го «мы (я и Мосолов) заканчивали письмо англичанину, которое разрослось в большой (для письма) очерк, не безынтересный не только для англичанина». В письме от 11-го июля Мейерхольд, возвращаясь к этому вопросу, сообщает: «Англичанину уже послал письмо с очерком и схемой развития современной русской драмы. Имею уже ответ. Англичанин в восторге, по-видимому».

Прежде чем начать изложение самой классификации Мейерхольд делает следующее замечание: «Репертуар — сердце всякого театра... Репертуар, это — уже театр». Но для того чтобы быть здоровым сердцем, репертуар должен представлять совокупность пьес, объединенных общим идейным планом и общими техническими приемами. Таким репертуаром был, например, репертуар испанского и французского театров XVII века. Характеризуя испанский театр, Мейерхольд говорит о плане идейном, где отмечает стихийное чувство национальной мощи, религиозное движение народа и устремление к освобожденной личности из пут средневековой схоластики. В плане техническом он указывает на быстро развивающееся действие, которое сосредоточивается в интриге. Вместе с тем испанский театр не боится нарушать гармонии поднятой до высочайшей ноты трагического пафоса введением в него комического гротеска, доходящего до звонкого собственной своеобразности шаржа.

Переходя к характеристике русской драмы, Мейерхольд отмечает в первую очередь, что «у нас в царствование императрицы Анны Иоанновны русская публика имела счастье видеть подлинные пьесы *Commedia dell'arte* в исполнении отличных итальянских актеров. Влияние этих пришлых итальянцев испытывает на себе Княжнин». Но самые звонкие отголоски итальянских комедий, по мнению Мейерхольда, до сих пор звучат в балаганах средней полосы России. Такого расцвета, какой знали западные театры XVII века, русский театр не имел, но периоды замечательного подъема были, «когда драматурги смотрели на возврат к элементам исторического прошлого и на повторение освященного вековым опытом, как на неизбежные условия движения вперед».

Тремя славными именами открывается летопись русского театра XIX века — именами Гоголя, Пушкина, Лермонтова. В Гоголе, получившем всеобщее признание, Мейерхольд выделяет его связь с французским театром XVII века; он инстинктивно вводит в русскую комедию стихию юмора и своеобразие мизансцен Мольера. Пушкин в плане театров раскрыт слишком мало. О нем Мейерхольд говорит, как о традиционалисте, учившемся писать драмы у Шекспира и интуитивно следовавшем заветам испанцев. «Что мог бы сделать для театра Пушкин, — восклицает Мейерхольд, — если бы он знал испанцев, когда учась у Шекспира, он все же изменяет театру характеров во имя театра действия». Лермонтова Мейерхольд считает в плане театра еще совершенно не раскрытым. А между тем «Лермонтов, “Маскарад” которого цензура запрещает за избыток страстей, стремится прежде всего создать театр действия». И в Островском Мейерхольд отмечает его связь с образцами великих театральных эпох Запада. «Островский переводит с испанского языка интермедии Сервантеса, и, когда сравниваешь бытовой театр Островского с бытовым театром Лопе де Веги, понимаешь, какой урок дан был Островскому Сервантесом».

Дав краткие характеристики театра Гоголя, Пушкина, Лермонтова, Островского, отмечая в них, как положительное начало, их следование лучшим традициям западного театра, Мейерхольд говорит, что:

сердцем русского театра становится тот репертуар, который делает для себя обязательным: в плане идейном — пульсировать в такт народных переживаний, в плане техническом — создать театр действия с музыкой трагического пафоса (Лермонтов) и театр гротеска, преображающего всякий «тип» в трагикомическую гримасу в духе то Леонардо Да Винчи, то Гойи (Гоголь).

После Островского Мейерхольд делает беглую характеристику театра Тургенева, являющегося, по его мнению, не театром, а лирическим эпосом великого беллетриста. Из корней тургеневского театра вырастает театр Чехова, который вносит в бытовую драму элемент музыкальности, но металл чеховского звона оказался годным лишь на одно десятилетие. Он умирает вместе с той общественной апатией, которая уносит с собой в могилу 1905 год. Вслед за Чеховым в русском театре появляется ряд эпигонов. На священной цепи проступают первые пятна страшной ржавчины (преобладание в театре элементов литературы).

Возрождение русского театра Мейерхольд мыслит на основе подчинения драматургами своего творчества законам традиционных театров подлинно театральных эпох. В качестве зачинателей нового театра Мейерхольд называет В. Иванова, А. Блока, А. Ремизова, М. Кузмина, А. Белого, Ф. Сологуба, Л. Зиновьеву-Аннибал, Е. Зноско-Боровского, В. Н. Соловьева. Рядом с ними Мейерхольд отмечает драматургов, которые в начале XX века, отдаваясь смелым исканиям, пытались порвать с театральными традициями. Это — театр «декадентов», создавших интересные произведения, но по существу мало театральные<sup>4</sup>.

Несмотря на то, что статья-письмо Мейерхольда осталась наброском, она дала ему возможность еще раз для самого себя проверить свой взгляд на развитие русской драмы, последовательно критикуя ее с точки зрения театрального традиционализма. Его идеалом становится театр действия с музыкой трагического пафоса, яркая обрисовка драматических характеров, острота интриги и комический гротеск.

В начале августа Мейерхольд сообщил сотруднику «Петербургской газеты» результаты своих летних работ. Говоря о «Живом труп», Мейерхольд уклонился от опубликования подробностей постановки и указал, что для ознакомления с чисто местными особенностями «Живого трупа» он и Загаров едут в Москву. О постановке «Маскарада» Мейерхольд сказал, что она будет готова в начале декабря (как известно, она состоялась в феврале 1917 года). В

---

<sup>4</sup> Посланный Мейерхольдом материал Calderon использовал в своей статье «The Russian stage», напечатанной в журнале «The Quarterly Review» № 432, July 1912. Calderon'у также принадлежит перевод вышедших в 1912 году пьес Чехова — «Чайка» (The Seagull) и «Вишневый сад» (The cherry orchard). В качестве ответной любезности Calderon прислал Мейерхольду в октябре 1911 года очерк развития новейшей английской драмы, который был напечатан уже после смерти Calderon'а в сборнике «Репертуар», изданном театральным отделом Наркомпроса в 1921 году.



этой части беседы интервьюер записал со слов Мейерхольда следующее:

У нас Лермонтов все еще пока не признан драматургом. Я же считаю, что Лермонтов и Гоголь — два столпа нашей драмы. Несчастье Лермонтова, что он не мог добиться постановки «Маскарада» по цензурным условиям в 30-х годах. Поставили «Маскарад» двадцать лет спустя, когда романтизм совершенно вышел из моды... Каратыгин, Аграмов, даже впоследствии Сазонов, не могли даже близко подойти к выношенному Лермонтовым типу Арбенина. Решив с моими скромными силами показать чуткой публике нашего времени Лермонтова-драматурга во весь его огромный рост, я принялся за кропотливую работу изучения всего того материала, какой имеется у нас для этой цели. В настоящее время Головин зарисовывает мотивы, я извлекаю материал из книг, читаю рецензии о первых постановках «Маскарада», критику произведений Лермонтова, книги, посвященные романтизму, изучаю Байрона. Ставим мы «Маскарад» в первой редакции.

О ходе работ над «Орфеем» Мейерхольд сказал, что он уже работал с хором, кордебалетом и статистами, что танцы ставит Фокин, декорации написаны Головиным и что «Орфей» пойдет в декабре безотлагательно.

11-го августа Мейерхольд и Загаров приехали в Москву, по выражению московских газет, «набраться того особого московского настроения, каким проникнут “Живой труп”». В Москве Мейерхольд и Загаров проработали совместно с К. А. Коровиным декоративную и костюмную часть постановки. Затем осмотрели трактир в Ржановом переулке (кабачок «Живого трупа»), побывали в одном из цыганских хоров на его квартире и вели (безуспешно) переговоры с Художественным театром о постановке «Живого трупа» в один день в Москве и Петербурге, на что Художественный театр, уплативший за право первой постановки 10 000 рублей, не согласился.

Отзвуком пребывания Мейерхольда в Москве явилась напечатанная в журнале «Рампа и Жизнь» беседа с ним под заголовком «Новые пути». Согласно записи сотрудника «Рампы» Мейерхольд заявил: «проблема театра ждет своего разрешения в плане борьбы двух элементов театра: литературщины и театральности». Для утверждения этой театральности нужен метод сценической стилизации претворить в новом приеме гротеска. «Об этом приеме я как раз пишу большую работу». Указав, что гротеск был применен при постановке «Шарфа Коломбины», «Дон-Жуана» и «Балаганчика», Мейерхольд подчеркнул:

... основное в гротеске, это — постоянное выведение зрителя из одного только что угаданного им плана восприятия в другой, которого он не ждал. Затем: всякий жест, всякий шаг, всякий поворот головы — словом всякое движение рассматривается как элемент танца, понимаемый так, как его понимали в старо-японском театре. Меня очень интересуют эксцентрики, их ритмическая смена в большой поспешности от одного движения к другому в самых непредвиденных скачках; получаешь то, чего не ждешь в данный миг.

Как пример того, что есть уже у нового приема свои последователи, Мейерхольд указал, что: «в режиссерский класс Художественного театра в этом сезоне поступил мой ученик, который по моим указаниям попытался разработать в стиле гротеска пьесу Пушкина “Из рыцарских времен”».

Этот не названный Мейерхольдом по имени ученик тем не менее решил назвать себя, и через некоторое время в той же «Рампе» появилось письмо за подписью «В. Бебутов», в котором тот изъяснил, что пьесу Пушкина он действительно разработал, но не в *стиле* гротеска, которого не существует, а в *манере* гротеска. Эта поправка, по мнению Бебутова, имеет решающее значение, так как «гротеск — не стиль, но мироощущение, в котором карикатурность обусловлена солипсизмом художника, его отчужденностью от мира». «Отсюда правдивость этой манеры, отсутствие в ней изломанности, фальши, “театрального гротеска” таких все же значительных оригинальных режиссеров, как Рейнгардт и Мейерхольд». С такой строптивой «поправки» В. Бебутов начал в осень 1911 г. свою театральную карьеру. Вместе с ним в число сотрудников МХТ в ту же осень были приняты Королев, Фердинандов, Эггерт, Колин, Чабан. Таким образом, к сезону 1911 – 1912 пока еще в качестве рядовых солдат выступили многие из будущих режиссеров и актеров эпохи революции во главе с Вахтанговым. В это же лето на страницах «Театра и Искусства» появляются в качестве зарубежных корреспондентов: из Парижа — А. В. Луначарский, делающийся постоянным сотрудником журнала, а из Германии — будущий основатель Государственного еврейского театра — А. М. Грановский, за подписью которого появились письма о Рейнгардте и театре «Пяти тысяч» в Дрездене.

Рейнгардт в то лето занимался постановкой оперетт, и Грановский восторженно описывает, как шла в Мюнхене «Прекрасная Елена» с прохождением действующих лиц через зрительный зал, с фресками танцовщиц на фоне темного занавеса и т. д. Из зарубежных новостей в то же лето обратило на себя внимание открытие Жемье, директором театра «Антуана», передвижного театра, колесящего по Франции в двадцати вагонах, тащимых локомотивами. Летом же 1911 года смерть унесла знаменитого дирижера Феликса Мотля, еще в прошлую зиму дирижировавшего в Петербурге «Тристаном» в постановке Мейерхольда. Шумели газеты по поводу похищения из Лувра Джиоконды Леонардо Да Винчи. Из русских событий, не безразличных для судеб театра, явился состоявшийся в Москве первый съезд кинематографических деятелей. На съезде констатировали, что за шесть лет оборот кино превысил 120 миллионов рублей. Таким образом, кино в России сделалось своего рода великой державой, переманивающей на службу к себе и деятелей театров. Через четыре года в качестве кинорежиссера начнет работать и Мейерхольд.

О весне, лете и осени 1911 года у нас сохранилось знаменательное свидетельство Блока. Поэт, начавший этим летом писать поэму «Возмездие», впоследствии в предисловии к нему писал:

Уже был ощутим запах гари железа и крови. Весной 1911 года П. Н. Милюков прочел интереснейшую лекцию под заглавием «Вооруженный мир и сокращение вооружения». В одной из московских газет появилась пророческая статья: «Близость большой войны». В Киеве произошло убийство Андрея Ющинского и возник вопрос об употреблении евреями христианской крови. Летом этого года, исключительно жарком, так что трава горела на корню, в Лондоне происходили грандиозные забастовки железнодорожных рабочих, в Средиземном море разыгрался знаменательный эпизод «Пантера-Агадир». Неразрывно со всем этим связан для меня расцвет французской

борьбы в петербургских цирках; тысячная толпа проявляла исключительный интерес к ней; среди борцов были и истинные художники; я никогда не забуду борьбы безобразного русского тяжеловеса с голландцем, мускульная система которого представляла из себя совершеннейший музыкальный инструмент редкой красоты. В этом именно году, наконец, была в особенной моде у нас авиация, все мы помнили ряд красивых воздушных петель, полетов вниз головой — падений и смертей талантливых и бездарных авиаторов. Наконец, осенью в Киеве был убит Столыпин, что знаменовало окончательный переход управления страной из рук полудворянских, получиновничьих в руки департамента полиции.

Блок был прав — начиналась полоса возмездия, но пока еще гарь не превратилась в пожар, не зазвучало железо и не полилась кровь, все шло и в жизни и в театрах своим обычным чередом.

## VI

### СЕЗОН «ЖИВОГО ТРУПА» И «ОРФЕЯ»

1911 – 1912

*Весенние и осенние постановки в Суворинском театре. — Царскосельские спектакли Ю. Э. Озаровского. — Мольер в постановке Ф. Ф. Комиссаржевского. — В. Г. Сахновский. — «Живой труп» в Александринском и Художественном театрах. — Сезон в петербургской императорской драме. — Вагнер и Мусоргский в Мариинском. — «Орфей и Эвридика» Глюка. — «Гамлет» в МХТ. — Гордон Крэг. — Два пути условного театра. — Московские гастроли «Дома интермедий». — Группа пантомимы. — Арлекинада «Арлекин — ходатай свадеб». — Пантомима «Влюбленные». — Испанский цикл «Старинного театра». — «Три расцвета» К. Бальмонта. — «Мечта-победительница» Ф. Сологуба. — Договор с издательством «Просвещение». — Смерть В. А. Серова и В. П. Далматова. — Речь В. Мейерхольда памяти Далматова. — Театры миниатюр. — Съезд художников. — «Конец театра» Ю. И. Айхенвальда. — Выставки. Открытие института истории искусств.*

Театральный сезон 1911 – 12 в Москве и Петербурге начался обычным порядком. Как всегда, первым московским театром, поднявшим свой занавес, был Корш, вступивший в тридцатый год существования театра. Главным режиссером вместо ушедшего в Александринский театр А. Л. Загарова был приглашен Н. Д. Красов. В Малом сезон открылся 30-го августа. Первая неделя была посвящена пьесам Островского по случаю 25-летия со дня кончины драматурга. Вторым спектаклем шла «Гроза», с участием в роли Катерины только что перешедшей на Малую сцену от Незлобина

Е. Н. Рощиной-Инсаровой<sup>5</sup>. В Петербурге первым открыл сезон Суворинский театр в 1911 году, имевший и весенний и осенний сезон.

Весной здесь шла оперетта М. Кузмина «Забавы дев» в декорациях С. Ю. Судейкина. Осенью шла еще одна оперетта Кузмина «Возвращение Одиссея» в декорациях Н. Н. Сапунова. Кроме того шли небольшие балеты и драматические спектакли, для которых выбрали «Укрощение строптивой» в рейнгардтовской постановке, воспроизведенной И. Ф. Шмитом, затем пьесу Н. А. Попова «Оле-Лук-Ойе» и, наконец, комедию Уайльда «Что иногда нужно женщине», поставленную Б. Глаголиным без бутафории и реквизита. Актеры «делали вид, что приносят скатерти, чашки; делали вид, что тщательно рассматривают саквояж, едят тартинки, подносят ко рту пальцы». Декорации к этой экстравагантной постановке делала художница Мисс. Рецензенты, по обыкновению, считали режиссерские эксперименты Глаголина стилизацией под Мейерхольда.

К осеннему сезону следует также отнести те спектакли, которые были организованы Ю. Э. Озаровским в царскосельском Китайском театре, в связи с юбилейной выставкой по случаю 200-летия Царского Села. Эти спектакли были посвящены старинному русскому театру от Елизаветы до Николая (1747 – 1825). Для первого цикла был выбран пролог, заимствованный из предуведомления к драматическому словарю (1789), сцена третьего действия из «Семиры» Сумарокова, комедия Екатерины II «Невеста-невидимка», «Керим-Гирей» князя А. Шаховского, «Арлекин в Серале» Де Сентфоя. Для второго цикла Озаровский остановился на комедиях: Сумарокова «Вздорщица» (1759), Елчанинова «Наказанная вертопрашка» (1767), Хмельницкого «Взаимные испытания» (1819) и на балете Дидло «Кавказский пленник».

От этих спектаклей любители старинного театра ожидали многого. Но, как писал в художественной летописи «Аполлона» Е. Зноско-Боровский: «абстрактный завлекательный план-создание старинного театра — не только плохо выполнен, но даже не изыскан верный для его осуществления путь. Остался только ряд более или менее прилично представленных старых пьес... С точки зрения стиля, которого упорно добивался Озаровский — он потерпел неудачу». Литературный стиль пьес — от которого зависит стиль игры актера, по свидетельству В. Соловьева — не был соблюден. «О нем мало, как видно, заботились, желая блеснуть “стилем” внешней постановки. Спектакль был обставлен случайными и незначительными силами, игравшими без всякого “стиля” и весьма по-любительски». Таким образом, проблема возрождения традиций старинного театра от царскосельских спектаклей не подвинулась вперед, и по сравнению с первым циклом старинного театра (сезон 1907 – 1908) и по сравнению с постановкой Мейерхольда «Дон-Жуана» на Александринской сцене (1910 – 1911). Озаровский в Царском Селе не добился ни точной сценической реконструкции, ни свободной композиции в духе примитивных сцен.

---

<sup>5</sup> Рощина играла также Катерину через пять лет в «Грозе» Александринского театра, возобновленной в январе 1916 года в постановке В. Э. Мейерхольда.

Своей постановкой «Дон-Жуана» в Александринском театре Мейерхольд не только дал новое разрешение проблемы традиционализма в современности, но и положил начало новому истолкованию Мольера на русской сцене. Мольеровским спектаклем открылся 1-го сентября третий сезон московского театра К. Н. Незлобина. На этот раз была поставлена комедия-балет в 5-ти действиях «Мещанин-дворянин» с заключительным дивертисментом. Спектакль также имел экспериментальный характер. Его ставил Ф. Ф. Комиссаржевский в декорациях и костюмах Н. Н. Сапунова.

Комиссаржевский стремился «сохранить только одну традицию театральности мольеровского представления» и «показать оба его лица — лицо увеселителя и сатирика». Сами же действующие лица толковались как люди, превращенные в автоматы условиями жизни. Сапунов написал комнату Журдена, сад, драпировки и занавес заключительной арлекинады, где режиссер хотел дать насмешку над любовью и ревностью с людьми — постоянными масками. Одним из рецензентов этого спектакля был В. Г. Сахновский, в тот год начавший деятельно сотрудничать в новом московском театральном журнале «Студия». Сахновский писал: «Театр Незлобина... убедил зрителя справедливостью своего понимания Мольера не правдой времени, не красотой красок, не археологией бутафорских вещей, а тем, что перенес все внимание наше на ритмически легкую, да почти всюду и обусловленную музыкальным ритмом, наивно глупую театральную игру, рассчитав роли каждого из персонажей Мольера до мелочей». Однако у публики — постановка имела успех только как зрелище. Исполнение «Мещанина» оказалось интересным лишь в эпизодических ролях.

Первым наделавшим шум спектаклем сезона была постановка пьесы Льва Николаевича Толстого «Живой труп», найденной среди рукописей скончавшегося год назад великого писателя.

«Живой труп» стал достоянием читающей России 23-го сентября 1911 года, и в этот же день в Московском Художественном театре состоялось первое представление пьесы. Ко времени появления «Живого трупа» в свет и в первую неделю после его опубликования вокруг самого текста разгорелись самые яростные споры. Одни считали посмертную пьесу Толстого наброском, другие видели в ней законченное произведение. Режиссура Александринского театра придерживалась второго взгляда. В беседе с сотрудником «Биржевых ведомостей» В. Э. Мейерхольд сказал: «Я не совсем согласен с теми, кто считает “Живой труп” пьесой не законченной. Пьеса исчерпывает цельный эпизод с той полнотой, которая была присуща покойному Толстому».

В Александринском театре «Живой труп» прошел в первый раз через 4 дня после Москвы 28-го сентября. Премьера была отдана в бенефис вторым актерам и дала сбор около 6 800 рублей. При отсутствии в Александринском театре вертящейся сцены, какой обладает Художественный театр, и при реалистическом методе постановки очень трудно было справиться с быстрой перестановкой декораций для многочисленных картин. Чтобы избежать длинных антрактов, Мейерхольд придумал вместо павильонной системы особые подвесные занавесы, одновременно воскрешая и наивный прием старых

декораций: картины, висящие на стене, напр., были написаны прямо на стенах комнат.

Прошедшие непосредственно одна за другой премьеры «Живого трупа» вызвали ряд сравнений между работами Художественного и Александринского театра. С. М. Волконский с восхищением говорил о том, что по близости к действительности, по подглядыванию действительности «нельзя идти дальше (в смысле близости), чем “Живой труп” на сцене Художественного театра». В Александринском же театре Волконского больше всего поразило, как мало живут актеры в роли. «Эти все время входы в роль и выходы из нее, это чередование, какое-то перемежающее начало, в искусстве совершенно недопустимы». И Волконский и ряд других критиков повторяли в один голос, что было на спектакле «скучно, ужасно скучно». Но было высказано и мнение, что режиссура и актеры достигли в этой постановке большого успеха. К. Арабажин писал: «Вся энергия работы видимо ушла на раскрытие сценических сокровищ сжатого текста и языка с одной стороны, а с другой на осуществление энергичного и беззамедлительного проведения на невращающейся сцене двенадцати картин в нормальный срок времени, не более чем в 4 часа. Эти задачи были вполне осуществлены. Сжатость языка и текста не помешали артистам дать интересное сценическое представление на целый вечер. Текст был развернут в надлежащее число сценических эпизодов и переживаний. Притом артисты не увлеклись простотой, не перешли меры игры, не усложнили без необходимости сценического рисунка, не паузили, не создавали ненужных и немотивированных передвижек. Мизансцена была проста и естественна». Тот же критик отмечал, что ряд актеров наложили на пьесу «сатирические краски», неподходящие, по его мнению, для этой пьесы Толстого, где дано благостное отношение к людям.

В этих мнениях за и против той и другой постановки, если сличать их между собой, — можно заметить, что главным моментом разногласий была оценка актерской игры. Режиссерская работа, особенно в Александринском театре, отходила на второй план. Главные вопросы были обращены к достоинствам пьесы и к разрешению образов. И тут Волконский, вероятно, был прав, говоря, что москвичи лучше «заселили пьесу». Петербуржцы же стремились дать на сцене не московскую натуральность, а самое чувство лаконического толстовского стиля. Это, в свою очередь, сделало спектакль менее волнующим и эмоционально доходившим.

В творчестве В. Э. Мейерхольда спектакль «Живого трупа» не занимает важного места, и не потому, что Мейерхольд ставил его вместе с Загаровым, а потому, что «Живой труп» по-настоящему не увлек его. Мы видели уже в предыдущей главе, как стремился он скорее сдать работу по толстовской пьесе, чтобы целиком отдаться «Маскараду». В «Живом трупе» Мейерхольд не ставил и не разрешал крупных режиссерских проблем, но важно отметить, что и в этой пьесе его больше всего интересовал самый драматургический стиль Л. Толстого, которому он, как режиссер, должен был дать соответствующее сценическое выражение.

Кроме «Живого трупа» в сезон 1911 – 1912 Мейерхольд не показал на

Александринской сцене ни одной новой постановки. Он не успел закончить «Маскарада», а включенная в репертуар второй половины сезона новая пьеса Ф. Сологуба «Заложники жизни», которая была поручена Мейерхольду, была перенесена на следующий год. Да и репертуар сложился такой, что Мейерхольду делать в нем было нечего. Кроме «Живого трупа» и «Воителей в Гельголанде», в репертуаре красовались такие новинки, как «Кухня ведьмы» Ге, «Прохожие» Рышкова и «Светлейший» Гнедича. Таким образом, господствовала тенденция давать пьесы не имеющие литературного и театрального значения. Не ставил Мейерхольд и в Михайловском театре, где в качестве спектаклей для учащейся молодежи были даны: «Сам у себя под стражей», «Эмилия Галотти», «Тартюф», «Побежденный Рим». «Тартюфа» ставил А. Л. Загаров. Это был еще один опыт мольеровского спектакля в новом духе. Об этой постановке рецензент «Театра и Искусства» писал: «Зачем новый режиссер г. Загаров поставил “Тартюфа” в декорации без окон и дверей? Тартюф идет закрывать двери, а последних и нет, что вызывает смех юной аудитории, но смех над нелепостью постановки. Ох, уж эти подмейерхольдики!» С 1-го октября в труппу Александринского театра вступил в качестве помощника режиссера и актера еще один сотрудник Мейерхольда по «Товариществу новой драмы» — Ю. Л. Ракитин, до этого времени служивший в Художественном театре.

Иначе чем в Александринском театре сложился сезон на Мариинской сцене. В то время как в драме началась полоса реакции, в опере первая половина сезона прошла под знаком обновления. Вагнеровский цикл, и без того представленный всем «Кольцом Нибелунгов», «Лоэнгрином», «Тристаном и Изольдой» — пополнился еще «Моряком-скитальцем», который был первой новой постановкой сезона. 7-го ноября 1911 года появилась на сцене Мариинского театра «Хованщина» Мусоргского. Об этом возрождении «Хованщины» В. Каратыгин писал: «Гениальная “музыкальная драма” предстала перед нами в превосходной сценической постановке гг. Шаляпина и Мельникова, с участием (во всех спектаклях) самого Шаляпина, который, приложив к дивной музыке Мусоргского весь дивный исполнительский талант свой, дал в образе старца Досифея сложное и неподражаемое откровение искусства». 21-го декабря прошел долгожданный «Орфей» Глюка, первое представление которого было отдано в бенефис хору императорской оперы (сбор — 17 129 руб.). «Орфей» был поставлен В. Э. Мейерхольдом в декорациях А. Я. Головина, при участии М. М. Фокина в качестве балетмейстера. В истории русского оперного театра и в истории режиссуры самого В. Э. Мейерхольда эта постановка имеет исключительное значение.

Так же, как два года назад в «Тристане и Изольде», так и теперь в «Орфее и Эвридике» Мейерхольд стремился найти сценическое воплощение, адекватное данным музыки. В «Тристане» Мейерхольд ставил своей целью перевести через актера меру времени и музыки в пространство, дать игру, корнем жестов которой является танец, построить сцену, представляющую как бы пьедестал для скульптуры, смягчить недостатки ренессансной сцены применением архитектурных принципов Георга Фукса, раскрыть Вагнера как творца слуха, требующего, чтобы художник и режиссер искали мотивов для своих картин в

оркестре. В инсценировке «Орфея» Мейерхольд стремился взглянуть на творение праотца музыкальной драмы «сквозь призму той эпохи», в которой жил и творил автор. Мейерхольд отказался от мысли показать «Орфея» в тех костюмах, в каких исполнялась эта трагедия на сценах времен Глюка. Он не стремился также дать зрителям иллюзии античной действительности. Стил «антика» он брал в том понимании, какое существовало у художника XVIII века, и на основе этого стиля вместе с Головиным и Фокиным добивался того же, чего добивался и в «Дон-Жуане» — свободной композиции в духе примитивных сцен, соблюдения сущности архитектурных особенностей старых театров, наиболее выгодно подходящих к духу инсценируемого произведения. Он снова ставил перед собой проблему «чудесной площадки», именуемой просцениумом, и хотел дать зрителю возможность «проникнуться той неуловимой атмосферой, которая когда-то окружала и актеров современных автору театров и тогдашний зрительный зал...» Вместе с тем в «Орфее» была поставлена во всю ширину проблема движения, разрешаемая Мейерхольдом в сотрудничестве с Фокиным.

Для того чтобы устранить дисгармонию в движениях двух пока еще не сливающихся частей оперной сцены — хора и балета, Мейерхольд даже пошел на то, чтобы хор в картине «Элизиума» был удален за кулисы, так как, «если бы хор был оставлен на сцене, сразу бросилось бы в глаза, что одна группа поет, другая группа танцует, а между тем в “Элизиуме” однородная группа (*les ombres heureuses*) требует от актеров пластики одной манеры».

Особо важное значение, — пишет Мейерхольд, — было придано так называемым планировочным местам: пратикабли, поставленные в тех или иных местах, сами собой определяют расположение групп и пути передвижений фигур. Так, во второй картине проложен на сцене путь Орфея в ад с большой высоты вниз, а по бокам этого пути впереди его дано два больших скалистых выступа. При таком размещении планировочных мест фигура Орфея не сливается с массой фурий, а доминирует над ними. Два больших скалистых выступа по обеим сторонам сцены обязывают компоновать хор и балет не иначе, как в форме двух тянущихся из боковых кулис вверх групп. При этом картина преддверия ада не раздроблена на ряд эпизодов, а в ней синтетически выражены лишь два борющихся движения: движение стремящегося вниз Орфея с одной стороны, и с другой — движение фурий, сначала грозно встречающих Орфея, а затем смиряющихся перед ним. Здесь размещение групп строго предопределено распределением всех планировочных мест, выработанных художником и режиссером.

Наконец, при постановке «Орфея» Мейерхольд, так же как и в «Тристане», провел деление сцены на два строго разграниченные плана: на просцениум и задний план. На просцениуме не было писанных декораций, но все было убрано расшитыми тканями. Задний план был предоставлен во власть живописи. Во второй сцене третьего действия на условный ковер просцениума Амур, только что воскресивший Эвридику, выводил ее и Орфея из каменистых уступов второго плана (заполненного пратикаблями). Эта мизансцена давала возможность заключительное трио исполнять как концертный номер. При постановке «Орфея» Мейерхольд впервые применил систему нескольких занавесов. Главный занавес был малиновым и отделан серебром. Второй занавес имел малиновые поля, изукрашенные «перламутровой инкрустацией», и



песочно-серую середину, расшитую кружевными арабесками.

Постановка «Орфея» имела шумный успех: «весь Петербург (и часть Москвы), побывавши на генеральной репетиции и первом представлении, без ума от этих спектаклей, — пишет А. Бенуа. — Воссылаются гимны восторга дирекции казенных театров за доставленное наслаждение, только и говорят о великолепии Головина, тонкости Мейерхольда, о красоте танцев, поставленных Фокиным».

Успех у публики не помешал критике (и серьезной и поверхностной) подвергнуть постановку «Орфея» самому детальному обсуждению и выдвинуть ряд проблем, отчасти действительно интересных, отчасти носящих полемический характер. Музыканты много говорили о выборе теноровой редакции «Орфея». «Орфей» ставился в Мариинском театре по партитуре, изданной в 1900 году у А. Durant, в основу которой «легла та обработка оперы, которую Глюк сделал для парижской сцены, когда он десять лет спустя после венской постановки (1762) имел уже более совершенную редакцию своей трагедии. Роль Орфея, написанную раньше для контральто, теперь должен был петь тенор. Первая постановка оперы в этой редакции состоялась в присутствии автора в 1774 г. с Легро в роли Орфея». Вопрос о редакции «Орфея» был весьма сложен. В частности теноровая редакция «Орфея» представляла то большое неудобство, что тесситура главной партии была невероятной высоты. Но, несмотря на большие споры за и против теноровой редакции, как писал В. Каратыгин, вопрос о подлинном, оригинальном «Орфее» в сущности неразрешим, так как «все существующие редакции являются в том или ином отношении комбинационными».

К полемическим вопросам следует отнести самый казался бы главный вопрос о том, стоит ли вообще ставить эту оперу Глюка. Критик «Нового времени» М. Иванов посвятил этой теме целый фельетон, доказывая, что, «при всем уважении к Глюку и понимании его исторического значения в прошлом, он для нас не существует более и не может существовать как предмет живого, непосредственного культа или хотя бы даже как источник живого впечатления». Наоборот, В. Каратыгин в «Речи» писал: «Как бы проста, даже наивна ни казалась нам сейчас эта музыка, есть в ней какое-то особое очарование, глубокая пленительная античная стройность и строгость контуров, гениальность... Глюк, подобно Вагнеру и Мусоргскому, был истинным и глубоким музыкальным поэтом. В этом залог красоты неувядающей, величия непреходящего». Эта вторая точка зрения была преобладающей, и хотя почти все любители музыки Глюка признавали, что отдельные места партитуры «Орфея» устарели, все же, как экспансивно восклицал Бенуа: «опера эта содержит три абсолютно гениальные страницы, и в них-то живет душа Глюка». Эти страницы — «все первое действие до момента, когда Орфей остается один, сцена в аду и, наконец, соло флейты в Елисейских полях или, скорее, вся сцена в Елисейских полях».

Наиболее спорным, однако, оказался вопрос о движении в «Орфее», над которым работал М. М. Фокин. Центр тяжести заключался в проблеме отношения сценического танца к музыкальным ритмам. По мнению автора эквилибристического перевода либретто «Орфея» В. Коломийцева: «Сами по себе

пластические движения группы талантливой г. Фокина оригинальны, картинны и даже грандиозны (сплетение тел в преддверии ада); но они подобны так называемой мелодекламации, действуют не в слиянном единении с музыкой, а только параллельно ей». Также и С. М. Волконский, посвятив специальную статью движению в «Орфее», считал, что М. М. Фокин потерял из виду отправную точку: «движение на сцене должно быть точным ответом на движение в оркестре». А «Орфей» как раз в смысле движения не был оправдан музыкой. «Яснее всего это проследить по картине ада, — пишет Волконский. — Балетмейстер задался зрительной картиной мучения, томления, людского вихря, вечного хаоса. Если бы задуманная им картина не сопровождалась музыкой, она бы исполняла свое назначение — она сама по себе, независимо от музыки, прекрасна. Но здесь не только картина, здесь картина музыкальная, а где музыка, там порядок, там строй, следовательно сам хаос должен быть положен в предписываемой музыкой рамке». Но были и другие музыкальные критики, которые защищали данное пластическое разрешение требования партитуры. Так, например, В. Каратыгин о той же сцене писал:

Как увлекательна своей бурной страстностью пляска фурий в подземном царстве. Эти фурии сначала кажутся вросшими в дикие скалы и утесы, окружающие берега мрачного Стикса. Они ползут со всех сторон, эти ожившие каменные глыбы; чудовища заполняют всю сцену, иступленно вытягивая свои длинные, гибкие, змеящиеся руки, руки зовущие к танцу, влекущие за собой тела, что переплетаются в адском плясе, громоздятся друг на друге, внезапно вспыхивают языками фиолетового пламени на акцентированных аккордах оркестра и тотчас рассыпаются мелкими искрами движений на фоне дробных фигурации.

Декорации, написанные А. Я. Головиным, вызвали также разногласия, хотя и не столь серьезные, как хореографические композиции М. М. Фокина. По выражению Коломийцева, «роскошная палитра Головина вообще не гармонирует со скромными красками глюковского оркестра», но на этот раз художник оказался победителем, и тот же Коломийцев восторженно восклицал: «Трудно себе и представить что-нибудь более ласкающее глаз, более поэтичное и более полное настроения, требуемого драмой “Орфея”, чем эти красочные гаммы, аккорды костюмов, декораций, до занавеса и просцениума включительно». Особенно блистательно удалось Головину «превращение великолепного мрачного Тартара в блаженные Елисейские поля, чарующие своей воздушной нежностью». Даже Александр Бенуа, очень пристрастный по отношению к Мейерхольду и Головину, писал, что «момент, когда после мрака преисподней (впрочем, недостаточного) наступает рассвет, и видишь под блеклым белеющим небом нескончаемые, прекрасно-печальные леса, в которых живут тени праведных, этот момент принадлежит к самым волшебным из когда-либо мною виденных». То же самое читаем мы и у Волконского: «Посмотрите самый красивый момент всего спектакля — переход от преисподней к Елисейским полям: постепенный рассвет, этот редущий туман, как бы гонимый лучами торжествующего света, эти эксцентрически расходящиеся завесы кисеи, которые все больше и больше раскрывают — и,

наконец, открывают картину радости жизни блаженных теней».

Но как ни были блестящи сами по себе работы балетмейстера и декоратора, — с точки зрения истории постановки мы должны поставить на первый план все же В. Э. Мейерхольда, сумевшего найти такой сценический подход к полуторасотлетней опере Глюка, при котором «Орфей» был воспринят зрителем, как опера, достойная воскрешения и реставрации. Мы уже указывали, что как при постановке «Дон-Жуана», так и теперь Мейерхольд исходил из убеждения, что и комедия Мольера и опера Глюка не таковы по своему содержанию, чтобы зритель мог их оценить без перенесения в эпоху, современную авторам. Отсюда — идея просцениума, общая для «Дон-Жуана» и «Орфея», отсюда и желание наполнить театр праздничным настроением, для чего зрительный зал не погружался в темноту ни в антрактах, ни во время хода действия. Разумеется, между «Дон-Жуаном» и «Орфеем» было много и отличного, и это также было учтено режиссером. Если в «Дон-Жуане» Мейерхольд считал возможным разрешать задние планы, как картины, задерживаемые gobеленным занавесом, то здесь он эти картины превратил в настоящие декорации, более свойственные пышному, оперному стилю. Если в «Дон-Жуане» Мейерхольд обошелся совсем без переднего занавеса, то здесь он ввел занавес в общую композицию спектакля, предложив художнику написать специальный занавес, связанный с остальными декорациями. В драме Мейерхольду нужны были слуги просцениума, и они появились в виде шаловливых арапчат. В опере они были бы лишними, так как реквизит и вообще «вещь» тут не имели такого значения. Затем, ставя «Дон-Жуана» в помещении Александринского театра, а «Орфея» в Мариинском, Мейерхольд отлично понимал разницу архитектурных достоинств обеих театральных зал. И если в Александринском театре ему хотелось слить сцену и зрительный зал в единый ансамбль, то в Мариинском театре этого не требовалось. Правильным было и разделение труда при постановке «Орфея». Сотрудничество с Фокиным избавляло Мейерхольда от обязанности превратиться в балетмейстера, но он считал нужным оставить за собой право установить вместе с Головиным планировочные места, потому что он, как режиссер, должен был стремиться к установлению общей связи между отдельными элементами спектакля. Так же как и при постановке «Тристана и Изольды», Мейерхольд хотел и на этот раз осуществить синтез искусств на основе глюковской партитуры. Задача только осложнялась на этот раз тем, что Мейерхольд хотел в «Орфее» так же, как и в «Дон-Жуане», связать новаторство с традицией. В этом смысле «Орфей» не может быть рассматриваем вне связи с постановкой мольеровской комедии. И там и тут режиссер ставил одну и ту же проблему — создать форму современного спектакля на основе воскрешения истинных традиций старых театральных эпох.

В те же декабрьские дни 1911 года, в какие шли генеральные репетиции «Орфея», в Москве у художественников шли генеральные репетиции «Гамлета» в постановке Гордона Крэга и Станиславского. А через день после премьеры «Орфея» (21-го декабря) 23-го декабря состоялось и первое представление «Гамлета». Таким образом, история русской режиссуры сразу обогатилась двумя

огромной важности фактами.

Нам уже приходилось на страницах нашей книги упоминать по разным поводам имя Крэга. Об истории сближения английского режиссера с Художественным театром рассказал впоследствии Л. А. Сулержицкий. Впервые о Крэге Станиславский узнал от Айседоры Дункан, и осенью 1908 года Крэг приехал по вызову театра в Москву, где и был решен вопрос о постановке Крэгом «Гамлета». О своих московских впечатлениях Крэг тогда же писал в письме к Джону Семару:

Теперь я в России и нахожусь в оживленной столице — Москве. Меня чествуют здесь актеры первого театра — великолепнейшие люди в свете. Мало того, что они радушнейшие хозяева, они также отличнейшие актеры.

По свидетельству Сулержицкого, «Гамлет» для Крэга был мистерией, и весь смысл трагедии был в борьбе духа с материей. «Для Крэга было ненавистно все, с чем сталкивался Гамлет. Он даже с фигурами, вылепленными для макетов, обращался соответственно тому, близки эти лица, которые они изображают, Гамлету, или враждебны. Если эти фигуры бывали фигурами Полония, Клавдия или Офелии — он передвигал их с нескрываемым отвращением... фигуру же Гамлета он брал осторожно, нежно». С актерами Крэг в Художественном театре не работал (с ними работали Станиславский и Сулержицкий). Главное внимание Крэга было обращено на общую композицию спектакля и на разрешение пространственной проблемы. Крэг был занят отыскиванием таких «декораций», которые были бы годны для каждой пьесы, будучи портативны, лаконичны, подвижны и выразительны постольку, чтобы ими можно было передать верно и ясно идею автора и настроение пьесы. И, идя от идеи создания таких декораций, — Крэг пришел к своим «ширмам». О том, как выглядели эти ширмы, дает представление следующее описание их, сделанное Валерием Брюсовым: «Эти ширмы состояли из узких параллелепипедов, обтянутых материей, частью серой, частью с золотым отливом, передвигающихся на колесиках. Эти параллелепипеды, которые в публике и в прессе неправильно называли кубиками, — сдвинутые друг с другом в разных сочетаниях, образовывали фон сценического действия и играли ту же роль, как декорации в обычных постановках». Налицо, таким образом, была замена живописи условной архитектурой. По словам Брюсова «осуществление идей Гордона Крэга в Художественном театре оставляло многого желать», а игра артистов, которые все время стремились жить на сцене, противоречила условной постановке. Но недостатки спектакля, разумеется, не умаляли принципиальной важности самой попытки Станиславского-Крэга создать новый тип условного спектакля. Таким образом, к концу 1911 года условный театр имел два пути: один шел через Крэга в сторону *архитектурного* «вневременного» и «внеэпохального» спектакля, другой через Мейерхольда к *возрождению просцениума*, как главного места для театральной игры с использованием *живописного* убранства сцены. Вместе с тем Мейерхольд не останавливался не только на пространственных вопросах, но и стремился найти соответствующую

новой сценической площадке и новую технику игры актера. В этом отношении Мейерхольду оказался очень полезным его «двойник» — Доктор Дапертутто, который и в первой половине сезона 1911 – 1912 года не переставал действовать.

Эта деятельность Мейерхольда — Дапертутто выразилась, прежде всего, в попытке возобновить «Дом интермедий». 4-го октября «Дом интермедий» начал гастролы в Москве. В программе гастролей стояли: 1) «Исправленный чудака», пролог М. Кузмина, 2) «Шарф Коломбины» Шницлера — Дапертутто, 3) «Блек энд Уайт», 4) «Амалия» в исполнении Гибшмана и 5) «Детские песенки» М. Кузмина в исполнении Б. Г. Казарозы. Но в Москве «Дом интермедий» материального успеха не имел и по возвращении в Петербург больше уже не открылся. Вместо него Доктор Дапертутто организовал группу пантомимы, с которой и начал опыты по воскрешению техники сценической игры *Commedia dell'arte*. Первое выступление этой группы состоялось 8-го ноября 1911 года на Ломоносовском вечере, устроенном артисткой Александринского театра М. А. Ведринской в зале Дворянского собрания. Вечер назывался «оживленная старина» или «примирение Ломоносова с Сумароковым и Тредьяковским». Пролог для этого вечера и арлекинаду «Арлекин — ходатай свадеб» написал Вл. Н. Соловьев, а поставил арлекинаду В. Э. Мейерхольд.

Сценарий Вл. Соловьева заключал в себе семь сцен, в которых участвовали в качестве действующих лиц: Смеральдина (А. Ф. Гейнц), Аурелия (Ольга Ра), Арлекин (худ. А. Е. Яковлев), Панталон (худ. В. И. Шухаев), Доктор (худ. В. А. Локенберг) и Сильвий (Н. М. Том). Пролог читал сам автор. Либретто рассказывало стилизованным языком, что должны были означать движения действующих лиц. Согласно либретто, арлекинада начиналась с того, что «Арлекин входит, сказывая публике, что Панталон старик очень скупой, морит его голодом, и начинает ловить мух, утоляя последний. Смеральдина входит и, изъясняясь в любви, дает ему пирог. Арлекин, радуясь, начинает чинить шутки, приличные театру». На ряду с этой влюбленной парой действует вторая — Аурелия и Сильвий. В качестве соперника Сильвия выступает «доктор с клистиром», но вмешательство Арлекина, выступающего в качестве ходатай свадеб, разрушает заговор стариков, и «через двойное сочетание брачное кончится комедия».

О постановке «Арлекина — ходатай свадеб», Мейерхольд в режиссерских примечаниях пишет:

Арлекинада, созданная автором исключительно для сцены и имеющая целью возродить театр масок, была инсценирована в традиционных приемах, добытых изучением сценариев *commedia dell'arte*. Репетициями руководили одновременно автор и режиссер таким образом: автор, являвшийся в данном случае реконструктором старой сцены, давал мизансцену, движения, позы и жесты, как он их нашел описанными в сценариях импровизированной комедии; режиссер, присочиняя новые трюки в стиле традиционных приемов, связывая элементы старого театра с вновь сочиненными, стремился подчинить сценическое представление единству рисунка.

Из дальнейшего описания следует, что хотя актеру была дана полная свобода сочинять «*ex improviso*», но эта свобода была относительной, «потому

что она подчинена музыкальному рисунку оркестровой партитуры». Затем, от актера требовалась гимнастичность и умение владеть своим темпераментом, «потому что гротеск общего замысла ставит перед актером такие задания, которые могли быть по плечу лишь акробату». Движения были ритмически размерены.

Арлекинада была написана, как пантомима, но все же в отдельные моменты наивысшей напряженности вводились короткие фразы, а при прощальном убеге были выкрики и визги. Так как арлекинада была поставлена для эстрады, то были использованы «вместо всяких декораций — две простые, художником расписанные ширмы, поставленные на некотором расстоянии одна от другой и заменяющие дома Панталона и доктора». В расположении действующих лиц Мейерхольд добивался симметрии. Общий стиль — был стилем нарочито грубой буффонады. Актерам предлагалось делать шутки, свойственные театру, причем употребление этих шуток было или заранее установлено, или разрешалось делать их *improviso*. Перечень шуток, свойственных театру и употребленных в «Арлекине» заключал в себе: 1) удары противника в лицо кончиком башмака, 2) переодевания волшебника с помощью традиционного колпака и поддельной бороды, 3) унос со сцены одного другим на спине, 4) палочные удары, 5) отрубание носа деревянным мечом, 6) драка, 7) прыжки в зрительный зал, 8) танцевальные и акробатические номера, 9) кувырканье Арлекина, 10) показывание носов из-за кулис, 11) прыжки и поцелуи, 12) заключительный уход всех актеров, вытянувшихся в ряд шеренги с комическими кивками публике.

Над этой арлекинадой Мейерхольд не переставал работать всю, зиму, меняя варианты отдельных инсценировок, в зависимости от тех или других конкретных обстоятельств. В начале арлекинада шла с музыкой Шписа фон Эшенбруха, но вскоре эта музыка была заменена композицией из сочинений по Гайдну и Орайи, сделанной де Буром. «Музыка первого композитора, — пишет Мейерхольд, — мешала нюансам импровизации. Музыка второго помогала развивать нюансы сюжета. И так как у автора и режиссера не было побочных заданий, кроме того, чтобы представить типичную арлекинаду, крепко связанную с традициями театра масок, то далеко не безразлично было, какая музыка будет служить движениям данной арлекинады».

Один из вариантов был связан с тем, что арлекинада представлялась на квадратной эстраде в концертном зале. Так как между боковыми краями эстрады и боковыми стенами зала оставались промежутки, не замещенные полом эстрады, то «это давало возможность Арлекину делать прыжки с эстрады и появлению как бы *deus ex machina*». Был также вариант, связанный с переменой костюмов. Когда арлекинада шла в доме Федора Сологуба, то все участники были в смокингах, фраках и бальных костюмах, причем добавлением к современным костюмам служили лишь типичные атрибуты: маска, бубен, палочка Арлекина, головные уборы, оттеняющие ту или иную особенность характера персонажа<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Этот последний вариант очень напоминает принцип костюмировки,

В ту же зиму (в январе) на полукруглой эстраде в доме О. К. и Н. П. Карабчевских Мейерхольд поставил пантомиму «Влюбленные» на два прелюда Клода Дебюсси. Пантомима шла в декорациях и костюмах В. Шухаева и А. Яковлева, работавших под руководством А. Я. Головина. Одна из участниц этой пантомимы А. Ф. Гейнц дала в письме к нам следующее ее описание:

Появляются две пары; их движения, переходящие из позы в позу, выражают страсть и радость, — им аккомпанирует старый испанец (в маске), в котором чувствуется какая-то демоничность; за этой сценой, явно страдая от одиночества и ревности, наблюдает третья женщина, — она внезапно врывается в танец, пытаясь привлечь одного из мужчин к себе — ей это не удастся, и она с отчаянием бросается к старику, который принимает ее полунасмешливо, полужалостливо; кончается пантомима застывшей пластической группой. Костюмы были мрачно-черные, облегающие, мягкие с белой росписью; гримы в черных и белых тонах, губы ярко-красные. Роли распределялись так: две пары — первая Маршева и Шухаев, вторая — Дейкарханова и Яковлев; одинокая — Гейнц; старый испанец — Мейерхольд.

Царскосельские спектакли Озаровского в Китайском театре, «Мещанин в дворянстве», поставленный Ф. Ф. Комиссаржевским, «Орфей», «Дон-Жуан» и «Арлекин — ходатай свадеб» Мейерхольда, все эти факты, вместе взятые, показывали, как решительно обращался русский театр к использованию традиций старинных западноевропейских театров, ища в них новых средств театральной выразительности.

В первую половину той же зимы 1911 – 1912 года возродился во второй (и последний) раз «Старинный театр», дав цикл испанской драмы XVI и XVII веков. Во главе театра стояли по-прежнему Н. В. Дризен и Н. Н. Евреинов, к которым присоединились К. М. Миклашевский и Н. И. Бутковская. Спектакли «Старинного театра» начались 18 ноября в помещении «Соляного Городка». Программа первого вечера состояла из трагедии «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега. Режиссером спектакля был Н. Н. Евреинов, который задался целью «выявить подлинный лик испанского актера XVI века». Весь спектакль был построен, как представление в народном театре под открытым небом. В антрактах между хоронадами были интермедии и танцы. Декорации писал Н. К. Рерих. Второй вечер состоялся 28-го ноября, в него вошли «Благочестивая Марта» Тирсо де Молина (режиссер Миклашевский, художник Шервашидзе) и первое действие «Великого герцога московского» Лопе де Вега (режиссер Н. И. Бутковская, художник Калмыков). «Благочестивая Марта» шла как представление бродячей труппы на дворе народного трактира, а «Герцог

---

сочиненный Е. Б. Вахтанговым для «Принцессы Турандот» (III студия, сезон 1921 – 22 г.). Своей связи с режиссерскими принципами Мейерхольда Вахтангов впрочем никогда и не скрывал. В разговоре с автором настоящей книги он однажды сказал, что «постановочных идей Мейерхольда, которые тот изобретает, но не всегда осуществляет до конца, хватит другим режиссерам для построения целого ряда спектаклей».

московский» как придворный спектакль при дворе Филиппа IV. Также в виде дворцового спектакля было поставлено 6-го декабря «Чистилище св. Патрика» Кальдерона (режиссер Н. В. Дризен, художники — Щуко и Лансере). Главный интерес этого последнего спектакля состоял в устройстве сцены: «На площадке были выстроены три сцены, от которых вниз спускались ступени; кверху уходил великолепный портал о трех арках. На этих сценах попеременно сменялись декорации и происходило самое действие, которое временами переносилось на ступени» (Э. Старк).

1911 год был также характерен в области театра усилением иностранных влияний. Приезд в Петербург весной 1911 года Макса Рейнгардта с его «Царем Эдипом», о чем мы говорили в своем месте, крэгговский «Гамлет» в Художественном театре, пропаганда Волконским идей швейцарского художника Аппиа и Жака Далькроза, все это были факты одного порядка. Влияние Далькроза еще более возросло после того, как в январе 1911 года в Москве и Петербурге состоялись демонстрации ритмической гимнастики воспитательной системы Жака Далькроза, приехавшего вместе с 7 ученицами. В Петербурге эта демонстрация состоялась в Михайловском театре 20-го января. Почти одновременно с Жаком Далькрозом в начале января дала в Петербурге несколько спектаклей и артистка токийского императорского театра Ганако, познакомившая русский театр с приемами японского сценического искусства.

Работами над «Влюбленными» и «Арлекином — ходатаем свадеб» не ограничилась в тот год деятельность Доктора Дапертутто. 5-го марта, в день чествования 25-летия литературной деятельности К. Д. Бальмонта, Мейерхольд на юбилейном концерте показал инсценировку второй картины бальмонтовской драмы «Три расцвета» с музыкой Э. Грига. В. Н. Соловьев в московском журнале «Студия» дает следующее описание этой инсценировки:

Оживают цветы, медленно двигаясь, читая нараспев:

Мы цветы, цветы, цветы,

Мы живем для красоты.

Они образуют веселый хоровод. Хоровод размыкается корифейкой, и наступает целый ряд ритмических красивых движений... Все девушки-цветы, одна за Другой — каждая рассказывает сама о себе: девушка-роза, девушка-мак, девушка-гвоздика и т. д. Медленно, медленно, еле двигаясь, выходит девушка-плакун трава. Тихо, еле слышно дочитывает свои слова:

Солнце в морской неоглядности тонет,

Тайные пропасти солнце хоронит.

Ночь наступает, окончился час,

Свет еще светит, но вечер погас.

В. Н. Соловьев добавляет: «Доктор Дапертутто нашел гармоническую связь между размером стиха и ритмом движений».

В это же самое время Мейерхольд был занят репетициями пьесы Ф. Сологуба «Заложники жизни», принятой в Александринский театр. Но премьера ее была отложена до следующего года. Как бы предтечей к постановке «Заложников жизни» была постановка другой пьесы Ф. Сологуба «Мечта победительница», прошедшая в феврале 1912 года в театре «Драма и комедия»



О. Н. Вехтер. Одним из действующих лиц этой пьесы была женщина, которая пляшет. В. Чудовский (в «Аполлоне») иронически писал: «Это — последнее искание модернизма, единственное неразрешенное искание уже осознавшей себя эпохи: женщина, которая пляшет. Женщина, которая пляской должна сказать то, чего никогда прежде не спрашивали у пляски — целое мирозерцание».

Отметим также и следующий факт в жизни Мейерхольда, уже не как режиссера, а как писателя. 2-го декабря 1911 года Мейерхольд заключил с книгоиздательским товариществом «Просвещение» договор на издание сборника своих статей о театре, в количестве 2 000 экземпляров. Согласно условиям, Мейерхольд получал за первое издание 300 рублей и 50 бесплатных экземпляров; гонорар был очень невелик, но самый факт приобретения книги большим коммерческим издательством свидетельствовал, что имя Мейерхольда было настолько уже популярно в широких театральных кругах, что можно было без материального риска выпустить его книгу. Для Мейерхольда же выпуск книги давал возможность не только объединить свои разрозненные литературные произведения, но и подвести некоторые принципиальные итоги.

Некролог деятелей искусства за сезон 1911 – 1912 был к счастью невелик числом, но он содержит две очень больших утраты: 8-го ноября 1911 года умер В. А. Серов, 14-го февраля 1912 года — В. П. Далматов.

Когда на 9-й день после смерти В. П. Далматова в «зале Павловой» состоялся вечер, посвященный его памяти, В. Э. Мейерхольд произнес речь под названием «Неизвестный», в которой говорил, что в лице Далматова умер тот актер великой традиции, идущий из века в век, который мог найти связь старого с новым; умер известный актер старого искусства и совершенно неизвестный для публики актер новых путей, умевший сочетать внешнее с внутренним диалогом. Как пример артистической чуткости Далматова, Мейерхольд рассказал, как Далматов репетировал роль Неизвестного в «Маскараде» и как сумел он понять, что эта эпизодическая роль является центральной. «Жест, с каким Далматов — Неизвестный выходил в “Маскараде” (в явлении третьем второго акта), становится обязательным для того, кто призван заменить в Неизвестном покойного Василия Пантелеймоновича».

В начале этой главы мы дали краткий очерк деятельности московских и петербургских театров в текущий сезон. Вернемся к ним еще раз.

Начавши свой год неделей Островского, московский Малый театр пережил за сезон полную репертуарную неразбериху. За «Гранью» Тимковского последовали «Наследники» Хин, «Израиль» Бернштейна, «Прохожие» Рышкова, «Большие и малые» Персияниновой, «Пир жизни» Пшибышевского, «На полпути» Пинеро. Почему-то выплыла «Герцогиня Падуанская» Уайльда, и, наконец, сезон завершили «Убеждения госпожи Обрэ» Дюма и «Бесчестие» Филиппи. Этот случайный подбор пьес обычно оправдывался желанием не порывать связи с новой драматургией.

Не мог похвастаться своим репертуаром и Александринский театр. И тут репертуар был засорен всякими «новинками». Только «Живой труп» да «Воители в Гельголанде» выделялись над общим уровнем, да была сделана

попытка заново поставить «Ревизора» по тексту 1842 г. Художественный театр закончил свой сезон постановкой тургеневского спектакля, не давшего ничего нового по сравнению с «Месяцем в деревне». Только Станиславский своим исполнением графа Любина, буффонным и преувеличенным, нарушил созерцательное любование спектаклем. Антрепренер К. Н. Незлобин успел расширить свое дело, открыв филиал в Петербурге, занявший помещение театра В. Ф. Комиссаржевской. И в Москве и в Петербурге гвоздем незлобинского сезона была «Псиша» Ю. Беляева, делавшая переполненные сборы.

Гораздо счастливее в тот год обстояло с оперой. Сезон московского Большого театра прошел под знаком Вагнера, благодаря возобновлению всех частей «Кольца Нибелунгов». У С. И. Зимина шли исключительно иностранные новинки: «Генрих VIII» Сен-Санса, «В долине» Д. Альбера, «Фигляр» Массене и «Луиза» Шарпантье. В Мариинском театре блестяще начатый сезон к концу года, однако, показал, как обманчивы были надежды, возлагаемые на радикальное обновление оперного дела. После «Моряка-скитальца», «Хованщины» и «Орфея» неожиданно поставили «Пана-сотника» Казаченко и «Призрак» Данилевского. Уход из театра чиновника особых поручений при Теляковском М. И. Терещенко, приобретшего в театральных сферах сильное влияние и сумевшего включить в репертуар «Электру» Штрауса, заставил музыкальную критику мрачно смотреть на будущее Мариинской сцены. Балетный сезон в Мариинском театре был очень скуден. Новые хореографические композиции М. Фокина: «Исламей» (на музыку Балакирева), «Papillon» (на музыку Шумана) прошли лишь благотворительным спектаклем в пользу литературного фонда. В Большом театре огромный успех имело возобновление А. Горским балета «Корсар», выдержавшего 16 представлений при полных сборах.

Отдельные удачи казенных театров не меняли общего их курса. Полоса новаторства постепенно кончалась. Все сильнее и гуще делалась художественная реакция. И путь Мейерхольда и Головина был в дальнейшие годы путем почти полного одиночества.

В этот год усердно работали театры миниатюр. С осени 1911 года в Петербурге открылся «Троицкий театр» Фокина, в Москве «Мамоновский театр» Арцибушевой. Окончился интимный период в жизни «Летучей Мыши». Сезон 1911 – 1912 был последним в жизни «Летучей Мыши», как кабаре. «Мышь» превращалась с будущего года в настоящий театр. Наиболее интересной постановкой «Кривого зеркала» была пантомима «Сумурун», ранее шедшая у Рейнгардта. В «Кривом зеркале» ее ставил Евреинов.

О театре эту зиму был ряд высказываний. На съезде художников, состоявшемся в Петербурге в конце декабря и в начале января, был специальный отдел «Искусство в театре», где с докладами выступили С. М. Волконский («О ритме в сценических искусствах»; «Сценическая обстановка и человек»), Ю. Э. Озаровский, Ф. Ф. Комиссаржевский (о гармонии искусств на сцене), А. Н. Крем-лев и др. На докладе о сценической обстановке Волконский демонстрировал диапозитивы эскизов Аппиа.

В марте 1912 года в журнале «Студия» впервые был возведен

Ю. И. Айхенвальдом «конец театра». В своем отрицании театра московский критик стремился доказать, что театр не искусство, а что-то другое, что театр не принадлежит к благородной семье искусств, что он отрада плебса. Айхенвальд говорил: «искусство свободно — театр нет» и «драма без театра мыслима — театр без драмы немыслим». Поэтому «не театр приходится освобождать от литературы, а литературу от театра».

Впоследствии статья Айхенвальда вызвала целые споры, вылилась в лекцию, породила специальный сборник и заставила Доктора Дапертутто также написать по поводу взглядов Айхенвальда «глоссы».

Сезон 1911 – 1912 был богат и выставками. С одной стороны это были выставки ретроспективные: «Сто лет французской живописи», устроенная «Аполлоном», и «Ломоносов и Елизаветинское время», давшая блестящую картину эпохи, с другой — современные. На выставке «Мира искусства» были портреты Серова (Ида Рубинштейн, княгиня Орлова, г-жа Цейтлин), иллюстрации А. Бенуа к «Пиковой даме». Молодые художники выступали на выставках: «Бубновый валет» (во главе с П. Кончаловским и И. Машковым), «Ослиный хвост» (во главе с Ларионовым и Гончаровой), «Союз молодежи». Это был боевой период в жизни русской молодой живописи, отдельные представители которой в годы октябрьской революции стали маститыми, Большим культурным приобретением зимы явилось открытие графом В. Н. Зубовым (2-го марта 1912 года) института истории искусств, работающего, как государственное учреждение, и в наши дни.

## VII

### **«ТОВАРИЩЕСТВО АКТЕРОВ, ПИСАТЕЛЕЙ, ХУДОЖНИКОВ И МУЗЫКАНТОВ»**

**1912**

***Парижские спектакли Иды Рубинштейн. — «L'arpis-midi d'un Faune». — Организация театра в Териоках. — «Товарищество актеров, писателей, художников и музыкантов». — Театральная дача. — Занавес и флаг. — Открытие сезона. — «Арлекин — ходатай свадеб» в новой постановке. — Интермедии Сервантеса. — «Веселая ночь на берегу Финского залива». — Гибель Н. Н. Сапунова. — Мейерхольд и Сапунов. — Спектакль памяти А. Стриндберга. — «Виновны — невиновны». — Новая постановка «Поклонения кресту». — Статья «Балаган». — Апология гротеска.***

Весна 1912 года принесла из Парижа ряд новостей о предприятиях С. Дягилева и Иды Рубинштейн. Для очередного большого парижского сезона Рубинштейн выбрала «Елену Спартанскую» Верхарна и «Саломею» Оскара Уайльда. Оба спектакля шли в декорациях Л. Бакста и постановке А. Санина. А. Луначарский в «Театре и Искусстве» о «Елене Спартанской» писал: «Если

принять во внимание колоссальные средства, затраченные на постановку, то придется признать спектакль провалившимся». По мнению критика декорации были манерны, давая впечатление какого-то рынка в Багдаде, а Ида Рубинштейн была хороша, пока не заговорила. «Саломею» Рубинштейн пыталась играть, как мы знаем, еще в 1908 году в Петербурге под режиссерством В. Э. Мейерхольда. Это ее намерение, осуществленное в Париже, однако не принесло ей славы. Критика считала, что Рубинштейн — недостаточно искусная артистка.

Но если на «Саломее» свистали и шикали, то настоящая буря разыгралась вокруг постановки Нижинским поэмы Маларме «L'après-midi d'un Faune» (музыка Дебюсси), которую новый балетмейстер сделал для Дягилева. Еще задолго до премьеры говорили, что «Фавн» будет опытом хореографического кубизма, но страсти разгорелись не вокруг эстетической, а моральной стороны постановки. Часть зрителей и печати была «возмущена» финальным жестом молодого фавна, когда тот поднимает вуаль испуганной нимфы и «бережно, как женщину, уносит ее обеими руками в свое убежище и там с медленной лаской склоняется над ней и обнимает ее». Редактор «Figaro» Кальмет в специальной передовице писал: «Это вовсе не грациозная эклога, вовсе не глубокое произведение. Мы лицеизрели непристойного фавна в подлых движениях эротического скотства, в тяжелых бесстыдных жестах, вот и все».

В защиту Нижинского выступил скульптор Роден, который опубликовал в «Matin» восторженное письмо, посвященное Нижинскому. Роден называл танцовщика идеальной моделью и говорил: «Я не знаю ничего более захватывающего, чем тот страстный порыв, с которым он в конце балета простирается ниц на похищенное покрывало...» Рабочая газета «La guerre sociale» требовала устройства спектаклей «Фавна» для народа, который скорее оценит «великий смысл» русского балета, чем буржуазные тартюфы. Меньшее внимание привлекли композиции Фокина, показавшего в тот год «Тамару» на музыку Балакирева, балет Равеля «Дафнис и Хлоя» и индийскую феерию «Синий бог» на музыку Ренальдо Гана и на либретто Ж. Кокто и Мадраца.

В тех же самых номерах газет и журналов, где печатались подробные корреспонденции о русских спектаклях в Париже, в беглых хроникерских заметках стали появляться сведения о том, что образовался кружок молодых писателей, художников и музыкантов, которые будут устраивать спектакли под режиссерством Мейерхольда, для чего снят Б. К. Прониным театр-казино в Териоках. В качестве участников кружка назывались г-жи Блок, Веригина, Слонимская, Чекан и гг. Голубев, Мгебров, Подгорный, Лачинов, Сазонов, Гибшман и др.

Все эти сведения оказались правильными: указанный кружок действительно образовался и под наименованием «Товарищество актеров, художников, писателей и музыкантов» приступил к действиям. Кроме перечисленных выше лиц, в Товарищество вошли художники Ю. М. Бонди, Н. И. Кульбин, Н. Н. Сапунов, готовивший в это время эскизы для «Принцессы Турандот» в театре Незлобина, автор «Арлекина — ходатая свадеб» В. Н. Соловьев, композитор Ю. Л. де Бур и поэт М. А. Кузмин.

В мае ближайшие участники Товарищества переселились в Териоки, где на

берегу моря была снята для всех большая дача. А. А. Блок, наезжавший часто в Териоки (в Товариществе участвовала его жена), об этой театральной даче пишет: «Сначала сидели на театральной даче. Она большая и пахнет, как старый помещичий дом. Все вместе ели, пили чай, ходили по их огромному парку... Духа пустоты нет — все очень подолгу заняты. Все веселые и серьезные».

Сам театр к открытию был приукрашен. Н. И. Кульбин сделал новый занавес на лентах. На нем была изображена выглядывающая из-за угла портьеры фигура в маске с вытянутой рукой, в которой она держала цепь из улыбок. Над зданием казино развевался театральный флаг, сшитый по эскизу Сапунова.

На лиловом фоне — белый улыбающийся Пьеро. Брови его сдвинуты, но он весел, — складки губ образуют ироническую усмешку. Когда флаг был сшит, Сапунов расписал его красками. Но краски недостаточно еще высохли, как кто-то, быть может, сам художник, задел флаг рукавом. Краски немного сдвинулись с места, исчезла ироническая усмешка и ее заменила трагическая складка губ, знаменующая страдания и предчувствия смерти. (В. Н. Соловьев.)

Открытие назначено было на 3 июня. На афише стояло три пролога: Кульминанти (Кульбин), Дапертутто (Мейерхольд) и Ансельми (Мгебров). Сам спектакль состоял из пантомимы «Влюбленные» (с декорациями Кульбина), интермедии Сервантеса «Два болтуна» и арлекинады «Арлекин — ходатай свадеб», также с декорациями Кульбина. Затем шло концертное отделение. О самом открытии Блок писал: «Театр небольшой был почти полон, и хлопали много. Мне ничего не понравилось. Правда, прекрасную и пеструю шутку Сервантеса разыграли бойко. Спектаклю предшествовали две речи Кульбина и Мейерхольда, очень запутанные и дилетантские. Содержания, насколько я сумел уловить — очень мне враждебного (о людях, как о куклах, об искусстве, как о счастье)».

Центральной частью первого вечера был «Арлекин — ходатай свадеб». Мы писали в предыдущей главе, как эта арлекинада шла зимой в Петербурге. М. Бабенчиков в своей статье, посвященной териокскому театру («Новая студия», 1912, № 7) дает нам описание летней редакции.

По свидетельству Бабенчикова, обстановка была упрощена до крайности, костюмы были пестры с преобладанием коричневатого-красного, желтого и зеленого тонов. Арлекин был одет в черное.

Задний занавес — фон действия — небо с нарочито грубо написанной на нем частью черепичной крыши, по узкому гребню которой не то карабкается, не то уместился на нем вымазанный в муке арлекин, бросающий пригоршнями звезды. Ниже, у самого края крыши, виднелась изогнутая фигура другого летящего вниз головой арлекина, а по бокам, с двух сторон, на фоне густого синего неба отчетливо высывались слева желтый глупый диск луны, справа — маска.

По обеим сторонам сцены стояли ширмы с написанными на них веером, масками, бубном. В раскраске ширмы, занавеса преобладали зеленый, синий, серебряный и желтый цвета. Все это делал Н. И. Кульбин.

О характере игры М. Бабенчиков писал:

Движения актеров, их мимика, жесты были четки, легки, если можно так сказать, чеканны (жест Панталона, когда он разлучает любовников). Движения отдельных персонажей, например, главного и типичнейшего для пантомимы Арлекина, развязны, задорны и не лишены известного фиглярства (в сцене со стариками, Панталоном и доктором, в сцене с автором), движения автора манерны и размеренны. Читка его (произнесение пролога) с выкриками и паузами — характерна для арлекинады.

Из отдельных сцен Бабенчиков указывает на те, где особенно подчеркивалась связь зрителя с театральным действием. Это — «обращение автора в начале и в конце спектакля к публике, совместная сцена — убегание в зал автора и Арлекина и момент, когда после этого по возобновлении игры автор располагался на краю просцениума». Одна из сцен была целиком построена на шутках, свойственных театру. Это была сцена, когда Сильвио отрубал деревянным мечом бумажный нос Панталона, а доктор приставлял ему новый нос. Музыка, сопровождавшая отдельные моменты арлекинады, была составлена по Гайдну и Аррайя.

Для второй постановки Товарищество остановилось на «Хозяйке гостиницы» (давшей всего 40 руб. сбора), для третьей на пьесе Уайльда «Что иногда нужно женщине» в постановке В. Мейерхольда и в декорациях Н. И. Кульбина, для четвертого спектакля шли в постановке Владимира Соловьева («Вольмара Люсциниуса») — «Саламанкская пещера» и «Ревнивый старик» Сервантеса. Обе интермедии были поставлены в традициях литературного балагана, с полным устранением бытового элемента. Постановка была на ширмах, которые для «Саламанкской пещеры» были окрашены в коричневато-красный тон с нарисованными на них арбалетами и оружием. «Построение фигур было строго геометрическое в “Саламанкской пещере” — главное действующее лицо в центре. В читке стремились передать певучесть испанского языка».

На 29 июня — «день Петра и Павла» — Товарищество назначило большое маскарадное представление, для подготовки которого была избрана специальная распорядительная комиссия, в состав которой вошли: Соловьев, Сапунов и несколько других членов Товарищества. Соловьев вспоминает о том, как мыслился маскарад Сапунову:

Заседания комиссии, согласно установившейся традиции, происходили на эспланаде, перед казино, где помещался театр Товарищества. Сапунов принимал деятельное участие в этих заседаниях. Он настаивал на том, чтобы вся обширная программа маскарада «Веселая ночь на берегу Финского залива» была распределена между отдельными балаганами. Его занимала мысль, что в одном из балаганов должна быть показана публике «настоящая испанская драма» — «Сила любви и ненависти». Дело представлялось ему так. Зрители, желающие увидеть испанскую пьесу, входят в небольшое помещение. Когда, утомленные долгим и тщетным ожиданием представления, они начинают выражать свое недовольство, занавес с купидонами взвигается, и глазам зрителей открывается второй занавес. На нем нарисована дурацкая рожа с чрезмерно вытянутым носом, а под нею подпись: «Вы, требующие исполнения испанской пьесы, не доросли еще до ее понимания. В награду за уплаченные в кассу балагана деньги вы можете бесплатно увидеть свое собственное изображение».

Вообще, Сапунов в это время очень любил говорить «о рожах, которые могут запугать до смерти». Так, рожами городских пьяниц должен быть, по его проекту, наполнен ночной трактир маскарада. Среди участников «веселой ночи» в качестве главной дурацкой персоны Сапунову представлялся некий шарлатан, который «поспевает всюду во время». Но судьба шарлатана плачевна. К нему подкрадывается смерть — «девушка с бумажной косой», и шарлатан перестает существовать.

Его ходули падают, величественная рожа, с двумя красными кружками вместо румянца, лежит в пыли. На месте когда-то существовавшего театрального мага, в остроконечной астрологической шапке со змеей и звездами, валяется балахон, в длинных складках которого барахтается маленький человечек, предлагающий почтенной публике купить волшебные пилюли — испытанное средство от несчастной любви.

Но оказалось, что «девушка с бумажной косой» ходила не за шарлатаном, а за самим Сапуновым. В ночь на 15 июня, катаясь на лодке с компанией по Финскому заливу, — Сапунов утонул. При переходе с места на место лодка опрокинулась, и все очутились в воде. Тело Сапунова выбросило через две недели в Кронштадте на косе северного фарватера.

На пути театральных исканий Мейерхольд и Сапунов были попутчиками-друзьями. Их близость продолжалась семь лет. Театр-Студия, театр В. Ф. Комиссаржевской, «Дом интермедий», териокское Товарищество были вехами их сотрудничества. Режиссер и художник, они счастливо понимали друг друга. Жизнеощущение Мейерхольда было близко жизнеощущению Сапунова. Они оба умели остро вглядываться в окружающий мир и там, где глаза других оставались слепыми, они прозревали чудовищный уклад российского быта. Пройдя через «Смерть Тентажиля», через золотую осень «Гедды Габлер», Сапунов и Мейерхольд нашли себя в изображении уездного маскарада в блоковском «Балаганчике», в дурацких рожах «Шарфа Коломбины». И в жизни, и в театре им было присуще начало иронии. Они видели людей, похожих на марионетки, любили условность и призрачность театров-театриков, стремились держать зрителя в состоянии двойственного отношения к сценическому действию. Их приемом был гротеск, играющий одной лишь своею своеобразностью. «Сапуновское» в Мейерхольде осталось навсегда. Когда весной 1925 года он ставил «Мандат» Эрдмана, то, по собственному признанию, в образе Варьки Гулячкиной он осуществил сапуновскую мещанку. Да и весь гулячкинский дом был внутренне близок настроениям сапуновского «Чаепития». Сапунов был моложе Мейерхольда на 6 лет. Он утонул, когда ему было всего лишь 32 года. Но память о погибшем мастере сохраняет Мейерхольд и до наших дней, оживляя ее всякий раз, когда ему приходится изображать косное мещанство и обывательщину.

Спектакли в Териоках шли нерегулярно. Свою жизнь на морском берегу участники Товарищества не хотели превращать в обычный сезон. Во главе с Доктором Дапертутто они стремились давать лишь значительные для искусства постановки.

В субботу 14 июля Товарищество устроило вечер памяти Августа Стриндберга, умершего 1 мая 1912 года. Перед началом спектакля поэт В. Пяст произнес вступительное слово. Он сидел «за черным столом перед рампой, густо заложенной папоротником. Портрет Стриндберга, обвитый черным крепом, был нарисован Кульбиным». Для самого спектакля выбрали неизданную пьесу Стриндберга «Виновны — невиновны», которую ставил Мейерхольд вместе с художником Ю. М. Бонди.

Все декорации (и все действия), — пишет Ю. М. Бонди, — были заключены в широкую траурную раму; в глубине этой рамы ставились и вешались ажурные экраны, изображавшие комнаты ресторанов, стволы деревьев на кладбище, деревья в аллее сада. За ними были натянуты прозрачные сплошного цвета материи. Они освещались сзади, но фигуры актеров выступали силуэтами на фоне желтого неба. Сцена должна была иметь постоянно вид картины.

Мейерхольд относит постановку стриндберговской драмы, по характеру режиссерской манеры, к циклу своих работ над новой драмой в Полтаве у Комиссаржевской и также связывает этот свой «опус» с первой постановкой «У врат царства» в Александринском театре. Во всех этих работах Мейерхольд стремился тесно слить декоративную задачу с задачей драматического действия, движимого игрой актера; декорации и костюмы должны были принимать непосредственное участие в действии пьесы. Отдельные цвета использовались по способу их определенного воздействия на зрителя. От этого усиливалось ощущение символической связи отдельных моментов. «Так, начиная с третьей картины, — пишет Ю. М. Бонди, — постепенно вводился желтый цвет». Этот желтый цвет был лейтмотивом «грехопадения» одного из действующих лиц пьесы — Мориса. Первый раз желтый цвет появляется, «когда Морис и Генриетта сидят в “Auberge des Adrets”»; общий цвет всей картины черный; черной материей только что завешено большое разноцветное окно; на столе стоит шандал с тремя свечами. Морис вынимает галстук и перчатки, подаренные ему Иоанной». Перчатки — желтого цвета. В пятой картине, «когда, после ухода Адольфа, Морису и Генриетте становится очевидным их преступление — на сцену выносят много больших желтых цветов». В седьмой картине «Морис и Генриетта сидят (измученные) в аллее Люксембургского сада. Здесь все небо ярко-желтое, и на нем силуэтами выделяются сплетенные узлы черных ветвей, скамейка и фигуры Мориса и Генриетты». Роковая роль Генриетты подчеркивалась красным цветом. «Все остальные краски аккомпанировали им и помогали проявляться нужным сочетаниям». «Вообще, — замечает Бонди, — моменты зрительные были на протяжении всего представления связаны в одну систему, получилось некоторое равновесие; при нарушении одного из элементов системы, вся она должна была рухнуть».

Так как «сцена должна была иметь постоянный вид картины», то «фигура актера, декорации, бутафория и мебель были отодвинуты от линии рампы на второй и третий план». Просцениум, который для Мейерхольда приобретает такую важность в последних перед Териоками постановках, на этот раз остается почти неиспользованным. Он сильно затемнен, вследствие отсутствия



рампового света, и на него актеры выходят только тогда, «когда фигуры их должны были быть оторваны от общего действия пьесы и когда их речи звучали как бы открытые ремарки». Вместе с тем на этот раз Мейерхольд снова возвращался к старому принципу неподвижности, которому подчинял игру актеров. Вся динамика действия была на этот раз заключена в зрительные моменты линий и цветов, актеры же должны были стремиться к тому, чтобы звучали самые слова пьесы.

Блок (он жил этим летом в Петербурге и писал «Розу и крест») рассказывает об этом спектакле:

Впервые услышав этот язык со сцены, я поразился: жизнь души переведена на язык математических формул, а эти формулы, в свою очередь, написаны условными знаками, напоминающими зигзаги молнии на очень черной туче...

По мнению Блока, грозный характер творчества Стриндберга был хорошо почувствован Мейерхольдом и Бонди.

... и потому — все восемь картин на сцене не ярко освещены: задний фон — синий, черный занавес, сквозь который просвечивают беспорядочные огни. Иногда появится на нем красное пятно; все время мелькают на нем то бутылки с вином (парижское кафе), то лоснящийся цилиндр и узкий сюртук героя, которого математика рока загоняет в ужасное; то битая морда сыщика или комиссара; то красное манто кокетки и отсвечивающий рубином крест у нее на груди; вдруг среди кафе, в сценическом положении почти нелепом, проскальзывают черты софокловой трагедии: полицейский комиссар вдруг неожиданно и нелепо начинает напоминать вестника древней трагедии.

На другой день после стриндберговского вечера, в воскресенье 15-го, прошла комедия Бернарда Шоу «Ни за что бы вы этого не сказали». При постановке этой пьесы Мейерхольд широко применил перемонтаж сценического текста, и комедия Шоу на териокской сцене шла в сильно измененном виде.

В течение лета Мейерхольд мечтал также поставить «Каменного гостя» А. Пушкина и пантомиму «День рождения инфанты» на музыку Франца Шрекера, написанную в 1908 г. Но из этих замыслов ничего не вышло, и последней териокской постановкой Мейерхольда явилась новая сценическая редакция «Поклонения кресту» Кальдерона, впервые поставленного им, как мы уже писали, в 1910 году у Вячеслава Иванова.

Согласно сообщению М. В. Бабенчикова, постановка кальдероновой трагедии была первоначально задумана «в мрачных, сгущенных красках и страстных тонах, с желто-огненным задним освещением, цвет которого предполагалось пропустить через разрезной занавес». Но этот вариант был отвергнут. Стремясь создать такую обстановку, «которая помогла бы игре актеров и в которой лучше всего мог выявиться дух Кальдерона», и в то же время стремясь к крайней упрощенности, Мейерхольд, в качестве основной декорации, выбрал белый шатер, заднее полотно которого было разрезано на узкие вертикальные полосы и через промежутки между ними входили и уходили актеры. На этом заднике был нарисован длинный ряд синих крестов, причем линия их, высокая у краев сцены, постепенно понижалась к середине. В своих

режиссерских примечаниях Мейерхольд пишет: «Этот белый занавес, с нарисованным на нем длинным рядом синих крестов, являлся символической границей, отделявшей место действия католической пьесы от внешнего враждебного мира». В куполе шатра, на образовавшихся по бокам треугольниках, были нарисованы звезды. «По бокам сцены стояли высокие белые фонари; в них за матовой бумагой горели маленькие лампы, но фонари стояли лишь как символы фонарей, а сцена освещалась верхними и боковыми софитами (рампы не было)». По середине шатра в раме была надпись, гласившая по-испански «la devozion de la Cruz» — «Поклонение кресту». Во второй хоронаде «чтобы показать, что действие происходит в монастыре, два отрока, под однотонный звон колокола за сценой, вносили и ставили большие белые трехстворчатые ширмы, на которых был нарисован строгий ряд католических святых».

Вообще строгость, мрачность и простота, — пишет Мейерхольд, — достигались тем, что все было оставлено белого цвета; рисунки на шатре и на ширмах (очень простые и строгие) были сделаны только контуром синей краски. Зрителю должно было стать ясно, что здесь декорациями не изображалось ничего, здесь играют только актеры. Обстановка — это только страница, на которой записан текст. Поэтому все, что было связано с обстановкой, передавалось заведомо условно. Актеров не привязывали к деревьям (деревьев на сцене не было совсем); они просто прислонялись к двум столбам, ограничивающим на переднем плане сцену (и принадлежащим к зданию театра); веревка, надетая им на руки, связать их не могла, так как висела на них петлей свободно. Крестьянин Хиль, который должен был прятаться в кустах, заворачивался просто занавесом. В конце пьесы раненому насмерть, бегущему по сцене Эусебио «дорогу преграждает крест». Так буквально и было: в тот момент, когда Эусебио готов был уже упасть, синий деревянный крест был внесен и поставлен перед ним отроком, одетым в черное.

В игре актеров Мейерхольд стремился достичь, прежде всего, преодоления романтической читки путем более прочных и ударных интонаций, «выразительностью своей напоминавших удары рапир». В драматических местах стремились передать элемент суровости и религиозно-культового начала, в комических — впечатление неустанно бьющего пульса жизни.

Сравнивая териокскую постановку «Поклонения кресту» с постановкой ее в Башенном театре, можно заметить, что общие принципы разрешения мизансцен остались те же, но работа с разными художниками (в Башенном театре — Судейкин, в Териоках — Бонди), разные условия сцены — все это отразилось на внешней форме спектакля. В первой редакции было больше пышности. Там был золотисто-пыльный занавес, арапчата, раздвигающие его, яркая световая гамма костюмов. В Териоках же Мейерхольда интересовала, наоборот, строгость, простота, аскеза пьесы. На этот раз он ставил «Поклонение кресту», как пьесу католическую, а тогда в «Башенном театре» его больше интересовал испанский театр и свойственные ему приемы. Стремление к яркости увеличивалось, благодаря Судейкину. В Териоках все было отчетливее, прозрачнее и суше.

Пребывание в Териоках давало возможность Мейерхольду не только работать практически, но и написать большую теоретическую статью «Балаган»,

в которой он развивает свою систему театропонимания так, как она сложилась в связи «с исканиями, относящимися ко времени, близкому к 1912 году». Полагая, что необходимо, чтобы «восстановился в скромном своем достоинстве традиционный театр», Мейерхольд считает нужным «работать над изучением и восстановлением тех старых театров», где царит культ каботинажа в широком смысле слова.

Путем к этому восстановлению должна служить пантомима, так как «слова в театре лишь узоры на канве движений». При инсценировании же безмолвных пьес «вскрывается для актеров и режиссеров вся сила первичных элементов театра: сила маски, жеста, движения и интриги».

Нужны также театру и прологи, парады и другие подобные элементы старого театра, так как они «обязывают зрителя смотреть на представление актеров не иначе, как на игру, и всегда, когда зритель вовлечен актером в страну вымыслов слишком глубоко, актер стремится как можно скорее какой-нибудь неожиданной репликой или длинным обращением *a part* напомнить зрителю, что то, что перед ним творится, только игра». «Комедиант-мим, — утверждает Мейерхольд, — призван вести зрителя в страну вымысла, забавляя его на этом пути блеском своих технических приемов», а для этого он должен, «сбросив с себя покровы окружающей среды, умело выбрать маску, декоративный выбрать наряд и щеголять перед публикой блеском техники — то танцора, то интригана, как на маскарадном балу, то простака старой итальянской комедии, то жонглера».

Маска — символ театра. Ее мертвенность кажущаяся, так как «с помощью своего мастерства актер умеет поместить ее в такой ракурс и прогнуть свое тело в такую позу, что она, мертвая, становится живой». Скрываясь под маской хотя бы Арлекина, актер в состоянии дать величайшее многообразие характера, и в то же самое время зритель в данной маске видит всех людей, хоть сколько-нибудь подходящих под содержание этого образа.

Между театром маски и балаганом Мейерхольд ставит знак равенства, так как «театр маски всегда был балаганом, и идея актерского искусства, основанного на боготворении маски, жеста и движения, неразрывно связана с идеей балагана». Излюбленным приемом балагана является гротеск, который, «игнорируя частности и только играя собственной своеобразностью, присваивает себе всюду только то, что соответствует его жизнерадостности и капризно-насмешливому отношению к жизни».

Сравнивая гротеск со стилизацией, Мейерхольд говорит, что метод стилизации еще аналитичен, метод же гротеска строго синтетичен. «Гротеск без компромисса, пренебрегая всякими мелочами, создает (в условном неправдоподобии, конечно), всю полноту жизни». Гротеск — самоцель, так как ему дано по-иному подойти к быту, углубить быт до той грани, когда он перестает являть собой только натуральное. Задачи сценического гротеска в том, «чтобы постоянно держать зрителя в состоянии этого двойственного отношения к сценическому действию, меняющему свои движения контрастными штрихами». «Основное в гротеске это — постоянное стремление художника вывести зрителя из одного только что постигнутого им плана в другой, которого

зритель никак не ожидает». Не трудно заметить, что эта метода впоследствии дала основание тому приему переключения, который Мейерхольд в московский период особенно отчетливо применил при постановке «Бубуса».

Анализируя природу гротеска, Мейерхольд указывает, что он может быть не только комическим, но и трагическим, так как «разнороднейшие явления природы синтетически связывались без всякой видимой законности не одними только творцами произведения юмора» (Гойя, По, Э. Т. А. Гофман). Покров гротеска давал возможность, например, Калло в смешных образах открывать тонкому наблюдателю таинственные намеки. Этот мотив открытия в определенных образах иного содержания Мейерхольд называет мотивом подмены, отводя ей значительное место в сценическом гротеске.

В гротеске очень важен также момент декоративности в широком смысле этого слова, так как гротеск стремится подчинить психологизм декоративной задаче, и его искусство основано на борьбе содержания и формы.

Когда в искусстве гротеска, в борьбе формы и содержания восторжествует первое, тогда душой сцены станет душа гротеска, т. е. *фантастическое* в игре собственной своеобразностью; *жизнерадостное* и в комическом и в трагическом; *демоническое* глубочайшей иронией; *трагикомическое* в житейском; *стремление* к условному неправдоподобию таинственным намеком и превращением; *подавление* сентиментально-слабого в романтическом; *диссонанс*, возведенный в гармонически-прекрасное и *преодоление* быта в быте<sup>7</sup>.

Статья Мейерхольда «О балагане», с ее апологией гротеска и утверждением необходимости воскресить в современности культ каботинажа, замкнула первое десятилетие режиссерской деятельности В. Э. Мейерхольда (1902 – 1912). Это десятилетие было начато описанным нами режиссерским экземпляром «Псковитянки», и, вспомнив о нем, мы с еще большей очевидностью почувствуем, как далеко ушел Мейерхольд со времени своего режиссерского детства, как огромен оказался пройденный им путь от русского мейнингенства и натурализма к сознательному построению условного театра на основе старо-театральных традиций. И если в статье, написанной в 1908 году, «Театр. К истории и технике», Мейерхольд еще ошупью намечал основы актерской системы, то теперь эта система получила свое завершение. Новый актер стал мыслиться Мейерхольдом, как непосредственный преемник искусства каботинов, мимов, гистрионов, жонглеров, как актер, владеющий всеми средствами выразительности сценической «игры».

---

<sup>7</sup> Курсив наш.

## VIII НА РУБЕЖЕ РЕЖИССЕРСКОГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ 1912 – 1913

*Столетие «Отечественной войны». — Предстоящие работы Мейерхольда. — «Заложники жизни» Ф. Сологуба. — Выход книги Мейерхольда, «О театре». — «Театр как таковой» Н. Евреинова. — Критика д-ра Беспятова, А. Кугеля, Ф. Комиссаржевского. — П. М. Ярцев. — Отношение московской печати. — Огрубление театральных вкусов. — Московский Малый театр. — Возрождение драматургии В. А. Александрова. — 15-й сезон МХТ. — Мольеровский спектакль. — Смерть И. Саца и К. Бравича. — «Постановочное время». — Уход в студийность. — «Электра» Р. Штрауса. — Греческие воспоминания. — Архаизация. — Раскопки А. Эванса. — Transposition des sentiments. — Травля правых газет. — «Театр музыкальной драмы». — Разрыв между театром и литературой. — Акмеизм и адамизм. — Эго- и кубофутуризм. — Лучизм. — Московские диспуты. — Ущербная пора.*

Спектакли в Териоках закончились в первой половине августа. В 1912 году зимний сезон в казенных театрах должен был начаться ранее обыкновенного, так как в связи со столетним юбилеем Отечественной войны 26 августа, в день Бородинского сражения, на сценах Малого и Александринского театра были назначены торжественные спектакли, для которых драматург А. И. Бахметев написал специальную хронику «12-й год».

Вернувшись в середине августа в Петербург, Мейерхольд сообщил сотруднику «Петербургской газеты» о своих предстоящих работах в сезоне. Это были: «Заложники жизни» Ф. Сологуба в Александринском театре, «Электра» Рихарда Штрауса и «Королева Мая» Глюка в Мариинском. Относительно «Маскарада» Мейерхольд в беседе сообщил следующее:

Как только поставим «Заложников жизни», «Электру» и пастораль Глюка, А. Я. Головин и я тотчас снова примемся за «Маскарад», который вчерне совершенно готов. Жду от А. К. Глазунова музыку. Как только получу, начну вводить «сотрудников» в общие сцены бала-маскарада второй картины и бала восьмой картины. «Маскарад» пойдет в декабре.

Почти одновременно с этой беседой в «Петербургском листке» появилась заметка о выходящей в свет книге В. Э. Мейерхольда «О театре». В заметке указывалось, что «книга эта должна положить конец всем кривотолкам, так как в ней режиссер-новатор ставит точки над всеми спорными “i” и тем самым прекращает всякие споры о своей причастности к тому или иному лагерю искусства».

Несмотря на то, что «Заложники жизни» были вчерне срепетованы еще

весной, и на последней репетиции их перед летним разъездом присутствовали В. А. Теляковский, Ф. К. Сологуб, А. Я. Головин, автор музыки В. Г. Каратыгин и артисты, незанятые в пьесе, первое представление состоялось только 6 ноября 1912 года.

Содержание «Заложников жизни», напечатанных в XVIII альманахе «Шиповника», вкратце сводилось к следующему: сын земского врача Чернецова, 18-летний Михаил, и 16-летняя Катя Рогачева, дочь прогорающего помещика, любят друг друга. Но за Катей ухаживает молодой человек Сухов, богатый помещик, будущий предводитель дворянства. Михаила же любит Елена Лунагорская — Лилит. Михаил и Катя — «заложники жизни». Прежде чем соединиться, они должны пробыть в плену у случайных владык. Этот плен продолжается 8 лет. Эти годы, во время которых Михаил стал известным строителем, он живет вместе с Лилит, а Катя — жена Сухова. Когда Михаил и Катя соединяются вместе, то Лилит уходит от Михаила, говоря: «Мой срок прошел. Ах, опять для меня повторилась моя старая, старая история любви. В раю первозданном к первому человеку, созданному богом, пришла из ночных его грез возникшая прекрасная, тихая Лилит. Дни первой лунной Лилит проходят скоро — и приходит вторая, законная, вечная жена Ева к своему Адаму».

В цитированной уже нами беседе В. Э. Мейерхольд сообщил сотруднику «Петербургской газеты», что его задачей является:

При реалистических тонах исполнения, при реалистической обстановке заставить зрителя почувствовать, что пьеса насквозь символична и что реалистическая основа пьесы (родители Кати и Михаила) углублена автором до той грани, когда быт превратился в явление сверхнатуральное и потому символическое.

На вопрос: нужно ли понимать реальную основу пьесы в ее буквальном и бытовом значении, Мейерхольд ответил ссылкой на мнение А. Н. Чеботаревской, заявившей, что «вопросы обывательского быта... ни в коем случае не могут быть предъявлены к автору пьесы, насквозь символической. Правда художественная не всегда совпадает с правдой жизни и может быть убедительной сама по себе». Основная идея пьесы, по истолкованию Мейерхольда, заключалась в вечном разладе мечты и действительности, искусства и жизни, Дульцинеи и Альдонсы. «Творящее начало жизни представлено в пьесе в образе Михаила (исполнитель Лешков). Земная жизнь, пленяющая Михаила, — это Катя (Тиме); человек ничего не создающий, а лишь удерживающий за собой приобретенное — это Сухов (Горин-Горяинов). Идеальное начало в жизни — Лилит». Трагический подъем пьесы — в конце, «когда люди, подобно Кате и Михаилу, эти бедные пленники, эти заложники жизни бессильны увенчать Дульцинею, и она, со своей неузнанной красотой, стоит перед ними отвергнутая».

«Заложники жизни» были написаны Сологубом в пяти актах, но Мейерхольд разделил пьесу на три части. Антракты были между первым и вторым действием, вторым и третьим. Третье, четвертое и пятое шли без перерыва. Это деление соответствовало временным интервалам сценария. Между первым и вторым

действием у Сологуба проходило четыре с половиной года, между вторым и третьим — восемь лет. Третье, четвертое и пятое были разделены днями и представляли одно целое.

В обстановке спектакля были соблюдены следующие принципы. Сцена была поднята наравне с суфлерской будкой, просцениум устлан темно-голубым сукном. Декораций было 4: весенний сад в первом действии, виднеющийся из окна террасы помещичьего дома, синяя комната в доме Рогачевых, коралловая гостиная в доме Сухова и разгороженная пополам зеленой расшитой занавесью зала в доме Михаила. Ю. Слонимская писала: «В постановке г. Мейерхольда все декорации объединены общей схемой: в каждой из них несколько дверей, расположенных по одной линии, и действующие лица незаметно входят и выходят, как бы символизируя этой вечной лентой сменяющихся фигур бесцельный круговорот земной жизни».

Само представление начиналось пантомимной сценой, в которой участвовали Михаил, Катя и катина нянька. В следующий затем диалог Кати и Михаила Мейерхольд вводит игру в мяч. Перебрасываясь фразами, Катя и Михаил одновременно перекидывались мячом. Задача состояла в том, чтобы моменты, в которые Михаил ловит мяч, приходились на известные концы фраз в диалоге. Главную трудность инсценировки представляло истолкование образа Лилит и особенно ее пляска в третьем действии. Мейерхольд старался найти для Лилит такие позы, движения и интонации, которые бы помогли зрителю почувствовать двойственную природу Лилит — Елены Лунагорской. Актриса Тхоржевская, исполнявшая эту роль, тщательно выполнила режиссерские указания, но, согласно свидетельству критиков, не внесла в исполнение живого актерского чувства роли. Пляска была поставлена балетмейстером Пресняковым. Ей было уделено слишком много времени, и она превратилась в целую мелопластическую сцену. Ярцев, посвятивший спектаклю большой фельетон, считал, что наибольшей удачей режиссера были те моменты, когда на сцене получалось полное олицетворение натурально-условного театра. «Эти счастливые моменты очень приподнимали спектакль. Не надо думать, что они достигнуты впервые на русской сцене. Но они своеобразны, кое в чем достигнуты по-своему, и вот почему весело особенно, когда они вдруг прорываются. Точно солнце заливает сцену». Ярцеву кажется, что «в постановке “Заложников” В. Э. Мейерхольд еще неожиданно потеплел, точно коснулся земли, и земля согрела его... и где это было — там элементы “условного” театра сливались с элементами от театра “натурального”, а не только становились с ними рядом».

В особую заслугу ставилось Мейерхольду и то, что он «с необычайной тщательностью, — как писал Старк, — подобрал для пьесы исполнителей, большею частью среди молодых или новых членов труппы или таких, гибкое дарование которых давало основание надеяться, что они сумеют проникнуться и особым стилем современного, нового для театра автора и деликатными, тонко-художественными намерениями режиссера».

Сам спектакль 6-го ноября вышел очень торжественным. Зал был переполнен. Атмосфера чрезвычайно напряжена и повышена. Аплодисменты

были бурными, и в них одиноко врезались пронзительные свистки и шиканья. Кугель писал: «Не то важно, что староверы пробовали шикать, а модернисты и романтики страстно аплодировали, а то важно, что нейтральная публика почувствовала силу и обаяние Сологуба и, не разбираясь в тонкостях литературных направлений, прощая ошибки и слабости, поддалась чарам поэта». Спектакль закончился чествованием Сологуба, Мейерхольда и Головина. Им были поданы лавровые венки с разноцветными лентами. На оранжевой ленте стояла надпись: «Всеволоду Мейерхольду, рыцарю искусства, — поклонники красоты»; на черно-зеленой: «Федору Сологубу — заложники жизни»; на синей: «А. Я. Головину, художнику вдохновения, — поклонники красоты». «Заложники жизни» имели успех и на следующих представлениях. В течение сезона они были сыграны 24 раза.

В этот год, вообще, Сологуб пользовался исключительным вниманием театра. В журнале «Театр и Искусство» печатались статьи поэта, в которых Сологуб говорил о себе: «Я — мечтающий о преобразовании жизни искусством, мечту ставящий выше действительности, в игре признающий подлинную реальность, превосходящую реальность наших будней». В театре «Кривое зеркало» поставили пьесу Сологуба «Всегдашни шашни», а его лекция об «Искусстве наших дней» собрала 1 марта 1913 года полную аудиторию Тенишевского училища.

В том же ноябре 1912 года, когда в первый раз прошли «Заложники жизни», Мейерхольд сдал в печать последние страницы своей книги. Его предисловие датировано «ноябрь 1912 года».

Являясь сборником статей, книга «О театре» была распланирована Мейерхольдом на три части. В первую часть вошли две большие статьи: «Театр. К истории и технике» и статья о «Тристане и Изольде». Вторую часть Мейерхольд назвал «Из дневника» (1906 – 1912). Сюда вошли одиннадцать названий. Из них наиболее важной была статья: «К постановке “Дон-Жуана”». Наконец, третья часть была посвящена статье «Балаган», о которой мы писали в предыдущей главе. В предисловии Мейерхольд подчеркивал, что, «несмотря на то, что ни в одной из предлагаемых здесь статей тема о просцениуме не освещена всесторонне, читатель легко заметит, что к вопросу о просцениуме стянуты в этой книге все нити различных тем». Значительное место в книге заняло «приложение», состоящее из неполного списка режиссерских работ за 1905 – 1912 годы и из примечаний, дающих описание некоторых работ. Во вступительной части к этим примечаниям говорилось:

Искусству театра возвращается утраченное театром искусство формы. Декоративная задача должна быть слита с задачей драматического действия, подвижного игрой актера; при этом должно быть палило строгое соответствие между основной идеей и внутренней музыкой произведения, между тонкостями психологии и стилем, декорумом постановки. В *mise en scene* и игре актеров вырабатываются новые приемы намеренно-условных изображений. Формам театрального искусства сообщаются черты преднамеренной сгущенности, — на сцене ничего не должно быть случайно.

Одновременно с Мейерхольдом выпустил свою книгу (тоже сборник)



Н. Н. Евреинов, под названием «Театр, как таковой», с подзаголовком: «Обоснование театральности в смысле положительного начала сценического искусства и жизни». В этой книге Евреинов стремится показать, что театральность есть не что иное, как могучий «инстинкт преображения, инстинкт противопоставления образам, принимаемым извне, образов, произвольно творимых человеком, инстинкт трансформации видимости природы».

Выход в свет сразу двух оригинальных режиссерских книг (к ним надо прибавить еще перевод сборника статей Гордона Крэга «Искусство театра») вызвал ряд критических откликов. О книгах Евреинова и Мейерхольда много писали, то сопоставляя их вместе, то по отдельности, отводя каждому сборнику не только краткие библиографические рецензии, но и обширные статьи.

В «Театре и Искусстве» за книгу Мейерхольда взялись сразу двое — доктор Беспятов и А. Кугель. Беспятов решительно утверждал, что «господин Мейерхольд — явление в театре настолько определившееся, что едва ли можно о нем сказать что-нибудь новое, притом он уже пережил свою “славу” и годится разве только для того, чтобы им пугать театральных детей». Кугель отнесся к книге более сдержанно, но считал, что статьи Мейерхольда затемняют сущность его театрального мирозерцания. Критик упрекал режиссера в отсутствии общего плана в его исканиях, в том, что его занимают такие технические мелочи, как проблема просцениума, что на смену игу литературщины Мейерхольд устанавливает иго «мазильщины». «И как Рим погиб от вспомогательных войск, — восклицал Кугель, — так и театральные новаторы гибнут и разлагаются оттого, что театральные воины изгоняются из рядов, а под знамена призываются наемники». Книга Мейерхольда дала основание и Ф. Ф. Комиссаржевскому «свести старые счеты». В новом московском театральном ежемесячнике «Маски», начавшем выходить с осени 1912 года, Комиссаржевский написал статью «По поводу книги В. Э. Мейерхольда», где он поставил целью разоблачить Мейерхольда, как новатора и реформатора. Комиссаржевский утверждал, что «из всех работавших в петербургском театре В. Ф. Комиссаржевской в период режиссуры В. Э. Мейерхольда театральными реформаторами могут считаться только сама Комиссаржевская и художники-декораторы, писавшие для этого театра». Развивая этот тезис, Комиссаржевский счел также нужным указать, что при постановке «Победы смерти» и «Жизни человека» это он, а не Мейерхольд придумал, как планировать сцену, и по его указаниям и чертежам была сделана вся лепная декорация и костюмы для пьесы Сологуба и декорации, световые эффекты, костюмы и гримы для пьесы Леонида Андреева. Несмотря на отдельные, не лишённые интереса замечания, вся статья являлась по существу тем, что мы выше назвали «сведением счетов». Цитаты подбирались таким образом, чтобы их можно было подогнать к утверждениям критика, стремящегося объективировать свою явно пристрастную точку зрения.

Другой соратник Мейерхольда по театру В. Ф. Комиссаржевской — П. М. Ярцев посвятил в газете «Речь» книге «О театре» один из своих театральных очерков.

У Ярцева, в отличие от многих театральных критиков, было свое

определенное театропонимание и свой взгляд на русский театр. Ярцев думал, что «в русском театре не один театр, а два театра». Один он называл «искусственным, искусным театром», построенным по иноземному театру, но сохранявшим на себе и сохраняющим черты русского театра. Другим театром был естественный творческий театр — театр поистине народный, соответственный русскому чувству, тот театр, который предчувствовал Щепкин. Ярцев считал, что театр естественный строится Станиславским. Его он приветствовал и всячески поддерживал. Представителем искусственного, искусного театра он считал Мейерхольда. К этому театру Ярцев относился отрицательно.

Ярцев думал, что в книге Мейерхольда нет его настоящего.

Он был, или он начинался, когда играл в Чехове и Гауптмане (его бранили за Иоганнеса, но я любил смотреть, как он его играл), и было ли это в «натуралистическом театре» или в «театре настроений» — это было начало творчества, все равно большого или малого, и Мейерхольд был настоящий. Потом он пропал, спрятался, — исчезло живое лицо его — когда он начал действовать, как реформатор.

Ярцев считал, что для того, чтобы правдиво играть, надо правдиво чувствовать. Актеры «театральные» превосходно играют то, что театрально чувствуют. «И оттого, — по мнению Ярцева, — вся та работа “нового театра”, о которой рассказывается в книге Мейерхольда, ничего не создала, кроме лживых, напряженных, нарядных представлений, что она оказалась бессильной заставить актера чувствовать по-новому». Поэтому Ярцев считал, что Мейерхольд «выдумывает» новый театр, и цикл его исканий он и рассматривал как цикл попыток выдумывать новый театр.

Очень симптоматичным было также и то, что московская пресса отнеслась к книге Мейерхольда гораздо более положительно, чем петербургская. В Москве книга была воспринята сама по себе, вне связи с практической работой автора. Даже реакционные «Московские Ведомости» и те отнесли к книге с признанием ее художественных заслуг. Либеральные же «Русские Ведомости», в лице И. Н. Игнатова, отвели книге Мейерхольда целый «подвал». Здесь отмечалась здоровая критика Мейерхольдом натуралистического театра и оценивались предлагаемые им пути с точки зрения интересов всемогущего и издающего законы зрителя, который тем не менее сам неустойчив и не знает, какое ясное приказание дать работающей на него толпе драматургов, режиссеров, актеров. В «Русском Слове» также был поглощен сочувственный отзыв. А. Измайлов писал: «Мейерхольд — фанатик мечты театрального обновления, осуждаемый, вышучиваемый, он пронес эту свою мечту мимо разъяренных газетчиков, мимо негодующих староверов и жив ею посейчас. Его книга — свидетельство того, как много он читал, думал и искал в этой области. Время заставило его отказаться от многого, во что он верил раньше, но в самой истории его поисков есть нечто поучительное, а в его борьбе против театральной рутины пробиваются лучи истины».

И отзывы отрицания, и отзывы признания книги В. Э. Мейерхольда ясно свидетельствуют, что этот сборник статей был встречен далеко не безразлично,

что он волновал и раздражал одних и будил мысль у других. Для самого же Мейерхольда выход в свет его книги имел значение очень большого и существенного итога. От критики натуралистического театра через различные фазы условного театра Мейерхольд пришел к ясному сознанию художественной автономии той формы, которая лежит в основе искусства театра. В борьбе за эту эстетическую самостоятельность театра и протекала деятельность Мейерхольда в первое десятилетие его режиссуры, нашедшей свое выражение в статьях различных периодов.

Провозглашая в конце своих десятилетних исканий вечность балагана и утверждая новую театральную манеру, Мейерхольд в сущности оставался верен своим ранним воззрениям на природу театра. Это было все тем же утверждением метода условной техники, только опирающейся на традиционализм. Этот путь от модернизма к восстановлению исконных театральных традиций не был в свое время увиден критикой. Сейчас же он отчетливо воспринимается всяким, кто без предубеждения раскроет книгу «О театре».

Сезон 1912 – 1913 года, который начался для Мейерхольда постановкой «Заложников жизни», был сезоном из ряда вон выходящим по своему низкому художественному уровню. Это была зима, когда огрубение театральных вкусов стало типическим явлением. Волны дурного репертуара захлестнули все драматические сцены. В Александринском театре одиночество «Заложников жизни» еще более подчеркивалось остальным репертуаром. Вслед за юбилейным (1812) годом последовали «Любите жизнь» Федорова, «Роман тети Ани» Найденова, «Ассамблея» Гнедича, «Профессор Сторицын» Л. Андреева, «Кулисы» Щепкиной-Куперник. Вся эта репертуарная неразбериха закончилась «Избранием на царство Михаила Федоровича Романова», поставленного для юбилейных торжеств 300-летия дома Романовых 21 февраля 1913 года. Курс на академизм, на классический репертуар в Александринском театре был ликвидирован почти полностью. Классиков ставили лишь для русских спектаклей в Михайловском театре, здесь молодому режиссеру Ю. Л. Ракитину удалось привлечь внимание к «12-й ночи» Шекспира. Заслугой Ракитина было сохранение традиционных приемов английского старого фарса и самого стиля комедийной игры Шекспира.

Те же спектакли о «1812» и «1613» годах, те же «Ассамблея», «Профессор Сторицын», «Роман тети Ани» прошли в московском Малом театре. Здесь еще больше гнались за числом премьер, успев показать «Даму из Торжка» Беляева, «Историю одного брака» В. Александрова, из переводных «Дебют Венеры» Гойера, «Обширное поле» Шницлера. Были также возобновлены «Цена жизни» Немировича-Данченко, «Побежденный Рим» Пароди и тоже «12-я ночь», под названием «Как вам будет угодно», Шекспира. Особенный успех выпал на долю «Истории одного брака». Возвращение на сцену В. Александрова, драматурга 80-х и 90-х годов, не писавшего в течение 17 лет, показывало ясно, как были крепки у публики дурные вкусы упадочных десятилетий. О Малом театре в целом Ярцев кратко писал: «Малый московский театр продолжался без всякой радости. С хорошими актерами, с хорошими сборами, с неграмотными режиссерами, с привычной тоской на душе». Этот же диагноз петербургского

критика подтверждал и Н. Е. Эфрос, писавший, что «обилие в репертуаре новых пьес русских драматургов отнюдь не стоит в соответствии с уровнем нашей драматургии», и что «иные спектакли могли бы проходить на Малой сцене с большим совершенством».

Неудачно начал свой пятнадцатый сезон и Московский Художественный театр. Первая неудача — «Пер Гюнт» — была режиссерской. Она повлекла за собой уход из театра К. А. Марджанова. Вторая неудача была авторской — это была «Екатерина Ивановна» Леонида Андреева. В ответ на сообщение В. И. Немировича-Данченко о неуспехе, автор телеграфировал: «Нисколько не огорчен, это не провал пьесы, а провал мешанской публики первого абонементы». Но спектакль не имел успеха и в дальнейшем.

Третьей постановкой шли комедии Мольера — «Мнимый больной» и «Брак поневоле», показанные 28 марта 1913 года. Сорежиссером в этом спектакле был художник А. Н. Бенуа, с этого года вступивший в число ближайших сотрудников театра. Мольеровский спектакль Художественного театра как бы завершил трилогию больших мольеровских спектаклей в русском театре первой четверти XX века. «Дон-Жуан» в постановке Мейерхольда-Головина, «Мещанин в дворянстве» в постановке Комиссаржевского — Сапунова, «Мнимый больной» в постановке Станиславского-Бенуа — вот части этой трилогии. В отличие от мейерхольдовского «Дон-Жуана» Бенуа — Станиславский стремились показать натурального Мольера. Однако, в отрыве от общего житейски-жизненного тона спектакля, Бенуа в финале показал «посвящение Аргана в доктора», как яркую буффонаду.

Сезон 1912 – 13 был для Художественного театра траурным: 11 октября умер композитор Илья Сац, а 13 ноября — К. В. Бравич, так и не успевший ни разу выступить в театре. В тот год началась в Художественном театре новая жизнь. Осенью 1912 года К. С. Станиславский образовал студию для занятия по своей системе с сотрудниками Художественного театра. В студии занятия системой вели: Л. А. Сулержицкий и Е. Б. Вахтангов. Параллельно «классным упражнениям», под руководством Р. В. Болеславского готовился спектакль «Гибель “Надежды”», впервые показанный 15 января 1913 года. Таково было начало будущего МХАТ II. На этот раз появление нового театра осуществлялось так, как мечтал в 1907 году Мейерхольд: театр рождался из школы.

Александринский, Малый, Художественный театры были главными драматическими сценами обеих столиц. Вокруг них разместились другие драматические театры. В Москве — Корш и Незлобии, в Петербурге — филиал Незлобина, русский драматический театр Рейнеке и «Малый театр», потерявший в тот год своего основателя — А. С. Суворина. Во всех этих театрах шли в огромном количестве пьесы современных, главным образом, русских авторов<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Это были Рышков («Змейка»), Потапенко («Только сильные», «Платформа»), Острожский («Отречение»), Жуковский («Пробудилась»), Туркин («Русская душа»), Поляков («Лабиринт»), Вознесенский («Цветы на обоях»), Трахтенберг («Чертова кукла»), Беспятов («Свет тихий»), Тарский («Прапорщик запаса»), Гарин («Пески сыпучие»), Амфитеатров («Дон-Жуан в

В этом потоке в большинстве безвкусных пьес режиссеры стремились, хотя бы контрабандой, провести один-другой значительный спектакль. Комиссаржевский у Незлобина осуществил в тот год постановку первой части «Фауста» в декорациях Арапова, «Принцессу Турандот» в декорациях по эскизам покойного Сапунова и инсценировал «Идиота» Достоевского. А. Я. Таиров у Рейнеке поставил «Бегство Габриэля Шиллинга» — слабую пьесу Гауптмана в декорациях Анисфельда, и «Изнанку жизни» Бенаvente, с Судейкиным в качестве художника и музыкой Кузмина. Зиновьев у Корша для открытия сезона поставил «Маскарад» Лермонтова. Коршевский режиссер поставил «Маскарад» статуарно, требуя от актеров монотонности и в довершение всего купюровав (!!!) ту сцену, где Нина теряет браслет. Таков был «Маскарад» по-коршевски, заслуживавший лишь упоминания, как пример бессмысленного подхода к лермонтовской драме.

Это время в русском театре Ярцев называл «постановочным временем». В своей статье, посвященной вопросу, как возможно актерам играть в постановках режиссеров различных наклонностей, Ярцев писал: «Но дело в том, что у огромного большинства режиссеров нынешнего постановочного времени нет никакого лица. В лучшем случае это люди с относительным театральным опытом, с некоторым личным вкусом и много нагладевшиеся разных образцов, в каких ставили и пробовали ставить представления в недавнее шумное время в театре». «Актеров они не трогают», так как их цель состоит в том, чтобы «более или менее прилично составлять планы постановок из обрывков чужих образцов».

Характеризуя этих режиссеров-компиляторов, Ярцев говорит, что все они берут свое происхождение или «от древнего Станиславского 90-х годов, или от В. Э. Мейерхольда эпохи первого его сезона в театре Комиссаржевской (1906 – 1907)». Но родства ни те, ни другие не признают. «“Режиссеры старые” очень любят клеить макеты. С детской радостью вырезают они эти игрушки и достигают в искусстве их склеивать поразительного совершенства». Режиссеры «новые» «презирают макеты и любят разговаривать о живописи. О музыке тоже очень любят рассуждать. И было такое недавнее время, когда они все говорили о танце. Они любят слово: “выявить”, по одному этому слову их можно узнать безошибочно. У них в режиссерских висят эскизы хороших художников».

Характеристика Ярцева в целом была правильной. И когда он делал обзор 1912 года, то писал: «Прошлый год был тихий в театре. Все опустилось, очень присмирело, и в театре стало не то, что скучнее (не менее скучно было и в позапрошлом году), а стало покойнее». На фоне этого покоя-застоя и развернулась пышно бесславная «российская драматургия» и то «режиссерское компиляторство», о котором говорил Ярцев. Поэтому постепенно, наряду с работой больших театров, начался уход в студийную и лабораторную работу. С осени 1912 года стала на ноги студия К. С. Станиславского, со следующей осени

---

Неаполе»), Фальковский («Веселая история»), Л. Л. Толстой («Право любви»), Боцяновский («Натали Пушкина»), Ходотов («Наследие родовое»), Никольский («Первая гроза») и ряд других ныне забытых и драматургов и произведений.

1913 года открылась студия В. Э. Мейерхольда.

Вторая половина сезона 1912 – 1913 была для Мейерхольда «оперной». Она связана для него с постановкой «Электры» Штрауса на Мариинской сцене.

Написанная в 1909 году на либретто Гуго фон Гофманстала, эта опера Штрауса в те годы была для России не только западной новинкой, но и произведением, по своим художественным качествам, глубоко революционным. Большинство считало «Электру» непонятной и безобразной по музыке. Меньшинство видело в опере Штрауса «огромный шаг вперед по пути к новому монументальному стилю в современной музыкальной драме». Но наряду с этой монументальностью отмечалось, как особенность «Электры», несоответствие между сюжетом и музыкой. «Музыка Штрауса, — утверждал В. Каратыгин, — ни в малейшей степени не пахнет Грецией, но она сильна, ярка и местами необычайно субъективна и, при всех своих крайностях и прямых недостатках, во всяком случае своеобразно, любопытно и бесподобно звучит в инструментах». В основу текста либретто Гофмансталь положил трагедию Софокла «Электра» и трагедию Эсхила «Совершающие возлияния». Но, несмотря на свою тягу к классицизму, Гофмансталь остался типичным модернистом. И это Мейерхольд считал большим недостатком, так как, по его мнению, «неудачная обработка античного мифа Гофмансталем очень осложняет выработку общих планов. Напиши Штраус музыку на текст Софокла, работа значительно упростилась бы».

Быть может «модернизм» Гофманстала не был бы особенно ощущаем Мейерхольдом, если бы в его памяти не сохранился запас впечатлений от поездки в Грецию летом 1910 года. Там, при посещении Микен, — как мы писали в главе III, — видел он гробницы Клитемнестры, Агамемнона и Атрея, Львиные ворота, священный загадочный круг с шестью могилами, следы замка Агамемнона, слышал, как шелестит на этих развалинах сухой вереск, «немой свидетель коварства Эгиста и Клитемнестры». Поэтому-то, когда перед Мейерхольдом открылась возможность воплотить в театральном представлении пережитые в Греции впечатления, он и склонился к мысли не модернизировать, но архаизировать постановку.

Пригласив в качестве консультанта проф. Б. Богаевского, Мейерхольд и Головин совместно с ним остановились на мысли показать «обстановку бытовой культуры той эпохи, в которой зародилась легенда об Агамемноне, Эгисте, Оресте и Электре». Не стремясь дать историческую «Электру» постановщики все же не хотели отрывать миф от родной ему среды. В силу этого обязанностью ученого археолога было дать научное обоснование художественным замыслам. Таким образом, Мейерхольд и Головин остановились на памятниках своеобразной эгейской культуры, развивавшейся в течение времени от X – XIII веков до новой эры рождества христового под сильным влиянием Египта на островах и побережьях Эгейского моря, имея своими главнейшими центрами остров Крит и Южную Грецию.

Этот план тем более казался заманчивым, что раскопки английского археолога Артура Эванса, произведенные в 1903 – 1909 гг. на Крите, вывели на свет «из отдаленности веков остатки удивительных зданий, множество фресок с рисунками, выполненными с замечательной жизненностью, бесчисленное число

расписных глиняных, каменных и золотых сосудов, украшения тонкой ювелирной работы, фаянсовые, глиняные и бронзовые статуэтки, изделия из слоновой кости и бронзовое оружие с богатой отделкой из золота». По свидетельству Богаевского:

Головин и Мейерхольд, увлеченные богатством, красочностью и жизненностью материала, всесторонне освещающего выбранную нами эпоху, со свойственным им искусством *transposition des sentiments* постепенно подготавливали постановку оперы. Археологические памятники, которые я недавно видел в Греции и на Крите, оживлялись в умелом прикосновении к ним и, переходя с места раскопок и из витрин музея на сцену, складывались в красивую картину жизни далекой эпохи.

В результате всех подготовительных работ Головин и Мейерхольд выработали следующую планировку сцены. Основная площадка была приподнята и от нее к рампе спускались большие, серого камня ступени. Суфлерская будка была уничтожена. На ступенях находились две секиры на высоких подставках, окрашенных в красный, как кровь, цвет, а сверху стояли два светильника черного камня, украшенные золотом. Вся сцена была задернута легкой голубой занавесью. Архитектурная декорация, расположенная на площадке, представляла богато расписанный фасад дворца. В качестве мотивов росписи были использованы спирали, розетки, подвижные сочетания прямых линий, голубые, красные и оранжевые тона, излюбленные в ту эпоху.

Справа от зрителей, — пишет Богаевский, — находится здание, в главном помещении которого стоит трон белого камня. Рядом с тронным залом, опустелом после убиения Агамемнона, несколько ступеней ведут к площадке, откуда двери выходят во внутренние покои высокого здания с плоской террасой. Фасад его украшен мотивами, передающими каменную кладку и выступающие концы круглых деревянных балок. Слева от этого здания находится двухэтажная постройка с низкой дверью. Вверху здания расположена терраса с балюстрадой и деревянными эгейскими колоннами, прототипом будущих дорических; в их капители воткнуты небольшие секиры, а между ними висят, в виде украшения, нити крупных цветных бус. Верх здания уставлен по краям излюбленными эгейскими сакральными предметами в форме рогов быка, животного, представляющего священным.

Таким образом, вся декорация делилась как бы на четыре части, и зрители, оглядывая ее слева направо, видели сначала двухэтажное здание, потом высокое здание с плоской террасой, потом красную лестницу, ведущую с главной площадки во внутренний покой, и, наконец, тронный зал с белым троном. На основной площадке, изображавшей внутренний двор, находился «алтарь, украшенный ветвями; по его сторонам на высоких подставках стоят священные секиры, имевшие в этой эпохе значение божества. Этот символ, обычно встречающийся в эгейской культуре, приобретает особенное значение в мифе об Агамемноне, вызывая память о той секире, от которой он пал». Задник изображал черное с желтыми просветами небо.

Костюмы и обувь также были сделаны в соответствии с памятниками поздней эгейской эпохи. Например, костюмы прислужниц были синего цвета с красным позументом, похожие на «сарафан кринолином». Разумеется, так

показанная античность шла в разрез с той «тогой и дорической капителью, которые, — по злому замечанию Н. Радлова, — исчерпывают представления нашей театральной публики о древнем мире».

Но то, чего добивался Мейерхольд, подчеркивая архаизацией элемент мифа в «Электре», и то, что считал заслугой Богаевский — создание картины отдаленной поздней эгейской эпохи, — было отрицательно встречено критикой.

Сама по себе весьма интересная и красивая, выдержанная в духе микенской эпохи, постановка «Электры» с декорациями Головина и под режиссурой Мейерхольда, — писал Каратыгин, — переносила воображение слушателя в подлинную исторически точную античность. Нужно ли было стремиться к этому? Со сцены веяло археологией, а из оркестра неслись вопли, крики, стоны, в судорогах корчилась растерзанная душа композитора, неврастеника-импрессиониста самой новейшей формации. Контраст получился разительный.

Негодовала критика и на то, что Мейерхольд в движениях шел от поз, запечатленных памятниками поздней эгейской эпохи. Для Мейерхольда это было неизбежно, так как движение не должно было идти в разрез с оформлением сценического пространства. Впрочем, и те, кто особенно отрицал мизансцену «Электры», считали большим достижением выход Клитемнестры «в дикой стремительности рабов со светильниками, восточной пластичности прислужниц». О Славиной — Клитемнестре С. Волконский, особенно негодовавший на Мейерхольда, писал: «она вошла грозная, покоряющая и покорила нас».

Огромны были также и чисто музыкальные трудности, которые нужно было преодолеть труппе и оркестру Мариинского театра. Пришлось все, даже маленькие роли поручить первым актерам. Репетиции были усилены. На одной из них присутствовал концертировавший в Петербурге сам композитор. Но предполагаемое им дирижирование премьеры не состоялось, так как первое представление вместо января было перенесено на следующий месяц и состоялось только 18 февраля. «Электра» шла без антрактов и продолжалась 1 час 40 мин. С ней в один вечер должна была идти «Королева Мая» Глюка, но эта мысль была оставлена, и, таким образом, эта постановка Мейерхольда осталась неосуществленной.

Самый факт появления «Электры» на сцене Мариинского театра считался событием чрезвычайным и беспрецедентным. Но дирекция после трех представлений оперу Штрауса сняла. Отчасти причиной этого был неуспех оперы у широкой публики, отчасти и та травля правых газет, которая поднялась по поводу «Электры». Правые публицисты писали, что совершенно непозволительно в дни 300-летия дома Романовых показать оперу, где обезглавливаются особы царского рода.

Как ни была краткосрочна жизнь «Электры», она все же выделилась исключительно ярким пятном на общем фоне оперной жизни в ту зиму. В Мариинском театре уже начало брать верх реакционное начало. Кроме «Электры», новинками тут были «Искатели жемчуга» Бизе и «Мадам Баттерфляй» Пуччини. В Московском Большом успели возобновить только



«Хованщину», и главная часть репертуара приходилась на оперы Чайковского. Наряду с казенными операми действовали частные. В Москве продолжалась опера С. И. Зимина, где за год поставили «Садко» Римского-Корсакова, «Орел» Нугеса, «Ирис» Массене, «Сестру Беатрису» Гречанинова, «Елку» Ребикова и «Цыганского барона» Штрауса. В Петербурге возникло новое предприятие «Театр музыкальной драмы». Его основатель режиссер И. М. Лапицкий поставил своей целью перенести в оперу принципы Художественного театра и достичь наивозможной правды в сценическом воспроизведении. В первую очередь были поставлены «Евгений Онегин», «Нюрнбергские мастера пения» и «Садко». Первые опыты критике показались эстетически сомнительными. Каратыгин об «Онегине» писал: «Опера переучена, замучена, засушена; темп и нюансы большею частью извращены в угоду более рельефной декламации или большему реализму сценических положений, а иногда и совсем без всяких оснований». Лучше обстояло с «Мейстерзингерами», где было «наличие художественного такта», и совсем плохо с «Садко» — «небрежным, недоделанным и необработанным спектаклем». Мы видели, что в сезон 1912 – 1913 разрыв между театром и литературой достиг почти крайних пределов. Те дни, когда Художественный театр был театром Чехова, или когда театр В. Ф. Комиссаржевской стремился ставить пьесы русских символистов, были далеко. Литература, за малыми исключениями, ушла от театра или, потафляя вкусам потребителя, стала писать типичные односезонные пьесы. «Заложники жизни» Ф. Сологуба да написанная в ту же зиму, но так и не поставленная «Роза и Крест» Александра Блока были одинокими попытками снова перебросить мост между поэзией и сценой.

Но в литературе и, главным образом, поэзии в эту зиму обозначались новые сдвиги и течения. В Петербурге поэты, возглавляемые Н. Гумилевым, провозгласили новое направление «акмеизм». В номере первом журнала «Аполлон» за 1912 год появились статьи Н. Гумилева и С. Городецкого. Гумилев писал о наследии символизма и акмеизме, Городецкий говорил о пришедшем в мир новом Адаме, который должен был опять назвать имена мира и тем вызвать всю тварь из влажного су-мерка в прозрачный воздух. Акмеисты и адамисты объявляли борьбу за этот мир. Они отказывались низводить теологию и богопознание до степени литературы, они стремились стать причастными к мировому ритму. У Шекспира они хотели учиться познанию внутреннего мира человека, у Рабле мудрой физиологичности, у Франсуа Вийона несомневающейся в себе жизни, у Теофиля Готье безупречной форме, но в области театра ни акмеизм, ни адамизм ничем не проявили себя. В этом отношении их предшественник символизм был несравненно более близок театру.

Акмеизм был петербургским течением. С ним рядом уживался эгофутуризм, объединившийся вокруг издательства «Петербургский глашатай». Но психологически футуризм ближе подходил к Москве. Московская школа кубофутуризма была шумнее, сильнее, ярче. В 1913 году вышел сборник «Пощечина общественному вкусу», появились первые произведения Маяковского. Наряду с «Бубновым валетом», где действовали Кончаловский,

Машков, Рождественский, Фальк, Экстер, Бурлюки и Лентулов, открылась выставка «Мишень», провозгласившая диктатуру Востока, в то время как «Бубновый валет» ориентировался на Запад. В тринадцати тезисах М. Ф. Ларионова, опубликованных в предисловии к каталогу, утверждалось стремление к Востоку и национальному творчеству и отрицательное отношение к восхвалению индивидуальности и т. д. Сам Ларионов объявлял, что он перестает писать предметы, но будет писать только лучи от них. И это новое направление было названо «лучизмом». И «Бубновый валет» и «Мишень» устраивали диспуты. Под флагом «Бубнового вала» выступил М. Волошин с отпором И. Репину, который обвинял молодежь в том, что она подкупила Балашова, изрезавшего в тот год картину Репина «Иоанн Грозный и его сын». «Мишень» устроила диспут, посвященный выяснению своего символа веры. Этот диспут приобрел характер настоящего побоища.

Диспуты, вообще, в тот год процветали в Москве. Ряд больших выступлений на театральные темы устроила редакция нового журнала «Маски». Первый диспут был посвящен теме «Отрицание театра», которое провозгласил Ю. И. Айхенвальд, сначала в ряде статей, а потом в лекции, прочитанной 16 марта 1913 года. В Москве Ю. Айхенвальду возражали С. Глаголь, В. И. Немирович-Данченко, Ф. Комиссаржевский, В. Г. Сахновский и М. М. Бонч-Томашевский.

Темой второго диспута была статья Л. Андреева в № 3 «Масок», где предвещалось грядущее царство великого Кинемо и пророчилась гибель современному театру. Диспут имел тенденцию доказать несостоятельность кинематографа.

И практика театра, и споры о нем свидетельствовали об ущербной поре русского сценического искусства. Тут были свои и внеэстетические причины. Под влиянием спроса на театральное зрелище со стороны плохо разбравшихся в искусстве широких кругов городского населения (главным образом состоятельной его части) театр быстро снижал свой художественный уровень и все более и более превращался в доходное предприятие.

Этот коммерческий беспринципный уклон больших театров и обусловил желание театральных мастеров отдаться работе в замкнутых студиях, о чем мы уже упоминали. Зима 1912 – 1914 и была для Мейерхольда зимой студийной. Но прежде чем пришел ее черед, Мейерхольд отправился весной 1913 г. в Париж, куда он был приглашен ставить у Иды Рубинштейн пьесу «Пизанелла» Габриэля Д'Аннунцио.

## IX

### «ПИЗАНЕЛЛА» 1913

*Ида Рубинштейн. — «Пизанелла» Д'Аннунцио. — Сценарий и текст. — Репетиции. — Д'Аннунцио. — Музыка. — Знакомство Мейерхольда с Рушэ. — Приезд А. Я. Головина. — Осмотр Парижа. — Посещение театров. — Англада. — Испанское кабаре. — Цирк Медрано. — Театр Елисейских полей. — Оперные спектакли С. П. Дягилева. — «Игры» Дебюсси и «Весна священная» И. Стравинского. — Балетмейстерство Нижинского. — Генеральная репетиция «Пизанеллы». — Декорации Л. Бакста. — Пластические построения В. Мейерхольда. — Портрет Кервильи. — Аполлинер.*

С Идой Рубинштейн Мейерхольд познакомился в 1908 году, когда богатая артистка-любительница, проживавшая тогда в Петербурге, предполагала выступить в «Саломее» О. Уайльда. Мейерхольд, приглашенный режиссировать этот спектакль, приступил уже к репетиции, но, как мы писали в своем месте, постановка не состоялась, так как пьеса была запрещена цензурой. В зиму 1911 – 1912 Рубинштейн приглашала Мейерхольда ставить в Париже «Елену Спартанскую» и «Саломею», но переговоры не привели ни к каким результатам. Наконец, начиная с лета 1912 года, завязалась переписка Мейерхольда с И. Л. Рубинштейн и Л. С. Бакстом по поводу постановки двух драматических спектаклей весной 1913 года в Париже. Когда план двух постановок отпал, то было решено, что Мейерхольд будет ставить новую пьесу Габриэля Д'Аннунцио — «Pisanelle ou la mort parfumée», специально написанную для Иды Рубинштейн. Кроме Мейерхольда, были приглашены в качестве декоратора Л. С. Бакст, в качестве балетмейстера М. М. Фокин. Музыка была заказана Ильдебарандо Да Парма.

«Пизанелла» была написана Д'Аннунцио в трех действиях с прологом. Ее «местом действия» было латинское королевство Кипрское, а эпохой — XIII век, «год засухи, когда королева Венера явилась вновь близ своего города Амафунта». Пролог пьесы происходил во дворце латинского короля Кипрского в большой зале, именуемой «сводом». За столами, расположенными покоем, сидят: конетабль королевства князь Тирский, молодой король, королева-мать, епископ церкви латинской и греческой, и двор. Цель собрания — выборы невесты королю. Один за другим послы, вернувшиеся из разных стран, докладывают о невестах. Но всех предлагаемых принцесс отвергает король. Его духовник францисканец Лев предвещает, что король обручится с невестой-нищетою. Нищая Фотинэ вторит пророчеству песнею о святой страннице сестре Алетис, которая прибудет на «фусте» пиратов. Таково основное содержание пролога. Д'Аннунцио ввел сюда ряд побочных сцен — и религиозные распри латинцев с византийцами, и рассказ великолепного князя Тирского о том, что «королева Венера снова овладеет царством и семенем своим засеет прах», и игра в кости, и представление интермедии.

Первый акт — «Гавань Фамагусты». Подробная ремарка описывает набережную с галерами и кораблями, причаленными то кормою, то носом. На мостовой, перед биржей, свалена богатая добыча. Посреди этого нагромождения богатств сидит, поджав ноги, молодая белая женщина, почти нагая, волшебной красоты, связанная ковыльными веревками. Это — «роза добычи», судьба которой решается. Сначала ее продают с торга. И генуэзский нобиль Обер Эмбриак, смертельно раненный в бою, дает за нее всю свою добычу; но смерть поражает его во время торга. Бедный критянин Псилюд защищает «розу добычи» от расправы толпы. Князь Тирский хочет забрать загадочную красавицу себе. И, наконец, король Юге, прибывший на белом коне, со свитой, думая, что «роза добычи» и есть сестра Алетис, увозит ее под колокольный звон и крики иступленной и поверившей чуду толпы.

Второе действие происходит во дворе монастыря Св. Клариссы в Фамагусте, куда сир Юге помещает деву из-за морей. Первая сцена показывает, с какой любовью служат сестры блаженной страннице, и как она делит с ними хлеб из смоковницы. Монастырскую тишину нарушает князь Тирский, врывающийся в монастырь вместе с куртизанками после ночной оргии. Куртизанки узнают в блаженной блудницу из Пизы — Пизанеллу. Князь Тирский хочет увезти Пизанеллу с собой. Сир Юге, прибывший в этот момент, убивает своего дядю князя Тирского кинжалом.

Третий акт приносит развязку комедии о великой блуднице. В замке королевы-матери бай счетного приказа докладывает королеве о распрях, ведущих к гибели Кипрское царство. Сир Юге, влюбленный в Пизанеллу, забыл о своих обязанностях. Королева решает убить Пизанеллу. Ее ждут с минуты на минуту. Пизанелла, обманутая прощением королевы-матери, обещала приехать в замок. И вот в сопровождении тосканских музыкантов с дарами для королевы приезжает Пизанелла. Ее красота заставляет королеву поколебаться в своем решении. Однако, участь пизанки решает ее неосторожная похвала пажу королевы, критянину Псилюду, который защитил ее в гавани от толпы. Все готово для гибели пизанки. Леопардщик держит на шелковых веревках леопарда, арбалетчики приготовили свои самострелы, но королева выбирает для Пизанеллы «душистую смерть». Семь нубиянок с золотыми серпами сжали все розы в королевском саду, и, когда Пизанелла пляшет, они, окружив ее со всех сторон, душат «розу добычи» охапками роз. Конец пьесы — крики одной из придворных дам: «король, король», возвещающие о прибытии сира Юге.

Д'Аннунцио написал «Пизанеллу» «на случай» специально для Иды Рубинштейн, учтя в описаниях наружности пизанки облик самой артистки. В качестве языка он выбрал средневековую французскую речь, сочетав архаизмы с образами школы символистов. Взамен привычного для французов александрийского стиха, Д'Аннунцио заимствовал у Онорэ д'Юрфе, жеманного поэта XVII века, размер, состоящий в неправильном чередовании шести и десятистопных нерифмованных стихов. Писавший о «Пизанелле» Андрей Левинсон называет комедию Д'Аннунцио торжеством литературного эклектизма; «весь текст ее сплетен из цитат, воспоминаний и заимствований, быть может, не всегда сознательных».

Для постановки этой пышной пьесы Мейерхольд приехал в Париж 21 апреля (нов. стиля). Всю свою работу он должен был закончить в полуторамесячный срок, так как генеральная репетиция была назначена на 10 июня. В качестве исполнителей были приглашены артисты различных парижских театров. На роль князя Тирского — знаменитый Де-Макс; королеву играла Сюзанна Мюнте, сира Юге — Эрве.

Мы имеем возможность проследить ход репетиций по письмам, причем первое из писем датировано 14 маем. Сведения о работах над «Пизанеллой» начинаются со второго письма от 16 мая. В этом письме читаем:

Последние дни главным образом, репетировал второй акт в мастерской у И. Р[убинштейн]. Мне осталось доставить четверть (конец) второго акта и весь третий. В субботу, т. е. завтра я кончу мизансценировать второй акт и начну третий. Думаю, что в середине той недели вся пьеса будет закончена вчерне. Я очень доволен женской труппой, чем мужской. Они, т. е. женщины, гораздо сознательнее воспринимают все мои указания. Де-Макс как-то сказал мне, что крайне удивлен, как ухитрился я достичь с французскими актерами того, чего можно достичь только с немцами или с русскими.

Письмо от 18-го сообщает:

Вчера была превосходная репетиция второго акта. Сцена, когда куртизанки врываются в монастырь. На репетиции были журналисты J. Bois, Apollinaire, Michel, Ренй Dalize, Рафалович. Я был в трансе. После репетиции J. Bois интервьюировал меня в кафе. Я слышу со всех сторон много похвал. Актеры жалуются на переводчиков; говорят: по мимике и жестам Мейерхольда мы видим, что он говорит что-то более значительное и нужное, чем то, что переводят нам его секретари. J. Bois утверждает, что в Париже только потому не ставятся пьесы Метерлинка и других новых драматургов, что нет таких вот режиссеров.

21-го мая Мейерхольд уже репетирует второй и третий акты. Благодаря тому, что в театре Шатле, где должна идти «Пизанелла», одновременно репетируется пьеса Метерлинка «Мария Магдалина» с участием Жоржетты Леблан, репетиции «Пизанеллы» идут менее регулярно. 24-го после репетиции, длившейся от 12 до 3-х, происходит знакомство Мейерхольда с Д'Аннунцио.

В 3 часа, — пишет Мейерхольд, — произошло знакомство мое с Д'Аннунцио в отеле Бристоль у Иды Львовны. Он очень напомнил мне Кузмина. Такой же рост, такая же манера вертеть головой. У Д'Аннунцио отсутствует только женственность Кузмина, и его лицо более обыкновенно. Нет необычайных глаз Кузмина. С полчаса сидели вместе. Сыплет комплименты. На купюры согласен.

26-го Мейерхольд репетирует третий акт, 27-го показывает Д'Аннунцио второй и третий, 28-го пролог и первый акт. На репетициях разыгрывается инцидент, так как исполнитель роли князя Тирского (Де-Макс) обиделся, что д'Аннунцио настаивал на восстановлении скупюрованного монолога, и даже покинул репетицию. Мейерхольд по этому поводу замечает: «Д'Аннунцио плохо чувствует театр, его форму. И вообще бестактен. Мешает правильному ходу репетиций». 29-го Мейерхольд репетирует всю пьесу целиком и отдельные

сцены в мастерской у Иды Рубинштейн. В письме от 1 июня он пишет:

Пьеса совершенно готова, если не считать конца третьего акта, который думаю наладить завтра и послезавтра. С Д'Аннунцио у меня были маленькие недоразумения, но теперь снова отношения восстановились хорошие. Вчера на репетиции через переводчика он сказал мне: «Дайте слово, что к будущему году вы изучите французский язык», если этого слова я не даю, то он готов изучить русский, лишь бы иметь возможность говорить со мной, так как он считает, что мы очень хорошо можем понять друг друга.

Тут же Мейерхольд сообщает, что репетиции в декорациях начнутся 6-го, генеральная состоится 10-го, а премьера 11-го. В письме от 7-го он пишет:

Вчера первый раз была репетиция с музыкой. Как всегда, музыка, написанная человеком, не знающим драматический театр, приносит с собою тысячу сюрпризов. Я настаиваю на помещении оркестра за кулисы, настаиваю на купюрах в музыке, — дирижер и композитор ломаются. К счастью Аннунцио стал на мою сторону. Бакст тоже. Ида Львовна слабохарактерна и беспринципна и уже готова предать истинное искусство. Утром она поколебалась в сторону композитора. Вчера вечером была репетиция с декорацией, бутафорией, сегодня вечером с костюмами и снова с музыкой, от которой не жду ничего, кроме помехи.

В свободное время от репетиций Мейерхольд встречается со старыми знакомыми по России, они знакомят его с представителями французского общества. Мейерхольд осматривает город, посещает музеи, выставки, театры, делает визиты. Его постоянными спутниками являются французские журналисты Apollinaire и Kervilly. В письме от 22 мая он описывает вечер у известной меценатки m-me Menard-Dorian: «Вечер у m-me Menard-Dorian был очень и очень интересный. Мы приехали в 10 часов, и там было уже довольно много гостей. Хозяйка встречала всех на верхней площадке лестницы. Особняк украшен, как музей, выдающимися произведениями искусства. Стены сплошь завешаны гобеленами и картинами первоклассных художников». На этом вечере, где присутствовал ряд парижских знаменитостей (Вандервельде, Жюль Леметр и другие), Мейерхольд познакомился с директором Théâtre des Arts — Jacques Rouché.

Он очарователен, — пишет Мейерхольд, — говорю через переводчика (Kervilly). Спрашивал меня про «Дом интермедий», про «Шарф Коломбины». Жаловался, что у них нет режиссеров. Передавал, что много слышал интересного про мою режиссуру от актеров, участвовавших у меня и у него. Просил разрешения посетить репетицию. Приедет к нам в пятницу. Звал меня к себе на спектакль. Хочу посмотреть у него все. Спрашивал, не написал ли я чего теоретического. Я обещал подарить ему свою книгу.

Знакомство с m-r Boyer (administrateur de l'Ecole des langues orientales) дало Мейерхольду возможность узнать «очень много интересного о новых людях Парижа, о новых театрах, о пантомимах, об актерах пантомим и т. д.». Приезд в Париж на несколько дней Головина увлек Мейерхольда к совместным блужданиям по антикварам, где художник и режиссер разыскивали костюмы 30-х годов для «Маскарада». С Головиным же Мейерхольд осмотрел Лувр.

Воскресенье 25 мая, когда не было репетиций, Мейерхольд в сопровождении Apollinair'a смотрел старый Париж. О своем спутнике и этой прогулке в письме от 26 мая Мейерхольд пишет:

Apollinair очень веселый, остроумный и очень умный. Он очень парадоксален. Хорошо знает творения Карла Гоцци и много сделал для пропаганды его в Париже. Написал большую статью о Гоцци. После завтрака он повез нас смотреть старый Париж... Он показал нам здания, начиная с XII, XIII веков вплоть до XIX века. Мы видели дом, где жил и умер Огюст Конт, мы видели улицы, где зародилась опера. Очаровательные дворцы времен Генриха IV, площадь, на которой жил Виктор Гюго, замечательна до слез умиления. На одном из окон мы видели такую решетку, что кажется будто мы видели произведения искусства, достойные Лувра. Apollinair показал, как истинный художник; как большой дирижер, он распределил силы взмахов по нашим нервам с большим мастерством, с большим тактом. Ездим долго.

В театрах Мейерхольд бывает не часто; в только что открытом Th. des Champs Elysées он смотрит вечер танцев Miss Fyler, в Comédie Française смотрит премьеру комедии «Vouloir», про которую пишет: «Разговорная комедия. Актеры превосходны, но зачем они играют это». Один вечер проводит он в Grand-Opéra. Но гораздо больше чем театр интересуют Мейерхольда малые искусства. Во время посещения Jardin de Paris, куда Мейерхольд отправился вместе с новыми знакомыми Хвощинскими<sup>9</sup>, он познакомился через Хвощинского с испанским художником Англада, по мотивам картин которого Мейерхольд ставил в доме Карабчевского пантомиму «Влюбленные».

[Англада] повез нас на Монмартр, — пишет Мейерхольд в письме от 26 мая, — в испанское кабаре, где танцуют подлинные испанцы. Был кстати аргентинский праздник, и в кабаре аргентинцы справляли его. Танго, оказывается, национальный аргентинский танец... Танго замечательный танец, но надо его видеть в исполнении аргентинцев. Там была одна пара, которая так танцевала, что можно было смотреть на нее целыми часами. Одна испанка пела две испанские песни под гитару. Боже мой, как это было чудесно! Англада очарователен. Очень интересуется Россией и хочет что-нибудь написать для театра. Готов ездить по старым заброшенным гнездам Испании, чтобы добыть настоящие костюмы. Он очень был заинтересован моими «Влюбленными» и очень жалел, что ему не написали, не то он прислал бы имеющиеся у него костюмы.

Вместе с Хвощинским Мейерхольд 31 мая посещает мастерскую художника. «Он показал все, что у него в мастерской, — читаем в письме от 1 июня, — боже, какие краски. Показывал испанские шали XVII и XVIII веков, гребни, веера». Вечером этого же дня Мейерхольд вместе с компанией знакомых поехал на Монмартр в цирк Медрано.

Настоящий цирк, сохранивший все традиции старинных цирков (итальянский характер). Было очень весело... Какие смешные клоуны, какие лошади, ослики. Я так давно не смеялся... После цирка настроение наше очень упало, так как посещение двух кабаре испортило впечатление от цирка. Вообще, кабаре, ставшее достоянием всех

---

<sup>9</sup> В. Б. Хвощинский — русский дипломат, живший в Париже, страстный любитель искусств и покровитель художников.

буржуа, теряет всякую остроту. Еще хорошо только то кабаре, которое, как например испанское (La FERIA), хранит национальные заветы, которое хочет быть народным, хочет быть для тех, кто ценит и любит свое, любит подлинное, не подмалеванное.

В эти же дни Мейерхольд пишет для словаря Венгерова свою автобиографию, которую и пересылает в Петербург для редакционной правки К. Эрбергу (Сюнербергу).

Постановка «Пизанеллы» пришлась на восьмой «русский сезон». Кроме драматических спектаклей Иды Рубинштейн в этот «русский сезон» вошли оперные и балетные постановки, организованные, как всегда, С. П. Дягилевым. Для оперы и балета был снят уже упоминавшийся нами театр Елисейских Полей, только что открытый Габриэлем Астрюком. Новое здание вмещало в себе два зала — один для оперных спектаклей, другой для драматических. Его строили архитектора братья Перре в мюнхенском неоклассическом стиле. Роспись принадлежала Морису Дени, Вюяру, Русселю и Бурделю. Бурдель же делал и барельефы фасада.

Для оперных спектаклей Дягилев поставил «Бориса Годунова» и «Хованщину» с участием Ф. Шаляпина, для «Бориса» делал декорации К. Юон, для «Хованщины» — Ф. Федоровский. Обе оперы ставил А. Санин. Полемизируя с преувеличенными похвалами русских газет, А. В. Луначарский отмечал, что оперы Мусоргского хотя и имели успех, но далеко не колоссальный. Особенное внимание Луначарский уделяет тем варварским купюрам, которые исказили и «Бориса» и «Хованщину». «Борис», например, шел сначала без сцены в корчме, а потом без сцены у фонтана. В «Хованщине» были пропущены сцена гадания Марфы, ария Шекловитого «Спит стрелецкое гнездо», казнь стрельцов, сцена проводов Голицына.

Интерес балетных спектаклей заключался и в репертуаре, и в постановке. На этот раз, в качестве балетмейстера выступал только Нижинский. Фокин у Дягилева не работал. Он ставил танцы у Иды Рубинштейн. Репертуар заключался в балете Дебюсси «Игры» и «Весна священная» Стравинского. В «Играх» Нижинский хотел показать пластику современного движения, которое его поразило во время спортсменской недели в Трувилле. Он придумал несложную фабулу о юноше и двух девочках-подростках, играющих в лаун-теннис. С наступлением сумерек один из мячей затерялся в саду. Его ищут. И под покровом весенних сумерек испытывают томление и обмениваются поцелуями. Балет кончается тем, что подростки разбегаются, спугнутые другим мячом, который бросила в сад чья-то рука. Если в «Играх» Нижинский добивался дать стилизацию движения, то в «Священной весне» партитура Стравинского, написанная на тему Рериха, наоборот, влекла балетмейстера к архаике. И композитор, и художник, и балетмейстер стремились показать славянскую первобытность. Несмотря на то, что балет потерпел неуспех на премьере, весь серьезный художественный Париж считал «Весну священную» событием. Русские критики отмечали значительность смелой попытки перевести в движение необычную звукопись Стравинского. Волконский писал: «Нас переносило к временам человеческого детства, к колыбели человеческих рас, к



тем временам, когда искусство зарождается...» Архаическая угловатость в движениях позволила одному из критиков назвать постановку «Священной весны» иконописным кубизмом.

Пока Париж слушал в театре Елисейских Полей оперы Мусоргского и смотрел хореографические композиции Нижинского, Мейерхольд заканчивал постановку «Пизанеллы». 10 июня, как и было ранее намечено, состоялась открытая генеральная репетиция «Пизанеллы». В письме от 11 июня Мейерхольд так описывает этот вечер:

Вчера генеральная репетиция прошла с громадным успехом. Находившиеся в зрительном зале передают, что мой успех был очень большой. Начался спектакль в 9 час. вечера. Занавес театра Шатле была убрана и площадка просцениума была открыта. При открытом просцениуме был сыгран прелюд. В прологе большие аплодисменты вызвал монолог Де-Макса: Очень хорошо слушали речи короля, которые говорят с музыкой. В прологе сегодня на премьере будут сделаны еще купюры. После пролога аплодировали очень дружно. В первом акте очень понравилась сцена, когда мертвого Эмбриака уносят со сцены под звон колоколов и выезд короля на белом коне, в белой мантии. Позади епископ Фамагусты на муле. И целое шествие, которое к концу акта превращается в стремительное движение с криками «Алетис». Во втором акте очень любопытен выход Пизанеллы со ступеней просцениума. Кажется, очень понравилась бесшумная смерть принца Тирского и одно интересное движение короля при самом конце акта. Третий акт получился любопытным, благодаря громадным купюрам. Танцы поставлены Фокиным очень эффектно, хотя с основным замыслом их я не согласен. По окончании пьесы овация. Де-Макс говорит со сцены имена заправил спектакля: аплодисменты распределились так: 1) Бакст, 2) Мейерхольд, 3) де Парма, 4) Фокин. На вызовы в самом конце вышли: Рубинштейн, Фокин и я. Д'Аннунцио успеха не имел. Подъем за кулисами был большой. Он напоминал времена театра В. Ф. Комиссаржевской.

В письме от 20 июня мы находим еще одну авторецензию Мейерхольда:

В понедельник на текущей неделе, — пишет он, — я первый раз смотрел пьесу из зрительного зала: всю целиком. А ведь это очень удачная из моих постановок. Особенно удалось мне слить в единство все акты, столь не объединенные в едином стиле у Д'Аннунцио. Кроме того, очевидно, наступила для меня пора распоряжаться массами. Первый акт, в котором занято больше ста человек, почти двести, идет необычайно стройно, и есть много неиспользованных еще эффектов. Момент уноса с сцены трупа Эмбриака всякий раз сопровождается аплодисментами. В третьем акте большая новость — удаленная (от рампы вглубь) сцена и расположение фигурантов в кулисах. Вообще, я многим доволен. Есть, конечно, целый ряд ошибок, но об них расскажу. О моей постановке говорят очень много. Вчера Антуан был в театре. Пришел во второй раз. Сборы пьесы делает хорошие. После «Гранд-опера» сейчас наш театр стоит по сборам на первом месте. Даже «Хованщина», шедшая одновременно, не сделала сбора такого, как шедшая в тот же день «Пизанелла».

Описание того, как обставил сцену Л. Бакст и как поставил пьесу Мейерхольд, мы находим у Андрея Левинсона в его корреспонденции в газету «Речь». О декорациях Бакста Левинсон пишет:

Сцену скрывает занавес, черный с золотыми кругами, описанными вокруг мистических начертаний: греческого слова «ichthys», символа христового царства. По бокам

сцены, на первом плане, стройно толпится, маскируя кулисы и обрамляя действие, целый лес эбеновых с позолотой колоннет, скользящих вверх, точно органные трубы.

Второй, пурпурный занавес, раздавшись, обнаруживает королевские палаты. Бегут, скрещиваясь, дуги низких сводов с белыми мозаичными нервюрами; стены глубоко синеют блестящей эмалью. Золотым шитьем на изумрудном поле рисуются библейские сцены в духе феодальной легенды, между тем как в глубине абсид толпятся византийские лики.

За столами, покрытыми синими тканями, бражничают бароны в алых плащах; греческие епископы в аквамариновых облачениях и низких митрах с белыми крестами соперничают с латинскими прелатами в аметистовых одеждах и золотых многоярусных тиарах. Зеленые болгарские стрелки рассыпаны по сцене, между тем как на фоне низкой сводчатой двери, открытой в зеленый вертоград, великолепным и единым оранжевым пятном францисканской рясы выделяется фигура духовника короля.

Вторая картина вся залита багряным светом заката. Она изображает гавань Фамагусты; точно построенная из бурого камня и крови, резкая по тону, она необычайно конструктивна и внушительна. Направо тянутся аркады виадук; заслоня круглый массив маяка, на бирюзовых волнах высится круглая корма громадной галеры.

На первом плане пестрыми массами громоздится добыча: тюки, лари, бочки, среди которых снуют и группируются фигуранты.

Третья картина: монастырь. Вся глубина занята зелено-серой громадой сплошной стены, прорезанной лишь редкими бойницами. Тяжкую горизонтальную линию стены мерно дробят ряд красных стволов фиговых пальм, листва которых теряется в выси. В середине сцены — колодезь, естественное средоточие совершающегося действия.

В заключительном действии красочная роскошь, расцветшая в прологе, достигает апогея. Высокий стрельчатый свод монументального портала, ведущего в лиловеющий цветami сад, бледно-зеленого цвета.

На парусах невянятно громоздятся эскизные группы святителей в золотых нимбах; на зеленом фоне нежно пламенеют все оттенки красного и фиолетового цвета от кровавого пурпура королевы — через малиновые одежды прислужниц, оранжевые камзолы музыкантов, сиреневые с серебром подушки, брошенные наземь — вплоть до бесконечно влачащейся фиолетовой мантии Пизанеллы. Перед этими великолепиями, избыточно пряными, праздничными и обильными до одури — в последний раз сдвигается занавес; на этот раз — из нежно-зеленого муара с серебристым кружевом крупного орнамента.

Колористические задания макетов Бакста были, по мнению Левинсона, продолжены волею режиссера, и это он считает самым знаменательным в постановке.

В. Э. Мейерхольд пожелал и сумел построить из пестрого хаоса костюмов и аксессуаров гармоничные и подвижные сочетания. Из распределения групп непосредственно рождались вместе с драматическим впечатлением победные фанфары красок. Здесь же материальные элементы постановки подлинно включены в действие. Основные приемы пластических построений Мейерхольда, простые и действительные — декоративная симметрия, контраст; усиление через повторение. Вот примеры. В картине, где лежат добычи, одинокая и безмолвная фигура Пизанеллы на авансцене справа уравновешена и подчеркнута фигурой кавалера (в этом вся его роль) слева. Группа куртизанок (третья картина), сосредоточенная вокруг князя Тира, с силой противопоставляется кольцу монахинь, столпившихся вокруг белой, подобно мадонне Садомы, Пизанеллы. Или во второй картине красный генуэзец, протягивая руку, указывает на пленницу; другой, подбежав, повторяет его движение; из двух одинаково направленных жестов возникает впечатление, что женщине стремятся тысячи гневных рук. Там, где к сценический «иллюзионизм» наполнил бы сцену

разнообразно-подвижной, многочисленной и суетливой толпой, Мейерхольд ограничивается единым, согласным и символическим жестом двух фигурантов. Наконец, в конце пролога, «под занавес» вестник, сообщающий о прибытии Лапфранка (обручившегося с идолом), пав на одно колено, в ужасе отбрасывается назад всем телом, образуя с шагнувшим вперед и внимательно согнувшимся князем Тира разительный контраст, разрешаемый прямой и недвижной, как упор свода, фигурой капеллана. Нет сомнения, Мейерхольд в иных сценах «Пизанеллы» решительно пренебрег условным правдоподобием сценического происшествия. Так актер Де-Макс, изображающий князя Тира, произносит повесть о Риньере Лапфранке на широком просцениуме, став спиной к тем, к кому обращается по смыслу текста, и лицом к публике (скажут, как «итальянский тенор»; это, впрочем, справедливо: принцип тот же). Одинокая на фоне красочной толпы его фигура приобретает пластическую очерченость и яркость, по праву привлекающие все внимание зрителя. В подобной изоляции — значение просцениума.

Закончив постановку «Пизанеллы» 10 июня (спектакли кончились 23-го), Мейерхольд оставался в Париже до 2 июля. Переутомление усиленной работой и естественная реакция сказываются на его письмах, значительно более беглых и уже почти не описывающих, а только регистрирующих события. Особое внимание только Мейерхольд уделяет посещению двухдневной выставки одной из продававшейся с аукциона художественной коллекции.

Там замечательный Греко, — пишет Мейерхольд в письме от 16-го, — какого нет ни в одном из музеев мира... Теперь я понял, как надо играть, как надо ставить Кальдерона и Тирсо де Молина. Особенно последнего, если, конечно, речь идет о трагедиях его... После Греко, — добавляет он, — конечно на первом месте Сезанн.

Усталость мешает Мейерхольду ходить по музеям. В письме от 24-го он пишет: «Я очень устал, и мне не до осмотров. Сегодня Версаль вскружил мне голову не внутренностями дворцов, а садами. Значит, довольно музеев, хочется зелени и моря и лесов». В разных письмах Мейерхольд как бы заносит для памяти: свое участие в русском концерте в пользу Тургеневской библиотеки, где он читал пролог из «Любви к трем апельсинам»; посещение лекций Маринетти и скульптора футуриста Бокони и знакомство с ним; знакомство с Полем Фором и автором книги о Вагнере — Шюре; свидание с Балиевым и разговоры о художественных возможностях «Летучей Мыши». Он еще раз видится с Англада, еще два раза посещает цирк Медрано и восхищается игрой, по его выражению, гениальной Евы Лавальер в «Даме от Максима». Наконец, он позирует художнику Кервильи, который пишет с Мейерхольда портрет. Об этом портрете находим в письме от 2 июля следующую заметку: «Портрет вышел очень хорошим. Хотя я позировал в пиджачке, Кервильи изобразил меня во фраке и в плаще. В левом углу что-то вроде окна с итальянским небом и с цветами. У него интересная техника. Только немного слащав он». Воспоминанием парижских дней остались и моментальная фотография, на которой Мейерхольд снят вместе с Гильомом Аполлинером, с которым он подружился. Аполлинер умер в 1926 году. Сергей Ромов, посвятивший Аполлинеру большой фельетон, между прочим пишет: «Необыкновенное любопытство и интерес к людям всех категорий были доведены у Аполлинера до болезненной напряженности. Он с жадностью набрасывался на новых людей и

устанавливал с ними самые приятельские отношения». Одним из таких добрых отношений этого вожака нового французского искусства и была его летняя встреча в 1913 году с Мейерхольдом.

## X СТУДИЙНАЯ ЗИМА 1913 – 1914

*Черты сезона. — Студия Художественного театра. — «Свободный театр». — Постановки МХТ. — Сведения о «системе Станиславского». — Новые пьесы. — Театр А. С. Суворина. — «Севильский кабачок» и «Дама с камелиями». — «На полпути». — Кубы Крэга. — «Поход против Мейерхольда». — «Первый в мире футуристов театр». — Открытие студии В. Э. Мейерхольда. — Класс «музыкального чтения в драме» (М. Ф. Гнесин). — Класс изучения «commedia dell'arte» (В. Н. Соловьев). — Дивертисмент «Любовь к трем апельсинам». — А. А. Гвоздев. — Класс сценических движений (В. Э. Мейерхольд). — Гротесковая группа. — Выпуск Журнала Доктора Дапертутто «Любовь к трем апельсинам». — Статья Доктора Дапертутто «Балаган». — Блоковский спектакль в Тенишевском училище. — «Незнакомка» и «Балаганчик». — Вахтангов-зритель. — Деревянный мост «Незнакомки». — Диспут о современном репертуаре. — Инцидент Мейерхольд — Давыдов — Савина. — Московское интервью. — Диспут о кинематографе и театре. — «Глоссы Доктора Дапертутто к отрицанию театра Ю. И. Айхенвальда». — Факты художественной жизни. — С. С. Прокофьев. — Выставки. — Обилие театральной живописи. — Пессимизм художественных критиков. — Проблеск конструктивизма.*

Сезон 1913 – 1914 во многом продолжал основные линии своего предшественника. Огрубение театральных вкусов, погоня за хлебными пьесами, превращение театра в коммерческое предприятие, рост числа театров миниатюр, упадок режиссерского влияния в больших театрах, одинокие искания театральных мастеров, их постепенный уход в студийность — были чертами последней предвоенной зимы. Но было кое-что, и новое. Поэтому, прежде чем говорить о деятельности В. Э. Мейерхольда в тот год, мы остановимся на общем очерке петербургского и московского сезона.

Московский театральный мир, в котором по-прежнему работали театры: Большой, Малый, Художественный, Корш, Незлобии, Зимин, Летучая Мышь, опереточные Зон и Никитский, в ту зиму обогатились еще двумя новыми театральными начинаниями. Это были, во-первых, Студия Художественного

театра, сделавшая в тот год две постановки: «Праздник мира» Гауптмана (реж. Е. Б. Вахтангов) и «Калики перехожие» Волькенштейна (реж. Р. В. Болеславский); и, во-вторых, грандиозный «Свободный театр», основанный бывшим режиссером Художественного театра К. А. Марджановым на средства богатого помещика Суходольского. «Свободный театр» хотел быть так называемым синтетическим театром и играть одновременно оперу, оперетту, пантомиму и драму. Кроме Марджанова, режиссерами были А. А. Санин и А. Я. Таиров. В сезон поставили: Марджанов — «Прекрасную Елену» Оффенбаха, Санин — «Сорочинскую ярмарку» Мусоргского и «Арлезианку» Доде, Таиров — «Желтую кофту» и «Покрывало Пьеретты». Уже вскоре после начала сезона в театре возникли хозяйственные неурядицы, и «Свободный театр» внутренне распался еще задолго до того, как закончил свои спектакли. Будучи соединением в одно нескольких театральных начинаний, «Свободный театр» смертью своей дал для будущего года жизнь трем различным театрам. Это был Камерный театр, Московский драматический; наконец, часть деятелей «Свободного театра», соединившись вместе с Ф. Ф. Комиссаржевским, помогла последнему превратить его студию в театр имени В. Ф. Комиссаржевской. Таким образом, мы видим, что к началу мировой войны сеть московских театров начала усиленно расширяться, складывая постепенно облик театральной Москвы грядущих революционных лет.

В старых московских театрах шла жизнь, во многом похожая на жизнь прежних сезонов. В Художественном театре еще раз вернулись к Достоевскому, превратив в «Николая Ставрогина» роман «Бесы», инсценировали с помощью Александра Бенуа «Хозяйку гостиницы» и закончили цикл новых постановок патологической пьесой Л. Андреева — «Мысль». В эту зиму сведения о неопубликованной системе сценической игры К. С. Станиславского начали все сильнее и сильнее просачиваться в публику. В ходу стал термин «душевный реализм», который составлял, по мнению говоривших, основу системы. Системой Станиславского занимались со студийцами Художественного театра, как и в прошлом году, Сулержицкий и Вахтангов. В самом же театре основы системы воспринимались недоверчиво и туго. Постановка «Ставрогина» вызвала столкновение театра с Максимом Горьким, утверждавшим социальную вредность перенесения «Бесов» на сцену. Постановка «Трактирщицы» вызвала нападки представителей неоромантизма, утверждавшего, что в пьесе Гольдони совершенно игнорирован театральный стиль автора, и жизнь показана так, как будто она всеми писателями изображается одинаково.

В остальных драматических театрах Москвы играли много русских современных пьес, представлявших или подделку под старину, или разработку злободневных тем. Большинство этих пьес заполняли и петербургские сцены. Так, за год в Москве и Петербурге прошли: «Мысль» и «Не убий» Леонида Андреева, «Царевна Лягушка» Беляева, «Огненное кольцо» Полякова, «Комедия смерти» Барятинского, «Моряки» Гарина и ряд других, ныне исчезнувших из оборота комедий и драм. Но наибольший успех выпал на долю первой пьесы Арцыбашева «Ревность», которая была поставлена Незлобивым в Москве и Петербурге и подняла исключительный шум. Дебютантами в области

драматургии были в тот год также А. Толстой («Насильники») и С. Ауслендер («Ставка князя Матвея»). Из классиков поставили: Корш и Незлобии «Горячее сердце», Незлобии — «Орлеанскую Деву», Малый — «Макбета». В опере энергично действовал Зимин, показавший «Дон-Жуана» Моцарта в декорациях Кончаловского, «Младу» Римского-Корсакова и новые оперы «Дочь Запада» Пучини и «Дни нашей жизни» Глуховцева.

В Петербурге драма шла в Александринском театре, у Незлобина, соединившегося вместе с Рейнеке, и в Суворинском театре. Опера — в Мариинском и Музыкальной драме. И Александринский и Мариинский в тот год окончательно сошли с путей высокого академизма. В репертуаре господствовали случайные и проходящие пьесы, в драме стремились ставить последние новинки, в опере прошли такие второсортные произведения, как «Чудо роз» Шенка и «Измена» Ипполитова-Иванова.

Режиссерская деятельность В. Э. Мейерхольда в больших театрах не ограничилась в тот год только императорскими сценами. С осени 1913 года наследниками А. С. Суворина было затеяно преобразование петербургского Малого театра, который с этого года стал называться театром А. С. Суворина. Вместе с изменением названия начались и внутренние реформы. На пост заведующего труппой был приглашен Ю. М. Юрьев, а на пост главного режиссера (согласно газетным сведениям) предполагалось пригласить В. Э. Мейерхольда. Как и следовало ожидать, в этих газетных информациях было много неверного и преувеличенного. Факты же состояли в следующем: дочь А. С. Суворина — А. А. Суворина, беря у В. Э. Мейерхольда уроки сценического искусства, желала, чтобы Мейерхольд стал ближе к делам театра, но в сезон 1913 – 1914 года участие Мейерхольда в Суворинском театре выразилось лишь в прохождении с А. А. Сувориной отдельных ролей (в том числе «Дамы с камелиями») и в постановке мелодрамы двух французских авторов Нозьера и Мюллера «Севильский кабачок».

Первое представление «Севильского кабачка» состоялось в середине декабря 1913 года. Имя Мейерхольда на афише не значилось, так как он, будучи режиссером в императорских театрах, не имел официального права ставить на частных сценах. Содержание этой эффектной, но не глубокой пьесы сводилось к обычной истории любви и ревности. В красивую танцовщицу «севильского кабачка» Эстрелу влюблены сын хозяина кабачка Рамон, танцовщик Луизито и обыватель Бенито. Эстрела, кокетничая со всеми тремя, предпочитает в конце концов Луизито. Пьеса кончается бегством влюбленных и поединком на ножах Рамона и Бенито. Критика отметила красочность и темперамент, с какими были поставлены сцены в кабачке и танцы. При постановке «Дамы с камелиями» (весна 1913 г.) Мейерхольд провел ряд репетиций и корректировал спектакль в целом.

Такую же второсортную пьесу пришлось в тот год ставить Мейерхольду и в Александринском театре. Это была пьеса в четырех действиях английского драматурга Пинеро «На полпути», поставленная для новой артистки Александринского театра Е. Н. Рошиной-Инсаровой, перешедшей в ту зиму в Петербург со сцены Московского Малого театра. Премьера «На полпути»

состоялась 30 января.

Характеризуя пьесу Пинеро, Любовь Гуревич в «Речи» писала, что она «напоминает не особенно выдающиеся английские романы: то же неторопливое, чересчур обстоятельное изображение жизненных событий; та же сдержанная, поучительная разработка социальных вопросов, главным образом вопроса о браке и разводе, с либеральными указаниями на косность и лицемерие английского общества». Это устаревшее по содержанию и по форме драматическое произведение В. Э. Мейерхольд должен был поставить вместе с А. Я. Головиным, и они выработали условный план постановки. Главным принципом внешнего оформления режиссер и художник на этот раз выбрали кубы Гордона Крэга. Одновременно с применением кубов, Мейерхольд и Головин стремились, чтобы убранство сцены было связано с архитектурным ансамблем зрительного зала. Е. А. Зноско-Боровский так описывает декорации «На полпути»:

В одной пьесе Пинеро зрители были изумлены «кубистической», на их взгляд, декорацией, полукруг которой был прорезан частыми проходами, оставлявшими лишь желтоватые с золотым багетом кубы. Но стоило обернуться на зрительный зал, чтобы понять замысел режиссера и художника А. Я. Головина: декорация повторяла нижнюю стену зрительного зала, где были уничтожены прежде бывшие ложи, но остались все частые двери в них. Окраска, багет, расположение — все было повторено на сцене, которая архитектурно была слита со зрительным залом.

Решение ставить «На полпути» в кубах вызвало, как писала жирным шрифтом «Петербургская Газета», — «поход против Мейерхольда». Аполлонский, которому была поручена одна из главных ролей в пьесе, отказался играть. В. Н. Давыдов в интервью высказал глубокое сочувствие Аполлонскому. Кугель в «Театре и Искусстве» разразился статьей, где заявлял, что Теляковский и Мейерхольд «прямо и настойчиво “академический” театр превращают в футуристический балаган. И если нельзя сделать это прямо, то делают это контрабандным путем. Варят щи из топора. Берут салонную комедию Пинеро, где джентльмены разговаривают с леди на самом изящном языке светского салона, и понемногу напихивают туда разного футуристического варева». Но, как и оказалось, вся эта тревога была напрасной, и ни о каком футуризме не могло быть в данном случае никакой речи.

Но если испуганному воображению Кугеля в безобидных кубах «На полпути» почудилась футуристская контрабанда, то в ту же зиму он мог быть зрителем и не контрабандного футуристского театра. В здании театра В. Ф. Комиссаржевской в конце 1913 года состоялось пять гастролей театра, именовавшего себя «Первый в мире футуристов театр». Для открытия спектаклей шла двухактная трагедия «Владимир Маяковский» под режиссерством и при участии автора, в то время еще носившего желтую кофту. Среди действующих лиц были: женщина без головы, человек без глаза и ноги, человек с сухими кошками, несколько тысяч лет, знакомая поэта — сажени две-три, женщина со слезинками и слезищами и т. д. А. Бродский в журнале «Маски» рассказывает, что представлял этот спектакль. В первом действии по

бокам сцены висели сукна, а между ними в глубине нарисованный Школьниковым и Филоновым огромный плакат, на котором представлен город с улицами, экипажами, трамваями, людьми. Все это взбирается друг на друга и напоминает вавилонское столпотворение. Это должно было изображать переполох, произведенный в современном мире появлением в нем футуристов. В первом действии сам Маяковский стоял посередине на возвышении в желтой кофте, с папиросой в зубах и говорил:

Кто же я петух голландский  
Или посадник псковский?  
А знаете что? Больше всего  
Нравится мне собственная фамилия — Владимир Маяковский.

Во втором действии декорации должны были изображать Ледовитый океан. «На скале сидит Маяковский, у него на голове лавровый венок. Входят три измазанных какой-то краской женщины, каждая из них несет по пушечному ядру — это слезы, которые льются на Владимира Маяковского. Герой берет каждую слезу, бережно заворачивает в газетную бумагу и укладывает в чемодан. Затем, напялив шляпу, говорит:

Ведь в целом мире не найдется человека,  
У которого две одинаковые ноги.  
Меня, меня выдоили, и я иду успокоить свою душу  
На ложе из мягкого навоза».

Бродский добавляет: «Во время обоих действий публика неистово свистала, шумела, кричала; слышались реплики: “Маяковский идиот, дурак, сумасшедший”. Когда Маяковский взял в руки чемодан и собрался уходить, раздался оглушительный вопль: “Держи его, отдайте деньги, мошенники”. В ответ на все эти крики со сцены несколько раз довольно внятно отвечали: “Сами дураки”». Таков был футуристический театр русской формации 1913 года.

Поставив «На полпути», Мейерхольд должен был, наконец, показать «Маскарад», но, по распоряжению В. А. Теляковского, «Маскарад» был перенесен на зиму 1914 – 1915 и должен был пойти 10 ноября 1914 года в столетний юбилей рождения М. Ю. Лермонтова. Война, как известно, отменила празднование юбилея, отсрочив еще далее постановку «Маскарада».

Поход против Мейерхольда, начатый в Александринском театре, имел место и в Мариинском. Здесь Мейерхольду и Головину было поручено поставить «Каменный гость» Даргомыжского с участием Шаляпина в партии Лепорелло. Но Шаляпин категорически отказался участвовать в постановке Мейерхольда, и эта опера прошла только в январе 1917 года, уже без участия Шаляпина.

Работы в Александринском и Суворинском театрах не были определяющими для Мейерхольда в сезон 1913 – 1914 гг. Назвав настоящую главу «Студийная зима», мы обозначили главный плацдарм работ Мейерхольда. Попытки основать студию, как мы знаем, делались Мейерхольдом и раньше. Но только с осени 1913 года студия окончательно окрепла и, начав свою работу



сначала в художественном бюро Н. Е. Добычиной, вскоре перешла в собственное помещение на Троицкую ул. в дом № 13, кв. 8.

В одном из писем от сентября 1913 года В. Э. Мейерхольд пишет о студии: «В студии занятия идут очень хорошо». В этих же сентябрьских письмах есть упоминание и о других фактах и художественных работах. Так, в письме от 17 сентября Мейерхольд пишет, что Головин начал писать его портрет.

Портрет задуман так: в сомбреро стою я у двери, о косяк упершись левой рукой, а правую положив на бедро. В дверь виден сад, подернутый осенней желтизной. Сад виден через комнату и балкон. В стеклах открытой балконной двери отражение сада. В соседней комнате виден стол, на нем графин с водой и рядом два лимона.

В этом же письме есть сообщение о сговоре с футуристами по поводу выпуска газеты «Петербургский глашатай»: «Вчера я был с ответным визитом у редактора последнего — Игнатьева. Были там его сотрудники. Забавный народ». Наконец, о «Маскараде» читаем в письме от 19-го: «В субботу я начинаю репетировать “Маскарад” с сотрудниками и учениками юрьевского класса. Завтра еду к Головину окончательно установить количество выходных актеров».

Начатые в сентябре 1913 года занятия в студии продолжались до 1 мая 1914 года и происходили следующим образом: в студии значились три преподавателя и у каждого был свой особый класс. В. Э. Мейерхольд вел класс сценических движений, В. Н. Соловьев класс изучения *Commedia dell'arte*, М. Ф. Гнесин — музыкальное чтение в драме.

В классе «музыкального чтения в драме» изучались законы ритма и мелодии и применение их к чтению стихов. Стихотворные ритмы истолковывались музыкально, стихи записывались нотными знаками, проходила самая техника музыкального чтения. В сознание учащихся стремились вкоренить мысль о порядке, неизбежном в искусстве. Материалом для работ служил отрывок из «Антигоны» Софокла в переводе Д. С. Мережковского. Была взята финальная сцена «Антигоны» с хором и Креоном (начиная со слов «видите, граждане, ныне последний путь совершаю»). Роль Антигоны вела та же ученица В. Н. Клепинина, которая изучала музыкальное чтение в студии В. Э. Мейерхольда периода 1908 – 1909. Этот отрывок, когда он был подготовлен, был показан три раза для приглашенных лиц, среди которых были: М. П. Бихтер, А. Н. Скрябин, А. М. Тыркова, А. Я. Головин, Вячеслав Иванов, Н. Н. Римская-Корсакова, В. И. Вельский и др. Знакомство с А. Н. Скрябиным, которое возникло в тот год, Мейерхольд относит к числу самых глубоких.

Когда 14 апреля 1915 года Скрябин трагически умер, Мейерхольд в своем журнале «Любовь к трем апельсинам» посвятил ему некролог, в котором писал: «умер единственный, кто уже держал в руках своих столько достижений в области мистериального». «Дилемма или театр, или мистерия стала перед Скрябиным еще в ранний период его творчества». Заветом Скрябина Мейерхольд считает: человек, обреченный на подвиг творения мистерии, не должен служить театру. Пути мистерии и пути театра не слиянны.

Второй преподаватель студии — В. Н. Соловьев сообщал своим ученикам приемы сценической игры актеров *Commedia dell'arte*, ученики знакомились с

modus beccaricus, как основным движением, обязательным для всех персонажей итальянской комедии. Для преодоления дальнейших технических трудностей брался, как необходимая педагогическая фикция, бергамский танец. На арлекинаде «Арлекин — ходатай свадеб» знакомились с характерными жестами и движениями наиболее распространенных масок. Сохранившиеся сценарии помогали усвоению и рождению традиционных мизансцен. Определялся геометрический рисунок в сочетании масок. Самостоятельные работы в области расшифровки основных схем велись над восстановлением сцен: «Ночи», «Города», «Поединка», «Гарема». Выяснялось значение гротеска, называемого Карло Гоцци «манерой преувеличенной пародии», принципов парада, слуг просцениума и их роли в спектакле. Определялся тот момент напряженного действия, где должна была начинаться словесная импровизация.

Во вступительной речи, читанной на открытии студии, В. Н. Соловьев говорил о трудностях, стоящих перед ним, как преподавателем. Он указывал на отсутствие основного руководящего сочинения по *Commedia dell'arte*, на бедность литературы и приглашал изучать основы итальянского театра, выросшего из народного движения «бичующих», по ученой итальянской комедии и десяти сказкам Карло Гоцци. В качестве сравнительного материала предлагалось исследовать старый материал театра романских народностей, принципы интермедий Лопе Де Руэда, сущность балаганных спектаклей на ярмарках св. Лаврентия и в предместий Сен-Жермена.

Наряду с чтением лекций В. Н. Соловьев вел и практические занятия. Для этого класс был разделен на две группы, из которых первая занималась изучением сценической техники итальянской импровизированной комедии, а другая вела самостоятельные занятия, разыгрывая самые сценарии. Устанавливалось родство техники старых итальянских актеров со сценическими приемами участников ярмарочных спектаклей (фарсеров, операторов, шарлатанов, ходоков по канату, жонглеров). Усваивался принцип выработки геометрического рисунка мизансцен, покоящегося на сочетании четного и нечетного числа лиц, вырабатывалось умение пользоваться незначительным пространством. В качестве сценического материала, кроме «Арлекина — ходатай свадеб» были взяты: пьеса Мариво — «*Arlequin prit par l'amour*», Сервантеса — «Саламанкская пещера» и вторая интермедия из дивертисмента «Любовь к трем апельсинам».

Дивертисмент «Любовь к трем апельсинам» сочинили К. А. Вогак, В. Э. Мейерхольд и В. Н. Соловьев по сценарию графа Карло Гоцци — «рефлексивный» разбор сказки «Любовь к трем апельсинам». Авторы дивертисмента не ставили себе задачей дать только перевод. Они брали сценарий Гоцци лишь как основу своего представления. В результате их совместных усилий получилась следующая пьеса.

Ремарка места действия рисовала театр в виде зала, приготовленного для большого спектакля. Сцена делилась на обширный просцениум и на вторую сцену. По бокам просцениума были указаны высокие башни для шутов с наружными винтовыми лестницами, балкончиками и перилами.

Внизу в этих башнях устроены ниши, откуда актеры во время игры берут аксессуары, как-то: королевскую корону и проч. От башен в глубину сцены по кулисам тянулся полукругом пышный двухъярусный фасад с большим количеством дверей, закрытых занавесками. Посредине фасада большие ворота, очень широкие, тоже закрытые занавесом, который может раздвигаться и за которым находится вторая сцена. Второй ярус образует террасу с балюстрадой. За этой террасой виден также ряд выходящих на нее дверей. С обеих сторон террасы у башен расположена лестница, ведущая вниз на сцену.

История об ипохондрическом принце Тартальи, излечившемся благодаря смеху, о проклятии волшебницы Фаты-Морганы, заставившей принца влюбиться в три апельсина и искать их у великанши-волшебницы Креонты, наконец, о свадьбе Тартальи с Нинеттой, дочерью Коккуло, короля Антиподов, заключенной в одном из апельсинов, — была разверстана в дивертисменте в двенадцать сцен, перед которыми следовали парад и пролог, пересекаемые тремя интермедиями, и заключались эпилогом. Пролог произносился мальчиком, который говорил: «Не спрашивайте у меня, когда и где мы нашли новые вещи, так как после долгого ведра, когда идет дождь, вы зовете его новым дождиком, но, хотя он и кажется вам новым дождем, дождь всегда был водой, а вода дождем». В эпилоге Труфальдино, сидя в королевском кухонном горшке, утверждал: «Милостивые дамы и кавалеры, малые дела рожают великие события. Впоследствии найдутся великие результат, истекшие из такой вздорной вещи, как сегодняшний спектакль-пародия». Интермедия же, которую выбрал В. Н. Соловьев для работы в своем классе, была посвящена спору о выборе театральных представлений. В ней давалась возможность показать манеру игры сугубых трагиков, бытовых комиков и, наконец, «старую импровизированную комедию с масками, удобную для развлечения народа с невинностью». В качестве такой старой комедии был взят монолог «Арлекин-вельможа на луне».

Когда «Любовь к трем апельсинам» была опубликована, она вызвала обширный отзыв А. А. Гвоздева (в то время только что окончившего университет и оставленного по кафедре западноевропейской литературы) и ответ на него авторов дивертисмента. В этом открытом письме, помеченном уже 17 ноября 1914 года, Вогак, Мейерхольд и Соловьев утверждают, что их дивертисмент является не переводом, а переработкой сказки Гоцци. Перечисляя ряд мелких размолвок драматурга, авторы дивертисмента, в противовес утверждению Гвоздева, что произведение Карла Гоцци замечательно только элементом полемической пародии, наоборот, считали самой ценной частью этого и остальных сценариев Гоцци — его специфически театральные задачи. «Сущность этого элемента, с нашей точки зрения, заключается в противопоставлении импровизированной комедии — комедии писанной, театра масок — театру характеров».

В классе, руководимом В. Э. Мейерхольдом, проходили сценические движения. Жест рассматривался Мейерхольдом как всплеск к жизни, вызванный лишь движениями тела. Мейерхольд требовал от актера, чтобы он умел применяться к площадке, предоставленной для его игры, умел двигаться в круге,

квадрате, прямоугольнике, в комнате или на воздухе. Опорой движения Мейерхольд считал ритм: «канвой движения всегда является музыка или реально существующая в театре, или предполагаемая, как бы подпеваемая действующим лицом». Сфера актера должна быть радость, «без которой не может быть актер даже тогда, когда ему приходится на сцене умирать». Но для того, чтобы придти к этому состоянию, постичь прелесть сценического ритма и хотеть игры, как в детской, нужно сродниться с вечно царящим музыкальным фоном, научиться верно владеть своим телом в пространстве и верно его помещать по закону Гулиельмо. Самодовлеющей сценической ценностью Мейерхольд считал форму, т. е. рисунок в движениях и жестах актеров. Поэтому заботой актера-художника должно быть стремление жить в форме рисунка. В качестве материала для игры такого актера Мейерхольд предлагал немые сцены, где сюжет в обычном смысле отсутствует и где подсказка автора (текст драматического произведения) заменяется импровизацией жестов и мимики, все новыми и новыми комбинациями мизансцен и откровенным уговором актеров с помощью подсказов актера-режиссера. Устанавливая связь прошлого с современностью, указывая на гротеск, как на средство показать реальное с символическим и заменить шарж преувеличенной пародией, Мейерхольд предлагал учиться приемам итальянской комедии и японского театра.

Все занимавшиеся в классе Мейерхольда делились на группы по сходству врожденных технических приемов и по созвучию тяготений к тому или иному роду драматических произведений или стилю разворачиваемых на сцене картин. Те, кто играл раньше на сцене, объединялись в особом актерском классе. Им предлагалось упражняться на водевилях 30-х и 40-х годов и на испанской драме (Кальдерон: «Врач своей чести»). В задачи актерского класса входило ознакомление с образцами драм, отвергнутых в современном репертуаре, но составляющих сильный оплот театра. Это были, по преимуществу, русские и западные символисты.

Главным ядром класса Мейерхольда являлась «гротесковая группа». Здесь вырабатывались новые приемы сценической игры и ставились пьесы, сочиненные в самой студии. Эти пьесы, разыгранные импровизационно, имели или выдуманные сюжеты, или заимствованные из других пьес. Такой темой была, например, тема «Отелло», предложенная гостем студии — футуристом Маринетти — актерской группе, показавшей ему пьесу «Клеопатра». Группа состояла из 7-ми лиц (три действующих лица и четыре слуги просцениума); она совещалась 3 минуты об основных этапах трагедии и разыграла сцену, «длившуюся также не более трех минут и давшую экстракт шекспировской трагедии».

В январе 1914 года с именем В. Э. Мейерхольда связалось новое литературное начинание. Группа участников его студии решила предпринять издание журнала о театре, под названием «Любовь к трем апельсинам» и с подзаголовком: «Журнал Доктора Дапертутто». Этот проект осуществился, и в январе, феврале и апреле вышли первые три номера журнала. Это были тоненькие (приблизительно два печатных листа), небольшие книжечки, в затейливой обложке (раб. Ю. М. Бонди), напоминавшей кружевной занавес, в

белых просветах которого были разбросаны цветные горошины.

Выходя в свет, журнал не считал нужным изложить свои декларации. Он ограничился только тем, что «эпиграфом» к первому номеру он поставил краткое заявление:

Появляясь перед публикой, мы ничего не скажем о своих целях и намерениях, не выставим никаких программ. Говорить мы будем о себе и о своем, иногда и о чужом, поскольку оно интересно.

Этот обычай давать перед текстом «эпиграфы» был сохранен и в дальнейшем. Для второго номера была взята цитата из Филиппа Монье, для третьего — у Карло Гоцци.

Каждая из трех книжечек начиналась стихами. В ту зиму они принадлежали Ахматовой, Блоку, Верховскому, Пясту, Гиппиус, Сологубу, Княжнину, В. Парнок, С. Радлову и К. Эрбергу. Весь же поэтический отдел редактировался А. Блоком. Затем шли небольшие статьи, библиографические заметки, хроника, errata, хроника студии, тексты пьес. В качестве последних для первого номера был выбран текст дивертисмента «Любовь к трем апельсинам», для второго перевод В. К. Тредьяковского интермедии на музыку — «Подрядчик оперы в острова Канарийские»; в третьем была напечатана пьеса Е. Зноско-Боровского «Обращенный принц».

Темы статей, как это и было указано, относились «к себе и своему». Писали об итальянской комедии (В. Соловьев и К. Миклашевский), о Тирса де Молина и испанском театре (В. Пяст), о только что напечатанной в ту зиму пьесе А. Блока «Роза и Крест» (К. Вогак). Печатались статьи о театральных масках (Вогак), об искусстве и ремесле (Лачинов), о моменте формы в искусстве и об «иронии театральности». Была специальная рубрика «Hffffmaniana». Давались подробные рецензии на некоторые книги. В хронике упоминали о положительных и отрицательных фактах, считавшихся редакцией важными.

Сам Доктор Дапертутто, в качестве писателя, выступил в первых трех номерах лишь раз. Для второго номера им была написана совместно с Ю. Бонди статья «Балаган». В шести небольших главах, в стиле романтического рассказа, рисуют авторы образ актера, пришедшего из края чудес, который, подобно актеру из блоковского стихотворения («Над черной слякотью дороги»), страстно и звонко говорит «мой балаган». Этот «современный творец, — утверждают Мейерхольд — Бонди, — нам часто кажется уже когда-то жившим то на площади Неаполя позднего Ренессанса, то возле театра “Глобус” в дни Old Merry England, то в ridotto последней Венеции, то у балаганов Сен-Жерменского предместья». Этого «воскресшего из мертвых актера» приводят его воскресители на сцену, освещенную светом редких красноватых лампочек. Рассматривая пустой театр, замечательные подмостки, на которых теперь совсем не радостно, актер угадывает законы театра, которые следующим образом формулируют авторы статьи:

В театре нельзя имитировать жизнь, потому что жизнь в театре, как и жизнь на картине, своя особая, лежащая в ином, чем жизнь земная, плане.

В театре не нужно имитировать жизнь, стараясь повторить ее внешнюю форму, потому что театр обладает своими театральными способами выражения, у него есть свой, для всех понятный язык, с которым он может обращаться к зрительному залу.

Да, у театра свои законы и свои ассоциации. Кто сказал, что в театре траурный цвет — черный? Нет, в театре может быть траур розовый, а черный траур жизни — здесь символ величайшей радости.

Театр не знает геометрической перспективы. Как после внезапного преобразования, все планы сдвинулись и все предметы потеряли свою обычную связь.

Для театра не существует грани в пространстве, актер может уйти в такую даль, что даже его звонкий голос не будет раздаваться.

И время театр может заставить идти медленно или быстро. Он может время остановить совсем на несколько мгновений; секунда будет расчленена на тысячи долей, и маятник застынет неподвижно, — так медленно он будет качаться.

В виде сна, который видится актеру, рассказывают Мейерхольд — Бонди чаемый ими тогда театр: светлый зрительный зал, через партер на сцену идут три тротуара (два по бокам вдоль стен и третий посередине), два занавеса впереди на самом краю эстрады и в самой глубине ее; «с эстрады, так торжественно поднятой над паркетом, со всех сторон ступени вниз, цветные фонари, висящие сверху, полуосвещают сцену». Работу плотников и бутафоров исполняют слуги просцениума. Затем актер попадает в светлый зал — общую уборную всех участников спектакля. И, наконец, когда актер снова вошел в зал, «на сцене уже шло представление, маски говорили нараспев, как приличествует царству музыки, и двигались по эстраде поступью, свойственной парадному спектаклю». Когда актер просыпается, то страстными словами авторы статьи приглашают его подняться по железной витой лестнице на самый верх.

Ты вошел по ней и остановился. Небо?

Из больших полукруглых окон льется синий дневной свет. Не потому ли дневной, что представшее здесь твоим глазам, актер, тем, кто топчется внизу, уже не принадлежит? В безмолвии управляя жизнью спектакля, по тысячам колес скользят, как снасти тонкие, стальные тросы. Не здесь ли, в этом молчании, в этом дивном порядке струн и колес — весь смысл и все тайны актерского ремесла; ты что-то затаил в себе и можешь покинуть старый театр.

Не кажется тебе, что высокие каменные стены отделились от земли? Попробуй взглянуть из окон: не движется ли корабль?

Идеи театра «Балагана», как они были изложены в этой статье, не остались только на бумаге. На пасхальной неделе редакция журнала, при помощи учеников студии В. Э. Мейерхольда, решила устроить спектакли, посвященные А. Блоку. Были выбраны «Незнакомка», шедшая в первый раз на сцене, и «Балаганчик», третий раз ставимый В. Э. Мейерхольдом, (первый раз у В. Ф. Комиссаржевской, второй раз в Минске). Под спектакли был снят амфитеатральный зал Тенишевского училища, «при этом, однако, нижние стулья были убраны, и, таким образом, получилось подобие античного театра с его (здесь искаженными) частями — оркестра, просцениум и сцена, и действие могло перекидываться от непосредственного соседства с зрителями (в оркестре) до обычной у нас отдаленности — на эстраде». Всего было дано семь

спектаклей: 7-го, 8-го, 9-го, 10-го, 11-го апреля вечером и 8-го, 9-го апреля утром. В качестве сорежиссера и художника спектакля участвовал Ю. М. Бонди.

Спектакли эти вызвали у большинства отрицательное отношение, хотя и с разных точек зрения и с разными оговорками. Например, Е. А. Зноско-Боровский считал, что примененные к спектаклю балаганные приемы погубили душу драмы Блока, что в выполнении задуманного было много сырого и слабого. Однако, как признавался тот же Зноско-Боровский, «эти спектакли отличались одним качеством, выделявшим их из массы других театральных предприятий последнего времени — резкой необычностью». Поэтому тот же Зноско-Боровский считал нужным дать в журнале «Современник» спокойное повествование о том, как и что было с первой пьесой блоковского спектакля — с «Незнакомкой».

Задача режиссером была поставлена так: «Занавеса не было, актеры должны были приходить и уходить на виду у публики, все предметы, вся бутафория должна была выноситься тоже видимо для зрителя; декораций тоже не было». Нужно было «при этих условиях создать спектакль волнующий и действительный, чтобы все эти трудности и препятствия превратить в новое средство воздействия, в новый вид очарования». Это было, по свидетельству Зноско-Боровского, разрешено следующим образом:

Первая сцена происходит в кабачке. Часть актеров, которые не исполняли никаких ролей в пьесе, но были специально отряжены как «слуги просцениума» для работ по устройству сцены, в специальных незаметных костюмах, ритмически двигаясь, выносили столы, табуреты, стойку, затем позади всего этого подымали на длинных бамбуковых палках зеленый занавес. Тогда в полумраке появлялись актеры, неся бутылки и стаканы, стараясь их незаметно поставить на столы, рассаживались и после секунды молчания начинали негромко гоготать, создавая гул и втягивая публику в атмосферу кабака. На всякий случай один из слуг, сидя тут же на полу, исполнял роль суфлера, но подсказывал лишь тогда, когда кто-нибудь забывал реплику. Когда сцена кончалась, раздавались литавры, и те слуги просцениума, которые держали верхний край занавеса, шли вперед, распластывая занавес над актерами, и, миновав их, опускали этот край занавеса, так что актеры оказывались невидимыми для публики и быстро уходили, унося с собой всю бутафорию. Тогда задние слуги просцениума, невидимо поднимаясь на табуреты, возносили только вверх свой огромный конец занавеса, теперь уже белый, и зритель оказывался перед белой стеной. А между тем, другие слуги возле самой эстрады закатывали с двух сторон деревянный составной мост, а на эстраде новая группа слуг подымала новый занавес — синий газ с золотыми звездами. Так что, когда передний белый занавес опускался, перед зрителем горбом высился мост на фоне нежно усыпанного звездами неба. На этот мост и всходили актеры, и на каждого из последних, при их появлении, слуги набрасывали газовую пелену, символизируя снежную звездную ночь, а когда на небе зажигалась и падала звезда, то были потушены все люстры, и один из слуг зажег простой фейерверочный огонь, а другой на длинной палке повел его в полной темноте к самому потолку, затем опустил, другой слуга погасил в воде, и вновь были зажжены люстры. Последняя сцена, наконец, — «гротескно» изображенная гостиная, выдержанная в желтых тонах, перенесена была на эстраду. Пародируя рампу, слуги просцениума стали перед ней на колени со свечами в руках. На столе стояли явно бутафорские фрукты и цветы, которые сами актеры-гости, уходя, с собой уносили. Была еще дверь, которая вела в какой-то тупик (прихожая), и сюда шли гости, скидывали пальто и вели разговор, причем одного было слышно, а другого нет. Когда же пришло

время Незнакомке исчезнуть, она просто ушла между занавесами, и в окне слуга просцениума зажег голубую звезду, держа ее на палке. Под звуки литавров вновь пал на мебель занавес, стянули его с середины и, как парусные корабли, о которых говорится в пьесе, унесли его вон. Пьеса была кончена.

К этому почти исчерпывающему описанию прибавим еще несколько деталей, подмеченных другими критиками. В насмешливой статье А. В. Бобрищева-Пушкина «Апельсин и видение» (в «Театре и Искусстве») находим описание наружности актеров. В сцене трактира — «люди были одеты просто, кое-кто по-русски, и у одного над русскою безрукавкой был зеленый бумажный парик, а у другого — полосатый красный с желтым. На щеках у женщин был положен румянец яблочками, как у кукол... Мужчины были с большими картонными красными носами. — И не одни только пьяницы в трактире, потом на мосту стоял ученый, так и у того был красный нос»... У Незнакомки были огромные ресницы во все щеки, нарисованные так, как рисуют дети. У «Голубого» был огромный плащ, «так как на лестнице было трудно стоять с плащом, то один из прислужников все время ему укладывал плащ, как поудобнее».

Когда окончилась «Незнакомка», то на сцену вышли китайчата-жонглеры, которые, в качестве интермедии, проделали ряд незамысловатых фокусов, а участники спектакля разбрасывали в публике настоящие апельсины.

Гораздо проще был поставлен «Балаганчик». Как и в «Незнакомке», в качестве площадки для игры были использованы и эстрада, и орхестра (место уничтоженных рядов партера). Орхестра-просцениум была устлана синим сукном. Вместо декораций «воздвигли деревянные столбы, протянули на них синие холсты с разводами и соединили их веревками с люстрами, которые обтянули цветной бумагой вперемежку со слюдой, образовав фонари — и получился балаган, несколько странный и волнующий». О «Балаганчике», закончившем блоковский спектакль, и об общем впечатлении вечера Анастасия Чеботаревская в журнале Федора Сологуба «Дневник писателей» писала:

«Балаганчик», к мягкой иронии которого больше идет гротесковый стиль, выдержан с большою стройностью и разыгран совсем хорошо. Интересно шествие маскированных (костюмы Бонди) под очаровательную музыку Кузмина, глухо доносящуюся откуда-то... Потом... конец... бесшумно скользят серые мышки просцениума, убирая несложные наряды белого зала — шумные, щедрые рукоплескания, вызовы автора и режиссера Мейерхольда, наряду со слугами, таскающими реквизит... Зашли в уборную, — одну общую, где за импровизированными ширмами весело, деловито одеваются актрисы, юные, полные энтузиазма, веры в дело, которое уже любят... Выходим на улицу, суммируя впечатление вечера... Конечно, много сырого, недочетов, которые завтра же раздует и подхватит враждебно подстерегающая пресса. Заранее знаешь, кто... Но и сколько радостного, молодого, светлого... Одни уже перспективы освобождения от обычных «кассовых» антреприз путем этой упрощенности, «портативности» постановки... И необычность, праздничность этого зрелища, масок, буффонов, — всего этого милого и чарующего, чему имя — лицо театра.

Среди зрителей этого необычайного блоковского спектакля отметим двух: самого автора, который, по свидетельству Бекетовой, отнесся к этому



представлению, как к интересной попытке, и Е. Б. Вахтангова, приехавшего вместе с Художественным театром в то время на гастроли в Петербург. Вахтангов в эту зиму уже работал как режиссер. Он поставил: «Праздник мира» в студии Художественного театра, «Ивана Мироныча» в Михайловском драматическом кружке и «Усадьбу Ланиных» в том студенческом кружке, из которого потом вышла «Третья студия». «Незнакомка» оставила у Вахтангова, по его собственным словам, необычайное впечатление.

Как и предвидела Чеботаревская, пресса была враждебна к мейерхольдовскому «Балагану», считая его издевательством над публикой. Более же серьезные рецензенты, указывая, что это показательные спектакли студии, считали, что целью этих выступлений была демонстрация приемов итальянского театра, что устроители спектаклей «хотели приблизить грезу поэта к восприятию зрителя» при помощи «забытых форм старого театра, в рамке былой итальянской сцены».

Эти указания заставили редакцию «Любови к трем апельсинам» напечатать в своем журнале «Несколько слов по поводу постановки лирических драм Александра Блока “Незнакомка” и “Балаганчик” в аудитории Тенишевского училища 7 – 11 апреля 1914 года». В этих нескольких словах редакция писала:

Не усматривая во всех отзывах возражения нам по существу, мы, однако, обязаны указать, что постановка «Незнакомки» и «Балаганчика», с одной стороны, не была показательной постановкой студии В. Мейерхольда (спектакль устраивала не студия, а редакция журнала «Любовь к трем апельсинам») и, с другой стороны, инсценировка пьес А. Блока лежала вне сценических приемов *commedia dell'arte*. Просцениум, его слуг, подвижные пратикабли, гротесковую бутафорию и т. п. можно встретить не только в театрах итальянской импровизированной комедии, но, например, и в театре Мольера, и у испанцев XVII века, и в бродячих труппах английских комедиантов, и в японском театре.

Что же касается *commedia dell'arte*, о ней не может быть речи, если нет налицо четырех основных масок, импровизации и традиционной актерской техники.

Наиболее верно определил непосредственный художественный смысл спектакля Е. Зноско-Боровский в цитированной нами статье:

В этих спектаклях нашли себе выражение отдельные моменты из разных театров, и если выделять который-нибудь из последних, то, пожалуй, это исключение придется сделать скорее всего для театра Востока, на который так отчетливо намекали различные частности, как-то: китайские жонглеры в качестве интермедии, разбросанные для публики апельсины и многие другие. И если уже искать непременно каких-либо теоретических предпосылок для данных спектаклей, то, нам кажется, таким можно считать, главным образом, одно, именно — утверждение, что все в театре есть искусство, почему ничто не может происходить невидимо для зрителя, за кулисами или за занавесом, но все обладает своей долей воздействия, всякий прием, всякая мелочь, как бы проста она ни была, таит в себе новое очарование... Вот показать эту прелесть в самых простых театральных формах — вот, может быть, единственная теоретическая мысль, которую следует иметь в виду при оценке названных спектаклей.

Но Зноско-Боровский еще не предвидел, что один из принципов вещественного оформления этого спектакля — деревянный мост, на котором

разыгрывалось второе видение «Незнакомки», был по существу уже не декорацией, а чистой «конструкцией», рассчитанной на игру артистов, как площадка, дающая возможность обогатить театральную выразительность.

Это значение моста «Незнакомки» впоследствии было осознано и самим Мейерхольдом. В каталоге музея театра имени В. Мейерхольда, вышедшего в апреле 1926 года, в примечании к «Зорям» читаем:

Первым опытом оформления сценической площадки под знаком конструктивизма было возведение моста для второй части блоковской «Незнакомки» на свободной от театральных элементов площадке «тенишевской аудитории» в Петрограде, в 1914 году (совместная работа В. Мейерхольда и Ю. М. Бонди). В этой части спектакля театральные элементы отсутствовали совсем; даже в условном преломлении они не были допущены на сцену.

Пропаганда театральных идей в зиму 1913 – 1914 не ограничивалась лишь демонстрацией спектаклей или статьями и заметками на столбцах газет и журналов. Третьим местом, где высказывались мнения по театральным вопросам и велись споры, были всяческие публичные лекции с прениями, или диспуты со вступительными словами. В этой словесной кампании В. Э. Мейерхольд принял самое близкое участие, поэтому его трибунные выступления и нельзя оставить без учета.

Первый из петербургских театральных диспутов состоялся 27 ноября 1913 года в зале Калашниковской биржи под председательством Федора Сологуба с Е. Аничковым в качестве основного докладчика. Темой диспута был современный театр или, точнее, современный репертуар. В качестве диспутантов выступали: Е. Карпов, Ю. Озаровский, Ю. Слонимская, М. Гнесин, В. Мейерхольд.

Е. В. Аничков в своем вступительном слове подчеркивал упадок современного бытового репертуара, который дошел до «небрежного, бездарного, нежизненного “Торгового дома”» (пьеса Сургучова) и приглашал публику требовать нового репертуара, пьес Блока, Ремизова и других новаторов, в которых спасение театра. Предпосылкой этих утверждений был взгляд, что театр, как отразитель современности, должен обновляться соответственно изменению форм психики. Полемическое острие было направлено в сторону бытовиков, считавших классический репертуар монополией здорового, реального театра. На утверждение Аничкова, что Островского надо играть половому, отвечал Е. Карпов, вспоминая, в качестве «старого театралы», о том, что в прежнее время играли все пьесы в двух, трех декорациях, и актеры захватывали публику только силою своего таланта.

Речь В. Мейерхольда затрагивала несколько сторон театральной современности. Говоря о репертуаре, Мейерхольд считал, что «Бесы» в Художественном театре — явление глубоко отрицательное, что литературно-театральные комитеты — это тормоза нового искусства, что новая эра театра началась с того момента, когда в театре В. Ф. Комиссаржевской был поставлен «Балаганчик» Блока, и с тех пор яд исканий, жажда нового в искусстве театра не исчезает ни у публики, ни у драматурга, ни у писателей. Отвечая

Карпову на его тоску к двум, трем декорациям, Мейерхольд сказал:

Я понимаю, чего хочет Крэг, предлагая заменить живописные холсты рельефными ширмами, но абсолютно отказываюсь понимать, чего хочет Карпов, сокрушаясь о вторжении подлинных художников-декораторов на сцену и противопоставляя так называемые «дежурные» павильоны. Крэг строит ширмы во имя новых перспективных и стилизационных сценических задач; но непонятно, во имя чего оплакивает Карпов бывшие павильоны, а заодно с ними и Островского, Кальдерона, Шекспира, Лопе де Вега, загнанных, по его мнению, на задворки новаторами сцены (будто бы не эти «новаторы» ставили «Поклонение Кресту», «Фуэнте Овехуна», будто не Станиславский указал путь по-новому подойти к Шекспиру и Островскому.

Особое внимание Мейерхольд уделил равнодушию современного зрителя к тому, что ему показывают. Газеты с ужасом передавали, что Мейерхольд будто бы призывал забрасывать гнилыми яблоками артистов, играющих «Торговый дом».

Этот репортерский рассказ «о гнилых яблоках» имел своим последствием инцидент, происшедший между Мейерхольдом, Савиной и Давыдовым. Падкая до закулисных сенсаций «Петербургская Газета» в № от 11 декабря сообщала, что 10-го на сцене Александринского театра по окончании репетиции «Сердце не камень», когда появился Мейерхольд и подошел к Савиной — «М. Г. Савина и В. Н. Давыдов воспользовались случаем, чтобы объяснить режиссеру всю нетактичность его поступка».

Вслед за этой «информацией» следовали беседы с В. Н. Давыдовым и М. Г. Савиной. Давыдов в крайне агрессивном тоне заявлял, что выступление Мейерхольда на лекции он считает и бестактным и некрасивым, что «сегодня я и мои товарищи заявили Мейерхольду: “раз вы так отрицательно к нам относитесь, то вам не следует с нами служить”». Далее следовали указания, что «не Мейерхольду быть нашим критиком», который «пока ничем себя не проявил, кроме разве того, что 3 <sup>1</sup>/<sub>2</sub> года ставит “Маскарад” и вводит в это гениальное произведение целый “бал-маскарад”». Савина ограничилась тем, что только описала самый разговор с Мейерхольдом. По ее словам —

Мейерхольд явился на сцену как раз в тот момент, когда о нем шел разговор. Когда он поцеловал мне руку, то я ему сказала: «Как же это вы нас порицаете, а по-видимому относитесь к нам с уважением». На это он ответил, что имел в виду не меня и не Давыдова, а других лиц. Я ответила: «Я о себе не беспокоюсь, а защищаю театр, в котором служу. Александринский театр — это мой храм, и, оскорбляя его, вы оскорбляете всю корпорацию артистов». Мейерхольд оправдывался тем, что он не читал газет, в которых был напечатан отчет о лекции, и потому не мог сделать опровержения приписанных ему слов. Собственно говоря, этим все и ограничилось. Давыдов ему сказал, что при таком отношении к Александринскому театру ему следует оставить в нем службу.

Этот инцидент, по выражению газет, был исчерпан письмами В. Мейерхольда и Ф. Сологуба в редакцию «Петербургской Газеты» и «Дня».

Мейерхольд писал:

М. г. г-н редактор, по моему адресу в печати так часто появляются неточные сведения, что я давно уже решил не выступать ни с какими опровержениями, о чем даже заявлял однажды печатно. Недавно в газетах появилось сообщение, будто я в публичной речи своей, на беседе о современном репертуаре (в зале Калашниковской биржи, 27 сего ноября), «рекомендовал бросать гнилыми яблоками в артистов, играющих такие пьесы, как «Торговый дом»». Я бы и на этот раз оставил без внимания обычную неточность, если бы извращенные сообщения газет не являлись оскорбительными кроме меня еще и для моих товарищей, поэтому я вынужден выступить со следующим заявлением.

В речи своей я только в одном месте коснулся актеров, когда упомянул три имени, стоящих на страже подлинных традиций Островского, отзываясь о лицах, носящих эти имена (О. Садовская, В. В. Стрельская и К. А. Варламов), с величайшим уважением. Главной темой моей речи был зритель. Сравнивая отношения к современным футуристам двух аудиторий: французской и русской, я приглашал русского зрителя, когда он приходит на спектакль нового искусства, сбрасывать с себя броню равнодушия и скептицизма, создавать атмосферу, в которой искусство могло бы свободно проявляться, и потом уже выражать свое порицание, хотя бы бросая на сцену моченые яблоки. Таким образом, как видно, слова мои относились исключительно к спектаклям новых направлений. И совершенно непонятно, как слова мои могли быть отнесены к таким пьесам, как «Торговый дом». Притом мне кажется наивным понимать фигуральное выражение в буквальном смысле.

Письмо Сологуба было кратким добавлением к письму Мейерхольда. Как председатель беседы, Сологуб заявлял, что ни Мейерхольдом, и никем другим из участников беседы «не было употреблено никаких неуважительных выражений по адресу артистов Александринского театра».

Материальный успех первого диспута о театре заставил устроителя этих лекций Ф. Долидзе 21 декабря повторить тот же диспут в большой аудитории Соляного городка, а 30 января устроить его в Москве.

Целью всех этих публичных выступлений, по словам А. Чеботаревской, было «дать возможность представителям нового искусства заявить публике, к слову сказать, более левой и беспристрастной, прямо ей, без комментариев прессы, о своих взглядах на задачи театра и о том, как игнорируются новые драмы вершителями судеб русского искусства».

Во время пребывания Мейерхольда в Москве его интервьюировал сотрудник газеты «Новь» о взглядах на современный театр. Это интервью, напечатанное в № от 6 февраля, пунктирует ряд принципиальных моментов. Прежде всего Мейерхольд отвергает, что пути исканий заглохли.

Если сейчас нет театра с ярко выраженным репертуаром театра исканий, то это объясняется лишь тем, что производить на публике искания неудобно. Когда выработается новый репертуар, новые актер и режиссер, тогда только можно нести все достижения в публику.

В качестве примеров искания приемов игры Мейерхольд приводит студию К. С. Станиславского и свою. «В моей студии я занимаюсь с учениками изучением приемов игры, сценариев *commedia dell'arte* и сценическими движениями, как они нужны драматическому артисту».

Проблема возвращения к старому репертуару не кажется Мейерхольду новой.

Возврат к старому репертуару всегда замечался. Если же теперь интерес стал интенсивнее, то это объясняется исключительно тем, что для постановок этих пьес наводят новые пути, — они как бы реставрируются иным способом. Да ведь на протяжении всей истории театра мы видим эти слияния старины с исканиями последнего времени. Выявить эти слияния, отыскивать основу явлений и отражать в постановках прошлое в свете довременных идей — вот это-то и должно преследоваться в постановке старых классиков. И благодаря тому, что в них отыскиваются новые черты, проявляется повышенный интерес к старинному репертуару.

О своей постановке «На полпути» Мейерхольд сказал, что в ней он стремился отойти от обычных трехстенных павильонов, скучно повторяющих жизнь, не ради символической задачи, а ради эстетической. «Я преследовал дать красивые, устойчивые, архитектурные линии, а не желание что-либо объяснить публике».

В марте Мейерхольд участвовал еще в трех диспутах: 9-го в Петербурге, 13-го в Киеве и 30-го снова в Петербурге.

9-го марта был диспут о кинематографе и театре под председательством Н. В. Дризена. «Докладчиком выступил Ю. Э. Озаровский, который, разделив театр на два вида (театр господствования и театр подчинения), отрицательно отнесся к кинематографии». В защиту последнего выступил Л. М. Василевский, с цифрами в руках пытавшийся доказать, что кинематограф — искусство, если его ходят смотреть миллионы людей. В. Э. Мейерхольд, цитируя статью Л. Андреева из последнего сборника «Шиповник», доказал, что боязнь захвата кинематографом театра вытекает из ложной посылки: театр — совокупность психологических драм. По мнению В. Э. Мейерхольда, кинематограф отнюдь не страшен новому театру. Затем говорили: — К. И. Арабажин, В. В. Чехов, А. И. Гидони, В. Н. Соловьев, князь С. М. Волконский и Б. С. Глаголин<sup>10</sup>.

Диспут в Киеве был посвящен современному театру. Мейерхольд и Аничков выступали в качестве докладчиков, местные критики в качестве оппонентов. Оба докладчика повторили свои петербургские тезисы.

Третий мартовский диспут был устроен не «С.-Петербургским лекционным бюро», а редакцией журнала «Любовь к трем апельсинам». Он назывался *Conférence* и состоялся 30 марта, за неделю до блоковских спектаклей. Целью этого собрания была пропаганда идей журнала. На нем произнесли речи: В. Соловьев (Вольмар Лусциниус) — о Карло Гоцци, Аббате Кьяри и Карло Гольдони; К. А. Вогак — о театральных масках; В. П. Веригина — о фантастическом театре; К. М. Миклашевский — о итальянском возрождении и театре; Е. А. Зноско-Боровский — об импровизации; К. Кузьмин-Караваев — об эмоциях в театре; В. Э. Мейерхольд — о гротеске. Таков был круг проблем, интересовавших группу Мейерхольда, которая поставила себе целью осуществить пророчество Карло Гоцци, сказавшего: «будет время, и в далекой северной стране появится группа людей, которая возродит театр».

На диспуте о кинематографе и театре Мейерхольд полемизировал с

---

<sup>10</sup> «Любовь к трем апельсинам», № 3.

письмами о театре Л. Андреева, в тот год напечатанными в 22-й книге «Шиповника». К этим письмам он хотел вернуться на страницах журнала, но это намерение не осуществил. Зато другая театральная книга-сборник (вышедшая в середине сезона) — «В спорах о театре», где были напечатаны: доклад Ю. И. Айхенвальда на тему об отрицании театра и возражения Сергея Глаголя, Вл. Ив. Немировича-Данченко, Ф. Ф. Комиссаржевского, В. Г. Сахновского, М. М. Бонча-Томашевского и А. И. Сумбатова — была прочитана Мейерхольдом с карандашом в руках.

Особенное внимание естественно привлекла статья Ю. Айхенвальда, и ей были посвящены так называемые «глоссы Доктора Дапертутто к отрицанию театра Ю. Айхенвальда», напечатанные в «Любви к трем апельсинам» в первой книжке следующего сезона (№ 4 – 5 за 1914 год).

Эти «глоссы» состояли из 65 цитат, взятых из статей Айхенвальда, и стольких же ответов Доктора Дапертутто. Напечатанные в правильном чередовании, они образовали как бы диалог, где Айхенвальд «утверждал», а Мейерхольд «возражал».

Сопоставляя ответы Доктора Дапертутто, мы получаем следующую теорию театра:

«Театр — искусство, — говорит Мейерхольд, — и в то же время, быть может, что-то большее, чем искусство». Но только этот театр не театр реалистический, ибо реалистический театр к существу драмы ничего не прибавляет. «Иной театр драму преобразует, то есть делает то, что подобает театру: бросает сценарий во власть творческой воли актеров, этих сценических жонглеров, и режиссеров, художников и машинистов, этих сценических пиротехников. Напрасно думает Айхенвальд, что кончившийся театр не существует, он существует в рассказах об актерской игре, передаваемой из уст в уста, от поколения к поколению». Актеры не умирают. «Кто поверит, что Комиссаржевская умерла, когда у любой *ingénue dramatique* мы видим ее жесты, слышим ее интонации. Умерла Комиссаржевская, но раз ее излюбленные театральные приемы продолжают жить — жива Комиссаржевская». Актер вовсе не следует чужой указке, у него есть инициатива. «Пусть все актеры всего мира скажут: остался бы хоть один из них хоть секунду в театре, если бы ему пришлось следовать чужой указке, если б ему пришлось осуществлять в театре чужую, а не свою тему (только свою), если б он лишен был инициативы? Разве актер, играющий Гамлета, играет шекспировского Гамлета? Прежде всего, конечно, своего Гамлета». К суфлеру — автору «актер прислушивается только на первых репетициях, до тех пор, пока не освободился от тяжелых пут автора, и тогда действительно “руки у него связаны, душа ему заказана” Как только актер нашел в роли себя, о, тогда он свободно начинает парить на крыльях своей темы, только своей. Вот отчего мы способны смотреть двадцать Маргарит Готье, ибо знаем, что каждая из них не похожа одна на другую, и каждая из них отлична от той, которую написал такой мастер театра, как Дюма». Актер «идет в глубину психологии и потому-то и идет, что кроме текста, который срывается с уст актера, на сцене есть еще одна могущественная сфера — сфера жеста и движений. Смотрите: актер только наклонил голову. “Ах, этот человек плачет,

бедный?» — спросил зорко заглянувший за рампу зритель. Поверил, что плачет, и сам всплакнул. А актер? Быть может смеется себе в жилет, приняв трагическую позу. Вот какая сила (и какой обман) в позе актера, в жесте актера». Ощущения актеру никогда не приготовлены, ибо «ощущения на сцене это только скачок, а пьесой всегда установлен только трамплин». Это не важно, что актер говорит якобы не своими словами. В его руках неистощимый источник своих ценностей. Вот почему Сальвини не похож был на Росси в «Отелло». Вот почему Элеонора Дузе не похожа на Сарру Бернар в «Маргарите Готье».

Напрасно думает Айхенвальд, заявляет Мейерхольд, что «чем дальше мы будем идти по духовной дороге прогресса и усложнений, тем меньше будет привлекать нас непобедимая элементарность и ребяческая суетность театра». «Есть другая часть человечества. Тут и те, кто идет “по духовной дороге прогресса и усложнений” (давайте, однако, попробуем исключить отсюда это особое сословие под именем интеллигенции), тут и те, кто освещен одною только мудростью, мудростью земли. Какие-то новые люди, которые четко вырисовываются лишь на фоне таких стихийных явлений человеческих жизней, как война, например. Эту часть человечества, нам кажется, привлечет к себе именно “непобедимая элементарность” и “ребяческая суетность театра”».

Так обороняя театр, как искусство, Мейерхольд утверждает свободу актера от авторской указки, признает правду Айхенвальда по отношению к натуралистическому театру и выдвигает, как социальную опору, подлинный театр новых людей, освещенных только мудростью земли.

В начале главы мы пытались дать общий очерк театрального положения сезона 1913 – 1914 года. Добавим к этому несколько штрихов общей художественной жизни года.

Обращаясь к хронике «Журнала Доктора Дапертутто», отмечавшему только то, что интересовало редакцию, мы находим упоминание о том, что 24 января в «Обществе ревнителей художественного слова» Вячеслав Иванов прочитал только что законченный им перевод одной из частей «Орестеи» Эсхила, трагедию «Агамемнон», что 2 и 9 февраля состоялись интересные лекции Г. К. Лукомского «Старинный театр»; 10 февраля состоялось торжественное открытие бюста-памятника В. Ф. Комиссаржевской; 22-го А. Я. Левинсон сделал сообщение о старом и новом балете, а 23-го в Москве в доме Носовых прошел любительский спектакль, на котором были поставлены «Венецианские безумцы» М. Кузмина с декорациями С. Ю. Судейкина и под режиссерством П. Ф. Шарова.

В хронике других журналов мы находим также несколько фактов, дающих представление о художественной культуре последнего сезона. Консерваторский акт в этом году ознаменовался событием выдающимся. Лауреатом года явился С. С. Прокофьев, получивший первую премию, как пианист, и игравший на публичном акте свой первый фортепьянный концерт.

В области выставок надлежит упомянуть о выставках В. А. Серова и Н. Н. Сапунова (обе посмертных) и о выставке Н. Гончаровой. Из групповых выставок в этот год для театра представляла особый интерес выставка «Мира искусства». На этот раз выставка «Мира искусства» поражала обилием

театральных работ. Анисфельд выставил 48 декоративных эскизов и костюмов. Александр Бенуа — 42, Билибин — 6, Кустодиев — 6, Лансере — 1, Петров-Водкин — 9, Судейкин — 1, Татлин — 24. Эта театральность выставки давала основание художественным критикам высказывать разные пессимистические мысли по поводу победы театра в области живописи. Д. Философов в «Речи» писал:

Этюды спутались с эскизами, все слилось в один призрак. Тени, бродившие по выставке в день вернисажа, походили на публику, бродящую по театральному фойе в вечер премьеры.

Андрей Левинсон в статье «Отхожий промысел» («Театр и Искусство» № 45, 1913) неодобрительно отмечал:

Тяга к театральности есть движение в сторону наименьшего сопротивления и, скажем это откровенно, дешевого успеха и легкой наживы. Для художника уход в театр — освобождение от принуждения к творчеству. Полными горстями он выхватывает орнаментальные и красочные мотивы из неисчерпаемой сокровищницы готовых форм. Он смело доверяется случайностям цвета и тона, пленяющим его вкус; искусственное освещение исправит неверные отношения или придаст им особую пряность.

Живописи театра посвятил и Абрам Эфрос большую статью в «Аполлоне» (№ 12, 1914), написанную уже после начала войны. Статья утверждала, что расцвет русской сценической живописи был порождением последних лет. Этот новый художественный организм возник среди общего бесплодного хаоса; «только эсхатологическая поспешность ее эволюции говорит, в какой катастрофической среде был вызван к жизни ее расцвет». Эфрос считал, что в будущем тяге художника к театру предстоит неуклонное, хотя, может быть, и медленное угасание.

Но независимо от того, угасало ли бы стремление живописцев в театр, в самом театре начались складываться антиживописные тенденции. В этом смысле «Незнакомка» в Тенишевском училище оказалась той малой свечкой, от которой впоследствии вспыхнул Пожар конструктивизма. Это было начало будущего восстания против засилия декораторов *par excellence*.



# **XI**

## **ГОД ВОЙНЫ**

### **1914 – 1915**

*Театральное лето 1914. — Начало мировой войны. — Проблема «театр и война». — Трудности. — Мероприятия русскою театрального общества. — Общее собрание членов о-ва. — Выступление Мейерхольда. — Его статья «Война и театр». — Сценарий «Огонь». — «Военный натурализм». — Военная драматургия. — Военно-благотворительные вечера. — «Мадемуазель Фифи». — «Секрет Сюзанны». — «Торжество держав». — «1914 год» С. М. Волконского. — Психология тыла. — Первый сезон Камерного театра и театра имени В. Ф. Комиссаржевской. — «Сверчок на печи» в Студии МХТ. — Успех спектакля. — Критика Доктора Данпертутто. — Пушкинский спектакль в МХТ. — Статья Мейерхольда «Бенуа-режиссер». — «Два брата» Лермонтова. — «Пигмалион». — Стилль английской комедии. — В Студии на Бородинской. — Мейерхольд о технике сценических движений. — Работа по изучению техники итальянской комедии. — Совместный класс В. Мейерхольда и В. Соловьева. — Публичный вечер Студии. — Последующие занятия. — Новые №№ «Любви к трем апельсинам». — «Зеленое кольцо» Гиппиус. — Савина и Мейерхольд. — «Стойкий принц». — Смерть А. К. Лядова и А. Н. Скрябина. — Культурная жизнь.*

Театральное лето 1914 года началось обычными гастроллями и «весенним сезоном». В мае гастролировал в Петербурге Художественный театр. В Париже состоялся девятый «русский сезон», как всегда, организованный Дягилевым. Для открытия шел новый балет Рихарда Штрауса «Иосиф и Пютифар» с новым танцовщиком Мясным и Кузнецовой-Бенуа. Потом в декорациях А. Бенуа сыграли «Соловей» Стравинского, а в декорациях Н. Гончаровой «Золотой Петушок» Римского-Корсакова. В «Петушке» был сделан опыт разделения пластической и вокальной части. Певцы не играли, а только пели, за них играли балетные артисты, и, таким образом, опера превратилась в пантомиму. Наследники Н. А. Римского-Корсакова потребовали запрещения этой постановки, и французский суд удовлетворил иск. Потом из-за границы пришли известия о постановке М. Рейнгардтом в цирке грандиозного миракля — «Чудо», на тему «Сестры Беатрисы». Другую «пантомиму» собиралась изобразить в киевском цирке известная по делу Бейлиса Вера Чеберяк. По предложению цирковой дирекции она должна была разыгрывать «убийство Ющинского», но местные власти сочли благоразумным запретить подобный спектакль.

В мае умер артист Художественного театра А. Р. Артем, а летом — старый герцог Саксен-Мейнингенский, и по поводу его кончины в театральных журналах много писали и вспоминали о мейнингенстве и о мейнингенцах. Летом в хронике все чаще и чаще стали появляться заметки о новых московских театрах: Московском драматическом в Эрмитаже, Камерном А. Я. Таирова на Тверском бульваре и театре имени В. Ф. Комиссаржевской, основываемым Ф. Ф. Комиссаржевским и В. Г. Сахновским. Все эти театры возникали, как мы уже говорили в предыдущей главе, — на развалинах грандиозно задуманного и безалаберно осуществленного «Свободного театра».

Потом пришел июль, минуло десять лет со дня смерти А. П. Чехова, а через неделю после чеховской годовщины начался «календарь мировой войны». 10-го по старому стилю в Сербии была объявлена всеобщая мобилизация, 15-го Австрия объявила Сербии войну, 18-го всеобщая мобилизация была объявлена в России, а 19-го в 7 час. 55 мин. вечера Германия объявила войну России, и германские войска перешли русскую границу, заняв Сосновицы, Бендин и Калиш.

Война быстро подчинила все проблемы культуры одному вопросу, как установить правильные взаимоотношения между войной и мирными делами. Так возникла среди прочих проблем — проблема театра и войны, решительно отодвинувшая, по крайней мере на первое время, все другие театральные моменты. Для тех из театральных деятелей, которых мобилизация не увела на фронт или в казарму, стало необходимым определить свою работу в связи с войной. Встала эта проблема и для В. Э. Мейерхольда, после летнего отдыха вернувшегося в начале августа в Петербург, к этому времени переименованный в Петроград.

Война уже успела изменить русло театральной жизни. Мобилизация, коснувшаяся целого ряда театральных предприятий, закрытие отдельных театров на основании различно понимаемого форс-мажора, упадок сборов в летних садах, все это заставило театральный мир с волнением относиться к перспективам наступавшего зимнего сезона. Раздавались голоса — а не закрыть ли все театры до окончания войны, так как «музы молчат, когда бряцает оружие»; другие утверждали, что закрытие театров поведет к понижению настроения в стране, выдвигались разные проекты, как изжить театральный кризис, и т. п.

Русское театральное общество в своем отчете за 1914 год так характеризует настроение первых недель войны в театральном мире:

Война, связанная с нею мобилизация и уход войска на театр военных действий создали среди населения настроение, при котором людям было не до театра. Сборы упали до минимума. Некоторые антрепренеры, дела которых и раньше были не важны, поспешили ликвидировать свои предприятия. Многие другие были близки к тому же. Напуганные предприниматели уже подумывали объявить в виду войны форс-мажор и для зимних предприятий, т. е. расторгнуть заключенные уже ими договора с артистами на зимний сезон 1914 – 1915.

Острое положение дел заставило совет театрального общества выработать

ряд мероприятий и предложить их на обсуждение чрезвычайных общих собраний действительных членов общества в Петрограде и Москве.

В Петрограде такое общее собрание состоялось 20 августа, и на нем в числе других 76-ти членов принял участие и В. Э. Мейерхольд.

Доклад совета театрального общества содержал ряд мер, среди которых были: обращение к театровладельцам всех видов (частных и общественных) с указанием на необходимость выработки особо льготных условий аренды театральных помещений; ходатайство перед авторским обществом о понижении авторского гонорара и перед редакциями периодических изданий с просьбой о выработке дешевых форм публикации. Потом шла речь о благотворительных контрамарках, о приостановке монополии по печатанию афиш, об отсрочке погашения правительственной ссуды. Протокол собрания 20 августа, формулируя речи каждого из выступавших, в следующих словах зафиксировал мнение Мейерхольда по докладу совета:

В. Э. Мейерхольд, находя неправильным обсуждение доклада по отдельным пунктам до суждения о нем в целом, высказывается по этому поводу, говоря, что он видит в докладе общую цель обогащения театральных предприятий за счет собственников театра, драматических и музыкальных авторов и органов печати. Кроме того полагает, что доклад может вызвать панику в театральном мире, в виду указания в нем на нарушение уклада нормальной жизни, причем приводит пространное пояснение о том, какие меры приняты в Англии для предотвращения паники в населении.

Это мнение Мейерхольда вызвало в «Театре и Искусстве» следующую реплику члена совета А. Р. Кугеля: «Такая странная постановка вопроса, — пишет Кугель, — объясняется, вероятно, тем, что г. Мейерхольд в качестве режиссера казенных театров совершенно забыл о том шатком положении, в котором находится частный театр, существованию которого вообще угрожает призрак небытия».

Свои взгляды на должные взаимоотношения войны и театра Мейерхольд еще более заострил в статье «Война и театр», напечатанной в «Биржевых Ведомостях».

В этой статье, ссылаясь на свое выступление на общем собрании театрального общества, Мейерхольд спрашивает: «Почему антрепренеры так встревожились? Мне кажется, потому, что они отлично поняли, что то так называемое искусство, которое они показывали до сих пор, в такой момент никому не нужно». Не нужны «ни “бытовая чепуха”, ни “всякие психологические мотивации, всякие панпсихизмы и усталые люди”, ибо все это “мыльный пузырь”». Все это не может осуществить самого важного — тесно сплести сердце сцены с сердцем зрительного зала. А между тем, момент войны, по мнению Мейерхольда, наиболее подходит для такого слияния. «Слияние зрительного зала со сценой всего интенсивнее бывает именно в такие моменты, когда народ сильно чем-нибудь потрясен или сильно чем-нибудь взволнован». Поэтому «работая для радости, во имя бунта, во имя манифестации, в которой столько чар театральности, во имя начал эмоциональных, драматург современного театра непременно найдет точку соприкосновения с волнением

страны». Свою статью Мейерхольд заканчивает обращением: «Давайте нам, господа драматурги, только сценарии. Наши актеры готовы расшить на них чудесные узоры из бисера своего творчества, ибо теперь они сумеют подслушать биение крови того зрителя, с которым актер живет в одной сфере: в полной уверенности, что час победы придет. Разве этот момент не лучше для создания подлинного народного театра, в духе того театра импровизированной комедии, где актер имел столь радостную душу и где ему нужен был всегда свет а giorno». Мысль, что стихия в движении театра играет ту же роль, как «ветер в движении парусной шхуны», нашла впоследствии свое продолжение в разрешении Мейерхольдом другой стихийной проблемы — театра и революции.

И эта статья вызвала резкую реплику Кугеля, заявившего, что Мейерхольд «с изумительным цинизмом издевается над ужасным положением театров, которые будто бы “хотят благополучия за счет других”, добиваясь возможности как-нибудь перебиться при нынешних труднейших обстоятельствах». Затем Кугель обрушился на «импровизацию», вспомнил тень будто бы разоренной Мейерхольдом Комиссаржевской, три года непоставленный «Маскарад» и назвал Мейерхольда, как режиссера, «обер-фейерверкером».

Обратившись к драматургам с призывом сочинять сценарии для актеров, «готовых расшить на них чудесные узоры из бисера своего творчества», Мейерхольд, совместно с Ю. Бонди и В. Соловьевым, попытался сам написать такой сценарий, превратив в театральные формы переживания и события войны. Так появился сценарий «Огонь» в восьми картинах с апофеозом. Этот сценарий был написан осенью 1914 года, «к представлению дозволен» — 25 ноября и к постановке на сценах императорских театров «признан возможным» — 5 декабря 1914 года.

Военная тема обработана авторами «Огня» в приемах традиционной театральности. Исходя из материала германо-бельгийского столкновения, Мейерхольд — Бонди — Соловьев попытались возможно более нейтрализовать факты, стремясь дать образ войны вообще. Только в отдельных намеках, вымышленных именах действующих лиц чувствуется связь театра с подлинным театром военных действий. Сочиняя сценарий, а не пьесу, имея в виду импровизационный метод исполнения, авторы сочли нужным написать только, текст монологов, которые произносят специальные «лица, произносящие монологи» (в «Огне» их 10). Написана и часть реплик, которые даны примерно для второй группы действующих лиц — «люди, вызванные к движению волей стихии и героев». Есть еще третья группа, состоящая всего лишь из двух лиц. Эта группа называется — «лица героические». К ней относятся героиня «Огня», дама-офицер — Мария Деларм, и эпизодический персонаж — Олег Чаадаев, вольный стрелок в чужой стране.

Каждая из 8-ми картин имеет особое название: первая — «Оставление города», вторая — «В лагере врага», третья — «Роэрский музей», четвертая — «Письмо. Расстрел», пятая — «Десант», шестая — «Железный архипелаг», седьмая — «Призраки», восьмая — «Последнее решение» и, наконец, апофеоз. Связующим моментом для всех восьми картин является изображение поведения дамы-офицера Марии Деларм, которая при оставлении города Роэра скрывается

среди вражеских войск и делается офицером неприятельской армии. Затем, вступив в сношения с союзными войсками, она помогает им, сигнализируя наступление, и, наконец, открывает плотину, дабы затопить врагов. Последняя ремарка восьмой картины гласит: «Над головой Марии Деларм разрывается снаряд, и все заволакивается черным дымом. В темноте взвиваются вверх огненные языки, вместе с раскатами приближающихся звуков победоносных песен и криков торжествующих победителей. Следует апофеоз». Описание апофеоза говорит о стремлении авторов возродить пышность апофеозов старых театральных эпох. Согласно указаниям, сцена для апофеоза разбивается на два плана. Первый план обрамлен грудой разбитых орудий, поломанных деревьев, ружей, сабель, киверов и кирас. «В центре первого плана, на выступе одного из холмов покоится фигура Марии Деларм, смертельно раненной, почти без дыхания. Среди дыма курящейся земли все это тонет в полумраке перед блеском второго плана». Второй план — занят холмами и триумфальной аркой. «Среди холмов следуют победоносные войска, имея во главе вождя-победителя». Конец апофеоза описан так: «Во всех кулисах лес пик и море реющих в воздухе знамен. Следует фейерверк. Ракеты, рассыпавшись в высоте, образуют светящийся жемчужный веер. Сверху, при помощи театральных машин, спускаются облака, несущие на себе аллегорические фигуры двух дев, в золотые трубы возвещающих миру о победе».

«Огонь» в творчестве Мейерхольда ясно обнаруживает определенную манеру строить спектакль. Очень многое, что в «Огне» осталось на бумаге, потом нашло свое применение, особенно в спектакле «Земля дыбом» (4 марта 1923 года). В обеих этих военных композициях есть то же чувство своеобразного «военного натурализма», чувство военной вещи, могущей дать максимум эмоционального эффекта. Когда в картине шестой читаешь ремарку: «Слуховое окно и флюгера, дымовые трубы и громоотводы, выступления брандмауэров, телефонные провода и воронки водосточных труб образуют железный архипелаг», или в восьмой картине: «Система железных ферм и балок, центральное место среди которых занимает обсервационная площадка, связанная целым рядом железных переходов с невидимым фундаментом всего сооружения. На площадке сосредоточен ряд рычагов для регулирования сложной системы плотины» — когда читаешь вот такие описания, то видишь будущий мейерхольдовский конструктивизм московского периода. Только в условиях строенной площадки, в условиях применения настоящих вещей военного обихода (автомобилей, пулеметов, телефонов, мотоциклов) мог быть осуществлен подобный сценарий. И мы находим его осуществление в постановке «Земля дыбом», разбитой, как и «Огонь», на восемь эпизодов и имеющей ту же цель: «разбудить подъем героических чувств в зрительном зале».

Если Мейерхольд — Бонди — Соловьев пытались современность уложить в строгие театральные формы, сочетать эту современность с требованиями условного театра, то наряду с этим война скоро сделалась простой добычей целого ряда драматургов, пытающихся удовлетворить потребность в военной пьесе.

Уже в августе 1914 года начались обозрения на военные темы.

Петроградский Луна-парк поставил «Грянул бой», Летний Буф — «На позициях». В московском Никитском играли — «На бой за родину, за честь», у Зона — «У Марса в лапах». Потом шли обозрения — «В штыки», «Под шрапнелью» и т. д. У Корша, где для открытия поставили «Генеральшу Матрену», к этой пьесе присоединили апофеоз: «Велик бог земли русской». В поисках созвучного войне репертуара на первых порах обратились к старым пьесам. В Александринском возобновили одноактную пьесу Писемского «Ветеран и новобранец», в Суворинском хронику Островского «Козьма Минин Сухорук». Возобновили «Старый закал» Сумбатова, «Измаил» и «Графа де Ризоора», перевели «Эльзас» Леру. В «Жизни за царя» в императорских театрах выкинули сцену убийства поляками Сусанина. Изгнали из репертуара немецкие оперы вместе с Вагнером.

Затем пошла полоса новых военных драм. Леонид Андреев поспешил написать пьесу «Король, закон и свобода», которую поставили сначала Московский драматический театр, а потом Александринский. Когда Мозжухин, загримированный бельгийским королем Альбертом, появлялся на сцене, его встречали овациями. Арцыбашев написал пьесу «Война», где пытался связать с войной половые проблемы. Эта пьеса была запрещена. Г. Ге написал «Реймский собор», С. Разумовский — «Фельдмаршал Пруссии», Мамонт Дальский — «Позор Германии». Для детей шло представление Шкляра «Сказка о прекрасном короле Альберте». Среди пьес, предлагаемых к постановке, из ставимых значились: «Зарево войны» К. Давыдовского, «Иго войны» Б. Глаголина, «Лики войны», «Таланты завоевателя» и т. д. По подсчету Н. А. Попова в первые месяцы войны было написано 175 пьес на военные темы.

Наряду с военным репертуаром, в постоянно действующих театрах устраивались эпизодические и военно-благотворительные вечера. В трех из них в качестве режиссера принял участие В. Э. Мейерхольд. 15 августа в концерте А. А. Сувориной, в Малом театре, Мейерхольд поставил переделку мопассановского рассказа «Мадемуазель Фифи». 22 сентября в спектакле Л. Я. Липковской — комическую оперу Эрмано Феррари «Секрет Сюзанны» и 11 октября на вечере А. А. Сувориной, в Мариинском театре, апофеоз к политической сатире А. В. Бобрищева-Пушкина — «Торжество держав». Все эти три работы Мейерхольд выполнил совместно с художником С. Ю. Судейкиным.

И в «Мадемуазель Фифи», и в «Торжестве держав» нашла свое выражение идея спектаклей, подобных манифестациям. Владимир Соловьев о первой из этих постановок пишет:

С этой целью в тексте пьесы был произведен целый ряд купюр и режиссером придуман финал. Когда начинает звонить колокол приходской церкви над трупом убитого немецкого поручика Эриха, во главе французских войск с криком «победа» выбегает на сцену Рахиль. Солнце сменяет тьму и освещает ряды наступающих под звуки Марсельезы французских солдат. Развешаются знамена... Декорация зала, где бесчинствуют немецкие офицеры, написанная Судейкиным, находилась в полном согласии с замыслом режиссера: полутьма на сцене, потускневшее золото на стенах, завешенная случайным тряпьем люстра, разбитые выстрелом стекла в рамах, — все это

подготавливало зрителя к солнечному апофеозу, который был оправдан сценически и награжден рукоплесканиями всего зрительного зала, многократно требовавшего исполнения французского гимна. Все исполнители, как ораторы на политическом митинге, ясно и четко читали свои роли.

В «Торжестве держав» В. Э. Мейерхольдом и С. Ю. Судейкиным была интересно разработана и выполнена картина апофеоза в стиле лубка, на фоне декоративно-архитектурных форм византийского зодчества, украшенных военной арматурой русского классицизма.

О «Секрете Сюзанны», в которой Мейерхольд участвовал и в качестве актера, тот же В. Соловьев писал:

На спектакле Липковской Мейерхольд и Судейкин еще раз показали себя большими театральными затейниками и подлинными мастерами искусства сцены. Либретто комической оперы Эрмана Феррари включает в себе целый ряд традиционных черт и особенностей музыкальной интермедии начала XVIII века: длинные речитативы сменяются ариями, главных исполнителей двое (он и она, между которыми возникает ссора), налицо имеется немая роль слуги, требующая от ее исполнителя значительного дарования пантомимного актера. «Секрет Сюзанны» — это забавная история об одном муже, который сильно ревновал свою жену и в ее будуаре вместо любовника нашел ящик с папиросами. Режиссер мудро использовал традиционные приемы игры итальянских актеров, принцип умения согласовать движение актеров с пространством той площадки, где происходит действие, и вместе с художником, пользуясь богато развитой системой театральных ширм, построил игрушечный фонарь, будуар Сусанны, висящий в воздухе на лентах. Опера Феррари преподнесена публике Судейкиным в изысканной рамке 80-х годов. Г-жа Липковская в исполнении роли Сюзанны показала блестящую вокальную технику и большой художественный такт. Немую роль слуги-негра, снабжающего свою госпожу папиросами, играл г. Мейерхольд в манере преувеличенной пародии — в манере гротеска.

События 1914 года послужили также темой для постановки С. М. Волконским аллегорического действия «1914-й год». По свидетельству А. Левинсона, «названная пантомима явилась первым в России примером самодовлеющего применения метода Жака Далькроза к сценическим задачам большого масштаба». Но, отмечая ряд интересных приемов, Левинсон утверждает, что в «1914-м году» неподкупный и страстный педантизм теоретика соединился с дилетантизмом практического деятеля, и это ослабило силу непосредственного воздействия показанной пантомимы.

Интерес к военным темам на театре притупился очень скоро. Оказалось, что публика не хочет больше видеть войны на сцене, что ее интересуют гораздо больше пьесы с мирными сюжетами. Вместе с тем скоро обнаружилось, что боязнь того, что зрители не пойдут в театр, была сильно преувеличена. Тыл, особенно дальний, скоро сумел приспособиться к нарушенному течению жизни. В столицах появился новый житель — беженцы с театра военных действий. Беженцы влились в московский и петроградский круговорот и в своей зажиточной части сделали усердными посетителями театров. Скоро стало замечаться, что легкие театральные жанры берут верх над серьезными спектаклями. Драматические труппы, особенно в провинции, желая поднять

сборы, обращались к легким комедиям и фарсам. По этому поводу «Театр и Искусство» в одной из послесезонных передовых писало:

Несомненно, что война произвела переворот и в составе публики и, до известной степени, в ее вкусах. Состав публики изменился потому, что огромные массы ушли из городов на границу, а на смену явились новые массы из далеких мест. Изменился состав публики также и потому, что толчок войны вызвал, в особенности в связи с трезвостью, приток новых контингентов зрителей... В соответствии с этим мы довольно ясно видим, что успех сопровождал наиболее элементарные роды театра и наиболее элементарные пьесы, причем отдельные исключения, наблюдавшиеся в этом отношении, не колеблют общего вывода, да и объяснение находят в особых обстоятельствах. Лучше всего в провинции, да и в столицах, работали оперетка, фарс, мало требовательные «миниатюры» и т. п. Вот отрывок из письма, полученного нами на днях из Харькова: «На пьесе Л. Андреева у Синельникова было в партере счетом десять человек. А на следующий день на “Оболтусах-ветрогонах” — аншлаги». Это не случайность, а общий наклон публики.

Все же в этих нелегких условиях отдельные драматические театры, особенно в Москве, пытались держать серьезный тон. Даже больше того: в эту первую военную зиму Москва была свидетельницей интенсивной деятельности четырех молодых театров — Камерного, им. В. Ф. Комиссаржевской, Студии Художественного театра и Московского драматического.

В Камерном, открывшем свои двери в декабре, за год успели поставить «Сакунталу» Калидаса, «Ирландского героя» Синга, «Жизнь есть сон» Кальдерона, «Веер» Гольдони и пантомиму «Духов день в Толедо» Кузмина. Главным режиссером здесь был А. Я. Таиров, очередным А. П. Зонов. В качестве художников работали П. В. Кузнецов, Н. К. Калмаков, Н. Гончарова. Композитором был В. И. Польш. Наиболее цельной оказалась постановка «Сакунталы» в декорациях Павла Кузнецова. «Было видно стремление все свести к одному общему плану, — именно к старой индусской рукописной миниатюре», — писал Сергей Игнатов в «Любви к трем апельсинам».

Театр им. В. Ф. Комиссаржевской открыл свой сезон «Дмитрием Донским» Озерова. Затем Ф. Ф. Комиссаржевский поставил «Гимн рождеству» Диккенса, «Любовь-живописец» Мольера вместе с «Семейной картиной» Островского, «Скверный анекдот» Достоевского и «Каждый человек» Гофмансталя. Не все эти спектакли имели успех, ко каждый из них был связан с какой-нибудь постановочной проблемой. Попытка выразить свое отношение к войне через трагедию «Дмитрий Донской» сменилась очень острой монодрамой «Скверный анекдот» с своеобразными психологизированными декорациями Ю. Анненкова, и, наконец, для «Каждого человека» режиссер нашел ту скупую и точную графику, которая передала отлично схематизм этой модернизированной мистерии. О постановке «Гимна рождеству» в «Любви к трем апельсинам» читаем: «Играли чисто, в меру, ни костюмы, ни обстановка не оскорбляли глаза... Общая схема этого интимного театра и этой интимной игры: впечатление застекленной пастели, где голосов как будто не слышно, где краски то яркие, то смутно дымчаты».

Но «Гимн рождеству» не смог выдержать конкуренции с другой



диккенсовской повестью «Сверчок на печи», которую Студия Московского Художественного театра инсценировала и поставила 24 ноября 1914 года. Об этом спектакле Н. Е. Эфрос написал впоследствии специальную монографию, где говорил, что этот спектакль запечатлен гением нежного, любящего и правдивого сердца. В этот вечер, по свидетельству Эфроса, Студия вознеслась на высоту общего восторженного признания, стала знаменитой.

С общим восторженным признанием разошелся, однако, Доктор Дапертутто, посвятивший «Сверчку» в своем журнале специальную статью под названием «Сверчок на печи или у замочной скважины».

Эту статью Мейерхольд начал отрывком из гоголевской «Женитьбы» — тем, где Кочкарев, Жевакин и Яичница пытаются рассмотреть через замочную скважину, как одевается в спальне невеста. Мейерхольд считает, что между женихами, наперебой идущими к замочной скважине, и публикой Студии есть сходство, потому что, по мнению автора статьи, театр, где идет «Сверчок на печи» — это театр, у которого одна лишь цель: «удовлетворить этому величайшему любопытству людей в отношении ко всему обыденному, скандальному и интимному». «Спектакль такого порядка есть один из тех миллионов вариантов по ту сторону дверей, сколько на свете замочных скважин». Пренебрежение фантастическим Диккенса, которое исключает реальное толкование его пьесы, привело театр всего лишь к иллюстрации, а «иллюстрация явление совершенно несовместимое с натурой подлинного театра». Поэтому Мейерхольд и говорит, что он предпочитает «театр с искусством, но без публики, театру с публикой, но без искусства, ибо мы знаем, что после того, как “все обступили дверь и продрались взглянуть”, явился Кочкарев с вестью, “что кто-то идет”, и все “отскочили прочь”. Всякому бесстыдству бывает конец».

Вторую полемическую статью Доктор Дапертутто направил также в сторону Художественного театра, подвергнув подробному анализу пушкинский спектакль, поставленный в тот сезон у художественников. Пушкинский спектакль был третьей работой театра в тот год. Первыми двумя были «Смерть Пазухина» Щедрина и «Осенние скрипки» Сургучова. Пушкинский спектакль, состоявший из «Каменного гостя», «Пира во время чумы» и «Моцарта и Сальери» ставил А. Н. Бенуа. Для Бенуа Пушкин был третьей режиссерской работой у Станиславского и Немировича. Ему предшествовали, как мы знаем, пьесы Мольера и Гольдони. Пушкинский спектакль сопровождался редким неуспехом. Театр осуждался за его увлечение житейским правдоподобием, за подчинение Пушкина задачам громоздкого сценического натурализма, за непонимание пушкинских взглядов на природу театра. Режиссеру и художнику спектакля А. Бенуа пришлось выступить с рядом статей в газете «Речь», в которых изъяснить задачи и смысл своей режиссерской работы. Эти фельетоны и послужили для Мейерхольда поводом написать большую (около полутора листов) полемическую статью «Бенуа-режиссер». В этой статье Мейерхольд стремится доказать, что «Бенуа, забыв о единственном долге пушкинского режиссера строить из недр пушкинского текста пушкинский театр, воспользовался драмами Пушкина “для своих целей”, для целей иллюстратора.

Чтобы стать режиссером, надо перестать быть иллюстратором».

Свою статью Мейерхольд разделил на четыре главы и в *первой* из них писал: «Инсценировка пушкинских драм явление до такой степени банальное, что даже трудно понять, как поднялась у Бенуа рука написать по поводу этого спектакля так, как будто он действительно является образцом каких-то дерзаний». И далее: «Дерзать? Какое же дерзновение снова возвращаться к способам мейнингенского Кронекса, когда русский театр успел занести в свою летопись целый ряд постановок, которые с тех пор, как были у нас мейнингенцы, далеко увели нас в сторону от дебрей натурализма». Во *второй* главе Мейерхольд берет под свою защиту театр против Бенуа. «Мы знаем репутацию Художественного театра, — пишет Мейерхольд, — когда театр этот захочет, он умеет следовать за художником даже так далеко, как далеко вел его случайный гость — Эдвард Крэг». Обвиняя Бенуа в компромиссе, Мейерхольд делает вывод: «Бенуа вернул Художественный театр к тому положению, которое отмечено постановкой “Венецианского купца”, т. е. как раз к тому времени, когда постановки искажались переизбытком вещественности, натуралистическим утяжелением». В *третьей* главе Мейерхольд делает попытку доказать, что Бенуа-режиссер в своей постановке нарушил мысль Пушкина: «Истинный вкус состоит в чувстве соразмерности и сообразности». Нарушение этого положения Мейерхольд видит в том, что статуя Командора в третьей сцене «Каменного гостя» была бутаторской, что Бенуа допустил в стремительном «Каменном госте» Пушкина (а не Даргомыжского) антракты, что он ни разу не согласовал передний портал с размещением масс на самой сцене, что у Бенуа Дон-Жуан и статуя Командора не проваливаются.

Неужели вы думаете, Александр Николаевич, — обращается Мейерхольд к Бенуа, — что Пушкин говорил о том по-детски продуманном вами «душевном реализме», когда он требовал от драматического писателя «истину страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах»? Режиссер, хотя он и предоставил своим актерам «выявляться непосредственно», должен был объяснить им, что это значит — «истина страстей»; ведь это музыкальный термин. Найти музыку страстей в пушкинских драмах, не значит ли это — подслушать все тонкости мелодии стиха, постичь тайны ритмов всех частей музыкального строения?

Наконец, в *четвертой*, заключительной главе Мейерхольд, анализируя «манифест» Пушкина и выделяя его лейтмотивы, театр — условен и театр — народен, говорит, что «оживление Пушкина понадобилось Бенуа потому, что он понес эти драмы в театр с тем составом зрительного зала, для которого они не предназначались». «Бенуа понес драмы Пушкина интеллигенции», которая «любит, чтобы на сцене было все жизненно», и Бенуа показал им «подлинного “Сальери”» и «жизненных Дон-Жуана и Моцарта»... «Интеллигенция любит вникать в *смысл*, и Бенуа стал раскрывать им этот смысл». Этот уход в смысл повел к тому, что «постановка забытых драм Пушкина не явилась следствием непреодолимой потребности Московского Художественного театра осуществить подсказанное Пушкиным “преобразование драматической нашей системы”». Эти пьесы понадобились Бенуа для удовлетворения потребности

что-нибудь проиллюстрировать и только. И Мейерхольд делает вышеприведенный нами вывод: «Чтобы стать режиссером, надо перестать быть иллюстратором».

Статья «Бенуа-режиссер» была закончена Мейерхольдом 29 мая 1915 года в Москве и, таким образом, уже выводит нас за пределы сезона. Возвращаясь в его первую половину, мы напомним, что, согласно мирным предположениям, Мейерхольд должен был ко 2 октября 1914 года, — дню столетия рождения М. Ю. Лермонтова, — приготовить «Маскарад». В юбилейной программе, разосланной Николаевским кавалерийским училищем, где обучался М. Ю. Лермонтов с 1832 по 1834 год, указывалось, что 1 октября в 2 часа должен был быть открыт памятник Лермонтову в саду училища. В 3 часа дня был назначен акт, в 8 часов — товарищеский обед бывших воспитанников школы, а 2-го в 7 <sup>1</sup>/<sub>2</sub> час. вечера — «бесплатный спектакль в императорском Александринском театре для всех бывших и настоящих воспитанников Николаевского кавалерийского училища».

Война отменила официальные поминки поэта, а вместе с ними была отложена и премьера «Маскарада». Но все же лермонтовский спектакль в ту зиму состоялся. 10 января 1915 года на сцене Мариинского театра литературный фонд устроил спектакль памяти М. Ю. Лермонтова, для которого была выбрана, по совету Мейерхольда, драма «Два брата», написанная поэтом двумя годами позднее «Маскарада» и явившаяся его последним драматическим произведением. Режиссером «Двух братьев» был приглашен Мейерхольд, а художником А. Я. Головин. Интерес к спектаклю увеличивался еще и оттого, что «Два брата» никогда не были играны.

По своему характеру «Два брата» являются романтической драмой с повышенными чувствами и сильными страстями. В «Двух братьях» пять действий и шесть картин. Мейерхольд сохранил только покартинное деление, разбив пьесу на три части с антрактами после второй и четвертой картины. Действующие лица, числом 10, делятся на две равных группы. Из них пять «героев» и пять слуг. В главных ролях старика Радины, его сыновей Александра и Юрия, князя Лиговского и его жены были заняты В. Н. Давыдов, А. Л. Константинов, Ю. М. Юрьев, Б. А. Горин-Горяинов, Н. Г. Коваленская. А. Я. Головин написал для «Двух братьев» несколько декораций. О них в № 2 «Аполлона» за 1915 год читаем:

Пустота барских хором, внушительных и неуютных, удачно передана первой декорацией А. Я. Головина. Слабее отражена Головиным бездушная нарядность в квартире Литовских. Жеманная гостиная Веры и проходная диванная в помпейском стиле недостаточно выразительны. Жуткое свидание двух братьев с Верой в третьем акте происходит в пустынном, мертвом зале с маленькими странными хорами, с массивной дверью, от которой идет вниз несколько ступеней, с уходящей вглубь узкою галереей, в которой лунный отсвет падает на заколоченные ставнями окна, с пленительной фантастической винтовой лестницей, откуда таинственно спускается легкий силуэт трепещущей Веры. Заброшенность большого пустого зала дает жуткий фон ночному объяснению с Верой, и страх ее в этой мучительной тишине сильнее ощущается зрителем.

О постановке в том же номере «Аполлона» было написано: «Сдержанная и простая постановка Всеволода Мейерхольда задумана в стиле драмы и не осложняет лишними подробностями стремительность действия, летящего к неизбежной катастрофе. Верный тон исполнения дает первая сцена приезда Юрия, поставленная в бесхитростном стиле прежнего театра с несложными мизансценами и немногими переходами». Как недостаток, критикой указывался слишком пониженный тон, «вследствие чего диалог плохо доходил до ушей зрителей, и слишком медленный темп, приведший к тягучести, совершенно не вяжущийся с характером произведения» (Зигфрид). Менее всего удовлетворяло всех писавших исполнение. Но, как отмечала Л. Гуревич, — «сквозь все художественные несовершенства молодой и не вполне обработанной драмы, сквозь все явные недостатки ее сценического исполнения, в котором прежде всего не было и не могло быть лермонтовского темперамента, странно глядела на нас душа Лермонтова».

«Два брата» имели громадное значение для Мейерхольда в его понимании лермонтовского театра. На материале данной пьесы Мейерхольд остро прочувствовал и особенности лермонтовской композиции и рисунки образов. Образ Веры в исполнении Коваленской являлся как бы черновым наброском образа Нины в «Маскараде».

Цикл внеплановых работ В. Э. Мейерхольда, связанных с благотворительными целями, закончился в сезон 1914 – 1915 года постановкой «Пигмалиона» Б. Шоу в Михайловском театре 26 апреля. Об этом спектакле в «Любви к трем апельсинам» была напечатана следующая заметка:

В Михайловском театре в воскресенье 26 апреля была поставлена с благотворительной целью комедия Б. Шоу «Пигмалион». Главные роли исполняли: профессора Генри Хиггинса — г. Горин-Горяинов; Альфреда Дугласа — г. Давыдов; Элизы — г-жа Рощина-Инсарова; полковника Пикринга — г. Вертышов. Исполнение роли Элизы г-жей Рощиной-Инсаровой настолько значительно, что будет жаль, если данное представление останется единственным.

Как режиссер, Мейерхольд имел дело с творчеством Шоу вторично. Впервые, как мы уже говорили в своем месте, он поставил летом 1912 года комедию Шоу «Ни за что бы вы этого не сказали». В то лето, вообще, началась линия работ Мейерхольда над новой английской комедией. Тогда уже Мейерхольд поставил и комедию Уайльда «Что иногда нужно женщине». В сезон 1913 – 1914 ему пришлось ставить «На полпути» Пинеро и в апреле 1915 «Пигмалион». Во всех этих работах его целью было найти особую театральную манеру для передачи строгого стиля английской комедии. Этими поисками английского стиля и отличался «Пигмалион» Михайловского театра (декорации делал П. Б. Ламбин) от «Пигмалиона» театра Сабурова, где эта пьеса шла в обычной манере французского фарса. «Пигмалион» и «Два брата» в постановке В. Э. Мейерхольда вошли впоследствии в репертуар Александринского театра. «Пигмалион» в сезон 1915 – 1916; «Два брата» — в сезон 1916 – 1917.

Выступая то как постановщик «Секрета Сюзанны», «Мадемуазель Фифи» и «Торжества держав», то как режиссер «Двух братьев» и «Пигмалиона»,

Мейерхольд продолжал усиленно работать в своей студии и в императорских театрах. В Мариинском театре он готовил «Каменного гостя», который, однако, был показан только в январе 1917 года, а в Александринском Мейерхольд поставил 18 февраля «Зеленое кольцо» Гиппиус и 23 апреля «Стойкий принц» Кальдерона. Но прежде чем говорить об этих работах, датированных 1915 годом, мы вернемся еще раз назад к осени 1914 года и остановимся на работах мейерхольдовской студии.

Вступая во второй год своего существования, студия объявила следующую программу своих занятий: 1) изучение техники сценических движений; 2) изучение основных принципов сценической техники импровизированной итальянской комедии; 3) применение в новом театре традиционных приемов спектаклей XVII и XVIII веков; 4) музыкальное чтение в драме; 5) практическое изучение вещественных элементов спектакля: устройство, убранство и освещение сценической площадки; наряд актера и предметы в его руках. Преподавателями значились: К. А. Вогак, М. Ф. Гнесин, Е. М. Голубева (Мунт), В. Э. Мейерхольд и В. Н. Соловьев. Новым адресом студии была: Бородинская, 6) За отъездом М. Ф. Гнесина в Ростов на Дону был временно прекращен класс музыкального чтения в драме. Остальные же преподаватели вели педагогическую работу, причем Мейерхольд и Соловьев, кроме самостоятельных классов, имели еще совместный. В течение сентября В. Э. Мейерхольд и В. Н. Соловьев провели в своих классах вступительные беседы. Темой лекций Мейерхольда была «техника сценических движений». Считая движение сильнейшим средством выразительности в создании театрального представления, Мейерхольд учил, что роль сценического движения значительнее роли других элементов театра. «Пусть театр лишится слова, актерского наряда, рампы, кулис, театрального здания, — говорил Мейерхольд, — пока в нем есть актер и его мастерские движения, театр останется театром, ибо о мыслях и побуждениях актера зритель узнает по его движениям, жестам и гримасам, а театральное здание для актера — всякая площадка». Таким образом, основной формой театра утверждалась пантомима, «в которой зритель волнуется не сюжетом, а тем, какими способами проявляются вольные побуждения актера в единственном желании его царить на сценической площадке, самым им уготовленной, самым разукрашенной, самым освещенной, царить, восхищаясь выдумками, для самого себя неожиданными». В этой особой цели волновать мастерством Мейерхольд видит отличие сценической пантомимы от кинематографической, где первенствующей заботой служит взволновать зрителя сюжетом.

Углубляясь в вопрос о взаимоотношениях театра и жизни, Мейерхольд подчеркивал, что основным в искусстве театра является игра, что даже в тех случаях, когда предстоит показать со сцены элемент жизни, театр воссоздает ее фрагменты с помощью средств особого сценического мастерства, ибо показать жизнь со сцены значит разыграть жизнь.

Для того чтобы приобрести мастерство игры, актер должен изучать границы игры подлинно-театральных эпох, составляя кодекс технических приемов. «Есть целый ряд аксиом, обязательных для всякого актера, в каком бы театре он ни

творил». Это изучение раз бывшего, однако, направлено не на простое повторение, а для строительства новой сцены на почве изучения и выбора традиционного. От актера, для которого сцена является площадкой, уготовленной для небывалых сценических деяний, Мейерхольд требовал радостной души, музыкальной речи, гибкого, как воск, тела; его мастерство должно быть равно мастерству акробата, в слове актер должен быть музыкантом; «пауза напоминает актеру о счете времени, обязательном для него не меньше, чем для поэта». Придавая музыке роль начала, определяющего течение действия, Мейерхольд говорил, что «актеры, не выдавая зрителю строения музыки и движений в метрическом счете времени, сразу, руководимые волей мастера метра, пытаются ткать ритмические сети». Даже в те моменты, когда актер не действует, он должен не прекращать жизни в сценическом действии. «И в этой паузе особенно четко определяется все значение неизбежности волнений, вызываемых светом, музыкой, блеском приборов, парадностью костюмов».

В. Н. Соловьев, в свою очередь, говорил о вопросах, тесно связанных со сценическим методом изучения техники итальянской комедии. Он обращал особое внимание на то, чтобы участники студии усвоили принципы устройства театрального помещения итальянских спектаклей и геометризацию в мизансценах действующих лиц. Эта работа велась также путем зарисовки на отдельных чертежах последовательности всех движений и перемещений итальянской комедии. Параллельно в классе К. А. Вогака занимались техникой стихотворной и прозаической речи, а в классе Е. М. Голубевой техникой декламационных упражнений и исправлением недостатка дикции, постановки голоса и дыхания.

Когда В. Э. Мейерхольд и В. Н. Соловьев закончили предварительные беседы, то с октября они приступили в совместном классе к практическим занятиям, в результате чего появились следующие 16 пьес, сочиненных как руководителями, так и учениками студии:

- 1) «Две корзины и неизвестно кто кого провел»; 2) «Два жонглера, старуха со змеей и кровавая развязка под балдахином»; 3) «Офелия» (этюд); 4) «История о паже, верном своему господину, и о других событиях, достойных быть представленными»; 5) «Арлекин-продавец палочных ударов»; 6) Фрагменты к китайской пьесе «Женщина-кошка, птица и змея»; 7) «Две Смеральдины»; 8) «Colin-Maillard»; 9) «Уличные фокусники»; 10) «От пяти стульев к кадрили» (в 40-х годах, этюд); 11) «Булочки и трубочисты» (этюд); 12) «Трое» (этюд); 13) «Веревочка» (этюд); 14) «Пропажа сумочек»; 15) «Три апельсина, астрологическая труба, или до чего может довести любовь к метру сцены»; 16) «Как привели они в исполнение свое намерение».

Из этих пьес Доктор Дапертутто и Вольмар Люсциниус (В. Соловьев) сочинили вторую, шестую и десятую пьесу.

Работая над этими сценариями, руководители класса добивались, чтобы у актеров развивалось мастерство в движениях, согласованных с той площадкой, где происходила игра, причем сама игра строилась не на основе сюжета, а на чередовании четного и нечетного числа лиц, находящихся на площадке, и из

различных *jeux du thйtre*. Изучались различные приемы усиления игры, пользование двумя планами (сценой и просцениумом). Развитие сюжета ставилось в зависимости от появления предметов на площадке. Разрабатывались различные формы парада. В мизансценах стремились к геометризации. Большие и малые занавесы рассматривались, как простейшие приемы для превращения, ширмы и транспаранты, как средство театральной выразительности, тюли в руках слуг просцениума, как способ подчеркивания отдельных акцентов в игре главных действующих лиц, в их движениях и в разговорах.

Занятия комедиантов в студии в совместном классе Мейерхольда и Соловьева имели целью в конце концов вылиться в публичное выступление. Это публичное выступление «метры сцены» назначили сначала на 30 декабря, потом перенесли на февраль, и, действительно, 9 февраля в помещении студии состоялась генеральная репетиция первого вечера. До этого публичного показа еще осенью (17 ноября) на представление этюдов и пантомим однажды были приглашены раненные солдаты. Они, по замечанию редакции «Любви к трем апельсинам» — «создали своим отношением к игре комедиантов именно тот зрительный зал, для которого и будет новый театр, подлинно народный театр».

Программа вечера студии была составлена в расчете на три отделения. Первое отделение было отдано целиком интермедии Сервантеса «Саламанкская пещера». Второе и третье — этюдам и пантомимам. Во втором отделении шли:

1) пантомима в манере венецианских народных представлений конца XVIII века — «Уличные фокусники»; 2) этюд в стиле сентиментальных историй конца XVII века — «История о паже, верном своему господину, и о других событиях, достойных быть представленными»; 3) опыт сценической разверстки сценария итальянской комедии времен упадка — «Две Смеральдины»; 4) остов сценария без слов двух сцен из «Трагедии о Гамлете, принце датском»: а) «Мышеловка»; б) «Офелия»; 5) пантомима в стиле французской арлекинады половины XIX века — «Арлекин-продавец палочных ударов».

В третье отделение входили:

1) цирковая клоунада — «Три апельсина, астрологическая труба, или до чего может довести любовь к метрам сцены»; 2) этюд в живописной манере Ланкрэ «Colin Ma Hard»; 3) этюд, сотканный из одних шуток, свойственных театру — «Две корзины и неизвестно кто кого провел»; 4) фрагмент к китайской пьесе во вкусе «Турандот» Гоцци «Женщина-кошка, птица и змея».

Во всех этих вещах участвовали 31 исполнитель, которых программа называла «комедианты студии». Помещение для спектакля было приготовлено следующим образом: стулья в зрительном зале были поставлены полукругом со средним проходом и двумя боковыми, которые были также вовлечены в игру. Вместо сцены была эстрада с узким ходом посередине, задрапированной белой, шелковой занавесью с изображением маски, две боковых лестницы вели в зал, просцениум помещался на самом полу зала: это была часть пола, покрытая полукругом синего сукна.

Для «Саламанкской пещеры», которую ставил один В. Н. Соловьев,

убранство сценической площадки (художник А. В. Рыков) было сделано особо. Оно представляло систему ширм с четным числом створок (по бокам стояло по три ширмы, в середине четыре) и три паруса, подвешенные на бамбуковых палках. В цветах соблюдалось чередование зеленого, синего, красного и желтого. На сцене стояли две бочки, заменяющие табуреты или служившие подставками для большого стола, покрытого скатертью. Все участники спектакля были в одной и той же парадной «прозодежде». Цвета костюмов были: у мужчин — темно-малиновый с лиловой и голубой расцветкой, оранжевым поясом и *molletières*; у женщин — темно-лиловый с темно-малиновым поясом и повязками на руках. Момент импровизации понимался как «свободное комбинирование целого ряда определенных сценических приемов и положений, заранее приготовленных». Все номера программы шли под аккомпанемент рояля, музыка была подобрана из классических вещей Моцарта, Рамо и импровизаций пианиста А. Ф. Маливанного. Мейерхольд сидел около рояля и подавал знак к началу каждой пантомимы ударами маленьких молоточков по двум висячим колокольчикам. Парад начался в 8 часов, представление окончилось в начале двенадцатого.

Каждая из показанных вещей имела свои приборы, свой перечень трюков и шуток, свойственных театру. Велся точный учет «площадки». Одна пантомима разыгрывалась только на сцене, другая на сцене и просцениуме. Участвовавшие делились на действующих лиц и слуг просцениума. В отдельных пантомимах к ним присоединялся «народ».

Обессловливание Гамлета имело следующую мотивировку:

Всякое драматическое произведение, если в него действительно вложены самые необходимые чары театральности, может быть показано в полной схематизации, даже так, что слова, которыми разукрашен остов сценария, могут быть временно совершенно отняты; и несмотря на это, так схематически и мимически разыгранное подлинно театральное действие может взволновать зрителя единственно потому, что сценарий такого драматического произведения создан из традиционных основ театра, как такового.

В фрагменте «Женщина — кошка, птица, змея», когда нужно было создать зрительный обман в отношении находящегося на сценической площадке количества персонажей (войско принца) — Мейерхольд прибегнул к эффекту множества вертикальных линий: «все комедианты спектакля с длинными пиками в руках отправляются в бой на невидимого неприятеля».

Вечер студии вызвал многочисленные отклики прессы. Большинство из писавших, с разными оговорками, правда, признавало несомненный интерес вечера. Одни называли студию «академией мертвого искусства», или «составлением бесполезных гороскопов», другие считали все это театральной алхимией, третьи противопоставляли студии «неореалистический, тонко художественный театр». Отмечались отдельные удаchi. «Разыгранная пантомимой сцена мышеловки в “Трагедии о Гамлете, принце датском”, — писал в “Биржевых Ведомостях” Азов, — доказала, что даже столь тесно связанные со словом переживания могут быть восприняты и внушены зрителю



мимически». Это же мнение высказал Э. Старк, другие выделяли интермедию Сервантеса и разные этюды и пантомимы.

Часть из напечатанных отзывов Журнал Доктора Дапертутто счел нужным перепечатать с замечаниями редакции. Полемизируя с рецензентами, редакция в отдельных замечаниях пыталась выяснить задачи студии. Она говорила, что студия не имеет цели «выпускать молодежь для современного театра с его “весьма разнообразным” репертуаром». «Студия не предлагает никакой школьной программы, в иных областях задачи школы достигаются в студии полнее, чем в так называемых театральных школах... Программа студии совершенно свободна от реставрационных попыток этно-иконо-графического или какого-либо иного характера». «Спектакль студии был опытом возвращения подлинных театральных традиций, современным театром утерянных». «Пантомима не цель, а одно из средств» и т. д.

До конца сезона вечер студии был повторен еще два раза — 2 и 29 марта, а обычные занятия шли своим чередом. В классе К. Вогака было закончено изложение техники стихотворной речи, учение о гармонии стиха, а в связи с постановкой Мейерхольдом «Стойкого принца» Кальдерона на сцене Александринского театра и занятиями группы студийцев над «Врачом своей чести» — были рассмотрены особенности стихосложения испанских драматургов. В классе В. Э. Мейерхольда начали работать над более сложными композициями и более сложными техническими заданиями. В качестве рабочего этюда была использована тема «Охота». В классе В. Н. Соловьева начали работу на новой площадке.

Взамен двух плоскостей: 1) сцена на возвышении с двумя боковыми сходами и 2) просцениума, находящегося ниже (ученикам)... была предоставлена только одна плоскость, которая заключала в себе одновременно и просцениум и сцену (узкая полоса) с тремя дверями en face, заранее определяющими только известное сочетание в геометрическом рисунке мизансцены и четырьмя занавесками, управляющими боковыми выходами.

На этой площадке была разработана «сцена ночи», впоследствии вылившаяся в композицию с большим количеством сценических планов. Последней пантомимой года была пантомима «Принцесса на горошине», где выход исполнительницы заглавной роли рассчитывался как торжественное шествие блестящей свиты «бедной» театральной и сказочной принцессы. В классе Е. М. Голубевой конец года прошел в занятиях над чтением гекзаметра с целью выявить метрику стиха. 1 мая, после проверки знаний участников студии, занятия прекратились.

Учебный сезон 1914 – 1915 года был самым оживленным в жизни студии. Ее вечер был кульминационным пунктом работ, после чего жизнь студии пошла, в силу условий войны и внутренних трудностей, под некоторый уклон. Военные обстоятельства давали себя чувствовать и в деле издания «Любви к трем апельсинам». В зиму 1914 – 1915 журнал вышел всего три раза: в декабре 1914 — № 4 – 5 за 1914 г., в феврале 1915 — № 6 – 7 за 1914 год и, наконец, уже в июне № 1 – 2 – 3 за 1915 год. Этот последний номер вышел в увеличенном

формате с новой обложкой работы А. Я. Головина, изображавшей сцену театра, на которой лежало три апельсина и находились четыре персонажа итальянской комедии. Как и в предыдущих номерах, в «Любви к трем апельсинам» печатались стихи, тексты пьес и сценариев, статьи, общая хроника и хроника студии. В номере 4 – 5 за 1914 год был напечатан цикл стихов А. Блока «Кармен». В драматическом отделе были напечатаны: интермедия Вольмара Люсциниуса «Арлекин пристрастный к картам», сценарий комедии Базилио Локателло «Игра в приму», пьеса «Огонь», комедия из сборника Анибале Серсаледи-Казамарчано «Несчастье Пульчинеллы» и интермедия на музыке в переводе В. К. Тредьяковского «Влюбившийся в себя или Нарцисс». В двух книжках печатался (неоконченный затем) перевод «чистосердечного рассуждения и подлинной истории возникновения моих десяти театральных сказок» графа Карло Гоцци. Постоянными сотрудниками журнала состояли В. Соловьев, В. Княжнин, Я. Блох, К. А. Вогак, А. М. Брянский, С. Игнатов, К. М. Миклашевский. Мейерхольд напечатал в этих номерах за своей подписью или подписью Доктора Дапертутто: «Глоссы Доктора Дапертутто» к статье Айхенвальда «Отрицание театра», «Сверчок на печи или у замочной скважины» и «Бенуа-режиссер».

Через неделю после вечера студии 18 февраля Мейерхольд в Александринском театре сдал первую свою постановку «Зеленое кольцо» Зинаиды Гиппиус.

Репертуар Александринского театра, как и московского Малого, в тот год носил угрожающе бессистемный характер. В Малом театре шли: «Красная звезда», «Светочи», «Первые шаги» Рышкова, «Старый закал», «Граф де Ризоор», «Дом» Т. Ардова, «Сестры Кедровы» Григорьева-Истомина, небольшие пьесы Сутроу. В Александринском новыми постановками были те же «Первые шаги» и «Сестры Кедровы»; кроме того шли «Король, закон и свобода» Л. Андреева, «Слепая любовь» Грушко, «Измаил» Бухарина, «Поруганный» Невежина, «Зеленое кольцо» Гиппиус, и «Стойкий принц» Кальдерона. Обе последние пьесы в постановке В. Э. Мейерхольда. Впоследствии, подводя итоги александринского сезона, Зигфрид в «Петроградском Курьере» писал: «Вглядываясь пристальнее в существо этих событий (т. е. постановок), нельзя не заметить, что единственным среди них имеющим высокую художественную ценность был только поставленный под самый конец сезона и данный всего один раз “Стойкий принц”. Из всего остального наибольший интерес, с точки зрения чистой общественности, имело “Зеленое кольцо”».

Для З. Гиппиус пьеса «Зеленое кольцо» была драматургическим дебютом. Но не только это приковало внимание к пьесе «Антон Крайнего», каким псевдонимом представительница старшего поколения символистов подписывала свои критические статьи. В пьесе Гиппиус ставился острый вопрос о двух поколениях. В центре пьесы стояла гимназистка Финочка, которая мечется между давно разошедшимися любимыми ею родителями, наивно пытается примирить их, отчаивается в этом и уже достает откуда-то старый револьвер, но под влиянием двух представителей «Зеленого кольца» (содружество юношей и подростков) вдруг успокаивается и принимает

найденный для нее в «Зеленом кольце» спасительный выход: фиктивный брак с разочарованным в жизни, но любящим молодежь журналистом — дядей Микой.

В Александринском театре Финочку играла Рощина-Инсарова, ее мать — Савина, ее отца — Петровский, дядю Мику — Юрьев, гимназистов и гимназисток — Смолич, Домашева и др. Декорации делал А. Я. Головин.

Для Мейерхольда постановка эта была замечательна тем, что в «Зеленом кольце» под его режиссерством впервые выступила Савина. Таким образом, благодаря «Кольцу» намечалось сближение между режиссером-новатором и всевластной артисткой Александринского театра.

Историю того, как было написано «Зеленое кольцо», как оно увидело свет александринской рампы и как работал над этой пьесой Мейерхольд, рассказала сама Гиппиус в ее предисловии к отдельному изданию «Зеленого кольца». В этом предисловии мы находим ряд интересных подробностей.

«Зеленое кольцо» было написано до войны (в январе 1914 г.). И тогда же Гиппиус познакомила Мейерхольда со своей пьесой. Вот что пишет она о первом впечатлении Мейерхольда от «Кольца»:

Когда ему была прочитана пьеса «Зеленое кольцо», он отлично понял ее мечтательную «ненаписанность», трудности, отсюда вытекающие — и не испугался их. Он без всяких колебаний взялся ставить пьесу, даже активно захотел ее ставить — она ему понравилась. Говорю об этом потому, что хочу покаяться: мы не очень ждали со стороны талантливого нашего режиссера горячего отношения к пьесе такого рода. Нам казалось, что внешняя бедность, простота и «реальный» «бытовой» вид пьесы могут оттолкнуть Мейерхольда увлекающегося совсем другим родом искусства, любящего нарядность и блеск его одежд. Мы ошиблись...

Ознакомление с пьесой Мейерхольда и то, что она ему «понравилась», не означало еще, что пьеса пойдет на александринской сцене. Но Мейерхольд сделал следующий, оказавшийся тактически правильным, шаг: он послал пьесу М. Г. Савиной.

Мейерхольд, «представитель нового течения», послал пьесу М. Г. Савиной — «представительнице течения старого». Враг — врагу. Разве не так смотрели на Мейерхольда и Савину? Кто мог представить себе ее — играющую под режиссерством Мейерхольда? Да еще в пьесе автора, с именем которого в старозаветные времена связывалось подозрительное «декадентство». Однако, это случилось. «Я прежде всего художник, — говорила Мария Гавриловна, — я считаю художником и Мейерхольда. Как же и почему нам не быть вместе?» И они взялись вместе за «Зеленое кольцо». Это был «первый» случай; конечно, он не остался бы последним... Последним сделала его неожиданная смерть Савиной. Неожиданная и ранняя... В Савиной были громадные запасы неиспользованной художественной молодости.

Когда начались репетиции, то они шли спешно и неправильно. На одной из них, дней за десять до представления, присутствовали Блок и Гиппиус. Эту репетицию Гиппиус описала следующим образом:

Мы поехали в театр часов в 10 вечера, вдвоем с А. А. Блоком (пьесу он, конечно, знал раньше, и она была ему приятна). По дороге вспоминаем «Балаганчик» на сцене

Комиссаржевской, под режиссурой того же Мейерхольда, лет десять тому назад. — «Вы были довольны своей пьесой, — спрашиваю, — вам доставляло это удовольствие?» — «Нет». Блок говорил мало, но всегда очень определенно.

На репетиции, когда Гиппиус видела, как плохо налаживалось самое «Зеленое кольцо», т. е. сцена собрания молодежи, Блок шептал: «Смотрите, как они ничего не понимают. Они даже не понимают прямого смысла слов, которые произносятся. И оттого — ни встать, ни сесть». Гиппиус добавляет:

Мейерхольд видел не хуже Блока. И после этой сцены собрал в фойе молодежь (подлинную молодежь, иные еще только школу кончили). «Вы поймите, — взволнованно он убеждал молодых артистов, — вы поймите, что центр этой сцены “вместе”. Каждый должен чувствовать себя живой частью одного живого целого. И все время тут же присутствует это “целое”. Двигайтесь, путайте, перебивайте друг друга, но слушайте не себя, а всех других. Никакая путаница не страшна, если вы будете помнить вот это “вместе”, вот эту живую, все время действующую в вас и среди вас общность».

Работа Мейерхольда как раз над этой сценой собрания «Зеленого кольца» и была встречена почти единодушным одобрением. Резко отзываясь о самой пьесе, критика отмечала, что без удачного размещения действующих лиц во втором акте «знаменитое собрание» провалилось бы окончательно. В разных выражениях подчеркивалась тактичность Мейерхольда, «своей благородною сдержанностью смягчившего многие углы и дефекты пьесы». Л. Гуревич называла постановку Мейерхольда постановкой в духе принаряженного реализма, с хорошо рассчитанной игрою утонченных цветовых сочетаний и ярких красочных пятен, с новенькой, будто только что принесенной из магазина, где только допустимо, изящной бутафорией. В игре Савиной отмечали на этот раз черты утрированного комизма. «Савина, игравшая эпизодическую роль матери Финочки, — писала Гуревич, — внесла в нее черты утрированного комизма и при самом своем появлении вызвала в зале легкий взрыв смеха своей жеманно расслабленной и искривленной фигуркой, может быть характерной для истерической провинциалки, но не вполне соответствующей общему тону пьесы». В этой особой резкости и подчеркнутости игры Савиной видели влияние Мейерхольда.

«Стойкий принц» был показан Мейерхольдом 23 апреля 1915 года и прошел в тот сезон всего лишь один раз, как прощальный и юбилейный бенефис Ю. Э. Озаровского, по случаю исполнившегося 25-летия его службы на императорской сцене, которую Озаровский покидал в тот год. Одновременно со «Стойким принцем» шел второй акт «Дон-Жуана». В «Стойком принце» юбиляр играл роль царя мароккского Таруданте, в «Дон-Жуане» крестьянина Пьеро.

Соединение в одном спектакле «Стойкого принца» и акта из «Дон-Жуана» подчеркнуло принципиальную связь обеих постановок. Как справедливо затем писал в «Аполлоне» В. Соловьев, Мейерхольд и Головин в «Стойком принце» «предложили вниманию публики продолжение сценической формулы условного театра, впервые ими испытанной при постановке мольеровского театра». Это «продолжение» заключалось, прежде всего, в том, что и для «Стойкого принца» Мейерхольд и Головин оставили в качестве основного убранства сцены —

убранство, сделанное для «Дон-Жуана». В «Стойком принце» это убранство изображало покои роскошного старинного дворца, в которых происходит театральное представление. Кроме этого сохранился и ряд других элементов мольеровского спектакля. Также был вынесен далеко вперед просцениум, также была срезана суфлерская будка, также участвовали в представлении слуги просцениума, на этот раз одетые маврами. Этим «маврам» приходилось выполнять обязанность бутафоров, носить скалы и апельсиновые деревья, царские троны, зажигать при помощи пиротехнической нитки люстры, поднимать на высоких шестах занавес, когда кончались картины, и объявлять антракт. Весь стиль аксессуаров был приурочен к XVII веку, времени, когда жил Кальдерон, а не к XV, когда происходили события, изображенные в «Стойком принце».

Художественная идея постановки была изложена в «Любви к трем апельсинам» одним из сотрудников журнала В. М. Жирмунским, писавшим под псевдонимом «Victor».

Задачей режиссера и художника, — читаем в этой статье, — не было внешнее правдоподобие воспроизведения реальных подробностей действительной жизни; они сознательно не задавались и другой целью — восстановить ту историческую обстановку, в которой происходило действие, создать видение «старой Испании»: таким образом, они избегли соблазна, который представляет исторический этнографизм на сцене... Художественно восприимчивый зритель должен был бы относиться к обстановке сцены, как к картине, к музыке слов, как к симфонии, ко всему представлению в целом, как к театральному зрелищу, воплощающему внутреннее содержание драматического произведения в подходящей и действенной форме, подчиненной законам особого порядка, законам театра... Постановка Мейерхольда создает для драматического произведения абстрактную раму, дающую основной тон, основное настроение всего действия. Эта художественная схема через все действия не меняется; изменяются лишь отдельные детали, как бы гармонические тоны, намечающие соответственное различие отдельных моментов действия.

Стремление наиболее полно выявить в «Стойком принце» лирическую струю заставило Мейерхольда решиться на смелый эксперимент. Главную роль самого стойкого принца Дон-Фернандо он поручил не актеру, а актрисе (Н. Г. Коваленской). В статье другого сотрудника журнала М. М. Жирмунского мы находим обоснование исполнения данной роли женщиной. М. М. Жирмунский считает, что вера стойкого принца — вера пассивная, вера любви и терпения, вера молитв и упований, вера непротивления — вера женственная. А главная суть кальдероновской трагедии в том, чтобы «дать среди множества мужественных выражений носителей воли к чести, к вознесению королевского значения, к становлению своей личности, своей завоевательной веры — образ другой веры, тихой, не менее пламенной, но более глубокой, более зависимой от интимнейших чувств, чем действия, этот нежный образ пассивной воли, единственно соединимой с понятием женственности, дать выражение этого чувства, ставшего волей без внешнего проявления, но, быть может, исключительно значительной». По мнению автора этой статьи — Коваленской удалось создать «благородный, овеванный святостью облик принца, сотканный

из высшего порыва, веры и молитвы». Но остальная критика разошлась в оценке игры актрисы. Одни сочувственно отмечали, что искренность победила, что пылкая сцена, где Фернандо разрывает государственный документ, противный его рыцарской чести, — произвела впечатление. Другие, наоборот, считали *travesti* лишь режиссерским трюком. Вызвало разногласие и то, что Мейерхольд занял в «Стойком принце» почти исключительно молодых актеров.

Из отдельных замечаний критики можно усмотреть некоторые черты режиссерской работы. Так, выход царя Таруданте носил характер ярко выраженной буффонады, чтобы острее оттенить трагизм последующих сцен. Все представление было исключительно театрально. Когда на сцене появлялось видение умершего принца, то это появление было лишено всякой фантастики. Принц просто проходил через просцениум с зажженной свечей. Просцениум был использован для любовных сцен и для комических. На просцениуме весело кривлялся шут Бритто и обменивались страстными репликами влюбленные Феникс и Мулей. Обращала внимание группа с принцем на носилках. В ней Кугель видел подражание итальянским мастерам живописи. Музыка, написанная В. Г. Каратыгиным, исполнялась хором и оркестром, барабанный бой за кулисами сорока барабанщиками. В спектакле было два антракта, после первой и второй «хоронад». Все сцены были сгруппированы в картины, которых было девять.

Постановкой «Стойкого принца» и «Пигмалиона», о котором говорилось выше, замкнулся для Мейерхольда сложный и трудный сезон в 1914 – 1915 году. Не поставив «Маскарада», Мейерхольд в одну зиму осуществил восемь постановок: «Мадемуазель Фифи», «Секрет Сюзанны», «Торжество держав» — в первую половину сезона, «Два брата», «Вечер студии», «Зеленое кольцо», «Стойкий принц», «Пигмалион» — во вторую половину. Все эти постановки были связаны с разрешением ряда проблем театральной формы. Ощущение праздничности и нарядности искусства театра, ряд смелых опытов в области сценического движения, попытки связать театр с войной через спектакли, подобные манифестациям, углубление в законы итальянского и испанского театров — вот основные черты мейерхольдовского года, причем техника старых театральных эпох была использована Мейерхольдом без всяких следов возможного антикварства, но как наиболее яркое средство для построения режиссерской композиции.

И без того полный печальных переживаний военный год омрачился в области музыки кончинами А. К. Лядова и А. Н. Скрябина. 15 августа 1914 г. умер Лядов, 14 апреля 1915 года А. Н. Скрябин. Им обоим В. Э. Мейерхольд посвятил некрологи.

Кроме громадного таланта, каким обладал А. К. Лядов, — писал Мейерхольд, — он был замечателен еще тем, что умел быть внимательным к обаянию других талантов. Его тянуло к тем, кто был юнее его, левее его в искусстве. Он любил замечательного нашего Скрябина. Когда кто-нибудь отрицал в Скрябине выдающегося пианиста, А. К. Лядов утверждал, что он не знает, кого он больше любит в Скрябине, композитора или пианиста, настолько замечательным и композитором, и пианистом считал А. К. Лядов Скрябина.

Сближая имена Лядова и Скрябина, Мейерхольд и не предполагал, что через 8 месяцев ему придется писать уже и на смерть Скрябина.

Оба некролога были напечатаны в хронике «Любви к трем апельсинам». В этой хронике мы находим также упоминания о следующих фактах: доклад А. А. Гвоздева на тему «Карло Гоцци и его бесполезные записки», доклад Н. Н. Долгова «Театр быта и проблема новой трагедии», чтение комедии Ю. Э. Озаровского «Проказы вертопрашки или наказанный педант», доклад З. А. Венгеровой «Об ирландском театре». Последние три выступления происходили в редакции журнала «Аполлон», и хроникер отмечает, что такая интимная форма бесед о театре несравненно удачнее публичных диспутов сезона 1913 – 1914 года. Затем отмечаются: концерты журнала «Музыкального современника», выход книги А. Левинсона «Мастера балета», кончины В. В. Стрельской, Н. И. Киенского и актера Альбова, исполнителя Пьеро в «Шарфе Коломбины» (убит на войне), экзаменационные спектакли по классу Ю. М. Юрьева, бенефис Чубинского в театре А. С. Суворина, поставившего пьесу Б. Шоу «Андрокл и Лев» и комедию Плавта «Котел», лекция приехавшего в Петроград Антуана, гастроли в Михайловском театре Макса Дирли, показавшего игру, подобную искусству комедиантов старого театра. Краткие замечания (одобрительные или неодобрительные) сопровождают упоминания: о постановке «Школы злословия» в Михайловском театре, «Севильского цирюльника» в Музыкальной драме, комедии В. Н. Соловьева «Ожерелье королевы» в «Театре Комедии», «Калик переходящих» Волькенштейна в Студии Художественного театра, гастролях «Летучей Мыши». О выставке «Мир искусства» сообщается, что ее центром были картины и рисунки К. А. Сомова. Среди театральных эскизов говорится: о декорациях Рериха к «Князю Игорю», об очень хороших декорациях Добужинского к «Бесам», о работах Судейкина и т. д.

Эти заметки «Журнала доктора Дапертутто» позволяют нам внести ряд новых штрихов в общий очерк первого военного сезона, говорят о том, что кое-какая культурная жизнь все же пыталась продолжаться в тягостных условиях войны и гниющего тыла.

## XII «ПОРТРЕТ ДОРИАНА ГРЕЯ» 1915

***Война и развитие русской кинематографии. — Мейерхольд о задачах кино-работы. — Его сценарий «Портрет Дориана Грея». — «Действующие лица» и «солирующие фигуранты». — Декорации и свет. — Подбор исполнителей. — Семка. — Просмотр. — Критика Я. Тугендхольда и С. Вермеля. — Плакат.***

В истории русской кинематографии 1915 год занимает исключительное положение. Война, затруднившая доступ в Россию иностранных фильм, в

большинстве случаев французских (Гомон, Пате) и скандинавских (Нордиск), реже американских, подтолкнула энергию ряда предприимчивых людей к производству собственных картин для удовлетворения прокатного голода. Старые довоенные фирмы начали расширять свои обороты. Стали возникать новые производства. К лету 1915 года Москва стала центром молодой русской кинопромышленности. Здесь объявили свою деятельность фирмы: Быстрицкого («Крео»), Векштейна, Венгерова и Гардина, Дранкова, Ермольева («Слон-фильм»), Либкина, Перского, Посельского, Трофимова («Русь»), Тимана и Рейнгардта, Ханжонкова и др. Даже Шаляпин совместно со своим импресарио Резниковым образовали кинофирму «Шарэз» и анонсировали картину «Дочь Пскова», где Шаляпин играл роль Грозного. С лета 1915 года театральные журналы: «Театральная Газета», «Театр и Искусство», «Рампа и Жизнь» завели новые кино-отделы. Это расширило их материальную базу, так как на их страницах стали усиленно печататься кинорекламы.

В стремлении захватить как можно крепче рынок кинофирмы проявляли исключительную энергию. Лишь немногие из них преследовали художественные задачи; преобладающее большинство было одержимо жадой наживы. Эту наживу в первую очередь могли дать фильмы уголовные, военно-авантурные и фарсовые. И вот в объявлении разных обществ появились следующие названия: у Векштейна — «Тайна Воробьевых гор», «Московский волк» и сабуровский фарс «Как жены делают мужьям карьеру»; у Либкина — «Драма в семье Энвер-Паши», «Дыхание Антихристово» («Каинов дым»), «Беженцы» («Дети разоренного края»); в «Руси» — «Разбойник Кривуля», «Скальпированный труп». Особенно старалась фирма «А. О. Дранков», объявившая «Белого генерала», «Тайну кровавого полумесяца», «Ваньку Каина», «Тайну московских клубов», «Клуб эфироманов», «Клару Штейнберг» («Аборт»), «Макарку-душегуба», «Соньку — золотую ручку», «Темную Москву», «Московского шантажиста» и «Германский шпионаж».

Вторым источником, из которого черпали кинофабрики сюжеты для своих лент, были инсценировки. Инсценировали все: классические произведения и произведения модных и современных авторов, пьесы, романы, рассказы, стихотворения, романсы и даже только первые строки стихотворений. В этой области возникло явление срыва, одна фирма перебивала у другой намеченные к съемке произведения. Так было, например, с романом Амфитеатрова «Мария Лусьева», который снимали две фабрики: одна — с разрешения автора, другая — без.

Солиднее и серьезнее других были фирмы Ханжонкова, Ермольева, Тимана и Рейнгардта. Эти фирмы стремились обставить свои работы лучшими театральными силами. Обращение к театру было естественным. Молодая кинопромышленность еще не успела создать свои самостоятельные кадры артистов, режиссеров и художников. Лишь в немногих случаях кино опиралось на актеров и режиссеров, ради экрана совсем бросивших сцену.

Работа для экрана деятелей театров затемнила во многом своеобразие приемов и средств кино. Картины, в большинстве случаев, напоминали снятый театр, и в этом отношении дело доходило до курьеза. В инсценированном в то



лето для экрана «Ревизоре» были кадры, где внизу зрители могли видеть верхушку суфлерской будки.

Неразработанность самостоятельных методов в кино была учтена В. Э. Мейерхольдом, приехавшим в мае 1915 г. в Москву для работы в фирме Тимана и Рейнгардта. В одной из газетных бесед Мейерхольд, говоря о тех задачах, которые он будет преследовать в своей кино-работе, сказал:

Первая моя задача — расследовать способы кинематографии, которые глубоко еще скрыты и неиспользованы. К существующему кинематографу отношусь я крайне отрицательно. То, что я видел до сих пор, только глубоко меня возмущало. К кинематографии у меня есть особые теоретические подходы, о которых сейчас говорить преждевременно.

Не удовлетворяла Мейерхольда существующая форма сценария. Он считал необходимым, чтобы в сценарии актеру был дан диалог, а режиссерам, художникам и осветителям — попутные указания. Для исполнения Мейерхольд считал нужным привлекать также и не профессиональных артистов, так как, по его убеждению, «большинство драматических, оперных и балетных артистов обнаружили полную непригодность для экрана». Мейерхольд также указал, что он считает важным различать движущуюся фотографию «от инсценировок», где необходим элемент искусства.

Пригласив Мейерхольда, П. Г. Тиман предложил ему снимать «Человек, который смеется» Гюго, потом остановились на «Джиоконде» Д'Аннунцио, и, наконец, было решено ставить в первую очередь роман Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея». Составление сценария с помощью кино-специалистов взял на себя сам режиссер.

Трудность стоящих перед В. Э. Мейерхольдом сценарных задач заключалась в том, что роман Уайльда, по выражению автора его, был «чисто декоративным романом». «Портрет Дориана Грея — золотая парча», — отвечал Уайльд на нападки критиков. Из золотой парчи романа, таким образом, предстояло выделить ясную сюжетную схему: — таинственную историю о нестареющем красавце Дориане и стареющем портрете обратить в подобие действенного рассказа. После ряда подготовительных черновиков Мейерхольду, наконец, удалось уложить историю Дориана в картину, состоящую из 3-х частей. Первая часть была прологом. В ней Мейерхольд показывал, прежде всего, как познакомились внук лорда Кельсо — Дориан Грей с художником Безилем Холлуордом, затем действие переносилось в мастерскую Холлуорда, где художник писал портрет своего молодого друга и где завязалось новое знакомство Дориана с лордом Генри Уоттоном, превратившееся в тесную дружбу. В этой, по существу, бездейственной завязке Мейерхольд стремился передать самые мысли Уайльда, показать, как овладевала душой Дориана проповедь Генри о необходимости сохранить юность, свою красоту и тело, не обезображенное годами.

В качестве надписи к первой части и общего предисловия к картине Мейерхольд выбрал ряд афоризмов Уайльда. Вводные слова говорили, что «художник есть творец прекрасного» и «искусство никогда не заботится о

пользе». После картины, изображающей знакомство Безиля Холлуорда и Дориана Грея следовали слова: «Смех — недурное начало для дружбы и, пожалуй, лучший конец ее». Влияние Генри на Грея было передано рядом отрывков из диалога. Перед кадром с крупными фигурами лорда и Дориана стояло: «Каждый порыв, который мы стремимся заглушить в себе, таится в душе и отравляет нас; единственный способ отделаться от искушения — уступить ему». Затем шло изречение: «Только чувствами можно лечить душу, как только душой лечить чувство». Ряд отрывков заключался восклицанием «Жить, жить!»

Вторая часть картины была отдана Мейерхольдом целиком встрече Дориана и Сибиллы Вэн. Эта часть начиналась следующим письмом лорда Генри — Безилю Холлуорду: «Дорогой Безиль! Дориан приглашает нас в какой-то маленький театр, где играет актриса, по мнению Дориана, — гениальная. Приезжайте завтра к семи в Бристоль, оттуда вместе отправимся смотреть Сибиллу Вэн. Так зовут актрису, в которую влюблен Дориан. Генри». Затем следовало изображение всех перипетий романа. В квартире матери Сибиллы происходило прощание миссис Вэн и Сибиллы с Джимом Вэн, братом Сибиллы, матросом, уезжающим в плавание. Ряд эпизодов был посвящен театру, включая тот вечер, когда влюбленная в Дориана Сибилла, играя Джульетту, не смогла передать на сцене вымышленных чувств. Драматическая сцена в уборной прерывалась надписями: «Я могла изображать страсть, которой я не чувствовала, но я не могу изображать ту страсть, которая горит во мне, как огонь». Следовала реплика Дориана: «Вы убили мою любовь. Что такое вы без вашего искусства?» В этой части портрет Дориана показывался с первым изменением: складка жестокости, которая легла у его губ. В эту же часть входили самоубийство Сибиллы Вэн и решение Дориана спрятать портрет, ставший зеркалом его души, подальше от людских глаз в его прежнюю «классную комнату». Появление упаковщика картин, который уносил закрытый шелковой занавесью портрет в уединенную комнату, заканчивало вторую часть.

Третья часть рисовала события, следовавшие через восемнадцать лет после самоубийства Сибиллы Вэн. События третьей части начинались приходом Безиля Холлуорда к Дориану. Художник в ночь своего отъезда в Париж заходит к своему бывшему другу, чтобы узнать у него, правда ли те ужасные вещи, которые рассказывают про Дориана в Лондоне. Дориан показывает ему свою душу, как она отражена на портрете. Это — второе изменение портрета. На нем Дориан постарел, сделался более грубым и почти отталкивающим. Припадок ненависти Дориана к Холлуорду завершается убийством художника. Ряд сцен изображает уничтожение трупа бывшим другом Дориана, химиком Алланом Кембель. Аллан соглашается на это под влиянием шантажа. На экране показывается третье изменение портрета: — на руке появляется пятно крови. В третью же часть входит посещение Дорианом курильни опиума, где одна из женщин погубленных им кричит ему вслед: «Вот человек, который продал свою душу дьяволу». И далее: «Ты хочешь, чтобы тебя называли прекрасным принцем, не правда ли?»... Слова «прекрасный принц» (так называла когда-то Дориана Сибилла Вэн) заставляют присутствующего при этом матроса, брата Сибиллы, вспомнить о своей клятве отомстить тому, кто погубил его сестру.

Следует несколько эпизодов, изображающих преследование Джимом Дориана. Эти преследования завершаются смертью Джима, подстерегающего Дориана в его имении Сельби. Джима поражает случайный выстрел охотника. Конец фильма — встреча Дориана с работницей Гетти, напоминающей ему Сибиллу. Надпись сообщает: «Дориан хочет обновить свою душу любовью к девушке другого круга». Дориан решает пощадить Гетти и спешит в Лондон посмотреть, не прояснилось ли его лицо на портрете. Но портрет дает новое изменение: ко всем прочим порокам прибавилось еще выражение лицемерия. Конец картины воспроизводит конец романа. Дориан тем же ножом, которым он убил Холлуорда, пронзает сердце изображенного на портрете старика. Но нож, коснувшись портрета, на самом деле возвращает портрету юность. Слуги находят перед портретом юноши труп ужасного старика с ножом, пронзившим его сердце. По кольцам на скрюченной руке узнают, что это Дориан. Последняя надпись: «Какая радость человеку владеть целым миром, если он теряет при этом свою душу?!»

Таков был сценарий, который Мейерхольд должен был превратить в фильм. Согласно предположению, она должна была иметь восемьдесят две «картины». Все исполнители были разбиты на две группы: «действующих лиц» и «солирующих фигурантов». Действующими лицами были: Дориан Грей, лорд Генри Уоттон, Безиль Холлуорд, Сибилла Вэн, Джим Вэн, их мать, Аллан Кембель, владделец маленького театра — еврей, работница Гетти, артельщик из магазина, миссис Брэндон — вдова, герцогиня Монмаут, сэр Джеффри — охотник, убивший Джима. «Соллирующими фигурантами» значились: слуги, шофер, полисмен, егерь, охотники, прохожие, гости, курильщики опиума, продавцы цветочного рынка, зрители театрального зала, девицы в притоне, актеры, участвующие в спектакле «Ромео» и т. д.

Картина потребовала нескольких декораций, их делал художник В. Е. Егоров. Большинство сцен было снято в ателье. Главными интерьерами были комнаты Холлуорда, лорда Генри и Дориана Грея. Затем было несколько уличных декораций, декораций, изображающих театр, курильню опиума и т. д. Для передачи представления «Ромео и Джульетта» Мейерхольд придумал следующий трюк. Он посадил Дориана в ложу и повесил сзади него зеркало. Таким образом все происходящее на сцене было показано не непосредственно, а в зеркальном отражении. При помощи света Мейерхольд широко использовал игру *blanc et noir*, дав в сцене перед театром графически четкое изображение черной фигуры Дориана на фоне громадной театральной афиши белого цвета, освещенной уличным фонарем.

Главная трудность, в смысле подбора исполнителей, заключалась в том, чтобы найти самого Дориана. После нескольких проб Мейерхольд остановился на мысли использовать для роли Дориана женщину, так же как он незадолго перед этим поручил в Александринском театре роль «Стойкого принца» артистке Коваленской. Таким образом роль Дориана, по настоянию Мейерхольда, была отдана артистке Яновой. Сам Мейерхольд играл лорда Генри, Безиля Холлуорда — Энритон, Сибиллу Вэн — Белова, а остальные роли разошлись между московскими актерами, работавшими у Тимана. Снимал

картину оператор Левицкий.

В Москву Мейерхольд приехал в двадцатых числах мая. Но театральному режиссеру, впервые приступившему к работе над кинокартиной, пришлось потратить немало времени на подготовку, прежде чем начать непосредственную съемку. Много времени ушло на подбор исполнителей и на предварительные репетиции. Согласно хронике «Театральной Газеты», к десятым числам июля Мейерхольд не успел закончить еще половины картины. О самой съемке хроникер писал:

Съемку своей ленты В. Э. Мейерхольд обставил редкой таинственностью... На репетиции, на съемки не допускался ни один лишний человек. Под режиссерством В. Э. Мейерхольда все работают с особенным увлечением и много ожидают от этой ленты.

Но уже через неделю после первой заметки о медленном течении работ сообщалось, что картина «Портрет Дориана Грея» закончена постановкой. Сохранившийся черновик надписей датирован 20 июлем. Кроме надписей Мейерхольд составил и перечень выражений. Тут упоминается светло-зеленый вираж, вираж лунный и солнечный и тон сепии, в который должны были быть, например, окрашены кадры в мастерской Холлуорда.

Публичный просмотр «Портрета Дориана Грея» состоялся 31 октября. Пригласительный билет сообщал, что «просмотр имеет быть в субботу 31 октября в Художественном электротееатре (Арбатская площадь) ровно в 12 часов дня».

После этого просмотра появились в общих и специальных изданиях рецензии на картину. Наиболее серьезные из них указывали отдельные особенности фильма и те общие вопросы, которые ставит кино работа В. Э. Мейерхольда.

Я. Тугендхольд в ежемесячнике «Северные Записки» (№ 11 – 12) в статье «Театр или кинемотеатр» указывал, что инсценировка Мейерхольда является попыткой театрализации самого кинематографа, и что впервые вся кинематографическая лента от начала до конца инсценирована и режиссирована истинно-театральным человеком.

Желая лучше разобраться в результатах этого вторжения театра в кино, Тугендхольд перечисляет ряд удачных моментов инсценировки.

Бутафория, — читаем в этой статье, — не оставляла желать ничего лучшего как в смысле стильности подбора, так и декоративности группировок. Мастерская Безиля, кабинет лорда Генри с его гигантскими креслами, роскошный альков Дориана Грея, чудесные ширмы, ковры и китайские шелка, — все это носило печать подлинно британского эстетства и не походило на обычную эклектическую и дешевую обстановку кинемо. С другой стороны, искусное пользование черно-белой гаммой экрана и его контрастами света и тени дало немало красивых моментов, построенных на четкой силуэтности или световой игре. Особенно запомнились черные силуэты Безиля, Грея и Генри на фоне светлой мастерской, сцена у входа в театр, на лестнице в доме Грея и в оранжерее Сельби Рояль... Наконец, к числу больших достоинств инсценировки следует отнести и сосредоточение ее на основной схеме романа, обилие хорошо подобранных

цитат и полное отсутствие какой бы то ни было отсебятины, которую ввел бы обычный кинемо-режиссер, чтобы приблизить зрелище к настоящей обывательской жизни. Мейерхольд благородно избег вульгаризации Уайльда.

В качестве недостатков Тугендхольд указывал на то, что «красивость бутафории затмила собой внутреннюю значительность происходящего. “Портрет Дориана Грея” — этот истинный герой романа, был, во-первых, неудачно написан (декорации г. Егорова): в нем было больше шикарно-светского а la Сарджент, неужели трогательно-юношеского и открытого в духе подлинной английской традиции Генсборо».

В результате своего разбора Тугендхольд приходил к выводу, что «ни о какой революции кинемо-зрелища, которая приблизила бы его к значительности театра, говорить не приходится... Можно говорить лишь о реформе — притоке хорошего вкуса».

Говоря о том, что «Дориан» не явился революцией в кинематографии, Тугендхольд в сущности не делал никакого упрека Мейерхольду, так как Мейерхольд и не собирался производить никаких кино-революций, а ставил себе задачей только расследовать на первых порах самые методы кино, узнать их отличие от методов театра. Дело шло, таким образом, не о революции, а о попытке разрешить вопрос, является ли искусством кино, или это только движущаяся фотография. С этой точки зрения гораздо интереснее была оценка картины, сделанная в журнале «Искусство» (1917, № 1 – 2) С. Вермелем. Вермель исходил из положения: «Искусство движущейся фотографии только в том случае может истолковываться как искусство с эстетической точки зрения, если созданная ею (движущейся фотографией) форма являет ценность в себе. Вне формы, созданной аппаратом движущейся фотографии, нет формы искусства в кинематографии». Считая далее, что «современный кинематограф, конечно, никакого искусства из себя не представляет», Вермель выделяет «Портрет Дориана Грея», как факт выдающийся для русской кинематографии. Его прежде всего поражает, что в «Дориане» отсутствует та игра актеров, которая типична для инсценировок захватывающих «романов». Вермель пишет:

Дана схема поз, даны до деталей обдуманые фигуры. Лорд Генри в исполнении Мейерхольда почти парадоксален. И если на экране надо было все же написать два-три парадокса, чтобы не забыть и слова прекрасного Уайльда, то ясно было, что будь этот принцип постановки доведен до конца, т. е. до того, что совокупность жестов играющих была бы доведена до самого парадоксального положения, — надписи из Уайльда были бы лишними. Потому что *искусство жеста* может быть еще более парадоксальным, чем слово.

Рецензент «Театральной Газеты» также отмечал исключительное значение «Дориана Грея». «Можно безошибочно сказать, — писал он, — что пока это высшее достижение русской кинематографии... В “Дориане Грее” от режиссера — удивительный почти психологический темп, создающий настроение и нарастание, от декоратора — красота зрелищная». В рецензии отмечается также успех картины на просмотре: «По окончании картины публика шумно зааплодировала, и от аплодисментов действительно трудно было

удержаться».

В прокат «Дориан Грей» был пущен 1 декабря 1915 года. На плакатах были нарисованы крупные головы: юноши и безобразного, похожего на сатира, старика. Под рисунком стояла надпись: «Вот человек, продавший свою душу дьяволу». В окончательном монтаже было изменено деление на части. Вместо трех их сделали шесть.

Затянувшаяся над «Дорианом» работа не дала Мейерхольду возможности снять еще «Джиоконду», хотя газеты и сообщали, что Мейерхольд приступил к подготовительным работам. Дальше подготовки, однако, дело не пошло. В этот год зимний сезон должен был начаться рано, и был уже август, когда Мейерхольд покинул Москву.

### **XIII** **СЕЗОН «ГРОЗЫ»** **1915 – 1916**

***Второй военный сезон. — Ухудшение жизни. — Речь В. И. Немировича-Данченко о задачах театра. — Утраты. — «Вторая» премьера «Стойкого принца». — Подготовка Мейерхольдом постановки «Грозы». — Речь перед актерами. — Декорации А. Я. Головина. — Отрицательные и положительные отзывы. — Классики на других столичных сценах. — Московские театры исканий. — Новые пьесы. — Опера. — Тяжелое положение театров. — Занятия в студии В. Э. Мейерхольда. — Отрывки из «Гамлета». — Преподавание Мейерхольда в «Школе сценического искусства». — Две книжки «Любви к трем апельсинам». — «Привал комедиантов». — Новая постановка «Шарфа Коломбины». — Театральные перемены. — Съезд по Народному театру.***

Второй военный сезон начинался в условиях иных, чем первый. Если летом 1914 года, немедленно вслед за объявлением войны, война еще мыслилась как проблема «война и культура», то летом 1915 началось уже простое разложение и войны, и жизни, и культуры. На фронтах были неудачи. В июле была отдана Варшава, натиск австро-германцев на восточном фронте достиг своего апогея, русские войска продолжали отступать.

За год расстроилось экономическое положение, с каждым днем росла дороговизна. Города, в том числе и столицы, испытывали недостатки в топливе и продовольствии, валюта падала, начинала развиваться спекуляция. Демагогия правых газет привела к тому, что весной в Москве разразился так называемый немецкий погром; в течение трех дней (27 – 29 мая) было уничтожено 682 «имущества», из которых только 113 принадлежало немцам и австрийцам.

Страну волновало и внутреннее политическое положение. Из Петербурга ползли слухи об изменах. Военные неудачи обнаруживали неподготовленность

страны к войне. Правительству стали противопоставлять Государственную думу. В думских кругах и кругах Государственного совета возник «прогрессивный блок», выработавший платформу внепартийных мероприятий, необходимых для организации и переустройства страны. К концу августа, однако, одержала верх реакция. Пожелания амнистии и кабинета общественного доверия остались без последствий.

Вместе с тем в тылу и особенно в больших центрах росла у населения жажда зрелищ, простых и грубых развлечений. Это настроение поддерживалось богатыми беженцами, осевшими в Москве и Петрограде и диктовавшими театрам свои примитивные вкусы. Они во многом определили успех и деятельность отдельных театров в сезон 1915 – 1916 года.

События 1915 года военные и политические побудили В. И. Немировича-Данченко на общем собрании Художественного театра выступить с речью по поводу того, как примирить искусство и войну в столь трудных и тяжелых обстоятельствах жизни. Участие театра в «организации победы» было расшифровано Немировичем, как организация «прекрасного и благородного отдыха», как поднятие средствами театра бодрости и терпения.

Но какие бы идеологические обоснования ни подводились под необходимость существования театров, все более и более становилось очевидным, что для серьезной, художественной работы соответственных условий не было, и это ощутил на себе скоро и Художественный театр, давший за год всего одну постановку новой пьесы Мережковского «Будет радость», не имевшей к тому же художественного успеха. В то же время русское искусство понесло несколько больших личных утрат. В июне умер композитор С. И. Танеев и, таким образом, «менее чем за год, с августа 1914 года и по июнь 1915, русское музыкальное искусство понесло огромный урон: один за другим сошли в могилу Анатолий Константинович Лядов, Александр Николаевич Скрябин и Сергей Иванович Танеев». Так писал новый «журнал музыкального искусства» — «Музыкальный Современник», первая книга которого вышла в сентябре 1915 года.

В том же июне 1915 г. умер на фронте талантливый историк искусства и редактор журнала «Старые Годы» — Н. Н. Врангель, а в августе и в сентябре печальный черед дошел и до театра. 2 августа умер К. А. Варламов, а 8 сентября — М. Г. Савина. Со смертью обоих корифеев Александринского театра закончилась одна из блестящих страниц в истории русского театра. Зимой к этим могилам прибавилась могила художника В. И. Сурикова, в Италии скончался Томмазо Сальвини, во Франции — Мунэ Сюлли.

Кончины Варламова и Савиной были пережиты Мейерхольдом как огромная утрата и для нового искусства. Сотрудничество Мейерхольда с Варламовым в «Дон-Жуане» уже принесло замечательный результат, а после «Зеленого кольца», в котором участвовала Савина, намечалась возможность и дальнейшего участия «первой актрисы» в постановках Мейерхольда. Театральный критик «Аполлона» В. Соловьев по этому поводу писал: «М. Г. Савина в последнее время шла к новым путям. Смерть остановила ее на полдороге. Искатели нового театра могут с уверенностью сказать: “умерла наша

невеста”».

Смерть Савиной и Варламова отразилась на ходе Александринского сезона. Пришлось думать о замене великих актеров дублерами. Так, например, в «Зеленом кольце» роль матери Финочки — последняя новая роль Савиной — перешла к актрисе, никак не смогшей изгладить воспоминание об игре своей предшественницы.

Работа В. Э. Мейерхольда в Александринском театре в ту зиму началась с двух постановок, фактические премьеры которых состоялись в прошлую зиму. Это были «Пигмалион», шедший в Михайловском театре в качестве благотворительного спектакля, и «Стойкий принц», показанный в первый раз в апреле 1915 года для бенефиса Ю. Э. Озаровского.

«Вторая» премьера «Стойкого принца» состоялась 3 октября. Взамен Озаровского роль марокканского царя Таруданте исполнял Усачов. Новостью был траурный занавес, который теперь закрывал сцену, после того как под звуки печальной музыки выносили гроб с телом принца Фернандо. Весной этот занавес еще не был готов. В нем Головин «сочетал торжественность религиозного обряда с праздничной нарядностью геральдики христианских государств Европы».

Работы по возобновлению «Пигмалиона» и «Стойкого принца» шли параллельно с постановкой Мейерхольдом «Грозы» А. Островского, первое представление которой состоялось 9 января 1916 года.

До сих пор Мейерхольду, как режиссеру, если не считать «Товарищества новой драмы», не приходилось работать над текстами Островского. Но в пьесах Островского он много играл в пору своей артистической юности и был удачным исполнителем Елеси в «Не было ни гроша, да вдруг алтын», Аркашки в «Лесе». А главное — он имел случай в свои студенческие и филармонические годы видеть ряд пьес Островского в исполнении лучших артистов московского Малого театра (О. О. и М. П. Садовских, Рыкаловой, М. Н. Ермоловой), или, по выражению Мейерхольда — «специалистов по Островскому».

Приступив вместе с А. Я. Головиным к подготовке «Грозы», Мейерхольд первой своей задачей поставил разрешение вопроса о том, как шла «Гроза» в Александринском театре в вечер своего первого представления 2 декабря 1859 года. Ему хотелось, минуя последующие представления драмы, вызвать «видение того спектакля», которое он хотел передать актерам «Может быть, — сказал Мейерхольд в своей вступительной речи, — оно создаст в процессе ваших творческих исканий своеобразное построение сравнения того, что хотели изобразить тогдашние актеры, с тем, что возникает теперь в вашей фантазии».

Главным источником для работы Мейерхольда над реконструкцией первого спектакля «Грозы» были письма Аполлона Григорьева к И. С. Тургеневу после «Грозы» Островского, его статья «О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене» и «Театральный и музыкальный вестник» за 1859 год, где в № 48 от 6 декабря Мейерхольд нашел, по его мнению, весьма верную оценку «Грозы».

Первое, на что обратил внимание Мейерхольд в этой рецензии, это на указание, что Левкеева, игравшая Варвару, и Горбунов — Кудряша «исполняли



свои роли необыкновенно колоритно, с малейшими оттенками народности». Говоря далее о той же Левкеевой, рецензент «Вестника» тем не менее писал, что по внешности «она изобразила женщину градусом ниже положения дочери богатой купчихи». Все это относилось ко II картине 3 действия — к сцене объяснения Варвары и Кудряша.

Взяв эту эпизодическую сцену за отправной пункт для своих размышлений над «Грозой», Мейерхольд попытался поставить на ней перед актерами проблему языка Островского. Он особенно подчеркнул опасность обратить язык Островского в «пейзанский жаргон», в котором так виртуозен был Горбунов в сценках собственного сочинения. Игнорируя виртуозность Горбунова, Мейерхольд говорил, что ему хочется, чтобы актеры владели языком Островского так, «как владела и владеет им до сего времени в совершенстве О. О. Садовская», чье разговорное мастерство должно быть признано образцовым. Для того чтобы резче подчеркнуть разницу между «пейзанским жаргоном» и музыкой языка Островского, Мейерхольд так формулировал задачу, стоящую перед актером:

Язык Островского тем труден, что он звучит нестерпимым для слуха жаргоном в том случае, когда актер начинает отыскивать и подносить (с особенными подчеркиваниями) отдельные диковинные выражения и чудные словечки, совершенно не пытаясь овладеть строем речи драматурга в целом и совсем не умея синтетически собирать слова в своеобразную прозаическую мелодию.

Различение двух родов речи Мейерхольд опирал на различение Аполлоном Григорьевым двух видов народности и строил на нем свое утверждение, что «актеры всегда готовы попирать элементы подлинной народности (*nationalité*) ради элементов так называемой *littérature populaire*».

Но эту готовность актеров к такой подмене Мейерхольд считал возможным простить, так как главным виновником в уходе от подлинной народности он считал драматургию второй половины прошлого века.

Море второстепенного, — говорил Мейерхольд, — заслонило собою все немногое по количеству, но по качеству замечательное, что дала русскому театру драматическая литература 30-х и 40-х годов. «Борис Годунов» Пушкина уступил дорогу трилогии графа А. К. Толстого, Островский разделил успех с Потехиным и Красовским («Жених из ножевой линии»), Гоголь представлен был одним «Ревизором», да и то публика поспешила часть своего внимания оторвать от него в сторону Сухово-Кобылина (да не того, кто так ярко сказался в «Смерти Тарелкина», а того, кто так доступен в «Свадьбе Кречинского»), «Маскарад» и «Два брата» Лермонтова не исполняли совсем (можно ли считать два-три спектакля в столетие). Таланты породили толпу подражателей, эпигоны пришли по вкусу театральному залу.

Естественно, что так как «театральной литературы скупщики (начальники репертуара)... подсовывали актерам одни плохие одежки», то «актер, заучивший ряд текстов, где на один подлинный приходится девять подделок, невольно тупит свой язык, теряя слух на восприятие тонких поворотов речи и вкус к особенностям в расстановке слов. Актер мало-помалу отучается от мастерства

передавать устами своими ритмически-тонкую музыку подлинных мастеров слова».

Мейерхольд считает, что ближайшие к современному театру предшественники испортили тот прекрасный мост, по которому элементы преемственности должны были придти к нам. Этот горбатый мост (во вкусе старых китайских мостов), «который перекинулся с берега на берег линией радуги без всякой опоры посередине», они исказили, опустив по середине его «бык» в дебри бытового театра, где царят те писатели из народного быта, кто «специально посвятил себя воспроизведению быта в литературе». А Мейерхольд, опираясь опять-таки на Аполлона Григорьева, утверждал, что Островский стоит вне круга жанристов, вроде Потехина и Григоровича, что по слову Григорьева «у него русские люди и русские женщины в их наиболее общих определениях, в их существенных чертах являются как типы, а не как жанр». «Левкеева же, — думает Мейерхольд, — как раз и низвела в жанр образ Варвары, изобразивши ее по внешности женщиной градусом ниже своего положения дочери богатой купчихи». Этими рассуждениями Мейерхольд вновь подводит актеров к вопросу о том, почему он начал свой анализ «Грозы» с эпизодической сцены II картины 3 действия. «Потому, — говорит он, — что в этой сцене, в исполнении Левкеевой и Горбунова, царил жанризм и потому на ней легче всего различить, как надо и как не надо играть Островского. Поэтому данная сцена и имела у публики 2 декабря 1859 года успех, а к концу спектакля в зрительном зале воцарился холод».

Это падение успеха спектакля, по мнению Мейерхольда, произошло оттого, что подчеркнуто-жанровое исполнение в третьем действии заслонило смысл и значение 4 действия, и для того, чтобы выяснить этот смысл и значение, Мейерхольд останавливается на своеобразности постройки «Грозы». Согласно анализам Мейерхольда, «Гроза» имеет два подъема. Первый «во втором действии, в сцене прощания Катерины с Тихоном (подъем сильный, но еще не очень), а второй подъем (очень сильный — это самый чувствительный толчок) в четвертом действии, в моменте покаяния Катерины. Между этими двумя актами (поставленными будто на вершинах двух неравных, но остро устремляющихся вверх холмов) третье действие (с обеими картинами) лежит как бы в долине».

Что же делает Островский для того, чтобы «подготовить зрителя к тому, чтобы момент высшего напряжения драмы (сцена покаяния четвертого действия), когда гроза и геенна огненная ужасают Катерину своими зловещими предзнаменованиями, принят был зрителем во всей полноте»? На этот вопрос Мейерхольд отвечает: путем использования таинственного. «Островский, — читаем в речи Мейерхольда, — верно делает, ведя зрителя от второго действия к четвертому по новому пути таинственного, который он прокладывает во времени, отведенном двум картинам третьего действия, когда царят на сцене сумерки и ночь, когда заглушенные голоса шепчут “точно я сон какой вижу”, “поди прочь, окаянный человек” и еще многое в этом роде». Таким образом, основным настроением в музыке всего этого переходного звена пьесы (третьего действия с двумя картинами) является состояние таинственности. И это таинственное, о котором Мейерхольд опять-таки вычитал у Аполлона

Григорьева, звучит и в сцене Кабановой с Феклушей в I картине 3 действия, и в рассказе Феклуши о видении, и в самих сумерках, и в разговоре Бориса с Кулигиным, и в выходе Варвары, закутанной в платок (будто в маске).

«Картина вторая третьего действия является продолжением той же ночи». И здесь Мейерхольд выделяет ритмическую волну той же таинственности. Поэтому он предостерегает актеров от того, «чтобы не нарушена была таинственная тишина, уготованная для диалога двух влюбленных, с их метаниями от поцелуев к лепету о смерти и от радости к слезам». Особенно важно, чтобы актер, играющий Кудряша, не подчеркивал фразочек: «А у меня уж тут место насиженное», «Горло перерву», «У нас насчет этого свободно» и т. д.

Это подчеркивание словечек еще тем более опасно, что, — говорит Мейерхольд, — «в театр является *еще один*, кто будет подбрасывать свое топливо в этот костер, питаемый топливом драматурга и актера. Еще один это — зритель. Надо же знать, кто он — этот господин, как падок он на жанр, на всякие диковинные фразы, на всякие чудные словечки. Этот господин не умеет жить в зрительном зале без руководителя». Поэтому Мейерхольд предостерегает: «Осторожнее управляйте всеми рычагами театральных машин и театральных акцентировок ваших, чтобы не сбить зрителя с толку и чтобы не сбиться вам самим». И далее: «Будьте, господа, осторожны, перед вами задачи: размашистые широты трогать художественными чертами так, чтобы не дать зрителю любимого им жанра, чтобы сковать его в созерцании “ночи свидания в овраге, дышащей близостью Волги, благоухающей запахом трав широких ее лугов” (но вот главное), “звучащей “забавными” тайными речами, полной обаяния страсти глубокой и трагически роковой”».

Все эти мысли были высказаны Мейерхольдом в той части его речи к актерам, которая впоследствии была напечатана в «Любви к трем апельсинам». В газетной беседе перед премьерой «Грозы» Мейерхольд добавил к этому, что его стремлением было расценить «Грозу» как произведение сценическое и театральное, что вместе со стремлением найти манеру игры Островского так, как его играли Садовский и Рыкалова, он хотел найти и соответствие между обстановкой и речами действующих лиц. В 1859 году такого соответствия найдено не было, да оно и не искалось. Высказанные Мейерхольдом мысли заставили режиссера и художника толковать «Грозу» как русскую романтическую драму. Это в свою очередь обусловило ряд сценических выводов.

В силу этого условия, — писал в «Аполлоне» В. Соловьев, — «темное царство», о котором так много любят говорить защитники быта у Островского, отошло на задний план и стало служить только декоративным фоном. Напряженность сценического действия всецело перенесена на развитие личной драмы Катерины. Катерина — первый театральный персонаж, основная точка для всех дальнейших сценических построений. Из этого положения, как следствие, вытекает медленность сценических темпов. В спектаклях романтической драмы ничто случайное не должно мешать игре первого актера.

А. Я. Головину предстояло написать пять декораций: бульвар с видом на Волгу, комнату в доме Тихона, улицу, овраг, геенну огненную. Об этих декорациях у В. Соловьева, в его статье «А. Я. Головин как театральный мастер» («Аполлон» 1917, № 1) мы находим следующие данные:

Головин, — пишет Соловьев, — вовсе отказался от задачи бытописателя «темного царства» и посмотрел на свои декорации как на фон, необходимый для постановки русской романтической драмы с содержанием глубоко национальным. Назначение этого фона сводится к усилению или понижению отдельных сценических положений. Первая декорация — бульвар с видом на Волгу — дает зрителю понятие о сценическом прологе; это то место, где происходит завязка действия. Здесь намечается начало душевной драмы Катерины, здесь раздается первый удар грома, и даль за Волгой, такая ясная и кроткая, затемняется приближением грозовой тучи. Эта декорация производит впечатление тех маленьких детских построек, что продаются на базаре на вербной неделе... Вторая декорация — комната в доме Тихона: белые стены кое-где расцвечены красочным орнаментом; в углу — большой пестрый шкаф. На заднем плане — стеклянная галерея Спокойная белизна стен оттеняет по контрасту развитие драмы Катерины. Третья декорация — улица, — менее удачна, чем остальные. Романтическая экзотика в красках несколько не соответствует тому спокойному настроению волжской ночи, которое так охарактеризовано словами Кулигина: «Тишина, воздух отличный, из-за Волги с лугов цветами пахнет, небо голубое...»

Лучше всех удалась, по мнению Соловьева и других зрителей спектакля, декорация оврага. Здесь Головин как раз сумел передать то, что хотел Мейерхольд, — таинственность.

Все эти сплетающиеся между собой стволы деревьев, освещенные полумесяцем, образуют особый мир, очень близкий к характеру русской романтической фантастики. Деревья меняют свои размеры. Это именно тот уголок, где влюбленные при свете луны назначают свидание. А над этим царством, где сходятся влюбленные, властвует калитка, дающая зрителям понятие о глубине оврага.

Новое Мейерхольд и Головин внесли в трактовку четвертого действия. Они отказались здесь от пейзажа с видом на Волгу и показали только внутренность полуразрушенной церкви, на стенах которой кое-где заметны остатки старинных фресок. Налево в углу изображение страшного суда: особо выделяется иконописная фигура лошади, а на ней всадник, обитатель нездешнего мира. Церковь осела, стены дали трещину, штукатурка обвалилась, обнажились кирпичи. На этом фоне особенно рельефно выделились две группы исполнителей конца действия: «в центре одной — Катерина, мучимая угрызениями совести, напротив старая сумасшедшая барыня, поддерживаемая двумя лакеями в треуголках».

Все декорации обрамлял живописный портал, который подчеркивал, по мнению Соловьева, отличительный признак этих декораций — их панорамность.

Актерский состав в «Грозе» определился следующим образом: Дикого играл Уралов, Бориса — Юрьев, Кабаниху — Шаровьева, Тихона — Ходотов, Катерину — Рощина-Инсарова, Варвару — Ростова, Кулигина — К. Яковлев, Ваню Кудряша — Лешков, Шапкина — Казарин, Феклушу — Корчагина-Александровская, полусумасшедшую барыню — Можарова, Глушу — Устругова. Рощина была четвертой исполнительницей роли Катерины

на Александринской сцене. Ее предшественницами были — Снеткова, Стрепетова и Савина. Для спектакля была написана В. Г. Каратыгиным специальная музыка.

Попытку дать новое сценическое истолкование «Грозы» критика встретила в большинстве случаев резко отрицательно. Кугель в своих заметках писал: «Постановка “Грозы” в Александринском театре произвела впечатление, которое нельзя назвать иначе как угнетающим». Он обвинял Мейерхольда, что тот поставил «Грозу» по-берендейски, что красочные костюмы связали по рукам и ногам даже талантливых артистов, что режиссер вообще убил и истерзал Островского. В газетных рецензиях на все лады повторялось «отсутствие Островского». Указывалось, что этот спектакль — бенефис Головина, что он и Мейерхольд превратили «Грозу» в какое-то «зрелищное действо», что «Грозы» не было, а были гром, молния и головинские декорации и костюмы какого-то оперного характера.

Наоборот, под свою защиту взял «Грозу» критик «Петроградских Ведомостей» Э. Старк, который о работе Мейерхольда писал:

Мейерхольд проявил тончайший режиссерский вкус. Впервые прикоснулся он к Островскому и одержал большую победу. Начать с того, что Мейерхольд, так сказать, выкинул весь мусор, накопившийся от прежних постановок «Грозы». Он сумел показать драму Островского в совершенно новом освещении, придать ей новый интерес, выявить присущий ей романтизм, углубить все, что раньше оставалось недоговоренным, и, в частности, особенно выделить вторую картину третьего акта, которую еще Аполлон Григорьев, чуткий и тонкий, совершенно не по своему времени критик, считал особенно важной; он бесконечно интересно разработал всю планировку действующих лиц, убив в этом отношении всякий шаблон и дав где интересную характерную группу, где яркое импрессионистское пятно; вообще, в пластическом отношении спектакль «Грозы» дает множество материала для вдумчивой оценки и показывает, какую огромную детальную работу проделал Мейерхольд. Великолепного эффекта добился он также с громом, придумав какие-то специальные приспособления и пустив в ход музыкальные инструменты.

К положительным отзывам надо отнести также отзыв и Осипова в «Обзрении театров», который, говоря об общем впечатлении от спектакля, указывал: «Точно мне хотели показать, как люди могли бы жить счастливо и спокойно, и как тому мешают жестокие нравы». Костюмы, выдержанные в стиле 40-х годов, критику показали выдающимися по своей живописности: «Головин точно хотел ими показать, что сценичны и красивы не только старинные костюмы испанцев, французов и других народностей, но и бывшие наряды русских». Об исполнении Рожиной-Инсаровой Катерины большинство критиков писало, что артистка «не вышла из естественных пределов своего изящного, нервического дарования, не дала нот, захватывающих чудесной мечтой или силою живого глубокого чувства» (Л. Гуревич).

Особый фельетон посвятил «Грозе в Александринке» А. Н. Бенуа. Постоянный оппонент Мейерхольда и Головина, Бенуа и на этот раз отверг их новую работу. Как и Кугель, Бенуа считал постановку «Грозы» оскорблением: «Что бы сказали люди, создавшие русский театр, если бы они увидели такое

кошунство. Впрочем, сам Островский, вероятно, просто бы обрадовался, найдя здесь материал для новой пьесы, а Щедрин вдоволь бы усладил свое желчное злорадство, убедившись в беспредельности человеческой глупости». Главным виновником Бенуа считал Мейерхольда, который «готов все перекромсать, “все предать”, лишь бы почудить, пожеманиться, погримасничать и тем самым сорвать аплодисменты толпы или получить от молодежи аттестат передовитости». «Такие постановки, как “Гроза”, — делал вывод Бенуа, — подменяют наше положительное знание какой-то вздорной ложью и они развращают нас, уничтожают последние мосты, соединяющие нас с остальным отечеством».

Разрушал ли Мейерхольд своей постановкой «Грозы» мосты, соединяющие Петербург с остальным отечеством, превращал ли он драму Островского в зрелище, — вне всех этих оценок и отрицаний оставался незыблемым факт сценической переоценки драмы Островского как драмы быта и жанра. Мейерхольд, как режиссер, в январе 1916 года сделал первую попытку увидеть в Островском прежде всего мастера театра. Режиссер-традиционалист, Мейерхольд сделал эту переоценку под знаком восстановления традиций романтического театра, под знаком народности и таинственности. Первый шаг к революционным постановкам «Леса» и «Доходного места» был пройден. Отныне в творчестве Мейерхольда встала проблема Островского, сложившаяся потом в трилогию: «Гроза» в Александринском театре, «Доходное место» в театре Революции и «Лес» в театре имени Мейерхольда.

Островского в тот год вообще много ставили в разных московских и петербургских театрах. Московский Малый театр возобновил «На бойком месте» и «Воеводу», Незлобии — «Сердце не камень», театр А. С. Суворина открылся «Воеводой», в «Новом Петербургском театре» Л. Б. Яворской поставили «Бешеные деньги», в Александринском кроме «Грозы» возобновили «Бесприданницу». Однако, только «Гроза» возбудила шумные споры и привлекла внимание широкой публики, неуклонно посещавшей этот отвергнутый критикой спектакль. В этом же сезоне обратились театры и к Гоголю. В «Московском драматическом театре» Санин пытался обновить через «стиль гротеск», как писали в рецензиях, «Женитьбу». У Корша Татищев сделал опыт модернизации «Ревизора», которая выразилась, главным образом, в стилизованных ярких и нарядных декорациях и костюмах. Наконец, в театре Суворина режиссер С. М. Надеждин поставил «Игроков» с декорациями Яна Турецкого. Те же художник и режиссер поставили на суворинской сцене «Адриенну Лекуврер» Скриба. Журнал «Любовь к трем апельсинам» писал, что декорации в данном спектакле «весьма ценны теоретическими заданиями». Особенно удался Турецкому парадный зал во дворце принца Бульонского, «где с помощью системы занавесей и нескольких колонн, простыми средствами был достигнут эффект высоты театрального помещения». «Адриенну» играла А. А. Суворина, причем эту роль она проходила с В. Э. Мейерхольдом. Критика отмечала, что в передаче смерти Адриенны артистка отошла от анатомического понимания, присущего натурализму. Участие Мейерхольда в работах суворинского театра в этом сезоне и ограничивалась только прохождением

отдельных ролей с артисткой театра А. А. Сувориной.

Скриб шел в ту зиму и в московском Малом театре, где комедия «Стакан воды», благодаря замечательной игре Ермоловой, Лешковской и Южина, заставила театралов вспомнить о «былых временах» Малой сцены. К «французам» обратился и Камерный театр. Из четырех постановок года три были отданы французским авторам. В течение одной зимы А. Я. Таиров поставил «Женитьбу Фигаро» Бомарше, «Карнавал жизни» Сен Жорж де Буалье и «Сирано де Бержерак» Ростана; «Фигаро» шел в декорациях Судейкина. Я. Тугендхольд (в «Аполлоне») отмечал, что С. Ю. Судейкин «использовал одно из лучших изобретений театра: двухкулисный портал и просцениум». «Принцип просцениума, — писал Тугендхольд, — дошел и до Москвы. Выдвинутая в зрительный зал сцена, две беседки по бокам, занавес с просвечивающим фонариком, рампа, покрытая “фореиным” узором, все это заранее готовило зрителя к эстраднему духу спектакля».

Кроме Камерного театра, московскими театрами исканий в тот год продолжали быть театр имени В. Ф. Комиссаржевской, руководимый Ф. Ф. Комиссаржевским и В. Г. Сахновским, и Студия Художественного театра, руководимая Л. А. Сулержицким и К. С. Станиславским. В студии новыми работами были «Потоп», поставленный Е. Б. Вахтанговым, и вечер чеховских миниатюр. Комиссаржевцы поставили «Ночные пляски» Ф. Сологуба, «Выбор невесты» Э. Т. А. Гофмана, «Майскую ночь» по Гоголю и «Проклятого принца» А. Ремизова. По репертуару было видно, что этот театр недаром носил имя Комиссаржевской: руководители продолжали ту линию символизма и романтической иронии, которая проводилась в театре на Офицерской.

Постановок классиков и пьес, осуществляющих новые идеи в театре, было все же незначительное меньшинство. Публика требовала современных авторов, пьес, разрабатывающих проблемы пола, вопросы женской и мужской психологии. На разных сценах шли: «Маленькая женщина» и «Хищница» О. Миртовой, «Закон дикаря» Арцыбашева, «Актриса Ларина» Вознесенского, «Ложь» Винниченко, «Кровь» Шиманского, «Вера Мирцева» Урванцова, «Наука любви» Бастунича. «Завтра» Каменского. «Душа мятежная» Немвродова, «Пауки» Корчемного, «Новая женщина» Трахтенберга, «Шарманка сатаны» Тэффи. Кроме того сочинили: Г. Ге — «Цирк» (продолжение «Казни»), Фальковский — «Чудесные лучи», Истомин — «Леличкину карьеру». Из пьес беллетристов шли: «Тот, кто получает пощечины» Л. Андреева, «Усадьба Ланина» Б. Зайцева, «Нечистая сила» А. Толстого. Ю. Э. Озаровский, перешедший в Московский драматический театр, поставил там свою пьесу «Проказы вертопрашки» в декорациях Судейкина. Все перечисленные пьесы получали свою сценическую жизнь в Москве на подмостках Малого театра, Корша, Незлобина, Московского драматического; в Петрограде у Яворской, Суворина и в Александринском театре. В Михайловском театре, кроме французских спектаклей, давались русские представления для учащейся молодежи. Здесь за зиму сыграли «Благочестивую Марту», «Адвоката Пателена», «Сон в летнюю ночь» и «Лукрецию Борджиа». Все это были постановки Ю. Л. Ракитина.

Оперу кроме императорских театров играли в Москве в театре Зимина, в Петрограде в Музыкальной драме. У Зимина две постановки сделал Ф. Ф. Комиссаржевский — новый режиссер театра. Особенный успех имел иконописно оформленный «Князь Игорь». Вторая опера была «Кудеяр» Оленина. Но главной приманкой зиминского сезона были гастролы Ф. И. Шаляпина, впервые через много лет выступившего вновь на подмостках Солодовниковского театра. Музыкальная драма поставила заново «Аиду», «Пелеаса и Мелисанду» Дебюсси, «Каменного гостя» Даргомыжского, (вместе с «Пиром во время чумы» Кюи), «Иоланту» вместе с «Паяцами» и «Сказки Гофмана». Критика отмечала неприменимость натуралистических усердствований к таким произведениям, как «Каменный гость» и «Пелеас», и бесплодность стремлений превратить в музыкальную драму «Аиду». Тусклым был сезон в Мариинском театре, где среди немногочисленных постановок неудачно возобновили «Орестею» Танеева. Мейерхольду было поручено кроме «Каменного гостя» поставить еще «Соловья» Стравинского. Но обе эти оперы были показаны только в следующие два сезона. В балете был отмечен лишь внеплановый благотворительный вечер Фокина, показавшего «Эроса», «Стеньку Разина» и «Франческу да Римини».

Кассовый успех театральных предприятий, однако, не мог уравновесить тяжелого театрального положения в связи с общим распадом хозяйственной жизни страны. В середине зимы театральных деятелей взволновал новый высокий налог на театральные билеты. Весной возник проект о закрытии всех театров и кинематографов, исходящий от совещаний по топливу. Наконец, последовательные мобилизации все более и более разрушали театральные труппы, беря на фронт и в казармы сначала молодые, а потом и более старшие возрасты актеров. В частности мобилизации сказались особенно сильно на составе театральных школ, все более и более лишавшихся своих учеников.

Вступившая в третью зиму своего существования студия В. Э. Мейерхольда также начинала испытывать на себе влияние общих затруднений. Ее учебный год был короче прежнего; начавшись в сентябре, он закончился 1 марта, причем за зиму не было ни одного публичного выступления.

Главную работу вели, как и в прошлые годы, В. Н. Соловьев и В. Э. Мейерхольд.

По классу Соловьева по-прежнему шли беседы по теории сценической композиции и обсуждение вопросов, связанных с изучением сценической техники итальянской комедии. Согласно рефлексивной записи отдельных бесед В. Н. Соловьева, в его классе разбирался прежде всего вопрос о значении тех или иных числовых сочетаний в порядке следования театральных персонажей, в частности вопрос чередования чета и нечета, который, по мнению Соловьева, «представляет собою один из самых значительнейших театральных законов, если только сам театр допускает существование каких-либо законов». В теорию сценической композиции входили также вопросы о зависимости всякой сценической композиции от той площадки, где разыгрывается спектакль комедиантами, о различных способах развития напряженности сценического действия основной темы, о способах украшения сценического остова



различными средствами театральной выразительности, о влиянии темпа на характер сценических сюжетов. Метод, которым должна заниматься теория сценической композиции, был методом отвлечения или крайней схематизации, с помощью которой можно было бы установить обобщения, обладающие простотой построения и исключительной наглядностью.

В качестве практических работ по сценической композиции В. Н. Соловьевым проводились всякого рода композиции: а) «большие», назначение которых состояло в разработке основного геометрического рисунка сложнейших мизансцен и в развитии в участниках студии понятия ансамбля, и б) этюды, преследующие разрешение того или иного задания чисто технического характера. Большими композициями были: 1) «Счастье планеты царя Магомета» с традиционной интермедией и «Волшебные нитки или нескончаемые страдания Белого Пьеро», 2) Фрагменты к сказке «Три Инфанта» и 3) «История об одном ревнивом муже и о веселом ужине в загородной даче, окончившемся слишком печально». В качестве этюдов были взяты «Игра в карты», «Арлекин — ходатай свадеб» и «Из ничего и ничего не вышло».

В классе В. Э. Мейерхольда шли работы по технике сценических движений. Ученики занимались тут во-первых тренировкой в технике, во-вторых разработкой фрагментов сложных композиций и в-третьих попытками перейти от упражнений в технике сценических движений к работе над отрывками из драм со словами.

Тренировка шла над этюдами, имеющими целью воспитать в актере чистый акробатизм, присущий балаганным гистрионам. В классе сложных композиций работали над темой «Охота» и над композицией, не имевшей особого названия и условно называвшейся «персидская». Анализируя игру одной из участниц «Охоты», Кулябко-Корецкой, В. Мейерхольд писал, что она «обнаружила мастерство сценической техники в манере японских актеров школы, показанной в России замечательной артисткой Ганако». Подчеркивая, что «театральный реализм не есть выражение проходящих перед зрителями явлений жизни, перенесенных на сцену», Мейерхольд отмечал, что «комедиантка всю свою игру строит только в сфере театральной правды, а там, где она хочет всецело завладеть сердцами своей игрой, она берется за такие эффекты, которые обманно показывает (всего на какую-то секунду) явлениями натуралистическими, чтобы тотчас же снова вернуть зрителя в область явлений, лишь сцене присущих». Кулябко-Корецкой было присуждено первой за время существования студии звание «комедиантки студии».

В качестве материала для попыток перейти к работе над отрывками из драм со словами были взяты: вторая картина из «Каменного гостя» А. С. Пушкина и сцена безумия Офелии («Трагедия о Гамлете, принце датском»).

Сцена безумия Офелии, как мы писали в главе XI, входила в программу публичного вечера студии. Но тогда у исполнителей были отняты слова, теперь слова были снова введены. К сцене безумия Офелии Мейерхольд в зиму 1915 – 1916 возвращался дважды. Он занимался ею в сентябре, потом сделал перерыв и вернулся в декабре. О значении перерывов в сценической работе он писал: «Перерывы в сценической работе следует принять как систему. Ряд неудач

первых сеансов сглажен сделанным в данной работе перерывом; в перерыве воображение не спит потому только, что уже дана воображению пища. Напряженность так называемых “переживаний” сменилась некоторым поблескиванием воображения, явившегося освободить не терпящую никаких тормозов технику сценической игры». По вопросу о «переживаниях» Мейерхольд считал нужным приводить слова актрисы Сибиллы Вэн из «Портрета Дориана Грея»: «Я могла изображать страсть, которой я не чувствовала, но я не могу изображать той страсти, которая сжигает меня как огонь».

Работая над отрывками из «Гамлета», Мейерхольд преследовал цель в конце концов построить силами студийцев весь спектакль о Гамлете без пропусков и купюр. В работе над отрывком он хотел найти ключ к исполнению шекспировских трагедий. В своих размышлениях над «Гамлетом» он спрашивал: «Не посмотреть ли на трагедию о Гамлете, как на пьесу, где плач слышен в веселых шутках, свойственных театру? Не забыть ли навсегда всякие споры ученых о сильной или слабой воле Гамлета и о всяких “тенденциях” автора, навязанных ему во что бы то ни стало?» Ссылаясь на характеристику дошекспировского театра, сделанную проф. Стороженко, что в то время вся гамма художественных впечатлений исчерпывалась только двумя нотами — печальной и веселой, Мейерхольд говорил, что и «в трагедии о Гамлете налицо чередования высоко патетического и грубо комического не только в целом, но и в отдельных ролях (в главной в особенности). Воспроизвести эту особенность как своеобразный сценический эффект — значит построить то здание единственное, в котором актеру легко и занятно будет *играть*».

От участников отрывка Мейерхольд требовал преодоления балетности дункановского толка и распоряжения речью так, как жонглер распоряжается шариками. «Запомни театральный термин “бросать слова”, — учил Мейерхольд, — спроси себя: умеешь ли владеть дыханием, не портит ли твое так называемое “переживание” размеренность твоего дыхания; может быть надо спросить какого-нибудь испытанного в этом деле индуса, что он знает об искусстве дышать». Исполнительнице роли Офелии (Бочарниковой) Мейерхольд дал задание бороться «с претенциозными мизансценами и со слащавыми жестами (столь понравившимися театральным рецензентам прошлогодних выступлений) во имя наивной простоты подлинного балагана». Для песенок, еще не положенных на музыку, был придуман временный аккомпанемент, состоящий в постукивании бамбуковой палочкой по дощечке, дабы актер не забыл, что он произносит стихи, «ибо нет и не будет той свободы, которую ищет обыкновенно актер в “переживаниях” без подчинения форме», «что кажется легко доступным актеру-музыканту, становится недоступным актеру с его непроснувшейся музыкальностью».

Трагедия о Гамлете не была доведена до публичного спектакля. 1 марта занятия студии, как мы указывали выше, были прерваны до осени, когда, как гласило извещение, «всем пришедшим для работы (ученикам студии и вновь поступающим) дано будет испытание». В том же объявлении извещалось, что «в составе студии В. Н. Соловьев не состоит».

С осени того же 1915 года В. Э. Мейерхольд стал преподавать в так называемой «Школе сценического искусства» на Почтамтской, 13. Эта школа, основанная А. П. Петровской, А. А. Саниным, С. Яковлевым и И. Ф. Шмитом, за время своего существования пережила ряд персональных изменений. К 1914 году директорами школы были М. Г. Савина, А. П. Петровский и А. Б. Каменка. Все они преподавали сценическое искусство. Кроме того, сценическим искусством занимались: Е. И. Тиме, Р. А. Унгерн, В. В. Сладкопевцев. Мимодраму вел Н. В. Петров, *Commedia dell'arte* — К. М. Миклашевский, историю сценического искусства — Н. Н. Тамарин (Окулов) и т. д.

Мейерхольд был приглашен в школу летом 1915 года. Это приглашение вызвало со стороны преподавателя истории сценического искусства Тамарина уход из школы, сопровождавшийся открытым письмом дирекции школы, напечатанным в «Театре и Искусстве». В этом письме Тамарин заявлял о невозможности для него преподавать в школе рядом с Мейерхольдом, человеком, «который неоднократно открыто выступал убежденным врагом того именно отжившего, по его мнению, русского театра, театра жизненной правды и быта, в художественно реальном их воплощении». Время от времени в «Театре и Искусстве» и затем появлялись заметки о «дурном» влиянии Мейерхольда на учеников школы.

Всю зиму 1915 – 1916 Мейерхольд занимался в школе отрывками из пьес и с того же сезона начал готовить группу учеников к публичному спектаклю, для которого был выбран «Идеальный муж» О. Уайльда. Но этот спектакль состоялся только весной 1917 года.

Все более и более ухудшавшиеся условия жизни сказались и на судьбе журнала доктора Дапертутто «Любовь к трем апельсинам». В зиму 1915 – 1916 Мейерхольд сумел выпустить только две книги. Одну за 1915 год, куда вошли №№ 4 – 5 – 6 – 7, другую — первую «зимнюю» за 1916 год. Большую часть обеих книг занимали пьесы (перевод Василия Гиппиуса пьесы Л. Тика «Кот в сапогах», С. Радлова — Плавта «Близнецы» и небольшой сценарий итальянской комедии «Братья — соперники»). Были и стихи, самым значительным из которых был «Голос из хора» А. Блока.

Статей было немного, из них наиболее крупными были «Гаспар Дебюро» — В. Лачинова, «О провинциальных цирках» — А. Р., «Комедии Камознса», «Стойкий принц» на сцене Александрийского театра — М. Жирмунского, «К вопросу о теории сценической композиции» — В. Соловьева, «Комедия чистой радости» («Кот в сапогах» — Людвика Тика) — В. Жирмунского.

Хроника этих двух номеров позволяет указать ряд фактов, характеризующих течение года.

В траурной части, кроме особого извещения о смерти К. А. Варламова и М. Г. Савиной, мы находим заметки о кончине Реми де Гурмона и Мунэ Сюлли. В заметках, посвященных отдельным театрам, указывалось, что в Александрийском театре 29 октября 1915 года состоялось пятисотое представление «Ревизора» Н. В. Гоголя, что В. Н. Давыдов имел выдающийся успех в роли Кузовкина в «Нахлебнике» Тургенева, что французские спектакли в

Михайловском театре открылись драмой Сарду «Отечество», в которой впервые выступила перед русской публикой Жермен Дермоз, трагическая актриса исключительных дарований, и т. д.

Среди других заметок находим извещение об открытии выставки памятников русского театра из собрания Л. И. Жевержеева и маленькую рецензию на открытие, кукольного театра, руководимого Ю. Слонимской и П. Сазоновым. Открытие состоялось 15 февраля в квартире художника А. Ф. Гауша. Был представлен комический дивертисмент «Сила любви и ненависти» с порталом, сделанным по эскизу М. Добужинского, и с куклами, костюмами и декорациями Н. Калмакова. «Лучшее в спектакле, — говорит неизвестный автор, — то, что сделал резчик, имени которого мы не нашли в программе: он сумел найти приятный материал для резьбы, вырезал фигуры в отличных пропорциях и представил их машинистам наделенными надлежащей гибкостью».

Упоминалось также о журналах, книгах, лекциях и докладах. О театральных лекциях говорилось: «В этом театральном сезоне господа лекторы по вопросам театральных исканий снова подняли свои голоса, в прошлом году заглушенные первыми событиями великой войны. Ю. М. Юрьев читал об “искусстве, его значении в современном театре”, а в прениях приняли участие Федор Сологуб, В. Соловьев и В. Мейерхольд. Проф. К. И. Арабажин говорил на тему “Золотые нити в искусстве и в театре (от Станиславского до наших дней)”. Можно ли было назвать диспутом выступление одного возражающего голоса (В. Мейерхольд). Н. Н. Евреинов провозгласил “театр для себя” (кейф в гареме). Федор Сологуб избрал для своего выступления вопрос о современном репертуаре. Клочков связал театр с оккультизмом».

В той же хронике в «Любви к трем апельсинам» и в хронике «Аполлона» мы находим сведения о новом театрике «Звездочет» или «Привал комедиантов», который должен был занять место закрытого (весной 1915 года) подвала «Бродячая собака». Во главе «Привала комедиантов» оставался тот же «хозяин» — «Дома интермедий» и «Бродячей собаки» — Борис Пронин. Новый театр открывался в подвале дома Рубинштейна на Марсовом поле. Само помещение было перестроено архитектором И. А. Фоминым. А комнаты и зрительный зал были отделаны художниками Борисом Григорьевым, Сергеем Судейкиным и Александром Яковлевым. На долю Судейкина выпала задача расписать самый зрительный зал, который должен был носить название «Зала Карло Гоцци и Эрнеста Теодора Амадея Гофмана». В качестве основных элементов украшения зала Судейкин взял у Лонги цветы и атрибуты венецианского обихода. «Маски, свечи, в прикрепленных к стенам канделябрах, все это, — писал В. Соловьев, — должно напоминать посетителям зала о красоте Венеции и об ее утраченном могуществе». Художественной частью должен был заведовать Доктор Дапертутто. Для него Судейкин сделал эскиз костюма, в котором Доктор Дапертутто приветствовал бы гостей. Это был «розовый атласный камзол с серебряными пуговицами, синий плащ, лакированная треуголка с плюмажем, маска-клюв, закрывающая лоб и часть носа». В репертуар этого «театра подземных классиков» были включены «Шарф

Коломбины», «Кот в сапогах» Тика, намечались пьесы Клоделя, Метерлинка, Стриндберга, Миклашевского, М. Кузмина и др.

Мейерхольду удалось на сцене «Привала» осуществить только в новой режиссерской редакции постановку «Шарфа Коломбины». Это возобновление, для которого костюмы, декорации, бутафорию делал С. Ю. Судейкин, оказалось значительно менее интересным, чем замечательная постановка «Дома интермедий».

Старая балаганная история о легкомысленной Коломбине и ее двух любовниках здесь утратила свой смысл благодаря замыслу художника, имевшему неосторожность всю тяжесть драматической ситуации перенести на Пьеро и показать зрителям этого паяца, истекающего клюквенным соком, в costume рафинированного лунного мечтателя, чуть ли не поющего перед окнами своей возлюбленной «au claire de la lune». Сцена бала (вторая картина) благодаря костюмам гостей была почти сведена на нет. Фигура тапера, такая значительная и ответственная в трактовке Сапунова, осталась в тени при возобновлении пантомимы (В. Соловьев).

Одним из трюков, который использовал Мейерхольд в этой работе, был взлет Арлекина на канате под колосники. Этот трюк, напоминающий трюки старых феерий, впоследствии был использован Мейерхольдом в московской постановке «Смерти Тарелкина». В «Шарфе Коломбины» были отмечены К. Павлова в роли Коломбины и молодой актер Щербаков, который, изображая бедного Пьеро, проводил роль в манере преувеличенной пародии. Постановкой «Шарфа Коломбины» закончилось участие Мейерхольда в делах «Привала комедиантов». На посту режиссера его сменил молодой александринский режиссер Н. В. Петров, выступавший под псевдонимом «Коля Петер».

Постановка «Шарфа Коломбины» состоялась в апреле 1916 года. К этому времени начали выясняться для В. Э. Мейерхольда некоторые перспективы будущей зимы.

Крупным фактом в жизни Александринского театра было назначение заведующим труппой Е. П. Карпова, в связи с чем стали писать об уходе Мейерхольда из театра. Но этот слух не оказался действительным. Новое режиссерское управление было сконструировано из Карпова, Лаврентьева, Ракитина и Мейерхольда. При распределении работ Мейерхольду было поручено поставить всю трилогию Сухово-Кобылина, «Два брата», «Маскарад» Лермонтова и новую пьесу Мережковского «Романтики». В репертуаре Мариинского театра за Мейерхольдом значились «Соловей» Игоря Стравинского и «Каменный гость» Даргомыжского.

Вместе с режиссурой в Александринском и Мариинском театрах Мейерхольд поступил в Суворинский театр в качестве заведующего художественной частью. Таким образом, на зиму 1916 – 1917 перед ним была перспектива работы в трех больших петроградских театрах.

Прежде чем закончить главу упомянем еще о некоторых художественных фактах сезона. В ту зиму в художественном мире возгорелись некоторые распри. Одна шла вокруг перевески картин и пополнения в Третьяковской галлее, другая вокруг «Мира искусства», который в тот год обвинялся журналом

«Аполлон» «в пренебрежении к основной правде творчества, к правде художественного материала, к животворящей правде фактуры, одинаково насущных и в подлинных произведениях живописи и в подлинно скульптурных произведениях».

В середине зимы в Москве состоялся съезд деятелей по Народному театру, имевший целью всесторонне выяснить задачи, потребности и организации народных театров в России. Съезд этот открылся 27 декабря и работал до 5 января 1916 года в составе 373 участников. Итоги этого съезда не считались особенно значительными. Профессиональный театр почти на нем не участвовал. Но важна была самая атмосфера съезда, где впервые резко столкнулись чистые театралы с так называемой рабочей группой, демократической интеллигенцией, представлявшей, главным образом, «потребительские общества». На съезде был принят устав Всероссийского союза деятелей народного театра и ряд резолюций, требующих правовой обеспеченности и независимости народной сцены. Труды этого съезда были изданы только в 1919 году, при поддержке В. Э. Мейерхольда, бывшего в то время заведующим петроградским отделением ТЕО.

К весенним событиям 1916 года, характеризующим положение, должен быть отнесен неезд Художественного театра на гастроли в Петроград. Это был первый перерыв весенней традиции. Перерыв последовал на долгие годы.

Весною же во всем мире были отмечены 300-летие со дня смерти Сервантеса и Шекспира и 10-летие со дня смерти Ибсена.

#### **XIV** **«СИЛЬНЫЙ ЧЕЛОВЕК»** **1916**

***Летняя Москва. — Роман С. Шибышевского «Сильный человек». — Сценарий и монтаж. — Подбор исполнителей. — Семка. — Вечер в «Эрмитаже». — Веселый день. — Итоги работы над картиной. — Разруха. — Жажда развлечения. — Кино-репертуар.***

Зимой 1916 года Мейерхольд вновь получил от П. Г. Тимана приглашение снимать новую картину для «русской золотой серии». Мейерхольд это предложение принял и 14 июля приехал в Москву.

Летняя Москва 1916 года, как и Москва последующих годов, вплоть до наших дней, представляла в театральном отношении почти полную пустыню. Театральная жизнь была сосредоточена на территории Эрмитажа и Аквариума, где было несколько театральных помещений. Летом 1916 года в зимнем Эрмитаже играл фарс Чинарова, в Зеркальном оперетта Зона с начинающей входить в славу исполнительницей песенок Изой Кремер, на открытой сцене шла эстрадная программа с Сергеем Сокольским во главе. В Аквариуме в закрытом театре играл фарс Сабурова, в открытом был «Мюзик-Холл» Бутлера, в Дмитровском гастролеровал «Интимный театр» Неволлина.

Первое посещение кино-конторы Тимана Мейерхольд сделал 16-го. В

конторе он познакомился с заведующим литературной частью В. Ф. Ахрамовичем<sup>11</sup> и обсуждал, что ставить. В письме от 20-го Мейерхольд пишет: «Ахрамович просил (прежде чем знакомиться с “Сильным человеком”) прочитать “Историю греха” Жеромского. Сценарий готов, подготовлена монтировка и даже декорации. Ухожу нагруженный книгой толстенной и сценарием». Весь день 17-го уходит на чтение романа Жеромского. 18-го Мейерхольд отмечает, что «Историю греха» он забраковал и приступил к чтению романа Пшибышевского «Сильный человек». В этот же день Мейерхольд встречается с директором «Летучей Мыши» Н. Ф. Балиевым, который предлагает «дать планы и идею постановки “Пиковой дамы” в Летучей Мыши». «Еду смотреть помещение “Летучей Мыши”, помещение хорошо, боже, сколько безвкусицы на каждом шагу, но мебель изумительная».

Роман Пшибышевского, вышедший в переводе Ахрамовича в 1912 году, рассказывал историю карьеры польского журналиста и литературного критика Билецкого, который и является «сильным человеком». Билецкий идет к славе путем преступления. Он помогает чахоточному поэту Гурскому покончить самоубийством, вручив ему яд, и после смерти Гурского крадет его рукописи и публикует их под своим именем. Когда его возлюбленная Луся становится ему опасной, так как она может выдать его тайну, он отправляется с ней путешествовать в Италию и симулирует несчастный случай, на самом деле утопив Лусю во время катания на лодке. Перед отъездом в путешествие Билецкий отдает свое имущество, где находятся и компрометирующие его бумаги, на хранение своему другу, художнику Барсуку, и уговаривает другую свою любовницу Аду, такую же хищницу, как он, поджечь квартиру Барсука. Поджог удастся, и все рукописи Гурского гибнут в огне. Роман кончается премьерой пьесы Билецкого — Гурского, принесшей триумф мнимому автору. Дальнейшая судьба Билецкого описана в двух других романах Пшибышевского, но при постановке кинокартины эти романы не принимались в расчет, а имелся в виду только первый том трилогии.

Читая «Сильного человека», Мейерхольд ищет сюжета и у других авторов. Он просматривает Вилье де Лиль Адана и Эдгара По: «в случае не понравится “Сильный человек” Пшибышевского, — пишет Мейерхольд, — не выберу ли из Адана и По. К ночи (18-го) решаю: надо ставить именно “Сильного человека”. Вещь очень сжато уложилась в сценарий... В “Сильном человеке” очень мало сцен на воздухе. Мало действующих лиц, а вещь очень выразительная. Да и Тиманы очень хотят именно “Сильного человека” видеть в моей постановке».

19-го начинаются предварительные шаги к постановке. Предупреждается художник Егоров, что он должен закончить всю декорационную работу к 1 августа. Устраивается в этот же день первое совместное заседание Мейерхольда, Ахрамовича и Егорова, на котором обсуждают методы постановки, перестановку сцен, сокращение и т. д. В этот же день Мейерхольд осматривает сцену у Балиева и пишет: «В свободные часы дам с налету идею постановки “Пиковой дамы” Балиеву. Чтобы не утомляться, буду работать на

---

<sup>11</sup> В. Ашмарин.

технике».

По письмам от 26, 29 июля, 3 и 5 августа мы имеем возможность сравнительно подробно проследить ход работы Мейерхольда в ателье и его московские впечатления.

20 июля Мейерхольд занимается и «Пиковой дамой» и «Сильным человеком». Утром он у Балиева слушает инсценировку Б. Садовского, а днем работает над сценарием «Сильного человека» с Ахрамовичем. Дальнейших упоминаний о «Пиковой даме» в письмах мы не находим. Для составления монтажки «Сильного человека» Мейерхольд 21 вечером созывает в кафе Метрополь совещание, в котором участвуют В. Ф. Ахрамович, помощник режиссера С. Я. Белоконь, режиссер «золотой серии» М. И. Доронин и артист Художественного театра К. П. Хохлов, которому предназначается роль «Сильного человека». На одну из женских ролей (в этой пьесе две женских роли: одна в настроениях Бронки, другая — Евы из «Снега») приглашается артистка Художественного театра М. А. Жданова. В этот же день корректируются декорации и происходит знакомство Мейерхольда с оператором Бендерским. «Теперь пора сказать, — пишет Мейерхольд, — что Левицкого нет, оператор же Бендерский совсем другой планеты человек. Вижу, что с ним будет легко работать». 22-го Мейерхольд репетирует, а «23-го первый трудный день. С 10 часов утра до 10 часов вечера произвожу съемку картин. Успел снять 800 метров. Чистых будет 400, так как почти все снимал дважды».

На другой день (24-го) Мейерхольд не только снимает, но играет сам. «Играю роль Гурского, поэта, не печатающего своих произведений, отдающего свое литературное наследство другому, покончив жизнь самоубийством. Не нашли подходящего актера. Доронин и Ахрович убедили меня играть. 25-го съемка началась в 12 дня и окончилась в 5 часов. Сняли еще 250 метров. Еву мы, как ни бились, не находим. И вот, как снег на голову, явилась Янова (Дориан прошлогодний). Повезло. Итак состав картины: Луся — Жданова, Ада — Янова, Билецкий — Хохлов, Гурский — Мейерхольд, Барсук — Доронин. Остальные роли аксессуарные».

Так как о фирме Тимана ходили слухи, что дела в ней расстраиваются, Мейерхольд в письме от 29-го пишет:

Это не так, как теперь выясняется. П. Г. [Павел Густавович Тиман] подбирает очень искусно помощников. В этом году в ателье совсем иная атмосфера. Помрежиссеры великолепны. Ахрамович мне помогает очень, очень. Техники и рабочие превосходные... Когда я снимаю, я держу всех в ателье от 10-ти утра до 11-ти часов ночи, но так распределяю работу, что никто не чувствует утомления. В ателье кипит веселая работа. «Сильный человек» тысячу раз любопытнее, чем «Дориан», как материал для кино. Жданова и Янова очень украшают картину. Хохлов играет очень хорошо.

В записях от 26, 27, 28, 29 и 30 июля (письма носят характер полудневников) Мейерхольд, среди прочего, отмечает следующие факты. 26-го съемки нет, так как Егоров готовит декорацию. В этот же вечер Мейерхольд в Эрмитаже на оперетте.



У нас в кармане билеты на Изу Кремер. Восходящая звезда (опереточная примадонна и исполнительница песенок). Я просидел пол-акта «Принцессы долларов» и бежал к цирковой эстраде. Пошел на оперетту лишь ко второму акту. После оперетки сидим перед эстрадой шансонетных певиц. Боже, какой ужас! Щукин передал свое дело Зону. Боже, какая дрянь! От вечера остался в памяти только номер открытой эстрады, когда два французских мальчика-акробата показывали изысканную эквилибристику.

27-го —

В десять с четвертью свидание с киевским молодым литератором Фореггером (выступал вместе со мной и проф. Аничковым в Киеве, когда мы ездили на диспут). В 11 часов в ателье корректирую декорации. Снимаю до 11 <sup>1</sup>/<sub>2</sub> ночи.

28-го —

11 <sup>1</sup>/<sub>4</sub> в ателье продолжаю съемку, которую окончу в 11 <sup>1</sup>/<sub>2</sub> час.

29-го —

снимал всего лишь одну сцену, недоснятую накануне; работал от часу до 5-ти дня... Вечером в кафе Метрополь монтировал дальнейшие сцены. Моими помощниками по этому делу были: Ахрамович, Белоконь.

30-го —

С утра в ателье (корректирую декорации), устанавливаю свет самых сложных сцен: «Театр-Варьете». К вечеру репетирую эти сцены и их сознательно не снимаю еще.

31 июля Мейерхольд снимает с 11 утра до 11 вечера и считает этот день самым веселым днем.

Вот почему. Я ввел в «Театр-Варьете» цирковые номера. На сцене снял: великолепного балаганного танцовщика Караваева, двух мальчиков-эквилибристов (французы) из Эрмитажа — партерное упражнение, укротительницу змей из «Паноптикума». А как я радовался ухаживать в антрактах за этой компанией, поить их чаем, кормить бутербродами (мальчиков конфетами). Работа кипела. На съемке была публика (журналисты и кинематографические любители).

1 августа Мейерхольд «инспирирует» Егорова для картины «В Венеции» («Венеция вся должна быть построена в ателье — шутка сказать»). 2 августа Мейерхольд находит, что «Венеция удалась на славу». С 5-ти до 12 <sup>1</sup>/<sub>2</sub> ночи снимает, заканчивая вечер в гостях у клоуна Бома, который празднует годовщину открытия своего кафе. 3 августа Мейерхольд кончает свою съемку, снимая с 3-х до 10-ти последние группы, а через несколько дней в № 32 «Театральной Газеты» мы находим в беседе с Мейерхольдом некоторые итоги его работы. Мейерхольд сказал сотруднику журнала следующее:

В инсценировке романа Пшибышевского мне хотелось осуществить те же мысли, какие в прошлом году я пытался осуществить в «Портрете Дориана Грея». Хотелось бы перенести на экран особые движения актерской игры, подчиненные закону ритмики, и

возможно шире использовать световые эффекты, присущие лишь кинематографу. Мои работы в области световых эффектов, которым я придаю огромное значение, в прошлом году тормозились оператором, которого трудно было поколебать в его консервативных замашках. В этом году в той же фирме «Русская золотая серия», в которой я ставил «Сильного человека», у аппарата находился другой оператор (Г. Бендерский), который остро чувствует, что нужно, и не чужд исканий в области световых эффектов. Техническая часть в кинематографе играет большую роль, но она пока далеко не совершенна. Что касается постановки в декоративном отношении, то здесь я нашел в лице художника В. Е. Егорова изобретательного сотрудника. Мы условились показывать в картинах не целое, а часть целого, выдвигая остроту фрагментов. Отбрасывая массу ненужных мелочей, мы хотели держать зрителя на главнейших моментах быстротечности метража. Это особенно в драматических местах «Сильного человека» — пьесы, богатой сложными перипетиями действующих лиц. Переходя к игре актеров, скажу, что мною предлагалось избегать чрезмерных подчеркиваний, так как киноаппарат, воспроизводящий игру, — очень чувствительный аппарат, умеющий улавливать даже самые осторожные намеки. Игра актера экрана должна быть, при своеобразной выразительности, особенно сдержанной, подчиненной большой воли актерского управления. В «Сильном человеке» заняты г-жа Жданова, трогательно игравшая Лусю, г-жа Янова, давшая живописную фигуру, г-н Хохлов, очаровавший меня благородством игры и тонкими мимическими намеками. В пьесе заняты и режиссеры: ваш покорный слуга и М. И. Доронин. Совместить роль режиссера пьесы с ролью Гурского оказалось задачей нелегкой. К счастью, в лице В. Ф. Ахрамовича (переводчик романа Пшибышевского) я нашел такого помощника, который дал мне возможность преодолеть трудное совмещение в одной картине двух задач: ставить пьесу и играть.

Летом 16 года, когда Мейерхольд снимал «Сильного человека», жизнь в России резко ухудшилась. Все острее и острее чувствовалась правительственная и экономическая разруха. Наверху, началась министерская чехарда. В качестве министров появились Б. В. Штюрмер и А. Д. Протопопов. Продовольственный вопрос чрезвычайно обострился. Росла дороговизна, деньги падали, и в июне 1916 года цены на продукты, по сравнению с ценами 1913 года (взятыми за 100 %), возросли на 114 %, причем мясо поднялось в цене даже до 332 %. Вместе с тем тыл войны все более и более морально разлагался. Росла жажда грубых развлечений, — фарс, оперетта, кафешантаны делали блестящие дела. Московские летние антрепренеры закончили свой сезон с огромными прибылями. По сведениям театральных журналов, Зон и Кожевников взяли чистой прибыли 300 000, Томас и Царев тысяч 200, Сабуров тысяч 40, Чинаров столько же, Неволин также получил большую прибыль.

В отчете Союза драматических и музыкальных писателей за время с 1 сентября 1915 до 1 сентября 1916 года мы находим следующую любопытную характеристику театрального положения:

Отчетный год, вопреки пессимистическим предсказаниям, оказался для русского театра вполне благополучным. Несмотря на то, что много молодых артистических сил было призвано на военную службу, театр сумел удачно приспособиться как к этому явлению, так и к тяготам военного налога и к возможностям временных реквизиций. Вместе с тем к факторам, благоприятствовавшим усилению посещаемости театров, отмеченным уже в годовом отчете 1914 – 1915 (приток беженцев и прекращение продажи алкогольных напитков), присоединилось еще то, что наступившая, благодаря войне, коренная ломка экономическо-социального строя жизни дала театру новые контингенты

публики, которые раньше почти не посещали театра; кроме того, благодаря увеличению материального достатка промышленно-торговых слоев населения, значительно изменилось процентное отношение посещаемости более дорогих и более дешевых мест в театрах — с явным превышением в сторону первых. К этому следует еще прибавить то общее соображение, что для большинства, в серьезные дни военных событий, театр является единственным местом для отдохновения и отвлечения от волнующих мыслей, Все эти обстоятельства привели к тому, что материальные итоги работы театров в России в 1915 – 1916 гг. выразились в цифрах, значительно превышающих предшествующие итоги.

Но к осени театральное и кинематографическое дело начало заметно расшатываться. Призыв ратников первого и второго ополчения обессилил почти все труппы. В кино начался пленочный голод. Кинофабрики, расцветшие летом 1915 года, стали сокращаться. Росли прокатные цены, создавая угрозу закрытия слабосильных кинотеатров. Началась погоня за лентами с громкими названиями, грубой эротикой и всевозможными тайнами. Так, среди прочего «Биохром» анонсировал: «Праздник ночи», «Скерцо-Дьяволо», «Печать проклятия»; Венгеров и Гардин, у которых снималась студия Художественного театра, одновременно с «Мыслью» Андреева давали картину под названием «Цветы запоздалые» и «Мучительная загадка». У Ермольева шли: «Так безумно, так страстно хотелось ей счастья», «И сердцем, как куклой, играя, он сердце, как куклу, разбил», «Прощай, Люлю». В «Кино-искусстве» — «Кровавый туман извращенной любви» и «Тогда она стала мстить». В Крео — «Любовь, это — сон упоительный», в «Русской золотой серии» — «Хвала безумию», «Оскорбленная Венера», «Отдай мне эту ночь» и «Раб дерзнул». У Ханжонкова — «Набат», «Марионетки рока», У Харитоновой — «Чаша запретной любви», «Даниил Рок — потомок дьявола». Дранков обещал сто разнообразных картин сенсационного содержания.

Картина «Сильный человек», несмотря на то, что была закончена в августе 1916 года, была пущена в прокат только после октябрьской революции, в середине зимы 1917 – 1918.

XV  
**ПЕРЕД РЕВОЛЮЦИЕЙ**  
**1916 – 1917**

*Кризисы. — Расцвет театров-миниатюр. — Смерть Л. А. Сулержицкого. — А. Экстер. — Работа Мейерхольда в театре А. С. Суворина. — Возобновление «Двух братьев». — «Романтики» Д. Мережковского. — Программа студии на 1916 – 17 г. — «Идеальный муж». — Прекращение «Любви к трем апельсинам». — Рецензия Мейерхольда на книгу В. Каменского о Н. Евреинове. — Распад власти. — Художественное осуждение. — Б. Григорьев. — Его портрет Мейерхольда. — «Свадьба Кречинского». — «Каменный гость» в Мариинском театре. — Вторая половина сезона. — Цифровые итоги. — «Маскарад». — Композиция спектакля. — Музыка А. К. Глазунова. — Декорации А. Я. Головина. — Первое представление. — Революция.*

Мы уже писали в предыдущей главе о том, как ухудшилась жизнь в России за 1916 год. Театр, будучи чутким барометром всех изменений жизни, отражал на себе ее противоречивые влияния. С одной стороны, театры продолжали делать полные сборы, поддерживаемые «новыми богачами», богатыми беженцами — людьми так или иначе улучшившими свое благосостояние на войне. С другой стороны, театр, вырождаясь все более и более в коммерческое, а зачастую и спекулятивное предприятие, смотрел сквозь пальцы на качество своей продукции. Да и публика была не требовательна. Она довольствовалась старыми постановками, которых раньше не видела, или теми новинками, которые приносили ей незатейливые грубые развлечения или резко и прямолинейно ставили какую-нибудь «злободневную», по преимуществу эротическую, проблему. Впрочем, театр и не мог в те дни добиваться больших художественных достижений. Призыв ратников первого и второго разряда, переосвидетельствование белобилетников, все это вконец расстраивало мужские составы трупп. В течение зимы Русское театральное общество возбуждало ходатайство об отсрочках по мобилизации для артистов, но это ходатайство было отклонено. В театрах не хватало ни рабочих, ни технических сил. Один за другим возникали всяческие кризисы. То кризис грима, возникший вследствие ограничения ввоза, то кризис электричества вследствие сокращенных норм потребления энергии. От театров требовалось раннее окончание спектаклей, а публика роптала на невозможность возвращаться ночью вовремя домой, так как ко всем прочим кризисам прибавился кризис извозчиков. Однако, общая дезорганизация не повела к сокращению числа театральных предприятий. Наоборот, повинаясь законам жизненного спроса на театральные зрелища, театры стремились всемерно использовать благоприятную кассовую конъюнктуру. В Москве всюду, где было возможно, где был хотя бы какой-нибудь способ устроить зрительный зал и сцену, возникали

театры-миниатюр. К началу сезона Москва как сыпью покрылась этими небольшими театриками. «Никольский», «Мозаика», «Жар-птица», «Петровский», «Московский», «Мамоновский», «Фурор», «Пикадилли» — каждый из них давал два-три сеанса в вечер, то рекламируя песенки Вертинского (Петровский театр), то какого-нибудь «Нежданчика» или «Мазелтов» с участием Я. Южного (Никольский). Даже маститый Малый театр соблазнился этим жанром включив в свой репертуар водевиль Григорьева-Истомина «Семья Пучковых и собака». Из театров не коммерческого типа возникли только две студии: студия театра С. И. Зимина у Каменного моста и вторая студия МХТ. Первым открыл сезон в Москве Корш, поставив «Похождения Чичикова», затем тут шли «Няня» Константинова, «Испанский дворянин» Тарновского, «Преступление» Лернера, «Ариадна» Бориса Зайцева. В Московском драматическом, где режиссером были Ю. Э. Озаровский и А. Л. Загаров, за первую половину года поставили «Грех да беда», «Золотую осень», «Немую жену», «Если это возможно» Каменского, «Хамелеон» Карпова, «Горсть пепла» Новикова, «Касатку» Толстого. У Незлобина была такая же репертуарная пестрота: «Дело» Сухово-Кобылина, «Пригвожденные» Винниченко, «Враги» Арцыбашева, «Принцесса Греза» Ростана и переделка «Дядюшкина сна» Достоевского. Малый театр, потерявший в начале сезона Н. К. Рыбакова, начал серию новых постановок «Волками и овцами». Потом до конца 1916 года здесь прошли: «Венецианский купец», «Семья Пучковых», «Гедда Габлер», «Светлый путь» Разумовского и новая пьеса Южина «Ночной туман». Художественный театр не дал за год ни одной премьеры. В ответ на вопрос московских газет, почему это произошло, В. И. Немирович-Данченко ответил, что постоянные замены исполнителей не дают возможности достигнуть в новых постановках общего тона, нет возможности и ускорить дело с костюмами, декорацией и бутафорией. И, наконец, Немирович заявил: «Точно ли в настоящее время общество по настоящему интересуется новыми достижениями в искусстве? Может ли оно сейчас этим интересоваться? Имеется ли у него для этого достаточный запас внимания? Я думаю, что и нет, и не может быть, если не считать очень немногочисленных групп, более праздных, чем те, кто в той или другой форме отдает свое внимание колоссальным текущим событиям». Не было новых постановок и в Студии МХТ, только во «Второй студии» огромный успех выпал на долю «Зеленого кольца» Гиппиус, в котором выдвинулся ряд талантливых молодых исполнителей.

Жизнь «Первой студии» к тому же омрачилась потерей ее руководителя Л. А. Сулержицкого, скончавшегося в декабре 1916 года. Среди откликов на смерть Сулержицкого, мы находим также и статью В. Э. Мейерхольда в утреннем выпуске «Биржевых Ведомостей». Мейерхольд, знавший Сулержицкого во времена студии на Поварской, написал о покойном следующие воспоминания:

Помню 1905 год. Чулков, задумавший в Петербурге антико-анархический журнал «Факелы», приезжает в Москву и просит Сулержицкого помочь ему привлечь к участию в журнале Льва Николаевича Толького что прекратившаяся работа моя в Театре-Студии

дала мне возможность явиться к Толстому по данному поручению вместе с Сулером (так звали Сулержицкого артисты МХТ). Я видел, какой необычайной радостью осветилось лицо Льва Николаевича, когда он увидел Сулержицкого переступающим порог его дома в Ясной Поляне. В комнату тихого особняка вместе с Сулером ворвались песни степей, и на целый день воцарилась в доме та жизнерадостность, которую всегда так трепетно искал Толстой. И тогда же мне казалось, что в Сулержицком Толстой любил не только носителя своих идей, но главным образом его дух бродяжничества. Сулержицкий любил море, любил, как и Толстой, цыганскую песню, любил музыку, мог ли он пройти мимо театра. Рожденный бродягой, он дал театру то, чего никогда не даст ему артист с обывательской душой. Сулержицкий не мог оставаться равнодушным к ровному ходу театрального корабля. Он искал бурь. Когда дни 1905 года заставили Станиславского закрыть еще не показанный публике молодой театр исканий, Сулержицкий отдал все свои силы на то, чтобы бережно перенести молодые отпрыски Театра-Студии в недра Художественного театра. «Драма жизни», «Синяя птица» и «Жизнь человека» ставятся в принципах условного театра. Сулержицкий поддерживает морально Станиславского, когда консервативные элементы театра начинают колебать веру почтенного метра в значение и силу новых театральных доктрин. Сулержицкий, личный секретарь Станиславского, помогает ему заложить основы новой системы актерской техники.

Затем, Мейерхольд говорит об участии Сулержицкого в постановке Крэгом «Гамлета», о его роли в создании новой Студии Художественного театра. Свой некролог Мейерхольд заканчивает следующими словами:

Теперь уже вся Москва знает, что душою молодого театра, в короткое время завоевавшего себе прочный успех, является все тот же Сулержицкий. Молодые режиссеры — Вахтангов и Сушкевич — должны считаться столько же учениками Станиславского, сколько и его ближайшего сотрудника — Сулержицкого.

Гораздо более энергичной, чем группа Художественного театра, была в тот год группа «левых» московских театров, которую образовали театр имени В. Ф. Комиссаржевской и Камерный театр.

Комиссаржевцы, потерявшие в начале года одного из основателей своего театра В. А. Носенкова, показали в качестве новых постановок пьесу Сологуба «Паж Жеан и Ванька ключник», «Электру» Софокла — Гофмансталя и «Реквием» Л. Андреева, шедший в один вечер вместе с «Мюзоттой» Мопассана. В своих постановках театр по-прежнему шел путем романтической иронии и символизма, и особенно «под знаком тайных символов» был воспринят андреевский «Реквием», поставленный В. Г. Сахновским.

Камерный театр начал свой сезон с решительных перемен. Фойе и лестницу своего театра он убрал кубистическими холстами Александры Экстер. Экстер была привлечена и к работе в качестве декоратора. Ей принадлежит вещественное оформление одной из интереснейших постановок Камерного театра трагедии Иннокентия Анненского «Фамира Кифаред», прошедшей в начале сезона. Я. Тугендхольд в своей монографии «Александра Экстер» так описывает эту работу художницы:

Здесь впервые испробован был на европейской сцене принцип «пластической декорации» пейзажа, который сведен был к нескольким простейшим формам: синим, разной ширины ступеням, черным коническим кипарисам и золотым и черным

кубообразным камням и скалам. Вместо написанного фона задником служило простое полотно, пропускающее свет, который, благодаря особой системе Зальцмана, насыщался большим разнообразием оттенков от лунно-голубых и оранжево-опаловых до багрово-красных.

Кроме «Фамиры Кифаред» Камерный театр показал «Виндзорских проказниц» в постановке А. Зонова и декорациях А. Лентулова, возобновил «Покрывало Пьеретты»; последней постановкой был «Ужин шуток» Сен-Бенели. С января 1917 года Камерный театр, теснимый кредиторами и мало посещаемый публикой, стал именоваться Новым Камерным театром, где неудачно поставил «Соломенную шляпку» Лабиша, а потом «Голубой ковер» Л. Столицы. 12 февраля в канун Великого поста театр закрылся совсем, а в его здании, на Тверском бульваре, воцарился сначала театр-миниатюр Кохманского, а потом театр Я. Д. Южного.

Оперная жизнь Москвы была представлена Большим и Зиминским театрами. В Большом поставили оперу Ипполитова-Иванова «Олэ из Норланда». У Зимина показали также новую русскую оперу «Клару Милич» Кастальского в постановке Ф. Ф. Комиссаржевского. «Летучая Мышь» начала свой сезон «Пиковой дамой», об инсценировке которой летом 1916 года Балиев, как мы писали, советовался с Мейерхольдом.

В Петрограде была та же театральная пестрота и путаница. Здесь было много и театров-миниатюр и особенно театров легкого жанра. Фарсы шли и в Троицком фарсе, и в Невском фарсе, и у Сабурова, и у Валентины Лин. «Интимный», «Литейный», «Троицкий» театры культивировали миниатюры. В Паласе была оперетта. «Привал комедиантов», о котором мечтали, что он будет «театром подземных классиков», этих своих надежд не оправдал. Он просто превратился в театр художественных миниатюр. Московской «Летучей Мыши» соответствовало до известной степени «Кривое зеркало». Частные драматические театры были представлены «Незлобиным» и «Сувориным». Частная опера «Музыкальной драмой» и труппой Аксарина в «Народном доме».

Заведывание художественной частью в Суворинском театре с этого года принял на себя В. Э. Мейерхольд, с которым был заключен контракт с 1 августа 1916 года по 1 февраля 1917 года. Однако Мейерхольд, в тот год особенно перегруженный работой в императорских театрах, в сущности был заведующим только номинально. Режиссерские же обязанности несли С. М. Надеждин и Муравьев.

Репертуар в Суворинском театре был смешанным. Для утренников, например, был установлен французский цикл (Реньяр — «Единственный наследник»; Бомарше — «Женитьба Фигаро»; Мюссе — «С любовью не шутят»; Мольер — «Жорж Данден»; Скриб — «Адриенна Лекуврер»; Золя «Тереза Ракен»; Гюго — «Анжелло») и шли классики (Шекспир) с участием трагика Н. П. Россова. Для вечерних спектаклей, как и раньше, выбирались главным образом новинки. Тем не менее, не в пример прошлых лет, сезон был открыт «Чайкой» А. Чехова с Е. Мунт в роли Нины и с Б. Глаголиным — Треплев. Пьесу ставил Надеждин, пользовавшийся указаниями Мейерхольда. Критика находила

мейерхольдовское воздействие и в другой постановке Надеждина, «Войне женщин» Александра Дюма, шедшей в бенефис Глаголина в ноябре 1916 года. Влияние Мейерхольда видели в общем убранстве сцены: — «Обычный занавес был заменен новым, имеющим вид богатого темного ковра, по которому разбросаны были, многочисленные треугольные прорезы, а над просцениумом свисал многогранный матовый фонарь» (Л. Гуревич), — и в том, что в пьесе был введен элемент клоунады, а в спектакле участвовали слуги просцениума, выносившие пюпитры, за которыми играли в межкартинных антрактах замаскированные музыканты. Однако, хотя Надеждин и использовал мейерхольдовские режиссерские приемы, но Мейерхольд непосредственного участия в постановке «Войны женщин» не принимал. Той полнотой власти, которая была ему предоставлена, Мейерхольд, по заявлению дирекции Суворинского театра, не воспользовался, бывая в театре лишь раз в неделю на совещании совета дирекции. В виду этого, 1 февраля 1917 года с момента окончания контракта порвалась не только юридическая связь Мейерхольда с театром на Фонтанке, но и всякая иная.

Работа Мейерхольда в Александринском театре началась с первых же дней сбора труппы, так как для открытия были назначены «Два брата» Лермонтова. Хотя эта постановка и не явилась новой, так как на сцену Александринского театра в сущности переносился спектакль литературного фонда, сыгранный 10 января 1915 года, но пьеса, не шедшая 1½ года, потребовала вновь усиленных репетиций. Состав исполнителей был прежним, за исключением В. Н. Давыдова, которого заменил в роли старика Ради́на — С. В. Валуа. Критика и на этот раз отвергла достоинство лермонтовской драмы и не приняла метода тех «театральных чувств», которыми стремились жить актеры на сцене. Так был отвергнут Константинов, игравший Александра Ради́на, за то, что он стремился давать, по выражению Кугеля, «какую-то старинную каратыгинскую игру».

Вслед за «Двумя братьями» Александринский театр, руководимый Е. П. Карповым, поставил «Невесту» Г. Чулкова, пьесу, трактовавшую отношение «интеллигентской совести» к войне. Затем, возобновили «Месяц в деревне» и «Плоды просвещения». В качестве новинок показали «Романтиков» Мережковского, «Флавию Тессини» Щепкиной-Куперник, «Ночной туман» Сумбатова и «Мертвый узел» Шпагинского.

Из всех этих новых пьес Мейерхольду вместе с Ю. Л. Ракитиным было поручено поставить «Романтиков» Д. Мережковского. В этой четырехактной пьесе изображался один эпизод из жизни молодого двадцатипятилетнего Бакунина или, как он именовался в пьесе, — Кубани́на. Действие происходило в 1838 году в усадьбе Бакунина в Премухине. На сцене была почти вся семья Бакуниных: отец, мать, сын Михаил, дочери — Варенька, Душенька и Ксандра и муж Вареньки — отставной улан Дьяков. Действие пьесы сосредоточивалось вокруг неудачного брака Вареньки с Дьяковым и вмешательства в этот брак Михаила Бакунина с целью «освободить» сестру. Темой пьесы был уход молодого Бакунина от родного очага в бунтарство.

Премьера «Романтиков» состоялась 21 октября. Ни пьеса, ни исполнение



успеха не имели. Ожидания, что «Романтики» — настоящая театральная пьеса, с глубоким национальным содержанием, не оправдались. В. Соловьев в «Аполлоне» писал: «У Мережковского предвзятые предпосылки победили истину, а диалог убил действие. “Романтики” оказались не более, как страницами семейной хроники, приспособленными к сцене и к тому же иногда противоречащими исторической правде». О постановке Л. Гуревич в «Речи» говорила: «Постановка носила некоторые черты органической неслаженности и той чрезмерной спешности, с которой была срепетована трудная для исполнения пьеса». Декоративная часть была в руках А. Я. Головина, который лишь частично сделал новые декорации; костюмы и вся остальная обстановка были подобраны из старого.

Отметим, что в начале этого сезона Мейерхольду пришлось выступать на императорских сценах и в качестве актера. В Михайловском театре при возобновлении «Венецианского купца» он по-прежнему играл роль принца Арагонского.

С осени Мейерхольд возобновил занятия в собственной студии и в «Школе сценического мастерства». Программа студии на 1916 – 1917 год в качестве основных предметов указывала 5 курсов: 1) изучение техники сценических движений; 2) практическое изучение вещественных элементов театрального представления; 3) основные принципы сценической техники импровизированной итальянской комедии; 4) применение в новом театре традиционных приемов театральных представлений XVII и XVIII веков; 5) музыкальное чтение. Говоря об изучении традиционных форм, Мейерхольд подчеркивал, что это изучение должно быть генетическим, без уклона в безжизненно-академическое эпигонство, а от изучающих технику сценических движений он требовал «изошренности в танцах, музыке, легкой атлетике, фехтовании». Рекомендовал заниматься парусным спортом, теннисом, метанием диска.

Кроме практических занятий, Мейерхольд наметил ряд тем для собеседования, которые должны были помочь студийцам выяснить самодовлеющую ценность театральных элементов в искусстве театра. Таких тем было указано 13. Первая из них была тема о миметизме на всех его ступенях. Предлагалось изучать миметизм на низшей ступени, где было простое подражание без творческой идеализации, и на высшей ступени, где миметизм был связан с маской. Указывались также глубочайшие изломы миметизма в комическом, трагическом и трагикомическом гротеске.

Для того чтобы актер как можно скорее познал свое лицо гистриона-художника, ему рекомендовалось анализировать приемы игры в связи с характеристиками выдающихся актеров и рассмотрение особенностей тех театральных периодов, когда актеры эти лицедействовали. Затем, всякому работающему в студии вменялось в обязанность в течение первого же месяца написать своего рода автобиографию, «где автор вспоминает все случаи своего лицедейства в детские и юношеские дни, любительства и в дни сознательного профессионализма (кому удалось в нем пребывать) и где автор определяет свое театровоззрение, каким оно было прежде и каково оно теперь». Для того чтобы

ученик сознательно относился к программе студии, ему предлагалось познакомиться с программами театральных школ, в частности с проектами А. Н. Островского, С. Юрьева, Воронова, Озаровского и других. Вопрос о дисциплине ставился в теме «Театр и корабль». Была выдвинута тема о цирке и театре. Предлагалось рассмотреть кроме того новейшую театральную теорию, роль режиссера и художника в театре, драматические произведения русского театра 30-х и 40-х годов XIX века, роль балагана в судьбе театральных нововведений. В порядке сравнительного театроведения были выдвинуты темы: «Граф Карло Гоцци и его театр», «Испанский театр», «Условные приемы индусской драмы» (Калидаса), «Особенности сценической площадки и приемов игры на японских и китайских театрах».

Эта широкая программа теоретических и практических работ нашла лишь частичное осуществление. Весной 1917 года, проработав четыре зимы, студия Мейерхольда закрылась. Мечта мастера о рождении театра из студии осталась мечтой. Но тем не менее из студии вышел ряд «мейерхольдовцев», ставших потом режиссерами и актерами больших театров. Так, со студией Мейерхольда связаны первые шаги режиссеров С. Э. Радлова, А. Л. Грипича, К. К. Тверского, занявших видное положение в театрах Москвы и Петербурга в годы революции.

Продолжал свою педагогическую работу Мейерхольд и в «Школе сценического искусства». Здесь он готовил со своими учениками публичный спектакль, для которого была выбрана комедия Уайльда «Идеальный муж». Эта постановка была публично показана в конце апреля 1917 года на сцене Михайловского театра в качестве благотворительного спектакля в пользу «Человеколюбивого общества милосердия к детям». Этот спектакль явился выпускным экзаменом для третьего курса «Школы сценического искусства». Для него были написаны специальные декорации работы А. Я. Головина. В. Н. Соловьев следующим образом оценил эту работу Мейерхольда и школы:

Чрезвычайная трудность исполнения уайльдовских комедий на русской сцене основана на невозможности для большинства русских актеров передать легкомысленную осмысленность диалога, этого отличительного признака новейшей английской комедии. Поэтому вполне понятно, что «Идеальный муж» оказался не по силам ученикам и ученицам «Школы сценического искусства», к тому же весьма мало знакомым с основными принципами какой-нибудь артистической техники. С другой стороны, получилось своеобразное впечатление от незаконченной игры большинства юных исполнителей. Обострилась архитектура диалогов, и от этого выиграла сама пьеса. То многое скрытое в комедии, что стало бы тайным при игре штампованных актеров, здесь стало явным. В. Э. Мейерхольд, ставя «Идеального мужа», повторил принципы сценической постановки английской комедии, которые он впервые показал петроградской театральной публике при постановке «На полпути» Пинеро. Из отдельных моментов любопытен третий акт, где режиссером очень просто разрешен вопрос о координации сценической площадки с характером данного сценического положения, и где основная схематическая световая гамма (желтый, зеленый) четко оттеняла развитие интриги.

В 1916 году прекратился и Журнал Доктора Дапертутто «Любовь к трем апельсинам». Подписчикам было выдано две книги, из них двойной номер (2 – 3)

был вообще последней книгой журнала. Здесь были напечатаны: перевод пьесы Карло Гоцци «Женщина и змея», статья К. Мочульского «Техника комического у Гоцци», полемика В. Жирмунского с А. Гвоздевым по вопросу, был ли Карло Гоцци политиком или художником, несколько небольших заметок и начало речи В. Мейерхольда перед постановкой «Грозы». Кроме этой речи и некролога Сулержицкому, Мейерхольд в ту же зиму написал большую рецензию на «Книгу о Евреинове» В. Каменского для библиографического отдела «Биржевых Ведомостей». Этими тремя статьями и заметками исчерпалась литературная деятельность В. Мейерхольда в ту зиму.

Рецензию о Каменском Мейерхольд начинает следующими ироническими словами:

Автор этой книги найдет свой портрет в чеховском Пищике, который выразил свой восторг по адресу Ницше не менее решительно, чем Каменский в отношении Евреинова, но более кратко, по крайней мере: «Ницше... философ... величайший, знаменитейший... громадного ума человек, говорит в своих сочинениях, будто фальшивые бумаги и делать можно». Воздержимся от соблазнов веселить читателя выпиской звонких эпитетов, какими наградил Евреинова Каменский, лучше сохраним побольше места для того, чтобы отметить, какие такие «фальшивые бумажки» нашел в сочинениях своего «короля режиссеров», этого «тонкого психолога и энтузиаста», наш Пищик — Каменский.

Мейерхольд считает, что Каменский оказывает плохую услугу Евреинову, изображая идеи Евреинова о театральности, как повод ходить по улицам городов России с раскрашенными лицами и в цветных одеждах. Ряд выписок, сделанных Мейерхольдом из книги Каменского, иллюстрируют характер тех восторженных фраз, которыми засыпает Каменский своего «короля режиссеров».

Особое внимание Мейерхольд уделяет фактической стороне книги, и здесь его полемика уже направляется не столько в сторону Каменского, сколько в сторону Евреинова. «Жаль, — пишет Мейерхольд, — что лица, подсказавшие Каменскому фактически “материал”, скрыли от него то обстоятельство, что испанскому периоду Старинного театра предшествовал спектакль “Башенного театра” (“Поклонение кресту” Кальдерона было разыграно 19 марта 1910 года, а первая репетиция труппы Старинного театра состоялась лишь 15 сентября 1911 года)». Далее Мейерхольд утверждает, что в средневековом цикле старинного театра «режиссер повторил всю гамму жестикуляций, какая была представлена в мирacle “Сестра Беатриса” в театре В. Ф. Комиссаржевской (1906 – 1907)». Вообще Мейерхольд считает, что «с Офицерской дул ветер, принесший Старинному театру радостные дни». Попутно Мейерхольд разбирает монодраму Евреинова «Представление любви» и говорит, что она «носит на себе все следы “Жизни человека” Л. Андреева, не только авторского сценария, но главное того сценического истолкования, какое представлено было на суд публики театром В. Ф. Комиссаржевской весной 1907 года. В смене световых эффектов, побуждаемой сменой психических состояний действующего героя, какую мы находим в “Представлении любви”, мы узнаем приемы из “Вечной сказки” Пшибышевского в том же театре».

В заключение своей рецензии Мейерхольд пишет: «Не напоминает ли эта

книга сопроводительные тексты при патентованных медикаментах, и можно только пожалеть, что она не отпечатана на трех языках!»

Конец 1916 года был в России полон тревоги и смятения. 1 ноября возобновились занятия Государственной думы, и на первом заседании было произнесено ряд больших политических речей Милюковым, Шульгиным и Маклаковым, ясно показавших, как далеко зашел процесс распада правительственной власти. Эти речи цензура запретила опубликовать, и только через две недели они появились в газетах после того, как был смещен министр иностранных дел — Б. В. Штюрмер и назначен председателем Совета министров А. Ф. Трепов. В Москве были запрещены съезды всех организаций, работающих по устройству тыла войны. В декабре же на Мойке в доме Юсупова был убит Распутин. По стране глухо перекачивалось предчувствие политического переворота. 19 января 1917 года на премьере оперы «Фенелла» в Мариинском театре, оперы, с которой связано воспоминание о революции в Брюсселе 1830 года, главноуправляющий собственной канцелярии Николая II — А. С. Танеев сказал скрипачу оркестра В. Г. Вальтеру: «Если сегодня вспыхнет революция, вы мне скажите, я лучше уйду раньше конца оперы». Это была всего Лишь шутка, но она была недалеко от истины и не случайно вырвалась из уст царского сановника.

В первом номере «Театра и Искусства» за 1917 год А. Кугель напечатал характерную для настроений того времени статью. Подводя театральные итоги 1916 года, критик писал об оскудении творчества в искусстве, об отсутствии новых форм и образов. Из этих сетований Кугель делал вывод: «Нужно, стало быть, чтобы пришла не только новая публика для созерцания и восприятия, а новая публика для творчества, т. е. нужно то, что можно выразить метким боборыкинским словечком, нужно “омоложение” общества, перестрой его, изменение его напластований». И далее: «Сейчас оскудение потому, что мы накануне самоопределения новой демократии, новых общественных и народных слоев... Сейчас в искусстве, подобно промотавшимся кутилам, мы переписываем вексель».

В передовой статье первой книги «Аполлона» за 1917 год были те же настроения наступившего, по мнению редакции, бездорожья: «Все как-то смешалось в это трудное время. “Вчерашний день” искусства отошел безвозвратно. Это поняли, кажется, все. Ни импрессионизм, ни стилизм, ни, тем более, декадентствующая экзотика не кажутся уже дорогой в обетованную землю». Футуризм же, по мнению журнала, привел живопись к пропасти, ибо он возвел «одичание» в культурный догмат. Особенным нападкам со стороны «Аполлона» подвергался за союз с футуризмом «Мир искусства».

Последняя по времени выставка «Мира искусства», устроенная в конце 1916 года, очень выдвинула художника Бориса Григорьева, о котором В. Дмитриев («Аполлон» № 9 – 10, 1916 г.) писал: «Григорьева надо поздравить с большой победой: ему удалось (наконец-то) соединить столь различные ранее у него техники карандашную и масляную. Теперь в работах маслом ему удастся сохранить всю силу и все особенности карандашных набросков». К этому счастливому для Григорьева году относится и тот портрет Мейерхольда, на

котором Мейерхольд, облеченный во фрак, в белых перчатках и цилиндре, с маской на рукаве, изображен в сопутствии своего красного двойника, натягивающего тетиву лука, чтобы спустить стрелу. Тот же Дмитриев об этом портрете впоследствии писал:

Замечательна в этом портрете прекрасно удавшаяся художнику его «психологичность». Кто следил за всеми исканиями и «теоретическими махинациями» В. Э. Мейерхольда, того должно поразить, как резко и наглядно передал Григорьев самую сущность интересной фигуры нашего театрального модерниста. Портрет этот не менее маяковских баб символичен. В нем отразились гримасы современного духа, какой-то надлом ею, заставивший кошмарам русской действительности предпочесть кошмары «Балаганчика».

Написанный накануне революции этот портрет, где Мейерхольд изображен в сопутствии «красного стрелка», приобретает и другое, более символическое значение. Он как бы указывает на ту связь, которая впоследствии образуется у режиссера с революционными событиями и переживаниями последующих лет.

В январе 1917 года Мейерхольд показал две новые постановки. В среду 25 января в Александринском театре прошла первая часть трилогии Сухова-Кобылина «Свадьба Кречинского», которую В. Э. Мейерхольд режиссировал вместе с А. Н. Лаврентьевым, а в пятницу 27 января в Мариинском театре состоялось первое представление «Каменного гостя» Даргомыжского.

О своей работе над трилогией Сухова-Кобылина Мейерхольд в беседе с сотрудником «Биржевых Ведомостей» сообщил следующее:

В виду того, что я занят репетициями «Каменного гостя», который пойдет сейчас же после «Фенеллы», т. е. между 23 и 28 января, репетиции «Свадьбы Кречинского» ведет любезно принявший на себя сотрудничество со мной А. Н. Лаврентьев. Разработка мизансцены с артистами принадлежит всецело ему, разработка макета сделана мною, причем, вырабатывая планы, мы исходили из замечательной игры В. Н. Давыдова — Расплюева.

Говоря о постановке всей трилогии в целом, Мейерхольд указал:

Вообще основной стиль постановки подсказан трактовкой исполнителей Расплюева и Тарелкина, т. е. Давыдова и Аполлонского, которые ведут свои роли в том гротесковом тоне, столь подходящем для произведения Сухова-Кобылина.

Кроме Давыдова — Расплюева в «Свадьбе Кречинского» были заняты: Юрьев и Корвин-Круковский — Кречинский, Яковлев и Валуа — Муромский, Вивьен — Нелькин, Немирова-Ральф — Атуева, Коваленская — Есипович, Стахова и Шестаченко — Лидочка, Малютин — Федор, Пантелеев — Бек, Вертешев — Щебнев, Усачов и Локтев Тишка. Декорации делал помощник А. Я. Головина — Б. Альмединген.

Возобновление «Свадьбы Кречинского» в новой постановке не встретило сочувствия критики. В «Речи» мы находим следующий отзыв:

Господа Лаврентьев и Мейерхольд, ставившие пьесу, предпочли иной замедленный темп, и пьеса в последней постановке тянется вяло и медленно. Какие этой комедии нужны декорации? По ремарке автора — самые простые, ибо никакой роли они в этой пьесе не играют. Но это лишило бы режиссеров возможности показать свое режиссерское «я», и обновленная постановка украсилась декорациями Альмедингена, ковриком, колоннами и всякими режиссерскими мудрствованиями. Это не случайно, а находится в тесной связи со всем спектаклем... явно расходящимся со стилем пьесы (Рабинович)

Через два дня после «Свадьбы Кречинского» (27 января) состоялась и премьера оперы А. Даргомыжского «Каменный гость» в Мариинском театре, и этот спектакль и явился одной из наиболее характерных и законченных работ Мейерхольда в данный период.

Постановка «Каменного гостя», как мы уже говорили, была поручена Мейерхольду и Головину в 1913 году, когда праздновался юбилей столетия со дня рождения Даргомыжского. Затянувшаяся работа по изготовлению эскизов, декораций и костюмов заставила не раз откладывать намеченное возобновление «Каменного гостя». За это время Мариинский театр успела перегнать «Музыкальная драма», поставившая «Каменного гостя» в сезон 1915 – 1916. Таким образом, этому пушкинскому спектаклю суждено было осуществиться незадолго до лермонтовского «Маскарада» и завершить серию «императорских работ» Мейерхольда.

«Каменный гость» давно привлекал внимание режиссеров. Еще летом 1912 года Мейерхольд, работая в Териоках, думал поставить «Каменный гость», как драматический спектакль. Театр Пушкина Мейерхольд считал сценически мало раскрытым, о чем писал в статье «Русские драматурги» летом 1911 года. Когда пушкинский спектакль прошел в сезон 1914 – 1915 г. в Художественном театре, Мейерхольд в известной нам статье «Бенуа-режиссер» резко осудил сценическую интерпретацию маленьких драм Пушкина. В частности, критикуя постановку «Каменного гостя», Мейерхольд писал, что Бенуа погряз в густых дебрях реализма: «звяканьем цепей, щелканьем замков, перекликиванием ночных сторожей ему захотелось дать как можно больше старой Испании». Он утверждал, что вся трактовка пушкинской драмы на основе теории душевного реализма и жизненной игры превратила «Каменного гостя» из произведения, полного волшебства и музыкальности, в инсценированное либретто, которое «жизненно» рассказывало о событиях «Каменного гостя». Постановка оперы Даргомыжского в «Музыкальной драме» была также разрешена в принципах натурализма.

Осуществляя на сцене Мариинского театра постановку «Каменного гостя» Пушкина — Даргомыжского, Мейерхольд и Головин должны были разрешить ряд проблем, связанных и с их общим театропониманием, с конкретными данными текста и партитуры и с условиями мариинской сцены.

Имея перед собой оперу камерного стиля (без хоров, с малым количеством действующих лиц), режиссер и художник в первую очередь задумались над тем, как построить такое помещение для спектакля, чтобы уменьшились размеры мариинской сцены и самое действие было сконцентрировано на малой площадке. В соответствии со своими общими взглядами на значение

просцениума, Мейерхольд и на этот раз разделил сцену на два плана: на просцениум и на основную сцену, при чем, устроив второй план на возвышении, он ввел в общую конструкцию площадки еще ступени, служившие соединительным звеном между сценой и просцениумом. Дабы уменьшить сцену в ширину, Мейерхольд и Головин устроили портал, благодаря которому сцена сократилась вдвое. Этот портал состоял из матерчатых ламбрекенов, с длинными фестонами черно-фиолетового цвета с серебром, и из колонн и симметрично расположенных статуй. «Малая сцена» была завешена особо черной занавесью.

Следуя начальным словам Дон-Жуана — «достигли мы ворот Мадрида», Мейерхольд стремился в первой картине дать ощущение и близости кладбища и близости города. Считая, что Лаура и донна Анна есть только различные маски одной эротической сущности, Мейерхольд подчеркнул эту мысль единством планировок обеих женских комнат, при чем комната Лауры была вся убрана цветами, а комната донны Анны была затянута в черный бархат, окаймленный серебром. Статуя Командора в третьей картине была поставлена в профиль, и это давало особый страшный эффект, когда Лепорелло звал статую на ужин. Наконец, самое появление статуи в четвертой картине Мейерхольд поставил так, чтобы у зрителя получилось нарастание ужаса. Для этого был сделан длинный коридор, уходящий в глубину по целому ряду ступеней. Фигура Командора появлялась в глубине и двигалась на публику *en face*. Чтобы еще более оттенить беспощадную сосредоточенность статуи, Мейерхольд мизансценировал предшествующий явлению Командора выбег Дон-Жуана в виде нервных трепетных зигзагов.

Существенным был также вопрос о том, какой должна быть Испания в «Дон-Жуане». В то время как Художественный театр шел от упоминания в тексте Эскуриала и перенес действие в эпоху его построения, Мейерхольд и Головин исходной точкой взяли «пушкинскую Испанию», т. е. ту, какая могла представляться поэту в связи с особенностями художественного настроения России 30-х годов XIX века. Это создало впечатление не исторической Испании, а Испании маскарадной, далекой от всего этнографического. Общая театральность спектакля подчеркивалась еще участием слуг просцениума, расставлявших бутафорию. Начало действия возвещалось световыми сигналами, вся опера была разделена на три части (первая и вторая картины шли без антракта). В исполнении оперы участвовали: Алчевский — Дон-Жуан, Курзнер и Шаронов — Лепорелло, Черкасская и Степанова — Донна Анна, Тартаков и Каракаш — Дон Карлос, Павлинова и Захарова — Лаура, Белянин и Григорович — статуя Командора. Дирижировал оперой Н. А. Малько.

Сценическое истолкование «Каменного гостя» вызвало одобрение музыкальной критики. Каратыгин в «Речи» отмечал, что «с нашей музыкальной точки зрения приятность коллективной работы гг. Мейерхольда и Головина уже в том, что ее результаты, за малыми исключениями, дают только фон для существа оперы, музыки и пения, служат только аккомпанементом к ней». Каратыгин также находил, что камерный характер «Каменного гостя» нашел верное выражение в сокращении размеров сцены. Е. Браудо отметил, что «с точки зрения требования камерной оперной постановки художественный опыт

режиссера и декоратора нам представляется чрезвычайно удачно примененным. Благодаря искусству Головина и Мейерхольда, небольшая площадка для камерной игры в глубине оказалась органически связанной с общим планом мариинской сцены». Браудо считал лишь неудачным, что пение Лауры сопровождал находящийся на сцене небольшой оркестр. Все же остальные три картины отвечали «таинственной нежной красоте партитуры Даргомыжского» и производили «весьма гармоничное впечатление». Из певцов отмечался особенно Алчевский — Дон-Жуан, который «с чисто вокальной стороны передачи характерного рисунка речитатива... достигал предела, в отношении же трагического выражения ему превосходно дались лапидарная шекспировская сцена дуэли и заключительный диалог с нездешним гостем». Также была выделена и сочная игра Курзнера — Лепорелло.

Но как бы в ответ на мейерхольдовскую статью «Бенуа-режиссер» в «Речи» появилось очередное «Художественное письмо» Бенуа, полное самых резких замечаний по поводу постановки «Каменного гостя» на казенной сцене.

В этом письме Бенуа писал, что на мариинской сцене «повторился один из тех случаев злостного искажения, которое просто в природе у Мейерхольда». «Момент поспрашивания Пушкина и Даргомыжского, русской литературы и русской музыки приобретает характер чего-то безобразного». Далее Бенуа утверждал, что в лице Головина Мейерхольд окончательно загубил живого художника, очень яркое дарование живописца, которого можно было бы направить на хорошие и большие дела. Считая, что Мейерхольд в старину был бы «незаменимым устройщиком всякого рода праздников», Бенуа восклицал: «Но боже мой, зачем же допустили Доктора Дапертутто к настоящей литературе, к настоящей музыке, зачем дают ему возможность развращать и без того зыбкую культуру средней русской интеллигенции». Всю работу художника и режиссера Бенуа считал вандализмом, ибо «какие же могли быть поиски сути в людях, аргументировавших с одной стороны, что Пушкина нужно давать вне времени и пространства, а вслед затем сейчас же увлекшихся эпохистым маскарадом».

«Каменный гость» прошел в Мариинском театре за две недели до официального конца зимнего сезона, по существующим до революции правилам совпадавшим с последним днем масляной недели. Затем следовал недельный перерыв, и с понедельника второй великопостной недели начинался так называемый великопостный сезон. В тот год масленица кончалась 12 февраля, и спектакли могли начаться лишь в понедельник 20-го.

Промежуток от рождества до конца масленицы в 1917 году составил, таким образом, лишь полтора месяца, и этот период не был очень богат фактами. Самым значительным событием был пожар Незлобинского театра в Москве, во время которого сгорела вся сцена и обгорел зрительный зал. Спектакли товарищества были перенесены в помещение Охотничьего клуба, и здесь состоялось первое представление пьесы Шельдона «Роман», до сих пор еще сохранившейся в репертуаре русского театра. В январе и феврале московские и петроградские театры показали еще ряд своих работ. Кроме «Свадьбы Кречинского» в Александринском театре успели сыграть французскую комедию «Бабушку» и «Милых призраков» Леонида Андреева — пьесу из жизни



Достоевского. В Мариинском театре были премьеры «Фенеллы» и «Каменного гостя». В русских спектаклях Михайловского театра прошел «Стакан воды» Скриба, поставленный Ю. Л. Ракитиным. Выяснилась также постановка новой оперы «Игрок» С. Прокофьева по роману Достоевского. «Игрок» был поручен сначала режиссеру Боголюбову, а за отказом последнего — Мейерхольду вместе с Головиным. Но эта работа осталась неосуществленной. В театре А. С. Суворина поставили английскую комедию «Мотылек под колесами» и пьесу самой А. А. Сувориной «Цветок зла» на мотивы Бодлера, при чем автор скрылся под псевдонимом А. Львов. Петроградский «Незлобии» успел дать три премьеры. Это были: комедия Флерса и Каявэ — «Золотая осень», французская комедия «Английский шарабан» и пьеса Марка Криницкого «У вас в домах», обличающая современную интеллигентскую семью. Новые постановки дал «Передвижной театр», показавший «Белый ужин» Ростана, вместе с «Чудом св. Антония» Метерлинка, в Музыкальной драме прошла опера Нугеса «Камо грядеши», а в Кривом зеркале имела успех «Эволюция дьявола», написанная Тэффи. В Москве премьер было меньше. Пожар Незлобинского театра отодвинул на пост постановки «Милых призраков» и пьесы Соснова «Без обмана». Корш, удовлетворенный переполненными сборами, решил больше новинок не давать. Московский драматический театр поставил пьесу Винниченко «Мохноное». В Малом театре прошел «Ночной туман» Сумбатова и «Ракета» А. Толстого. Камерный театр, как мы указывали выше, доживал последние дни. Кредиторы театра объявили, что с 20 февраля здесь будет новый театр Г. В. Кохманского. В программе первой серии были объявлены такие новинки, как «Секрет петуха» Григорьева-Истомина, «Индейка с каштанами» Аверченко и т. п. В Большом театре был дан экстраординарный благотворительный спектакль с участием Шаляпина. Шел «Дон Карлос» Верди, в котором Шаляпин играл новую роль Филиппа II. В качестве очередной премьеры прошел также «Кощей Бессмертный» Римского-Корсакова вместе с «Юлантой» Чайковского. Художественный театр, отказавшись от мысли дать новую постановку, не устроил в этом году и традиционного капустника. Вместо него было сделано товарищеское собеседование членов союза — «Артисты Москвы — русской армии и жертвам войны». Среди других ораторов на собеседовании выступил К. С. Станиславский с мечтательной речью о будущем всемирном единении артистов, высказывая ту идею художественного интернационала передовых театров мира, которую через десять лет начал пропагандировать французский режиссер Жемье. На конец сезона пришлось две смерти людей театра. В Петрограде 5 января умер критик и драматург Юрий Беляев, в Москве 2 февраля — драматург Шпажинский. Беляеву шел 41-й год, Шпажинскому было 71.

Цифровые итоги зимнего сезона для большинства театров были отличными. И Малый и Большой театр превысили валовую сумму предыдущего года. Валовой сбор Художественного театра, без военного налога, достиг цифры 580 000. В Московском драматическом — 400 000, у незлобинцев — 300 000, у Зона — свыше 300 000, в Никитском театре 360 000, а прибыль 150 000 и т. д. Единственный из московских театров — Камерный — закончил сезон с

дефицитом. Такие же превосходные дела были и у большинства театров Петрограда.

Для Мейерхольда январь и февраль 1917 года были месяцами напряженной работы. Едва сдав постановки «Свадьбы Кречинского» и «Каменного гостя», он меньше чем через месяц должен был показать «Маскарад» на александринской сцене. Премьера этой долгожданной постановки была отдана юбилейному спектаклю Ю. М. Юрьева, праздновавшего 25-летие своей сценической деятельности.

Путь Мейерхольда к Лермонтову, как мы знаем, начался еще с юношеских лет. Еще живя в Пензе, где была общественная библиотека им. Лермонтова и памятник поэту, Мейерхольд впервые полюбил творчество автора «Маскарада». Здесь же он увидел впервые на сцене и сам «Маскарад». Сохранилась запись из дневника от 1 декабря 1893 года, где Мейерхольд кратко отмечал: «Во вторник вчера был в театре (шел “Маскарад”))».

Постановка «Маскарада» на сцене Александринского театра была решена в сезон 1910 – 1911 года. Следующим летом Мейерхольд и Головин усиленно работали над разработкой планов. Эти планы потребовали огромных усилий для своего осуществления, и только через 6 лет кабинетных, репетиционных и монтажных работ «Маскарад» Лермонтова в постановке Мейерхольда и Головина с музыкой А. К. Глазунова подошел ко дню своего нового сценического возрождения. На второй неделе великого поста, в субботу (25 февраля 1917 г.) была, наконец, назначена премьера, а накануне днем 24-го была устроена платная генеральная репетиция, весь сбор с которой предназначался в пользу помощников режиссера, суфлеров и библиотекарей императорских театров. По данным «Петроградской Газеты» сбор с этого утренника перевалил за 6 000 рублей, хотя репетиция была назначена в будничный день.

В этот же день в «Биржевых Ведомостях» появилась беседа с В. Э. Мейерхольдом, в которой автор постановки дал несколько указаний принципиального и формального свойства относительно своей работы, работы Головина и Глазунова.

Исходя из основ лермонтовской романтики и фантастики, Мейерхольд прежде всего дал новое истолкование образа Неизвестного. По Мейерхольду Неизвестный — это главное действующее лицо драмы, в чьих руках сосредоточиваются все нити интриги против Арбенина. Далее идут Шприх и Казарин, которые, по мнению Мейерхольда, являются наемными шпионами и интриганам, орудиями в руках главного арбенинского врага. Это истолкование роли Неизвестного и его клеветов вполне совпадало с традициями романтизма 30-х годов. Тут налицо была и сгущенная таинственность и ощущение действия inferнальных сил, раскрытых в виде определенных театральных персонажей (демоническое начало раскрывалось в Неизвестном, мелкобесовское — в Казарине и особенно в Шприхе).

Покартинное деление «Маскарада» дало возможность Мейерхольду применить здесь систему не актов, а частей. Вместо 4-х действий он разбил все десять картин «Маскарада» на 3 части, объясняя это деление не техническими, а

принципиальными соображениями. «При таком делении драмы, — говорил Мейерхольд, — зрителю удастся сосредоточить свое внимание на главных базах превосходного построения драматической архитектоники Лермонтова».

В первую часть Мейерхольд отнес «события одной ночи»: сцену карточной игры, сцену маскарада у Энгельгардт и, наконец, сцену у Арбениных после возвращения из маскарада Евгения и Нины. «В первой части все для зарождения ревности, здесь дан первый толчок для развития драматических коллизий. Здесь на сложном фоне выделены две фигуры: Нины и Арбенина». Вторая часть составила из 4-х картин. Это — сцены у баронессы Штраль, в кабинете Арбенина, когда Арбенин читает письмо Звездича к Нине, затем у Звездича и в игорном доме. В этой части «Арбенин сводит счеты с князем и баронессой Штраль... Слегка намеченная в первой части роль Шприха “в свете” — во второй части развита с большей подчеркнутостью. Интрига действует со всей силой. Здесь и подметывание писем, и подуськивание и ловушка в игорных домах. Видимо, что чья-то невидимая рука (Неизвестного) уже приступила к дирижированию». В третьей части Мейерхольд соединил третий и четвертый акт драмы. Это — сцены бала, где Арбенин отравляет Нину, затем смерть Нины и, наконец, заключительная картина — безумие Арбенина у гроба жены. Эту часть Мейерхольд ставит как бы под знак Неизвестного. Впервые промелькнув (в первой части) на бале-маскараде, Неизвестный вновь появляется в сцене бала в момент отравления Нины, и, наконец, в десятой (последней картине) он, доведя интригу против Арбенина до конца, добивает морально своего врага.

Особое внимание уделяет Мейерхольд значению браслета в «Маскараде». В «Маскараде» он видит один из образцов сценария, опирающегося на предмет, как на орудие действия. В одной из позднейших статей, напечатанной в «Вестнике Театра» (№ 87 – 88, 1921 г.), Мейерхольд указывает, что потерянный платок приводит к сценарию «Отелло», браслет — к «Маскараду», бриллиант — к трилогии Сухово-Кобылина. Самую потерю браслета Нины на маскараде у Энгельгардт Мейерхольд построил в виде борьбы маски (Нина) с Пьеро в традиционном костюме *Perre-Narre*. В этой борьбе Пьеро срывает у Нины с руки браслет.

Отдельные места в «Маскараде» потребовали участия музыки. Как мы знаем, для ее сочинения был приглашен А. К. Глазунов, написавший кадрили и мазурку для сцены маскарада и полонез для бала. В качестве музыки вальса Глазунов использовал «Valse fantasie» Глинки, в мотиве которого есть зловещая таинственность. Вальс этот звучал в тот момент, когда Арбенин давал Нине отравленное мороженое. Кроме этого, для этой же сцены Глазунов написал музыку к романсу Нины — «Когда печаль слезой невольной». Этот романс в «Маскараде» исполнялся за кулисами специальной певицей. На премьере его пела артистка Коваленко. Затем, Мейерхольд ввел музыку и в другие картины. Так, сцена у баронессы Штраль начиналась с исполнения баронессой «Reverie» на рояли. В третью картину первой части у Арбенина была введена музыка крепостных курантов. Для выхода Арбенина и Неизвестного были написаны специальные лейтмотивы. Между восьмой и девятой картиной была антрактная музыка, а для заключительной картины Глазунов написал «панихиду» на

старинный духовный мотив. Эту панихиду исполнял за сценой хор Архангельского.

Если работа над музыкой потребовала от композитора продолжительного времени, то еще больше усилий потребовало осуществление пространственной композиции спектакля.

Согласно плану, выработанному Мейерхольдом и Головиным, и на этот раз сценическое помещение должно было служить продолжением зрительного зала. Так же как и в «Дон-Жуане» и в «Стойком принце», в зал был вдвинут просцениум, хотя и не таких больших размеров, как в предыдущих постановках. Просцениум был полукруглый, его обрамляла балюстрада с двумя лестницами, спускающимися в оркестр. У самого края стояли диваны, не убирающиеся ни в одной из картин драмы. Две вазы были симметрично расположены слева и справа у внешней линии. По бокам просцениум был обрамлен лепным архитектурным порталом с двумя дверьми, над которыми были две логи, задернутые красным шелком. По обеим сторонам дверей были зеркала, отражавшие огни зрительного зала. Зеркала освещали боковые, стенные канделябры. Портал по своему стилю был продолжением архитектурного убранства зрительной залы. Зеркала своими отражениями еще более усиливали эту связь сцены и театра. Весь театр в этом спектакле трактовался, как единое театральное помещение, не разделенное запретной чертой рампы.

Главная сцена отделялась от просцениума целой системой опускаемых занавесов. Этих занавесов было пять: главный — черно-красный, с эмблемами карточной игры, разрезной занавес для второй картины («Маскарад»), бело-розово-зеленый для бала, тюлевый, кружевной для спальни Нины и траурный, из черной кисеи с нашитыми венками, для последней картины. Каждый из этих занавесов должен был создавать особое настроение в зрительном зале. Но применением сложной системы главных и второстепенных занавесов Мейерхольд добился и другого результата. Начиная отдельные картины перед спущенным занавесом и опуская занавес раньше конца, Мейерхольд создавал в «Маскараде» ту систему вступления и заключения, которые выделяли и по-новому освещали отдельные моменты драмы и по-новому членили общий ритм действия. Когда, например, в конце первой картины перед спущенным занавесом оставался один только Шприх в колебаниях, ехать ли ему немедленно на маскарад вслед за Арбениным, или остаться ужинать на даровщинку, то слова, произнесенные Шприхом на просцениуме, воспринимались зрителем не только как характеризующие данное действующее лицо, но и как один из узлов завязывающейся вокруг Арбенина интриги.

Эта же система занавесов, осуществляя драматургическую функцию, осуществляла и техническую роль, позволяя менять основные декорации и мебель без специальных, даже коротких, перерывов. Это облегчалось еще и тем, что Головин в декоративном отношении дал систему задников, написанных как панно. Сверху свешивались живописные арлекины. Вместо пристановок была применена система небольших ширм, которые ставились по бокам главной сцены. Главная сцена почти все время была уменьшена, в глубину она

раскрывалась лишь для бала и маскарада. Десять картин драмы потребовали десять декоративных перемен. Головин написал декорации: два зала, маскарадный и бальный, две игорных комнаты, четыре комнаты в доме Арбениных (гостиная, и кабинет, спальня Нины, аванзал), комнаты у баронессы Штраль и Звездича. Каждая из обстановок потребовала и ряд специальных аксессуаров. По свидетельству хроникера «Петроградской Газеты», на генеральной репетиции наибольший успех имели: «комната баронессы с мебелью палисандрового дерева, с букетами роз и старинным роялем; кабинет Арбенина со старинным шкафом-секретером из черного дерева, креслами, крытыми желтым шелком, с высокими спинками, обои с серебряными медальонами; комната князя Звездича с большим фонарем над диваном, коврами на стенах и оригинальной мебелью; роскошный бальный зал, белый с малахитовыми колоннами, зеркалами, открытыми буфетами, со старинным клавесином, украшенным разрисованными фарфоровыми медальонами, и чудной мебелью золотистого шелка с цветными букетами; и полная интимности спальня Нины с кроватью, над которой балдахин из белого тюля, увенчанный золотой короной».

Всех действующих лиц Мейерхольд разбил на отдельные группы. Это были, во-первых, главные лица: Арбенин, Нина, Звездич, Штраль, Неизвестный, Казарин, Шприх, затем шли эпизодические лица — чиновник, хозяйка бала, доктор, затем были группы игроков, масок, слуг и служанок. Всего было занято свыше двухсот человек, при чем на ряду с артистами выступали ученики «Школы сценического искусства» и Студии Мейерхольда.

А. Я. Головину пришлось сделать огромное количество эскизов костюмов. Так, для сцены «маскарад у Энгельгардт» Головин нарисовал костюмы: бухарца, китайца, тирольца, испанки, мулатки, мага, цветочницы, маркитантки, гитаны, ночи, «игральные карты», Нормы, итальянца, инкroyблей, магола, индуса, фантоша, ряд домино и целые группы костюмов, связанных единым цветом, например — группа розовых. Для восьмой картины («Бал») Головин дал эскизы костюмов генерала, адмирала, английского лорда, французского посла, военных и штатских гостей. Среди игроков были также военные и штатские, при чем некоторые из военных были в черкесках. По несколько костюмов было сделано и для главных действующих лиц. Арбенин, выходявший в первой, второй, восьмой и девятой картине в черном фраке, менял жилет: для первой и второй картин жилет был белый, для восьмой и девятой — изумрудно-зеленый. Шприх в первой и второй картинах был в черном фраке и белом жилете, отделанном зеленым, в клетчатых носках, в четвертой и пятой картинах он был в черном фраке, сером жилете и желтых панталонах. Для Неизвестного в сцене маскарада был взят венецианский маскарадный костюм во вкусе Пьетро Лонги, при чем лицо Неизвестного было скрыто традиционной белой маской с птичьим клювом. Этот же маскированный персонаж по окончании драмы проходил через всю сцену за прозрачной тканью траурного занавеса и т. д. и т. д.

Двухпланная сцена позволила Мейерхольду применить в построении массовых сцен тесные и широкие группировки. Обе игорные картины шли за круглым столом, освещенным верхней лампой, и были образцами тесной

мизансцены. Здесь Мейерхольду было важно показать, как лепились вместе руки, карты и цветные ассигнации на фоне красного дерева. В сцене маскарада Мейерхольд, давая черную строгую фигуру Неизвестного, опирающегося на длинную трость, заставлял танцующих образовывать вокруг него как бы волны своими ритмическими движениями, то оmyающими таинственную фигуру, то убегающими от нее прочь. В сцене маскарада большую роль играл разрезной занавес; в разрезах перед началом картины появлялись отдельные маски. Мейерхольд дал здесь первый опыт световых переключений, слабо освещая передний план картины и давая яркий свет для второй. Все танцы маскарада и бала были поставлены самим Мейерхольдом, без участия балетмейстера.

«Маскарад» шел в следующем составе исполнителей: Юрьев играл Арбенина, Нину — Рощина-Инсарова (потом Коваленская), Звездича — Студенцов, баронессу Штраль — Тиме, Шприха — Лаврентьев, Неизвестного — Барабанов.

Из всех исполнителей, — писал в «Аполлоне» Соловьев, — только один Лаврентьев удовлетворял требованиям условного театра. Его Шприх — театральный персонаж, вполне согласованный с характером лермонтовской романтики и фантастики. Сценический рисунок роли у него необычайно четок. Движения его фигуры, то внезапно появляющейся, то внезапно исчезающей за складками театрального занавеса, всегда согласованы с произносимым текстом. Это тот самый театральный персонаж, который всюду вовремя поспевает и который единственный на сцене является представителем inferнальных сил, принимающих деятельное участие в поединке Неизвестного с Арбениным. У Студенцова князь Звездич получился более мягким, чем того требовал сценарий лермонтовской пьесы. Не было заметно в ней той внутренней силы, которая принуждает его совершить ряд таких значительных поступков. У Барабанова, исполнявшего роль Неизвестного, прекрасный голос и внешние данные. Но для этой роли у него недоставало той артистической мудрости, которая приходит с годами и которая так редко встречается на сцене за последнее время. Нину играли в очередь — г-жи Рощина-Инсарова и Коваленская. Последняя обладает исключительной артистической индивидуальностью, которая почему-то упорно не признается представителями нашей правоверной критики. У Коваленской есть то, что так редко встречается в наши дни — сценическое обаяние, заставляющее невольно прощать ей некоторые технические промахи. Ее Нина — чрезвычайно трогательна, и в этом вся прелесть и вся сила созданного ею сценического образа.

Вопрос об артистическом исполнении Соловьев считал самым острым вопросом этого спектакля и утверждал, что «большинство исполнителей не смогло выполнить всех заданий, которые им предложили режиссер и художник. При постановке “Маскарада” как нигде обнаружились многочисленные недостатки нашей театральной школы, строящей свое благополучие на отсутствии сценического рисунка и на подчинении артистических индивидуальностей законам психологической мотивации». Тем не менее критик считал, что «первое представление “Маскарада” по своему значению можно сравнивать с первыми выступлениями Антуана во Франции и первыми попытками мейнингенцев обосновать натуралистический театр в Германии», так как в «Маскараде» «мы имеем дело с выступлением защитников идеи условного театра, выступлением, завершающим чаяния и надежды определенной

театральной группы». И если «генеральный бой» окончился в нищю, то потому, что нет еще актеров, могущих принять участие в спектаклях условного театра. От актеров же требовалось следовать заветам Каратыгина и воскресить ту пластическую красоту, которая была присуща игре этого классика 30-х годов.

У критики постановка «Маскарада» встретила, в большинстве случаев, отрицательное отношение. В «Речи» (№ 67) была напечатана статья Amadeo под названием «Напрасная красота» (судя по стилю, под этим псевдонимом скрывался А. Н. Бенуа). Amadeo считал весь спектакль огромным, пустым, красивым мыльным пузырем. Он связывал его с концом самодержавия и находил символичным, что «это пустое и громоздкое зрелище было последним бесцельным фейерверком на фоне только что умершего прошлого».

Те же мысли о «царском режиме» развивал и Кугель, восклицавший в своей статье: «Боже мой, сколь невозбранно и неведомо на что тратятся деньги хозяина-народа!»

Сопоставление «Маскарада» и конца царского режима в общем было естественно, так как первое представление происходило в субботу 25 февраля,

... когда, — по выражению Кугеля, — революция шла уже полным ходом. На улицах, правда, еще отдаленно постреливали, трамваи не ходили, фонари горели тускло... Слышались толки и собирались толпы с флагами. Было пустынно и жутко. Театр, однако, был полон, и по каким ценам! В шестом ряду кресле стояло 22 или 23 рубля... Г-н Юрьев еще три месяца назад объявил, что билеты расписаны, переписаны и распроданы, и потому вотще все мольбы. У подъезда театра стояли автомобили черными сплошными рядами...

Эффектные параллели между концом старого режима и пышной премьерой, однако, не затрагивали существа данной работы для Мейерхольда, как художника. Мы знаем, что «Маскарад» потребовал для своего осуществления ряд лет и явился своего рода итогом для определенного цикла режиссерских исканий Мейерхольда, хотя и после «Маскарада» он еще в течение двух сезонов оставался в Мариинском и Александринском театрах.

Следует отметить также, что «Маскарад», который пристрастные критики называли ярким выражением царского режима, оказался одним из самых любимых спектаклей нового рабочего зрителя и до сих пор остается в репертуаре александринской сцены. Это лучше всего свидетельствует, что сила и воздействие этого произведения театрального искусства шли из самых глубоких основ творчества Лермонтова. Мейерхольда, Головина и Глазунова.

### ***Заключение части Мастер.***

Мастерство Мейерхольда слагалось в трудной и напряженной работе. Обосновавшись окончательно в Петербурге, Мейерхольд неустанно пополняет свои знания, расширяет свой кругозор, совершенствует и развивает вкус. Каждая большая постановка служит для него поводом к углубленным занятиям; он перечитывает множество русских и иностранных книг, чтобы до конца узнать

автора и его эпоху, изображаемый им мир, его драматургический стиль. Мы видели, как, готовясь к постановке «Тристана и Изольды», Мейерхольд усиленно занимался творчеством Вагнера и его взглядами на музыкальную драму. Проблемы оперного театра, вопрос о принципах игры оперного актера, все это ставилось и разрешалось Мейерхольдом на основе большого, тщательно проанализированного материала. «Дон-Жуан» Мольера, «Электра» Штрауса, «Каменный гость» Даргомыжского и ряд других постановок потребовали от Мейерхольда не менее усиленных занятий. Подготовка «Маскарада» была сопряжена с кропотливейшими изысканиями в области лермонтовской драматургии, романтизма 30-х годов, художественных влияний. Музеи, библиотеки, изучение родственных Лермонтову авторов (Байрон), через все это проходит Мейерхольд, создавая в конце концов не только законченный во всех частях спектакль, но и детальнейший режиссерский экземпляр, подобный музыкальной партитуре. Пересмотр классического наследия решительно начался Мейерхольдом в эти годы. Постановка «Грозы» Островского явилась преддверием будущих «Леса», «Доходного места», «Ревизора», «Горя уму».

Одновременно Мейерхольд стремится связать свое творчество с лучшими традициями великих театральных эпох европейского и восточного театра. Этот свой уход в прошлое Мейерхольд осуществляет не только путем изучения монографий, но и беседами и сотрудничеством со сведущими людьми. От каждого специалиста по той или другой отрасли истории театра Мейерхольд стремится почерпнуть как можно больше живых и нужных знаний. Пяст, работавший над переводами пьес Тирсо де Молина, сообщает Мейерхольду много данных о старо-испанском театре. В. Н. Соловьев, работавший над *commedia del'arte*, приглашается Мейерхольдом, как преподаватель, в его студию. В качестве консультанта при постановке «Электры» Мейерхольд привлекает профессора Богаевского, знатока эгейской культуры, и т. д. и т. д.

Путешествия также мыслятся Мейерхольдом как «мои университеты». Когда ему представляется возможность поехать в Грецию вместе со студенческой экскурсией профессора Зелинского, Мейерхольд, не смущаясь, сам превращается в «студента» и вместе с молодежью жадно слушает лекции и объяснения при осмотре античных зданий и музейных собраний. Пребывание в Париже летом 1913 года (постановка «Пизанеллы») также используется Мейерхольдом и для подробнейшего ознакомления с самим городом (им руководит Аполлинер) и для изучения не только французского театра, но и, в особенности, мастеров французской живописи.

Несмотря на то, что круг интересов Мейерхольда в этот период главным образом очерчивается западноевропейским театром, его нельзя назвать только «западником». Имена Гоцци, Кальдерона, Тирсо де Молина, Вагнера, Тика и Гофмана были близки и волнующи для Доктора Дапертутто. Но не менее его привлекали: театральная мысль Пушкина и его драматургия, романтизм Островского и Лермонтова, гротеск Гоголя и Сухово-Кобылина, эстетические взгляды Аполлона Григорьева. Через Запад Мейерхольд вновь возвращался в Россию, стремясь в творчестве русских драматургов XIX века найти черты подлинной театральности.



Насыщая свои практические работы знанием, не мысля мастерства вне связи с культурой прошлого, Мейерхольд нестепенно вырабатывает определенность и четкость своих театральных взглядов. Для Мейерхольда театр является чудесной страной вымысла, куда актер увлекает своей условной игрой зрителя. Всякая возможность сценического натурализма, подмена театра жизнью, Мейерхольдом отвергается. Театр не должен обманывать мнимой правды своих построений. Он должен в согласии с Пушкиным давать лишь условное правдоподобие.

«Шутки, свойственные театру», всевозможные чисто театральные приемы (парады, интермедии, апофеозы) тщательно изучаются и обновляются Мейерхольдом. Главным местом действия для Мейерхольда становится просцениум, и сообразно с этим пересматриваются основы игры актера, характер декоративного оформления, освещения, принципы мизансцен. Постепенно Мейерхольд подходит к утверждению, что главное в игре актера — это движение, что «слова в театре лишь узоры на канве движения». В согласии с этим Мейерхольд не только усиленно работает над чистой пантомимой, но и делает опыты постановки отдельных отрывков из Гамлета на основе движения без слов.

Постановки «Шарфа Коломбины» в Доме интермедий и «Дон-Жуана» в Александринском театре (сезон 1910 – 11), как мы писали выше, были началом новой режиссерской манеры Мейерхольда. Формула условного театра 1907 года в свете новых работ Мейерхольда выглядела чрезмерно сухой и схематичной. Там утверждалась только свобода режиссера, при истолковании драматического произведения намечались лишь первые контуры условного метода инсценировок. Теперь, соприкоснувшись с сокровищницами традиционного театра, Мейерхольд превращает условный метод в сложную систему координированных средств театральной выразительности. В эту систему входит буквально все, начиная от игры актера и авторского текста и кончая учетом эстетического воздействия архитектуры театрального зала. В «Дон-Жуане», пользуясь возможностью связать сценические подмостки и убранство Александринского театра в архитектурное единство, Мейерхольд соответственно прорабатывает декоративный план с А. Я. Головиным, и зритель, переступая порог партера, уже чувствует себя окруженным особой театральной атмосферой, создающей праздничное и торжественное настроение, Блеск ярко освещенного зала, отсутствие занавеса, слуги просцениума, суфлеры в особых костюмах, ведущие подсказ ролей на виду у зрителей — все это делало «Дон-Жуана» блестящей демонстрацией того, что, говоря последующим языком, можно было назвать «обнажением приема». Театр в его первичных элементах — вот что по-настоящему увлекает теперь Мейерхольда. Отвергая театр «интеллигентский» и утверждая правоту театра народного, Мейерхольд проповедует теорию «нарядного балагана», маски и гротеска, как основного начала сценической выразительности. Его жизнеощущение романтично. Косный быт вызывает в нем иронию. Вместе с Сапуновым он воспринимает стихию мещанства под знаком чудовищных рож и харь. Эти рожи и хари становятся как бы символом той среды, в которой до конца раскрывается одиночество

страдающего художника. От романтизма тридцатых годов идет ощущение фантастики. В «Грозе» Островского Мейерхольд подчеркивает таинственность сцены в овраге, в «Маскараде» выявляет в качестве руководителя интриги мрачную фигуру Неизвестного и его агентов.

Музыка все больше и больше определяет режиссуру Мейерхольда. Не только в опере, но и в драме он требует от актера подчинения своей игры музыкальному сопровождению. Драматический актер, по Мейерхольду, должен ощущать себя включенным в стихию музыкальных ритмов, строго согласуя характер своих движений с закономерным течением музыкального фона.

Премьера «Маскарада» в феврале 1917 года является итогом для определенного цикла исканий Мейерхольда. Революция застаёт автора этой постановки мастером в полном смысле этого слова. К осуществлению грандиозных задач, поставленных на очередь эпохой Октября, Мейерхольд подходит во всеоружии подлинного театрального искусства.