Титова Г. В. **Мейерхольд и Комиссаржевская: модерн на пути к Условному театру**: Учебное пособие. СПб.: СПбГАТИ, 2006. 175 с.

Вместо предисловия 5 [Читать](#_TOC139537053)

Часть первая. В. Э. Мейерхольд и поведенческие модели модерна 11 [Читать](#_TOC139537054)

Часть вторая. Мейерхольд и Комиссаржевская

Глава первая. Прелиминарии 33 [Читать](#_Toc139537056)

Глава вторая. Живописный канон модерна 49 [Читать](#_Toc139537057)

Глава третья. Вечная сказка модерна 60 [Читать](#_Toc139537058)

Глава четвертая. Основной инстинкт 77 [Читать](#_Toc139537059)

Глава пятая. Предварительные итоги 93 [Читать](#_Toc139537060)

Глава шестая. Ненужная победа 110 [Читать](#_Toc139537061)

Часть третья. Язык театра: опыт Мейерхольда 132 [Читать](#_TOC139537062)

Примечания 152 [Читать](#_TOC139537063)

# **{5}** Вместо предисловия

Времена, когда Мейерхольда называли модернистом (декадентом, формалистом и пр.), давно прошли, а отношения режиссера с модерном так и остались непроясненными.

Впервые разговор о модерне у Мейерхольда (как, впрочем, и вообще о модерне в русском театре) возник после долгого перерыва в монографии К. Л. Рудницкого «Режиссер Мейерхольд» в связи с разговором о спектаклях 1910 – 1915 годов — «между “Дон Жуаном” и “Стойким принцем”»[[1]](#endnote-2).

Определяя природу кризиса, который, по его мнению, охватил в это время творчество Мейерхольда, Рудницкий находил ее в увлечении режиссера «нарядной и вычурной декоративностью», «слащавой красивостью русского модерна»[[2]](#endnote-3). Нагляднее всего, считал он, пагубная связь Мейерхольда с модерном сказалась на спектакле «Пизанелла», поставленном для Иды Рубинштейн в Париже в 1913 году: «Зрелище вышло аляповатое, вычурное, пожалуй, даже наглое, — оно дышало богатством, сытостью и было, вероятно, своего рода квинтэссенцией всех театральных возможностей стиля “модерн”»[[3]](#endnote-4).

Несмотря на резко отрицательную оценку модернистских увлечений Мейерхольда, следует отметить перманентно присущую Рудницкому чуткость к проблеме. Любой проблеме, возникавшей по ходу исследования им русской режиссуры XX века, — ведь о модерне в монографии 1969 года он мог и вообще не упоминать.

Итак, проблема была поставлена, но желающих ее разрабатывать долго не находилось. В изучении мейерхольдовского наследия модерн упорно обходили стороной. Не занимал театроведческие умы и модерн как таковой.

Спустя почти четверть века театроведение вдруг очнулось, пожелав разом, совокупными усилиями ученых и критиков проблему решить, примерив на сценическое искусство костюм модерна[[4]](#endnote-5). Открывающая подборку материалов статья журнала «Театр» так и называлась — «Примерка»[[5]](#endnote-6).

Представленный журналом блок материалов о модерне у Мейерхольда значителен по объему и содержанию, с его именем связаны не только специальные публикации, но и статьи о зрелищном плакате и театральном здании, балете и кино. «Что делать, — шутливо разводила руками автор статьи о кино {6} Н. Зоркая, — если фатально начать придется с фигуры Вс. Э. Мейерхольда, для исканий времени едва ли не универсальной?»[[6]](#endnote-7) Даже опубликованная под занавес пьеса Л. Д. Зиновьевой-Аннибал «Певучий осел» в первую очередь (кроме, разумеется, самого автора) связана с Мейерхольдом. Он собирался ставить «Певучего осла» в театре на Офицерской, а позднее (в 1911 году) включил пьесу в репертуар Нового Театра и, предлагая сравнить ее со «Сном в летнюю ночь», говорил об использовании Зиновьевой-Аннибал «манеры шекспировских комедий»[[7]](#endnote-8) (типичный прием модернистского построения). Развивая этот тезис, публикатор пьесы Н. Богомолов перечисляет ее «основные конструктивные» черты: «откровенная опора на предшествующий “оригинал”, смешение стиха и прозы, причем в таких соотношениях, которые были невозможны в классической драме, явная аллюзионность, стремление уже в тексте подобрать режиссерские решения, причудливость сюжета, в котором переплетаются несколько линий, заведомо запланированные сценические эффекты»[[8]](#endnote-9).

Две большие статьи журнала о мейерхольдовских «Дон Жуане» и «Пизанелле» написаны с противоположных позиций.

Реконструкция «Пизанеллы», выполненная Т. И. Бачелис с широким привлечением французских источников, в проблемном плане не выходит за рамки концепции К. Л. Рудницкого, рассматривавшего спектакль как апогей негативных тенденций модерна.

Относя «Пизанеллу» «к направлению причудливого модерна», Бачелис характеризовала спектакль как «ничем не сдерживаемое», «сладострастное, словно рожденное оргиями» самоизвержение стиля[[9]](#endnote-10). Здесь уже нет открытого негодования Рудницкого, но чувствуется скрытое сопротивление чувственным «линиям модерна». Создается впечатление, что и о «Пизанелле», и о модерне автор писала, преодолевая себя, при этом самый стиль понимался ею скорее как некая окраска, как тон, вне формообразующего сложения.

Исходя из такого подхода, можно было бы легко доказать, что Мейерхольд в «Пизанелле» (в отличие от драматурга Г. Д’Аннунцио, художника Л. С. Бакста и Иды Рубинштейн, которых от «причудливого» модерна никак не оторвешь) вообще без него обошелся. Судя по известной рецензии А. Я. Левинсона, Мейерхольд был менее всего озабочен чувственным буйством пьесы Д’Аннунцио, так отвращающим от модерна Т. И. Бачелис: «Основные приемы пластических построений Мейерхольда, простые и действенные — декоративная симметрия, контраст, усиление через повторение»[[10]](#endnote-11). Но именно эти «простые» приемы, а не живописный (так или иначе окрашенный) антураж существенны для архитектоники стиля модерн. Именно они — основа стиля. Не случайно, восхищаясь «великолепиями» Бакста, Левинсон считал, что «знаменательнее всего» в спектакле было то, что «колористические задания макетов Бакста были осуществлены и как бы продолжены волей режиссера в самом сценическом {7} движении»: «В. Э. Мейерхольд, поставивший пьесу, 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»[[11]](#endnote-12). Из этого описания следует, что «Пизанелла» была не просто спектаклем модернистского профиля, но постановкой, принадлежавшей к зрелым опытам режиссера, несла на себе зримый отпечаток уверенного мастерства. Так считал и сам Мейерхольд: «А ведь это очень удачная из моих постановок. Особенно удалось мне слить в единство все акты, столь необъединенные в едином стиле у Д’Аннунцио. Кроме того, очевидно, наступила для меня пора распоряжаться массами. <…> Вообще, я многим доволен»[[12]](#endnote-13). Другими словами, «Пизанелла» — не срыв режиссера в сладострастные объятия модерна, а веха единого пути.

Т. И. Бачелис считала по-другому. Помещая мейерхольдовский модерн во временной промежуток, впервые обозначенный К. Л. Рудницким, и, по существу, сводя его к «Пизанелле» (хотя упоминаются — «невольное соприкосновение с модерном» «Сестры Беатрисы» и других спектаклей театра на Офицерской, «надменность» его мотивов в «Гедде Габлер»[[13]](#endnote-14)), Бачелис утверждала, что модерн «занимает в исканиях Мейерхольда второстепенное и не всегда им самим осознанное место»[[14]](#endnote-15). Этим, по ее мнению, объясняется и неизученность роли модерна в творчестве режиссера. По внутреннему убеждению Бачелис, Мейерхольд «Пизанеллы» — не подлинный Мейерхольд, а Мейерхольд, задавленный пышным декором модерна. Настоящий Мейерхольд — в «пророческом “Балаганчике”, в продолжающем его новации “Дон Жуане”»[[15]](#endnote-16).

Это, бесспорно, так, но именно «Дон Жуан», прежде никогда и никем к модерну не причислявшийся, рассмотрен А. Смириной как его театральная квинтэссенция. И, оказывается, костюм модерна сидит на нем как влитой. Идеально соответствует «Дон Жуану» и ключевая посылка Д. В. Сарабьянова, сквозь призму которой Смирина рассматривает отдельные элементы спектакля: «Модерн постоянно пребывает между двумя измерениями — реальностью и условностью. Он сводит одно к другому или находит между ними соединительные нити»[[16]](#endnote-17).

Наглядно демонстрируя, как в каждом из компонентов сценического целого «Дон Жуана» «проявилась принципиальная диалогичность модерна», Смирина приходит к выводу, что этот спектакль стал «самым последовательным — изысканным и прихотливым воплощением мейерхольдовской идеи гротеска»[[17]](#endnote-18). Приводя далее известное определение гротеска, данное Мейерхольдом в статье «Балаган» (1912), констатируя отсутствие в «Дон Жуане» привычной иерархии смыслов («живое тело» спектакля — витализм модерна), Смирина, по существу, отождествляет гротеск с модерном.

{8} Здесь сразу возникает много вопросов, ставящих под сомнение все построение А. Смириной, хотя система ее аргументации выглядит практически безупречной.

Для Мейерхольда гротеск, в конечном счете, есть основное свойство театра. Вот определение 1922 года: «Умышленная утрировка и перестройка (искажение) природы и соединение предметов, несоединимых ею или привычкой нашего повседневного опыта, при настойчивом подчеркивании материально обыденной чувственности формы, создаваемой этим путем»[[18]](#endnote-19). Данное определение гротеска идентично современному пониманию модерна — оно захватывает как диалогичность его методологии, так и механизм конструирования стиля. Далее, в брошюре 1922 года, составленной Мейерхольдом и его сотрудниками, сказано: «Театр, являясь внеприродной комбинацией естественных, временных, пространственных и числовых явлений, неизменно противоречащих повседневности нашего опыта, по самому своему существу есть пример гротеска. Возникнув из гротеска обрядового маскарада, он неизбежно разрушается при какой угодно попытке удаления из него гротеска в качестве основания его бытия. Будучи основным свойством театра, гротеск для своего осуществления требует неизбежной перестройки всех элементов, извне вводимых в сферу театра, в том числе и необходимого ему человека, переделывая [его] из обывателя-личности в лицедея»[[19]](#endnote-20).

Можно по-разному относиться к стремлению Мейерхольда распространить гротеск на суть театра вообще, но нельзя не заметить, что суть эта уловлена проницательно. Ведь и Станиславского, принципиально чуждого гротескной методологии (несмотря на старания его адептов приписать гротеск и ему), неизменно мучил вопрос о природной двойственности актерского творчества и пресловутое «я — не я» волновало его ничуть не меньше, чем Мейерхольда. Повторим определение Д. В. Сарабьянова, из которого исходит А. Смирина: «Модерн постоянно пребывает между двумя измерениями — реальностью и условностью». И актер, и театр как таковой тоже. «Он (модерн. — *Г. Т*.) сводит одно к другому или находит между ними соединительные нити». Точно так же, как актер. Точно так же, как театр. Находясь на территории Мейерхольда, легко поставить знак равенства не только между модерном и гротеском, но и между модерном и театром.

Выходит, что, профессионально оперируя системой уподоблений, присущих методологии модерна, можно доказать что угодно. Это и демонстрирует А. Смирина. А потому легко представить себе рассмотрение ею в духе модерна любую из вех творческого пути Мейерхольда от «Балаганчика» до «Маскарада», где, по предварительной прикидке, «идеи и темы модерна получили уже симфоническое развитие»[[20]](#endnote-21). Но в таком случае пришлось бы уподобить модерну не только театр, но и искусство вообще — стоит лишь вспомнить, что говорил {9} Ф. М. Достоевский о «Пиковой даме» А. С. Пушкина: «Пушкин, давший нам почти все формы искусства, написал “Пиковую даму” — верх искусства фантастического. И вы верите, что Германн действительно имел видение, и именно сообразное с его мировоззрением, а между тем в конце повести, то есть прочтя ее, вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германна, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром… Вот это искусство!»[[21]](#endnote-22)

Сказанное, очевидно, означает, что следует все-таки попытаться отдать модерну в Мейерхольде только то, что принадлежит ему на самом деле.

Высказываний о модерне у Мейерхольда немного, и все они отрицательные. Слово «модерн» в лексиконе режиссера становится едва ли не бранным — им «припечатывает» он своих оппонентов и антиподов. Лучше уж оставаться, убеждал он, при совсем старом театре, «который откровенно отрясает от ног своих всякий модернизм» — он «подгниет еще немножко и рухнет», — чем называть новым запасшийся «целым мешком клише модернизма» («Мы присутствовали при зарождении нового типа режиссера — режиссера-компилятора»[[22]](#endnote-23) — имеется в виду Ф. Ф. Комиссаржевский), и т. д.

В советское время отношение Мейерхольда к модерну могло только ухудшиться. К 1930‑м годам сложилась тенденция именовать «модернизмом» все дореволюционное творчество режиссера, да и вообще все искусство Серебряного века. Приходилось оправдываться, чтобы спасти то, от чего невозможно отказаться: «Если бы у меня было свободное время, — говорил он А. К. Гладкову, — я хотел бы переписать некоторые мои статьи из книги “О театре”, чтобы, не изменяя их по существу, освободить их от модной в начале века модернистской терминологии. Сейчас она только мешает правильно оценить их»[[23]](#endnote-24). Слава Богу, что Мейерхольд этого не сделал. Терминология его статей не «модернистская», а собственно театральная; его книга остается программным сочинением по теории театра («особенно ценны те многочисленные места в книге, где автор остается верен формальному и техническому характеру изложения; они дают возможность читателю проникнуть в ту специфическую художественную среду, которую можно обозначить как чистую “театральность”»[[24]](#endnote-25)). Зачем, например, было отказываться от знаменитой формулы «слова в театре лишь узоры на канве движений»? Мейерхольду изменяла память, когда он, внушая А. К. Гладкову — «бойтесь с педантами говорить метафорами», — называет свой «легкокрылый афоризм», который педанты «вот уже два десятка лет научно опровергают», «обычной метафорой, каких рассыпаешь много, говоря с учениками»[[25]](#endnote-26). В метафорической формуле и правда проглядывает модернистский орнамент, но была она не спонтанной находкой устных бесед, а выверенным, глубоко продуманным тезисом программной теоретической статьи: «Скоро ли запишут на театральных скрижалях закон: слова в театре лишь узоры на канве движений?»[[26]](#endnote-27)

{10} Есть среди поздних высказываний Мейерхольда и такое: «Современный стиль на театре — сочетание самой смелой условности и самого крайнего натурализма»[[27]](#endnote-28). Этот стиль называется «модерн». Так что возвращение к его истокам в творчестве Мейерхольда представляется актуальной театроведческой задачей.

Предлагаемое учебное пособие состоит из трех частей — в первой анализируются связи Мейерхольда с жизнетворческой программой модерна и его место в хороводе поведенческих моделей, им порожденных. Вторая — посвящена союзу и конфликту Мейерхольда с великой актрисой эпохи модерна В. Ф. Комиссаржевской. Здесь реконструированы пять спектаклей театра на Офицерской, наименее изученных в театроведческой литературе и наиболее показательных в плане заявленной проблематики. Третья подводит итог символистскому периоду в творчестве Мейерхольда, обращая читателя к новым тенденциям в театральных исканиях режиссера.

# **{11}** Часть первая В. Э. Мейерхольд и поведенческие модели модерна

По словам Б. В. Алперса, жена Мейерхольда О. М. Мунт называла его «красивый урод»[[28]](#endnote-29). Чем не персона модерна? Да и православный немец — тоже кое о чем говорит. Есть и другие красноречивые свидетельства восприятия Мейерхольда в духе модернистского «двоемирия». «У него какое-то необыкновенное лицо. Старинное и вместе с тем декадентское»[[29]](#endnote-30). Будто созданное по заказу модерна! «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 schon, so rein und hold  
В изящнейшем костюме  
Наш милый Мейерхольд»[[30]](#endnote-31).

Эффектный оксюморон Мунт, первое впечатление молоденькой Веры Алперс, иронические дифирамбы друзей — Мейерхольд неизменно воспринимался современниками в модернистском контексте, хотя сам нисколько тому не потворствовал. «Имей в виду, — заключал он письмо к жене, — что изящнейшим костюмом назван тот ежедневный мой синий пиджак, который начинает уже лосниться»[[31]](#endnote-32).

Знаменательно, что стилизованные под иконографию модерна стихотворные экспромты родились на возродившейся в 1910 году «Башне» Вяч. Иванова, где один из авторов (Вл. Пяст) только что прочитал первый акт своего перевода «Осужденного за неверие» Тирсо де Молины. У Мейерхольда с «Башней» также образовались важные для него творческие связи — там, в частности, началось погружение режиссера в мир испанского театра. Но «Башня», где Мейерхольд впервые появился в январе 1906 года как предполагавшийся режиссер символистского театра «Факелы», была (кроме всего прочего) оранжереей, культивирующей поведенческие модели модернистского толка.

{12} В 1906 году на «Башне» (квартира Вяч. И. Иванова на верхнем этаже в доме по Таврической ул.) по средам регулярно устраивались симпозиумы. Философ Николай Бердяев вспоминал: «На “Ивановских средах” встречались люди очень разных даров, положений и направлений. Мистические анархисты и православные, декаденты и профессора-академики, неохристиане и социал-демократы, поэты и ученые, художники и мыслители, актеры и общественные деятели — все мирно сходились на Ивановской башне и мирно беседовали на темы литературные, художественные, философские, религиозные, оккультные, о литературной злобе и о последних космических проблемах бытия. Но преобладал тон и стиль мистический. <…> Вспоминаю беседу об Эросе, одну из центральных тем “сред”. Образовался настоящий симпозион, и речи о любви произносили столь различные люди, как сам хозяин Вячеслав Иванов, приехавший из Москвы Андрей Белый, изящный профессор Ф. Ф. Зелинский и А. Луначарский, видевший в современном пролетариате перевоплощение античного эроса, и один материалист, который ничего не признавал, кроме физиологических процессов»[[32]](#endnote-33).

Ретроспективная ирония Н. А. Бердяева, ставящая возмужавшего философа в позицию стороннего наблюдателя, не соответствует его тогдашней роли в устроении подобных «симпозионов» и самоотдаче непосредственного участия в других затеях ивановского круга. Бердяев был не только бессменным председателем иронически преподанных «сред», но сотрудничал с Вяч. Ивановым и до открытия башенных ритуалов. Так, 2 мая 1905 года на квартире старшего символиста Н. М. Минского на Английской набережной состоялось «Собрание {13} для Богообручения», в котором участвовали с женами — сам Минский, Иванов, Бердяев, Розанов, Ф. Сологуб (без жены!). Описывая Блоку это «богообручение с ритмическими движениями», его обычно невозмутимый друг Евгений Иванов не смог удержаться от некоторого сарказма: «… и вот еще, что было предложено В. Ивановым — самое центральное — это “жертва”, которая по собственной воле и по соглашению общему решает “сораспяться вселенской жертве”, как говорит Иванов: вселенскую же распятую жертву каждый по-своему понимает. “Сораспятие” выражается в символическом пригвождении рук, ног. “Причем должна быть нанесена ранка до крови”»[[33]](#endnote-34).

Остается только изумляться — не самоотверженному энтузиазму приносимого в «жертву» студента Консерватории, но сакральной истовости устроителей-участников, решившихся на себе испытать хмельные токи языческого культа, подзарядившись творческой энергией, источник которой русская интеллектуальная элита обнаружила, вслед за Ницше, исключительно в дионисийской стихии.

Сократическая атмосфера культурного жизнестроительства, выстраиваемая Зодчим («Я башню безумную зижду / высоко над мороком жизни»[[34]](#endnote-35)), была предваряющим эскизом к лучезарной картине «соборного театра» будущего. Андрей Белый, относившийся к ключевой концепции Иванова неизменно скептически («уж лучше закружиться в вальсе с хорошенькой барышней, чем водить хоровод с действительным тайным советником»[[35]](#endnote-36)), оговаривал, что «тонкая и глубокая теория В. И. Иванова» была профанирована «резонирующими модернистами»[[36]](#endnote-37). Но ведь и сама подстановка языческого культа Диониса в традиционный христосоцентризм соборности была акцией модернистского дискурса. Как и теургический пафос всех (включая Белого) «младших» символистов, выводящий искусство к моделированию жизни.

В автобиографическом очерке 1928 года Белый уже без оговорок утверждал, что «Башня» исказила теургическую идею о «коммуне исканий, лаборатории опытов новой жизни… в Символе»[[37]](#endnote-38), подменив ее наскоро сколоченной платформой соборного индивидуализма (мистического анархизма), бывшей, по его словам, «бесстыдной кражей “интимных” лозунгов: соборности, сверхиндивидуализма, реальной символики, революционной коммуны, многогранности, мистерии»[[38]](#endnote-39).

Объявляя перечисленное четверть века спустя своей личной, интеллектуальной собственностью, Белый пытался схватить «воров» за руку: «Я вижу свои лозунги вывернутыми наизнанку: вместо соборности — газетный базар и расчет на рекламу; вместо сверхиндивидуализма — задний ход на общность; вместо реальной символики — чувственное оплотнение символов, где знак “фаллуса” фигурирует рядом со знаком Христа; вместо революционной коммуны — запах публичного дома, сверху раздушенный духами утонченных слов; {14} вместо многогранности — пустую синкретическую всегранность и вместо мистерии — опыты стилизации в театре Мейерхольда.

Всему этому я говорю свое негодующее “НЕТ”: “Это — не символизм, а фальсификация”»[[39]](#endnote-40). Прямо — «Мне не смешно, когда маляр негодный / Мне пачкает Мадонну Рафаэля…»! Можно подумать, что не Белый с Сергеем Соловьевым, придумавшим культ «земных отображений», опознали в Л. Д. Блок обращенную в явь Прекрасную Даму и «естественное отображение» Софии! Что не московских «аргонавтов» пародировал Блок в мистиках «Балаганчика»!

Трудно сказать, почему Белый отказывался замечать закономерность возмущавшей его метаморфозы «интимных» теургических концепций. Изначально принадлежа не Белому, а модернистскому дискурсу символизма, они неизбежно балансировали между «высоким» и «низким», эзотерическим и профанным, «бытием в Символе» и поведенческими моделями.

Вяч. Иванов, не страшившийся «блуда» (слово Белого) с эзотерикой символизма, неизменно готовый реализовывать идею «соборности» в собственной жизни, был куда последовательнее. Протеизм его творческой субстанции, будто специально предназначенной для бытия в символах культурных отражений «родного» и «вселенского», обращал жизнь обитателей и гостей «башни» в театр поведенческих моделей, чему немало способствовали и актерские таланты Вячеслава Великолепного («это был самый замечательный артистический позер, какого я в жизни встречал, и настоящий шармер»[[40]](#endnote-41)). Любая жизнетворческая акция «башни» упиралась в создание теургических «ролей», что ничуть не противоречило реалистическому символизму, предполагавшему, согласно мэтру, бытие не символа, а самой жизни («бытие в символе»), *действие*, «отмеченное печатью божественного Имени»[[41]](#endnote-42). То, что «божественное Имя» при этом неминуемо профанировалось, никого не смущало.

{15} Взять хотя бы небезызвестные «Вечера Гафиза». Впрочем, известно о них не так уж много — в отличие от открытых для всех «сред», «вечера» (точнее «вечери») лета-осени 1906 года были интимными собраниями-ужинами избранных, окруженными завесой тайны и множеством слухов.

В названии «вечерей» читается дружеская перекличка с «Книгой Гафиза» из «Западно-восточного дивана» Гете. Гафиз (персидский поэт, XIV в.) был известен в России с начала XIX века, но «гафизиты» могли появиться только в эпоху модерна и не где-нибудь, а именно в Петробагдаде (всерьез обозначенное Ивановым место сочинения гимна «Друзьям Гафиза» и стихотворений «Палатка Гафиза» и «Встреча гостей», 1906[[42]](#endnote-43)).

Хотя Гете и был объявлен «дальним отцом нашего символизма»[[43]](#endnote-44) и предвестником культовых ценностей теургов, притянуть «Западно-восточный диван» к «соборованиию» под звездой Гафиза можно было только за уши. Гете «сопротивлялся» («здесь немец говорит о том, что он чувствует по отношению к персу»[[44]](#endnote-45)) и даже возражал будущим «гафизитам»:

Мистическим был ты для них,  
Тебя по-дурацки читавших,  
В великом имени свой  
Нечистый хмель увидавших[[45]](#endnote-46).

(Пер. В. Левика)

Читало-то Гафиза ивановское окружение едва ли «по-дурацки» — газэлы «гафизита» Михаила Кузмина («Венок весен» из второй книги стихов «Осенние вечера»[[46]](#endnote-47)) ни в чем гетевским не уступают. Но мистика «вечерей» была программной, по крайней мере со стороны их устроителя.

«Гафизовские» имена Иванова — Эль-Руми и Гиперион — только на первый взгляд кажутся никак не сопряженными. Они связаны мистической мифологемой «огненной смерти», ключевой в символической метафорике Иванова. {16} Эль-Руми (Джелал-эддин Руми) — персидский поэт XIII в., толкователь философии суфизма, одним из догматов которой был призыв к добровольному самосожжению, дабы слиться с небесным огнем вечности. Гиперион — герой романа Ф. Гельдерлина «Гиперион, или Греческий отшельник» — современный эллин, с именем «огненно сияющего» Титана, отца Гелиоса-солнца. Роман Гельдерлина (как и в концепции Иванова[[47]](#endnote-48)) предвосхищает трагедию. Находясь близ Этны, Гиперион вспоминает о древнегреческом философе Эмпедокле, бросившемся, согласно легенде, в кратер вулкана. Этот «великолепный жест прыжка в огненную стихию»[[48]](#endnote-49) (трагедия «Смерть Эмпедокла») — наглядный пример увлекавшего Иванова дионисийского палигенезиса. Сюда Иванов подключал и Гете, который, по его словам, хоть и «боялся Диониса» и «избегал сознательно»[[49]](#endnote-50), не мог не прикоснуться своим гением к существу дионисийства. Перманентно сопровождающий жизнетворчество Иванова шедевр гетевской лирики «Блаженное томление» — о бабочке, летящей в пламя свечи, переводится мэтром теургического символизма дословно, чтоб не утерять ни крупицы заложенного в нем мистического смысла (первая строфа стихотворения — «то живое буду я славить, что тоскует по огненной смерти» — взята эпиграфом к книге его лирики «Corardens» — пламенеющее сердце; заключительная — «умри и стань другим» — девизом жизнетворческой интенции символизма). У Гельдерлина («самого стойкого энтузиаста» античности «среди мировых поэтов»[[50]](#endnote-51)) «лучший русский эллинист»[[51]](#endnote-52) мог обнаружить родственную себе языческую интерпретацию христианства, чувственную стихию, предвосхищающую витализм модерна.

У Гельдерлина нашел он и «роль» своей боготворимой супруге — Л. Д. Зиновьевой-Аннибал. Диотима — возлюбленная Гипериона — в первом рождении «внесценическая» героиня диалога Платона «Пир», речь которой об Эроте как стремлении к бессмертию пересказывает Сократ[[52]](#endnote-53). Диотима — и муза гельдерлиновской лирики — реальная женщина, мать четверых детей, хозяйка дома, где поэт два года служил гувернером, — Сюзетта Гонтер. Как же иначе могла зваться муза Иванова, хозяйка «башни» и «вечерей», являвшаяся взору восхищенных гафизитов в огненно-алом хитоне? Для Зиновьевой-Аннибал мистическое уподобление стало роковым — подобно героине «Гипериона», она скоропостижно скончалась (в октябре 1907 года).

С Ивановым состоялось второе рождение Гельдерлина. «В восемнадцатом веке Гельдерлина почти совсем не знали. Его полузнали, и то немногие, в девятнадцатом. Подлинная слава его, возраставшая непрерывно, началась не ранее, чем полстолетие тому назад»[[53]](#endnote-54). Роль Иванова в основании культа Гельдерлина в XX в., скрытая маскарадом поведенческих моделей, еще ждет должной исторической оценки. Скажем только, что укрепление феномена Гельдерлина в фокусе философских концептов отошедшего столетия восходит к Иванову («Гельдерлин, {17} поэт, во встрече с творчеством которого немцам еще предстоит показать себя достойными его»[[54]](#endnote-55), — утверждал, например, Мартин Хайдеггер).

«Своего» Гельдерлина Иванов скорее всего получил от Ницше. Любимый поэт молодого Ницше умер в 1843 году, за несколько месяцев до его рождения, проведя вторую половину жизни (целых 37 лет!) в помрачении рассудка. «Какой-нибудь платоник сказал бы, пожалуй, — писал биограф Ницше Д. Галеви, — что душа одного гения переместилась в тело другого»[[55]](#endnote-56). Ницше, как известно, тоже кончил безумием (последние десять лет жизни). Он умер в 1900 году, и Иванов вполне мог считать, что дионисийская душа Ницше вселилась в теургическое «тело» символизма.

Ритуал «вечерей» имел аналогом как космогонические беседы Гипериона с друзьями и Диотимой из романа Гельдерлина, так и диспут об Эроте (Эросе) платоновского диалога. «Роли» гафизиты выбирали из двух главных сфер модернистского конструирования — Античности и Востока (В. Ф. Нувель — Петроний, К. А. Сомов — Аладин и т. д.). Иногда роль прирастала к повседневному поведению. Так, М. А. Кузмин, выступавший от лица Антиноя (не того Антиноя, воинственного и наглого, что был предводителем женихов Одиссеевой Пенелопы, а прекрасного юноши, любимца римского императора Адриана, то ли утонувшего, то ли утопившегося в Ниле во II в. н. э. и обожествленного покровителем после смерти), запечатывал свои письма «разноцветным сургучем, на котором был отточен профиль Антиноя»[[56]](#endnote-57). Антиной, выбранный для гафизовских пиров, долго сопровождал жизнь и творчество Кузмина, не мешая появлению новых поведенческих моделей — денди-эстета, старообрядца в поддевке и др., образуя «спутанную смесь противоречивых сближений и соединений»[[57]](#endnote-58). Современники напрасно пытались обнаружить подлинное лицо Кузмина в какой-то определенной маске. «Изящный стилизатор, жеманный маркиз в жизни и творчестве, он в то же время подлинный старообрядец»[[58]](#endnote-59). Подлинный Кузмин — поэт, как начертано на его могильной плите. А «сближения и соединения» — поведенческие модели, вызванные к жизни стилем модерн. Причем старообрядческая ничуть не лучше и не глубже наглядно модернистской.

Судя по дневниковой записи Иванова от 17 июня 1906 года, предполагавшаяся органика гафизовского «соборования» давала сбой и требовала заключения в форму театрального представления: «Правда, я был плохой артист. Гафиз должен сделаться вполне искусством. Каждая вечеря должна заранее обдумываться и протекать по сообща выработанной программе. Свободное общение друзей периодически прерывается исполнением очередных нумеров этой программы, обращающих внимание к общине в целом. Этими нумерами будут стихи, песни, музыка, танец, сказки и произнесение изречений, могущих служить и тезисами для прений, а также некоторые коллективные действия, изобретение которых будет составлять также обязанность устроителя вечера»[[59]](#endnote-60).

{18} Для выполнения заявленного (и неосуществленного) нужен был не просто «артист», а режиссер. Ивановское окружение отдавало себе в этом отчет, возлагая большие надежды на Мейерхольда. Но Мейерхольд летом 1906 года находился с «Товариществом Новой драмы» в Полтаве, осенью начал работу в театре на Офицерской. Ему было не до «Гафиза». Впрочем, как показали его эксперименты у Комиссаржевской, за которыми символисты ревностно следили, надеясь на претворение своей программы в профессиональном театре, Мейерхольду и по существу оказалось не до «Гафиза». Г. И. Чулков, осторожно поддерживавший режиссера в рецензиях на спектакли театра на Офицерской, неизменно сокрушался, что привлеченный им на «Башню» Мейерхольд манкирует обязанностью «деять соборно», и не зря подозревал, что не Комиссаржевская была препятствием к такому «деянью», а сам Мейерхольд уклонялся от почетной миссии демиурга «соборного театра». Но Мейерхольд видел в театре не средство, а цель. Вытекавшее из концепции «соборности» возвращение театра к действу, мистерии, ритуалу смущало Мейерхольда активизированной модерном паратеатральностью и, приводя в священный трепет (у Вяч. Иванова, по его словам, нельзя «пропустить ни одной строчки, им написанной»[[60]](#endnote-61)), уже тогда, на исходе символизма, не слишком вдохновляло к конкретной работе. А в 1912 году, в разгар традиционализма, он прямо заявил о театральной беспочвенности «соборности», противопоставив мистерии — балаган, т. е. собственно театр (отказавшись, тем самым, «петь хоровую песнь» и удалившись «из круга, закрыв лицо руками»[[61]](#endnote-62)!). Да и бывшие гафизиты перешли от театрализованных ритуалов к театру, увлеченно разыгрывая Кальдерона в мейерхольдовской постановке («Поклонение кресту», 1910).

Мейерхольд (дооктябрьской поры) в создании поведенческих моделей замечен не был. Современники, отмечавшие «картинность» его облика и противоречивые сбои поведения, не находили в них искусственной сконструированности. Б. К. Пронин рассказывал В. П. Веригиной о своем первом впечатлении от Мейерхольда: «Во время репетиции тихонько открылась боковая дверь, и появилась тонкая фигура молодого человека, который замер в неподвижной позе с приподнятым кверху лицом. Борису Константиновичу сейчас же: вспомнилась виденная им в Париже скульптура — голова “Гения вдохновения”»[[62]](#endnote-63). Не исключено, что Мейерхольд (как всякий актер) культивировал в своем жизненном облике подобную картинность, хотя «приподнятое кверху лицо» зафиксировано и Н. П. Ульяновым на знаменитом портрете режиссера в роли Пьеро, и Б. М. Кустодиевым (скульптурный бюст 1911 года); встречается оно и на других портретах и многих фотографиях Мейерхольда в разные годы жизни. А значит, могло быть и естественным пластическим жестом высокого, чуть сутулого человека.

{19} Сразу после премьеры «Балаганчика» был устроен «вечер бумажных дам», описанный в разных мемуарах: «Почти все дамы (актрисы. — *Г. Т*.) были в бумажных костюмах одного фасона. На Н. Н. Волоховой было длинное со шлейфом светло-лиловое бумажное платье. Голову ее украшала диадема, которую Блок назвал в стихах “трехвенечной тиарой”. <…> Мунт (Екатерина Михайловна, свояченица Мейерхольда. — *Г. Т*.) в желтом наряде, как диковинный цветок, и Вера Иванова, вся розовая, тонкая, с нервными и усталыми движениями. Я сама, одетая в красное, показалась себе незнакомкой в большом зеркале»[[63]](#endnote-64). Прямо ожившая картина модерна. А что же Мейерхольд? «То задумается, потухнет, будто уйдет куда-то далеко от всех нас, от музыки, звенящей в гостиной, от веселого щебетания актрис, от дружеских слов.

Тонкое лицо станет еще острее, как-то посереет, станет совсем неживым, будто неведомая тоска и грезы владеют душой, а потом встрепенется, вспыхнет, уже смеется, молодой и задорный. Взобрался по складной лестнице к самому потолку и пластом грохнулся на пол. Даже актрисы испугались, а оказался просто ловкий трюк»[[64]](#endnote-65). И средь маскарадного бала Мейерхольду удивительным образом удавалось оставаться самим собой, демонстрируя при сем технику будущей биомеханики!

Эпоха модерна создавала атмосферу игры в жизни, грозя обернуться игрой жизнью. И смертью. «Художник утонувший / Топочет каблучком…»[[65]](#endnote-66)

Гибель Николая Сапунова стала пугающим предостережением смертельной опасности игр на грани миров. Сапунов, любивший говорить «о рожах, которые могут запугать до смерти», планировал провести в Териоках «Веселую ночь на берегу Финского залива». «Среди участников “веселой ночи” в качестве главной дурацкой персоны Сапунову представлялся некий шарлатан, который “поспевает всюду вовремя”. Но судьба шарлатана плачевна. К нему подкрадывается смерть — “девушка с бумажной косой”, и шарлатан перестает существовать. <…> Оказалось, что “девушка с бумажной косой” ходила не за шарлатаном, а за самим Сапуновым. В ночь на 15 июня (1912 года. — *Г. Т*.), катаясь на лодке с компанией по Финскому заливу, — Сапунов утонул»[[66]](#endnote-67). «Ему неоднократно было предсказано, — вспоминал тонувший с Сапуновым М. А. Кузмин, — что он потонет, и он до такой степени верил этому, что даже остерегался переезжать через Неву на пароходике, так что нужно удивляться действительно какому-то роковому минутному затмению, которое побудило его добровольно, по собственному почину, забыв все страхи, отправиться в ту морскую прогулку, так печально и непоправимо оправдавшую предсказания гадалок»[[67]](#endnote-68).

Гадалки, вещательницы, сглаз, предсказания и предзнаменования кровно причастны к образованию тогдашних поведенческих моделей. Кузмин, вспоминающий спустя четыре года о гибели приятеля как о только что случившейся (ведь по законам оккультизма утонуть следовало ему, Антиною!), не может {20} преодолеть мистическую оторопь, в которую его (и Иванова, и Белого, и Бердяева) не раз погружала Анна Рудольфовна Минцлова. Называя себя «эмиссаром Р. Штейнера», Минцлова раскинула в Петербурге и Москве «антропософические сети»[[68]](#endnote-69), после чего растворилась в неизвестности — простившись с приятельницей на Кузнецком мосту, «она больше не возвращалась и исчезла навсегда», что, понятно, «еще больше способствовало ее таинственной репутации»[[69]](#endnote-70). Не пополнив в России ряды «розенкрейцеров», Минцлова оставила за собой зловещий мистический след. Как сообщают исследователи творчества Сапунова, он в начале 1910‑х годов начал писать портрет Кузмина, но не закончил его — на холсте стали появляться пятна[[70]](#endnote-71). И хотя спустя некоторое время художник вернулся к портрету, он так и остался незавершенным. Как было Кузмину не трепетать!

Мейерхольд, в отличие от Кузмина, с Сапуновым не тонул, с Минцловой не общался, но сглазу подвергся. Многие отмечали его «подозрительность, временами казавшуюся маниакальной»[[71]](#endnote-72). Конечно, в советское время для такой подозрительности были вполне объективные основания (особенно у Мейерхольда, тем более в 1930‑е годы, о которых пишет А. К. Гладков). И все-таки Эккерману Мейерхольда она казалась «самой странной» его чертой: «Он постоянно видел вокруг себя готовящиеся подвохи, заговоры, предательство, интриги, преувеличивал сплоченность и организованность своих действительных врагов, выдумывал мнимых врагов и парировал в своем воображении их им же самим сочиненные козни. Часто чувствуя, что он рискует показаться смешным в этой своей странности, он, как умный человек, шел навстречу шутке: сам себя начинал высмеивать, пародировать, превращая это в игру, в розыгрыш, преувеличивал до гротеска, но до конца все же не мог избавиться от этой черты и где-то на дне души всегда был настороже»[[72]](#endnote-73).

Гладков говорит также о «почти непрерывной мейерхольдовской игре в жизни»[[73]](#endnote-74), но в качестве примеров приводит житейские забавы и розыгрыши, верно объясняя эту игру особенностями творческой натуры режиссера — «необузданным и бешеным воображением», «огромным избытком темперамента, артистизма». Верно и то, что игра в жизни была для Мейерхольда «полубессознательной тренировкой, постоянным упражнением, привычной ежечасной работой над собой»: «Может быть, то, что у Мейерхольда *труд* не отделялся резко, как у многих, от его бытового времяпрепровождения, до предела наполненного наблюдательностью, юмором, мгновенной полушутливой обработкой получаемых извне впечатлений и доведением их до степени искусства, и делало этот труд, когда приходил его час, таким легким и фантастически изощренным, изобильно богатым, точным и как бы сразу отделанным»[[74]](#endnote-75). Все это так, но в отвлеченном от Мейерхольда плане годится для характеристики творческого процесса вообще. До создания поведенческих моделей отсюда далеко.

{21} «Я люблю Уайльда, но терпеть не могу тех, для кого Уайльд является любимым писателем»[[75]](#endnote-76). Это высказывание по интересующему нас поводу. Ведь любовь к Уайльду совсем не то же самое, что любовь к Пушкину, например. Согласно логике модерна, она тянет за собой шлейф жизненных соответствий. Отсекая Уайльда-художника от уайльдовского культа, Мейерхольд демонстрировал себя художником par exellence, и это соответствовало действительности.

«Видите ли, мой друг, — говорил лорд Генри Дориану Грею, — Бэзил все, что в нем есть лучшего, вкладывает в свою работу. Таким образом, для жизни ему остаются только предрассудки, моральные правила и здравый смысл. Из всех художников, которых я знавал, только бездарные были обаятельными людьми. Талантливые живут своим творчеством, и потому сами по себе совсем неинтересны. Всякий поэт — подлинно великий — всегда оказывается самым прозаическим человеком. А второстепенные — обворожительны»[[76]](#endnote-77). Лорд Генри, понятное дело, был великий парадоксалист — ведь, к слову, сам Уайльд был скорее великим, чем второстепенным, но никак не прозаическим, а безусловно — обворожительным. А вот Мейерхольду парадигма лорда Генри годится в самый раз. Иначе как бы ему удалось, неизменно вращаясь в кругу поведенческих моделей, не подарить мемуаристам ни одного «сюжета»? По всем статьям, ему следовало играть не лорда Генри (в первой своей киноленте «Портрет Дориана Грея», 1915), а автора рокового портрета. Вот только *роль* художника Бэзила Холлуорда была Мейерхольду не интересна. Другое дело — *роль* лорда Генри Уоттона.

{22} Сразу бросается в глаза, что облик лорда Генри (если судить по фотографии — фильм не сохранился) дан не по Уайльду, а по поведенческой модели в его духе. У Уайльда лорд Генри — изящный молодой человек со смуглым романтическим лицом и завораживающим голосом. «Даже руки его, прохладные, белые и нежные, как цветы, таили в себе странное очарование. В движениях этих рук, как и в голосе, была музыка, и казалось, что они говорят своим собственным языком»[[77]](#endnote-78).

Смотрящий с фотографии лорд Генри — Мейерхольд — истинный мужчина-«вамп». Напомаженные волосы, бледное порочное лицо, подведенные глаза, монокль, сигара в зубах, орхидея в петлице. Униформа дендизма. Про соответствие «голосов» судить не приходится, что же касается рук, то они (на фотографии не запечатленные) в самой ленте не могли не быть предельно выразительными — ведь роль, как и весь фильм, создавалась исключительно пластическими средствами. Другое дело — какова была направленность этой выразительности.

Фильм был оценен высоко («пока это высшее достижение русской кинематографии»[[78]](#endnote-79)), больших похвал удостоилось и искусство Мейерхольда-актера, дебютировавшего в кино: «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 доведена до самого парадоксального положения, — надписи из Уайльда были бы лишними. Потому что *искусство жеста* может быть еще более парадоксальным, чем слово»[[79]](#endnote-80). Можно только удивляться глубине проникновения автора статьи в существо актерской техники, наглядно демонстрируемой Мейерхольдом, но поверить, что только с ее помощью можно было экранизировать Уайльда, трудно. Ведь у него в романе — все дело в слове и красках. В черно-белом, немом кино, да еще на том этапе его развития, когда снимался фильм Мейерхольда, Уайльд был невоплотим. И маска Мейерхольда — лорда Генри показывает, какой это был Уайльд. Сколько бы вкуса ни проявлял режиссер в подборе уайльдовских парадоксов для титров ленты, как бы мастерски ни пользовался он черно-белой светотенью (именно это, по мнению киноведов, было открытием Мейерхольда), режиссер, снимавший фильм как художник, неминуемо попадал в ловушку тогдашних киноклише, уподоблявших уайльдовский стиль расхожим представлениям о нем (т. е. поведенческим моделям модерна). Показательна сопровождавшая прокат фильма анонсирующая реклама: «На плакатах были нарисованы крупные головы: юноши и безобразного, похожего на сатира старика. Под рисунком стояла надпись: “Вот человек, продавший свою душу дьяволу”»[[80]](#endnote-81).

Собственно мейерхольдовское в «Дориане Грее» было связано не с кино, а с театром (хотя уже тогда он задумывался об их принципиальном отличии, {23} обусловленном изобразительной природой кинематографа). Вся вторая часть трехчастной киноленты была отдана театру (в романе это всего лишь эпизод); самый эффектный момент фильма — театральная ложа, в глубине которой было подвешено зеркало, так что кинокадр фиксировал не только зрительские реакции сидящих в ложе Дориана Грея, лорда Генри и Бэзила Холлуорда, но и спектакль, который они смотрели, — ночную сцену из «Ромео и Джульетты». С. И. Юткевич, назвавший эту сцену «пророчески оригинальной для кинематографа»[[81]](#endnote-82), напрасно не оговорил, что пришла она из театра, что игра «в зеркалах» — игра театральная («маска, свеча, зеркало — вот и образ Венеции XVIII века»[[82]](#endnote-83), завороженно повторяемая формула из любимой книги П. П. Муратова — символы театра, преследовавшие Мейерхольда). Назначение на роль Дориана Грея актрисы (В. П. Янова) также шло от театра (только что Н. Г. Коваленская сыграла на Александринской сцене дона Фернандо в «Стойком принце») и противоречило «безусловной» природе кино. Кровную связь с театром подтверждал и замечательный уайльдовский афоризм, полностью переданный в титрах ленты: «Я могла изображать страсть, которой не чувствовала, но не могу изображать ту страсть, которая горит во мне, как огонь»[[83]](#endnote-84), — прозрение несчастной Сибиллы Вейн, стоившее ей жизни, смотрится эпиграфом к мейерхольдовской концепции актерского творчества.

Откровенная театральность дендизма лорда Генри могла быть у Мейерхольда и репликой a parte. Он никогда не стремился ни выглядеть, ни быть денди (хотя именно таковым изображен на портрете Б. Григорьева 1916 года, созданном не без влияния только что сыгранной роли в кино). Да, он писал жене в феврале 1906 года: «Я хочу быть одетым настолько хорошо, чтобы было соответствие между прекрасными стремлениями души и блеском белья»[[84]](#endnote-85). Но разве это дендизм? Это просто вопль души интеллигентного художника, стремящегося вылезти из провинциальной «ямы». Да, ему импонировал портрет, написанный А. Кервильи в 1913 году в Париже (во время работы над «Пизанеллой»), где он был похож как раз на уайльдовского лорда Генри. (Сам портрет, выдержанный в стиле модерн, похож, в свою очередь, на известный сомовский портрет М. А. Кузмина — романтическая красота и рука тонкая и нежная). «Портрет вышел очень хороший, — писал Мейерхольд жене. — Хотя я позировал в пиджачке, Кервильи изобразил меня во фраке и в плаще. В левом углу что-то вроде окна с итальянским небом и цветами. У него интересная техника. Только немного слащав он»[[85]](#endnote-86). Кервильи не только «приодел» Мейерхольда, но и приукрасил его наружность. Но, как видим, портретируемому хватило мужества заявить о ее идеализации. «Самый страшный враг красоты — красивость»[[86]](#endnote-87), — не раз говорил он.

В модернистском кодексе дендизма, причастном Уайльду, Мейерхольд не находил ни красоты, ни героики, о которой писал Ш. Бодлер («дендизм — последний взлет героики на {24} фоне всеобщего упадка»[[87]](#endnote-88)). Его (особенно в последние годы) скорее преследовала гротескная изнанка дендизма. «Красавец Оскар Уайльд идет по улицам Парижа оборванный, всеми покинутый. Дыхание смерти», «этот нерв ужасного Оскара Уайльда, оборванного, без зубов»[[88]](#endnote-89).

Особую проблему представляет знаменитый мейерхольдовский псевдоним «Доктор Дапертутто», в котором подчас и совершенно напрасно видят второе «я» Мейерхольда в духе поведенческой модели. Такой взгляд спровоцирован в первую очередь ахматовской «Поэмой без героя», где Дапертутто является в Фонтанный Дом как «тень из тринадцатого года» в компании «новогодних сорванцов»:

Этот Фаустом, тот Дон-Жуаном,  
Дапертутто, Иоканааном,  
Самый скромный —  
северным Гланом,  
Иль убийцею Дорианом,  
И все шепчут своим дианам,  
Твердо выученный урок[[89]](#endnote-90).

Реальный Мейерхольд вряд ли бы захотел мчаться в «адской арлекинаде» Ахматовой, пусть и под псевдонимом. Смутила бы его и та историческая ответственность, которая была взвалена на его невинных арапчат:

{25} Все равно подходит расплата —  
Видишь там, за вьюгой крупчатой,  
Мейерхольдовы арапчата  
Затевают опять возню?

Конечно, Ахматова могла бы ответить Мейерхольду так же, как отвечала в «Поэме» своей «тени» О. Глебовой-Судейкиной: «Не тебя, а себя казню»[[90]](#endnote-91).

Но слово было сказано, и оно способствовало современному мифу о жизнетворческом потенциале мейерхольдовского псевдонима.

На самом деле все было куда проще. Псевдоним Мейерхольду — режиссеру императорских театров — придумал в 1910 году М. А. Кузмин для сокрытия его приватной сценической практики. Он был очень удачен, так как убивал сразу двух зайцев — служил указанной цели (dappertutto — итал. везде, повсюду) и символизировал любовь к Гофману (как Мейерхольда, так и самого Кузмина). Впервые появившись на афише «Дома интермедий», псевдоним обозначил начало мейерхольдовских «гофманиан», которыми являлись не только сценические вариации на тему Гофмана (например, постановка «Исправленного чудака» М. А. Кузмина по мотивам истории доктора Коппелиуса — «Песочный человек»), но и шницлеровская пантомима «Шарф Коломбины», опыты по реконструкции комедии дель арте, гофмановские мотивы в «Дон Жуане» и «Маскараде».

Сходства Мейерхольда именно с этим гофмановским «доктором» не предполагалось, ибо «доктор-чудодей синьор Дапертутто» творил отнюдь не театральные чудеса. Хотя в его наружности недоброжелатель Мейерхольда мог обнаружить нечто похожее — «высокий, сухопарый человек с ястребиным носом, сверкающими глазами и тонкими губами, искривленными в язвительной гримасе»[[91]](#endnote-92). Но и недоброжелателю вряд ли пришло бы в голову отождествлять Мейерхольда с мерзким исчадием ада, способствовавшим утрате несчастным бюргером Эразмусом Шпикером собственного зеркального отражения, отчего тот в компании небезызвестного Петера Шлемиля, потерявшего тень, принужден был к вечным скитаниям. Но если б такая аналогия все же возникла, Мейерхольд не был бы слишком шокирован — ведь названный дьявол — всего лишь шарлатан, торгующий «колдовскими настойками» («к слову сказать, весьма приятными на вкус»), а вся история Эразмуса Шпикера — иронический парафраз («Удивительной истории Петера Шлемиля» А. Шамиссо): «Они решили было побродить вместе, чтобы Эразмус Шпикер отбрасывал на дорогу тень за обоих спутников, а Петер Шлемиль обеспечивал бы отражение в зеркалах тоже за двоих, но из этого ничего не вышло»[[92]](#endnote-93). Гофмана Мейерхольд любил всего, целиком — «краносюртучный», «уродливый доктор Дапертутто» с его феерическим дьяволизмом принадлежал Гофману. И этого было достаточно.

{26} Художественное окружение Мейерхольда воспринимало Доктора Дапертутто как символ мейерхольдовских и собственных «гофманиан»:

И сказки сладко снятся  
Эрнеста Амедея…  
Родятся и роятся  
Затея из затеи…  
Фантазия обута:  
Сапог ей кот принес…  
И вдруг мелькнет твой нос,  
О, Доктор Дапертутто![[93]](#endnote-94)

Вот отчего, придумывая для Мейерхольда костюм доктора Дапертутто, в котором он по плану вездесущего Б. К. Пронина должен был принимать гостей в «Привале комедиантов» (1916), С. Ю. Судейкин не воспользовался оригиналом («огненно-красный сюртук с блестящими стальными пуговицами»[[94]](#endnote-95)), а сочинил целую живописно-театральную сюиту: «розовый атласный камзол с серебряными пуговицами, синий плащ, лакированная треуголка с плюмажем, маска-клюв, закрывающая лоб и часть носа»[[95]](#endnote-96). Здесь Гофман переплетался с Гоцци и венецианским художником XVIII века Пьетро Лонги точно так же, как в оформленном Судейкиным зрительном зале «Привала», который торжественно назывался «Зала Карло Гоцци и Эрнеста Теодора Амедея Гофмана». Но Мейерхольд в этом костюме так и не появился — может быть, потому, что у гофмановского Дапертутто пуговицы на сюртуке были стальные и одна из них оказалась безнадежно утраченной.

Между двумя революциями 1917 года и в советское время поведенческие модели росли, как грибы. Революционная возбужденность, политизация общества выносили на поверхность «пузыри земли». Стоит вспомнить амплуа Керенского, Ленина — немецкого шпиона и его же в шалаше (загримированный вождь мирового пролетариата!) и продлить цепочку вплоть до сегодняшнего дня, чтобы представить, о чем идет речь.

Наступала эпоха коллективного мифотворчества. «Нас сейчас всех вывели на сцену, и зрителем является весь человеческий род. Существует не только великий театр военных действий, но и маленький театр труда и жизни»[[96]](#endnote-97). Прямо Евреинов, а не нарком просвещения, выступающий на открытии школы Русской драмы! Не зря «крикливый шут Ее Величества Жизни» трубил всем «на представление» их «собственной жизни»[[97]](#endnote-98).

Вспоминая о «могущественной магии разыгравшейся революционной стихии большевизма» — «в коммунистической атмосфере было что-то жуткое, я бы даже сказал, потустороннее»[[98]](#endnote-99), — Н. А. Бердяев, сам того не желая, обнаруживает перекличку с «культурным ренессансом» начала XX века: «В течение {27} всех пяти лет моей жизни в России советской у нас в доме в Малом Власьевском переулке собирались по вторникам (не помню точно), читались доклады, происходили собеседования»[[99]](#endnote-100). Разве что не «по средам»! Комментирующая мемуары супруга Евгения Рапп описывает бердяевские «вторники», точь‑в‑точь как он когда-то — ивановские «среды»: «Это был единственный дом в Москве, где каждый вторник собирались люди, принадлежавшие к разным направлениям, начиная с крайних левых и кончая крайне правыми, за исключением, конечно, большевиков»[[100]](#endnote-101). В дом «большевиков», может быть, и не пускали (хотя как их было сходу опознать?), но сам Бердяев дискутировать с коммунистами не гнушался. Вот что он вспоминает о своем участии в диспуте о Христе в Клубе анархистов (конец 1918 года): «Были толстовцы, были последователи Н. Федорова… были просто анархисты и просто коммунисты. <…> Один рабочий читал доклад о Евангелии, в котором утверждал, что научно доказано, что Матерь Божия была проститутка, а Иисус Христос — незаконный сын римского солдата, аудитория бешено аплодировала. <…> Говорил федоровец, который именовал себя “биокосмистом”. Он нес невероятную чепуху об Евангелии от кобылицы. В конце заявил, что социальная программа-максимум осуществлена и что теперь остается поставить на очередь космическое воскресение мертвых»[[101]](#endnote-102).

Вяч. Иванов, в отличие от Бердяева сотрудничавший с советской властью (был заведующим историко-театральной секцией Театрального Отдела, повергая ниц молодых коллег строгой «дихотомией» своей академической учености[[102]](#endnote-103)), вне службы по-прежнему конструировал поведенческие модели. Чего стоит, например, история создания знаменитой «Переписки из двух углов» (Пг., 1921). Голодные и больные соадресаты (Иванов и М. О. Гершензон) переписывались, находясь в разных углах одной комнаты — «санатория» для «переутомленных работников умственного труда» эпохи военного коммунизма. М. О. Гершензон комментировал ситуацию с понятным отвращением: «Начал переписку он и стал понуждать меня отвечать ему письменно. Мне было неприятно, потому что в этом есть театральность, и я был очень слаб… Но он мучил меня до тех пор, пока я написал. Потом все время он отвечал тотчас, а я тянул ответ на много дней, и он пилил меня… По моему настоянию и прервали на 6‑й паре; он хотел, чтобы была “книга”»[[103]](#endnote-104).

Следует ли удивляться, что даже актерам перестало хватать преображения в роли и захотелось приобщиться к поведенческой модели? Б. С. Глаголин, известный своей богемностью и эксцентричностью, в дни Февральской революции вдруг возжелал «театра во Христе» и объявил себя главой «театральной ложи», готовой объединить «преданных театру на почве религиозного служения, желающих выполнять в театре наряду с артистической работой и физический труд, согласных терпеть нужду и неодобрение публики, готовых пойти {28} в полное послушание мастеру ложи и принятому на себя подвигу»[[104]](#endnote-105). И хотя «желающих записаться в эту “ложу”, по-видимому, не нашлось»[[105]](#endnote-106), «пути» Глаголина понравились А. Р. Кугелю (в его журнале «Театр и искусство» они и были напечатаны[[106]](#endnote-107)).

А вот «пути» Мейерхольда в 1917 году вызывали у Кугеля обычное раздражение — теперь он именовался у него «очаровательнейшим, не только эстетическим, но и политическим забегалой»[[107]](#endnote-108) (имелись в виду выступления Мейерхольда на многочисленных митингах деятелей искусств перед Октябрьской революцией).

В советское время формирование революционного имиджа Мейерхольда неотторжимо от моделирования визуального образа и поведения. Этому, бесспорно, способствовала невиданная слава Мейерхольда.

«Только современники *славы* Мейерхольда могут представить себе ее масштаб.

В Москве двадцатых годов его имя повторялось беспрерывно. Оно мелькало с афиш, из газетных столбцов, почти с каждой страницы театральных журналов, из карикатур и шаржей “Крокодила”, “Смехача” и “Чудака”, оно звучало на диспутах в Доме Печати, с академической кафедры ГАХНа, в рабфаковских и вузовских общежитиях, в театрах пародий и миниатюр, в фельетонах Смирнова-Сокольского, куплетах Громова и Милича, в остротах Алексеева, Менделевича и Полевого-Мансфельда. Было принято присваивать ему разные почетные звания: он считался почетным красноармейцем (сохранилось его фото в красноармейской форме), почетным краснофлотцем, почетным шахтером и проч. Молодой Назым Хикмет… посвящал ему свои первые стихи, которые так и назывались — “Да здравствует Мейерхольд!” Вот как они заканчивались: “И когда прожекторы с аэро РСФСР осветят тракторы, обгоняемые автомобилями, пусть красная конница мчится по сцене. В этот день, ты, Мейерхольд, нашими губами целуй накрашенные щеки спортсмен-артистов!” <…> Поэт Василий Каменский… писал так: “Вперед 20 лет шагай, Мейерхольд, ты — железобетонный атлет — Эдисон триллионов вольт!” А шумные питомцы знаменитого ФОНа Московского университета, приветствуя Мейерхольда, скандировали: “Левым шагаем маршем всегда вперед, вперед! Мейерхольд, Мейерхольд наш товарищ! Товарищ Мейерхольд!”»[[108]](#endnote-109). Комментируя собственную подборку свидетельств мейерхольдовской славы, А. К. Гладков пишет: «Само слово “Мейерхольд” при его жизни значило больше, чем имя одного человека, хотя этот человек реально существовал, ел, пил, спал, носил пиджак, репетировал в своем неуютном театре, раскланивался со сцены, выступал на диспутах»[[109]](#endnote-110). Но не следует забывать, что первоначальный толчок к столь пугающему разрыву реальной жизни художника и внеположных ей сконструированных отражений дал сам Мейерхольд. Он сам способствовал сложению своего революционного имиджа.

{29} Всем памятен облик Мейерхольда эпохи «Театрального Октября» — длинная солдатская шинель, обмотки, красная звезда на фуражке. Таким предстал он перед театральной Москвой осенью 1920 года. Но еще в январе 1918 года, во время конфликта Александринского театра с советской властью, в прессе промелькнуло: «в большевики попал ультрамодернистический г. Мейерхольд, которого даже почему-то прозвали “красногвардейцем”»[[110]](#endnote-111). Здесь и предвидение грядущей поведенческой модели, и характеристика предшествующей, дореволюционной как «ультрамодернистической». За той и другой встает визуальный ряд. И если образ будущего «красногвардейца» (не только времен «Театрального Октября», но и упомянутого А. К. Гладковым «почетного красноармейца» мейерхольдовского юбилея 1923 года) проницательно предвосхищен, то «ультрамодернистический» Мейерхольд навеян недавним (1916) портретом Бориса Григорьева, где режиссер, «облаченный во фрак, в белых перчатках и цилиндре, с маской на рукаве, изображен в сопутствии своего красного двойника, натягивающего тетиву лука, чтобы спустить стрелу»[[111]](#endnote-112).

Рассказывая о портрете, Н. Д. Волков приводит его характеристику, данную художественным критиком Вс. Дмитриевым: «Знаменательна в этом портрете {30} 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 малявинских баб символичен. В нем отразились гримасы современного духа, какой-то надлом его, заставивший кошмарам русской действительности предпочесть кошмары “Балаганчика”»[[112]](#endnote-113). Комментируя это описание, Волков считал, что портрет, созданный накануне революции, «приобретает и другое, более символическое значение», как бы указывая «на ту связь, которая впоследствии образуется у режиссера с революционными событиями и переживаниями последующих лет»[[113]](#endnote-114). Грубо говоря, «красный стрелок» григорьевского портрета — предтеча Мейерхольда-«красногвардейца».

Это тот редкий случай, когда с Н. Д. Волковым согласиться невозможно. Впрочем, как и с противоположной позицией, представленной А. П. Мацкиным, также процитировавшим Вс. Дмитриева, но не усмотревшим в григорьевском портрете «никаких предзнаменований»[[114]](#endnote-115). По убеждению Мацкина, если уж искать в этом портрете символику, то она «окажется целиком обращенной {31} в прошлое»[[115]](#endnote-116). Конечно, неизбежная дань советской мифологии, явленная в суждении Н. Д. Волкова, много простительнее стремления А. П. Мацкина провести демаркационную полосу между дооктябрьским и постреволюционным творчеством Мейерхольда. Но по существу дело заключается в другом. В отличие от «красногвардейской» поведенческой модели, зафиксированной фотографиями Мейерхольда и словесными описаниями его революционного имиджа, портрет Григорьева не является портретом (изображением) в привычном смысле слова (и это хорошо передано Вс. Дмитриевым) — он образ не человека, а сути его творчества, которая, само собой, никуда не могла исчезнуть и у Мейерхольда-«красногвардейца». Причем суть эта — не модернистская (здесь, на наш взгляд, Дмитриев попадает в плен привычных клише), а «гофмановская», т. е. собственно мейерхольдовская. А вот сам портрет есть типичное произведение модерна, созданное по основополагающим принципам формообразования стиля.

Это прежде всего равноценность изображения и фона (гомогенность) доведенная в портрете до абсолюта. Если, скажем, в портрете И. А. Морозова работы В. А. Серова (1910) матиссовский натюрморт, на фоне которого изображен меценат, играет самостоятельную, содержательную роль, но все-таки остается фоном, то в портрете Григорьева «красный стрелок» и «сам» Мейерхольд взаимозаменяемы. В технике модерна выполнена и фигура «Мейерхольда», переданная не объемно, а линейно — «тело в живописи модерна… словно тяготеет к своей поверхности»[[116]](#endnote-117). Зависим портрет и от модернистского принципа «двойного преображения» — художник не просто пишет портрет Мейерхольда, он сочиняет его; преображение натуры происходит «не только непосредственно на холсте… но и до этого», в воображаемом представлении о сути его творчества. Близок портрет и к иконографии модерна, закрепившей за собой «мир театра, цирка, бара, кафе»[[117]](#endnote-118). Не случайно он так похож на театральный плакат и, в частности, на плакат А. де Тулуз-Лотрека «Мей Милтон» (1895), который Д. В. Сарабьянов называет «едва ли не самым чистым вариантом изобразительного Ар Нуво»[[118]](#endnote-119).

Описание плаката, данное исследователем модерна, вполне подходит и «Мейерхольду» григорьевского портрета: «… в равной мере распластывающий и живое и мертвое на поверхности листа, он навеки останавливает движение танцовщицы в нелепо-изысканной позе, подкрепляя эту остановку невозмутимо неподвижным выражением лица»[[119]](#endnote-120). И, наконец, гротеск портрета — и как способ конструирования, и как формула его содержания.

Это хорошо прочувствовано и передано Е. А. Панкратовой: «В григорьевском портрете Мейерхольд изображен не в роли и не просто в жизни. Талантливый художник показал его как мага и волшебника сцены, прибегнув к своеобразной композиции. На фоне темно-серого занавеса и малиново-красной {32} кулисы — изящный светский человек в цилиндре, черном фраке и белых перчатках. Он застыл в странной, изломанной позе с повелительно поднятой рукой. Кажется, что по мановению руки из красной кулисы возникла фигура человека с лицом Мейерхольда. Это его двойник — олицетворение творческой силы, творческого духа. Выражение лиц обоих сосредоточенно, напряженно. <…>

Есть что-то властное, подчиняющее, какая-то гипнотическая сила в строгости надменного лица, в пронзительности взгляда, в решительно вскинутой руке. И в то же время во всей фигуре — неустойчивость, неуверенность. Мейерхольд выглядит и повелителем, и марионеткой. Он в мире творчества, пылкого, искреннего, напряженно-порывистого, и в мире мучительных тускло-свинцовых будней и условностей.

Особенности этого гротескного решения портрета, конкретного и одновременно таинственно-загадочного, фантастичного, роднят его с произведениями Гофмана»[[120]](#endnote-121). Так сконструированная методология модерна передает истинный дух Мейерхольда-художника.

# **{33}** Часть вторая Мейерхольд и Комиссаржевская

## Глава первая. Прелиминарии

Принимая приглашение В. Ф. Комиссаржевской, В. Э. Мейерхольд, в отличие от актрисы, испытавшей в очередной раз прилив творческого воодушевления («как будто в его проектах нашла себя»[[121]](#endnote-122)), был настроен весьма скептически. «Я с тобой совершенно согласен, — писал он жене, — что театр этот не то, не то, и что мне придется тратить много сил, волноваться, и результатов все-таки достичь нельзя»[[122]](#endnote-123). Но вряд ли он предвидел тщетность любых усилий в противостоянии мощной жизнетворческой волне модерна, несомой актрисой.

Модернистская драма, образуя круг ее ролей до союза с Мейерхольдом (Г. Зудерман, Ст. Пшибышевский, А. Шницлер, Г. Бар и др.), не разочаровала актрису и после разрыва с ним (Г. Д’Аннунцио, снова Пшибышевский, пьесу которого «Пир жизни» она даже режиссировала вместе с А. П. Зоновым в 1909 году). Да и такие по видимости бытовые роли, как Марьяна в «Искуплении» И. Н. Потапенко или Елена Хроменко в пьесе В. О. Трахтенберга «Вчера», где, по словам ее биографа, актриса разрабатывала близкую себе тему «подвига» «на патологическом материале»[[123]](#endnote-124), свидетельствовали о близости модерну.

{34} Комиссаржевская, скорее всего, отвергла бы самое возможность сопоставления себя и своего искусства с модерном. Как справедливо замечал К. Л. Рудницкий, трудно было «больнее задеть Комиссаржевскую», нежели сравнив ее, скажем, с Л. Б. Яворской[[124]](#endnote-125), «ставшей синонимом неестественного излома на сцене»[[125]](#endnote-126). Но Яворская, культивировавшая в своем театре западную неоромантическую драму и строившая артистический имидж в стиле модерн, пользовалась его наглядными отражениями. Связь же Комиссаржевской с модерном была глубинной, органической, отчего актриса могла ее и не осознавать. Не случайно к коронным ролям Комиссаржевской принадлежала Марикка («Огни Ивановой ночи» Г. Зудермана).

«Я закрываю глаза и вижу ее судорожные шаги, ее горящий взор, — вспоминал А. Р. Кугель. — Она отдавалась, словно суд совершала — над чем-то старым, отжившим, над старой моралью, старым догматом, старой женской долей»[[126]](#endnote-127). В мемуарах советского времени «непонятное, чуждое, одинокое существо»[[127]](#endnote-128), которое актриса, по ее собственным словам, воплощала в Марикке, обернулось «восставшим рабом»: «сильная, волевая натура», не сгибающаяся под «тяжестью несправедливости», способная вырвать то, что «принадлежит {35} ей по праву любви», «хотя бы для этого пришлось перешагнуть через мораль и добродетель»; «смелая, решительная девушка», которая, «несмотря на истерзанное любовью сердце, не пропадет и найдет дорогу в жизни»[[128]](#endnote-129). «Причесывая Труду к венцу, — вспоминала П. Вульф, — Марикка стоит за стулом, на котором сидит Труда. Надо было видеть лицо Комиссаржевской. <…> Нечеловеческим усилием воли она подавляла в себе страстное желание задушить соперницу — маленькую ничтожную девочку, отнявшую у нее принадлежащее ей, Марикке, по праву любви счастье»[[129]](#endnote-130).

Павле Вульф «перешагнуть через мораль и добродетель» было куда проще, чем Вере Комиссаржевской. Для этого требовалось всего лишь «забыть», что Марикка крадет «минуту счастья» у своей сводной сестры, дочери своих благодетелей, назвать невинную девочку ничтожной, а мораль буржуазной. Комиссаржевской надо было разделить с Мариккой преступление христианской заповеди. Только наличие определенной «меры условности в изображении психологии героинь»[[130]](#endnote-131) могло не искажать благородного лика актрисы в такой роли. Отравляя старика-отца, чтобы убежать с офицером Максом из полка голубых кирасир, «Мари Комиссаржевской (“Крик жизни” А. Шницлера. — *Г. Т*.) не {36} убивала *отца*, ее жест был символичен, она преступала закон своего прежнего полусуществования, с таким же успехом она могла бы убить сказочного дракона, сторожившего выход из ее темницы»[[131]](#endnote-132). Но «условность в изображении» не объясняет безусловной тяги актрисы к *таким* ролям — ведь и у Шницлера — не об убийстве отца, а о «крике жизни».

Вот одна из них в описании биографа Комиссаржевской: «Лида Линд (“Другая” Г. Бара. — *Г. Т*.) — девятнадцатилетняя скрипачка, существо духовно утонченное и надломленное. <…> Ее артистические успехи, помолвка с любящим человеком — эти внешние приметы благополучия оказываются ненадежными. <…> Неожиданно появляется некто Амшль, в прошлом импресарио и возлюбленный Лиды Линд. Его власть над ней всесильна. В Лиде просыпается другая женщина, раба этого господина. Дикая страсть уводит ее от любимого человека, ломает артистическую карьеру. И в предсмертные минуты выбор ее предопределен. Она ищет Амшля»[[132]](#endnote-133). Столь впечатляюще представив роль Комиссаржевской, Ю. П. Рыбакова пишет, что она «увидела в пьесе нелегкую судьбу одаренного человека»[[133]](#endnote-134). Ну это все равно что ничего не сказать! Такую роль можно было сыграть, только ощущая воздействие неких витальных сил, не подвластных героине и предопределяющих ее судьбу. И актриса наверняка {37} находилась во власти подобных сил, а ее сценический стиль чем дальше, тем больше сближался с выразительными средствами модерна.

Рассказывая о «новом открытии роли» Марикки в гастрольной эпопее Комиссаржевской (1902 – 1904), Ю. П. Рыбакова приводит описание провинциального рецензента: «В ее глубоких синих глазах, в нервной дрожи проникновенного голоса, в томных или порывистых движениях гибкой фигуры медленно, минута за минутой, разгорался огонь Ивановой ночи, как медленно и жарко разгорается костер из зеленых веток»[[134]](#endnote-135) — в рецензии зримо передана модернистская лексика исполнения. Витализм — мировоззренческая основа модерна — роднит с ним Комиссаржевскую. Он ощутим во всех (не только собственно модернистских) ее ролях.

«Ее внутренняя энергия через предметы передавалась в зрительный зал, настолько эти предметы были наэлектризованы ее пальцами. <…> Ее речь подобна шелесту драгоценной ткани»[[135]](#endnote-136) (В. П. Веригина о Норе Комиссаржевской).

Ее Варя-Дикарка была «какая-то неуловимая», точно «блестки, появляющиеся, как огонь, и вдруг исчезающие»[[136]](#endnote-137) (из рецензии А. С. Суворина). Чем не зарисовка «серпантинного» танца знаменитой Лои Фуллер? В Дикарке Комиссаржевская явила изумленным почитателям классически сообразного исполнения М. Г. Савиной стихию победоносной юности, обожженную ницшеанским огнем энергию ее беспощадности, той самой, что демонстрировала ибсеновская Гильда, потребовавшая от Строителя «королевство на стол». И разве не Гильда видится в знаменитом звукожесте самой Веры Федоровны — «Я так хочу»?

В. П. Веригина вспоминала о собрании труппы, предшествовавшем открытию Театра на Офицерской: «Вошла Комиссаржевская в светлом пальто, в шляпе с опущенной на лицо вуалью. По виду у нее было приподнятое настроение. Я мысленно назвала ее “звенящей”. Во время речей Н. Н. Арбатова и Н. Д. Красова Вера Федоровна сидела, опустив глаза. Красов выразил надежду на то, что все в конце концов решит дискуссия и Вера Федоровна не скажет: “Я так хочу”. Вдруг Комиссаржевская встала, прямая как струна, и своим чудесным глубоким голосом сказала: “Я так хочу”»[[137]](#endnote-138).

Блок, неразлучный с Ибсеном, неизменно ассоциировал Комиссаржевскую с Тильдой: «Она была — вся мятеж и вся весна, как Гильда, и, право, ей точно было пятнадцать лет»[[138]](#endnote-139). И еще: но «нет ничего страшнее юности: певучая юность сожгла и ее»[[139]](#endnote-140).

«Голос пел. Движения выражали страстное возбуждение и порыв»[[140]](#endnote-141). Это — Комиссаржевская. И это — модерн. Исходная для модерна ницшеанская философия жизни, разорвавшая с привычной гносеологической оппозицией — материя-сознание — и утвердившая самое жизнь как всеобъемлющую космическую константу, подвластную исключительно интуиции, — родственна {38} Комиссаржевской. Не случайно ей посвящен русский перевод книги Ф. Ницше «Так говорил Заратустра»[[141]](#endnote-142). Неизменно повторяя слова Ницше «мой удел светом быть», Комиссаржевская вкладывала в них и близкий, и дальний смысл (наподобие обручившейся с ней треплевской «мировой души») — и подвиг жизни во имя искусства, и переживание жизни как некоего сублимированного акта («когда у меня нет мучений — я страшно несчастна»[[142]](#endnote-143)), и жизнетворчество («быть чайкой мне радость»[[143]](#endnote-144)), и любой жизненный порыв.

Не избежала Комиссаржевская и поведенческих моделей модерна. Эпиграфы из Дж. Рескина в письмах Н. Н. Ходотову (ему в поучение); сам Ходотов — то Магомет, то Магометик, не могущий приблизиться к Горе; то Азра, который, полюбив, умирает; неизменная подпись — «Ваш Свет» — это сочиненная партитура отношений, где партии распределены державной волей и не имеют отношения к реальным качествам избранника. Что практически не отличается у Комиссаржевской от собственно творческого акта — «Комиссаржевская не роль взращивала в себе, а себя осуществляла в роли»[[144]](#endnote-145). Ее Лариса находилась на такой «мистической высоте, с которой нет совершенно никакой разницы между Паратовым и Карандышевым, ибо с нее вообще не видно ни того, ни другого»[[145]](#endnote-146).

{39} Подписывая письма герою своего позднего романа В. Я. Брюсову то «Беатриса», то «Мелисанда», она и самые письма стремилась обратить «в форму стихотворений в прозе»[[146]](#endnote-147) в духе сотворенных образов.

Соответствует жизнестроительной интенции модерна и последняя — теургическая акция Комиссаржевской — отречение от сцены и проект театральной школы, о котором сохранилось красноречивое свидетельство А. Белого: «В этом вихре прекрасных душевных движений, вполне неожиданных по отношению ко мне (что неверно, ибо статья А. Белого “Символический театр”[[147]](#endnote-148), ставшая приговором сценической стилизации Мейерхольда и взыскующая стилизации творческой, стилизации жизни, сыграла в проекте Комиссаржевской едва ли не решающую роль. — *Г. Т*.), вылепетала она душу, отдав мне в сердце, как в колыбель, “младенца” — идею свою (так она выразилась): она устала от сцены; она разбилась о сцену, она прошла сквозь театр: старый и новый; оба разбили ее, оставив тяжелое недоумение; театр в условиях современной культуры — конец человеку; нужен не театр, нужна новая жизнь; и новое действо возникнет из жизни: от новых людей; а этих людей еще нет… И вот: опыт свой и все силы стремлений решила она посвятить воспитанию нового человека-актера; перед нею носилась картина огромного учреждения, чуть ли не детского {40} сада, переходящего в школу и даже в театральный университет; преподаватели, педагоги этого невиданного предприятия должны быть избранными людьми, тоскующими по человеку, она хочет сплотить их, они должны ей помочь»[[148]](#endnote-149).

«Вы посмотрите, это совсем, совсем новый человек!»[[149]](#endnote-150) — восклицала Комиссаржевская, заключая союз с Мейерхольдом.

Избыток витальной энергетики Комиссаржевской наверняка был препятствием к работе Мейерхольда на Офицерской. Он мог устать от жизни, но не от театра. Никакая «новая жизнь» без театра прельстить его не могла. Ему был чужд витализм модерна. Не случайно, беседуя о Комиссаржевской с А. К. Гладковым, он стремился обратить разговор в собственно профессиональное русло: «Комиссаржевская была изумительной актрисой, но от нее хотели, чтобы она была одновременно Жанной д’Арк»[[150]](#endnote-151). Показательно и то, что Мейерхольд толкует дарование актрисы едва ли не в духе ее первого театрального наставника Н. Н. Синельникова («Она рождена для комедии. У нее в лице есть природная комическая складка»[[151]](#endnote-152)). У Синельникова, «открывшего» {41} Комиссаржевскую, был бесспорный резон к такому взгляду на актрису — в Новочеркасске она с оглушительным успехом играла исключительно комедийный репертуар — «пустячные пьески», по ее последующему определению, и водевильные с пением[[152]](#endnote-153). Но после Новочеркасска о ее бесспорном комедийном даре вспоминали не часто. Да и не видел Мейерхольд ни ее «прекрасную Мирандолину»[[153]](#endnote-154), которая была сыграна вскоре после его изгнания из Театра на Офицерской, ни, тем паче, «замечательную»[[154]](#endnote-155) игру в водевилях.

В развороте мастерства Комиссаржевской в сторону «шаловливой жизнерадостности, внутреннего мажора» чувствуется не ослабевавшее с годами сопротивление Мейерхольда жизнетворческому имиджу актрисы. Он не отрицает, что Комиссаржевская «была великая драматическая актриса своего века», но самый «век» был, по его мнению, повинен в обеднении ее актерских «ресурсов»: «Она обладала огромной артистической жизнерадостностью, но в то время это никому не было нужно»; «время, в которое она жила, требовало от нее не всех красок, которыми она обладала»[[155]](#endnote-156).

Но это «время» — не безрадостное дореволюционное прошлое, на которое в 1930‑е годы принято было пенять даже в частных беседах. Это — время модерна. «Она была не классична, — писал А. Р. Кугель, — потому что ее задача, ее провиденциальное — позволю себе сказать — назначение было искание и создание нового стиля; разрушение симметрии, проповедь асимметричности»[[156]](#endnote-157). Этот стиль называется модерн.

В искусстве Комиссаржевской легко обнаружить параллели с его мотивами и сюжетами. «Идея роста, проявления жизненных сил, порыва, непосредственного, неосознанного чувства, прямое выражение состояния души, пробуждение, становление, развитие, молодость, весна»[[157]](#endnote-158) — все это имеет самое непосредственное отношение к содержанию ролей актрисы и особенностям ее мастерства. Спонтанность, стихийность в проявлении чувств, ритмическое (музыкальное), а не рациональное выстраивание роли — основополагающие принципы манеры актрисы, аналогичные модерну. Совсем не случайно в характеристике творчества Комиссаржевской и даже ее миссии в искусстве используется модернистская образность. «Комиссаржевская пришла к нам на грани новых форм жизни, прилетела ласточкой предбудущих поколений»[[158]](#endnote-159) (Кугель); «развернутое ветром знамя, / обетованная весна»[[159]](#endnote-160) (Блок).

Сожалея о том, что в репертуаре Комиссаржевской не оказалось высокой романтической комедии, Мейерхольд говорил скорее о собственных художественных пристрастиях. Романтизм — это его лоно, это он был художником романтического склада. Но не в духе неоромантических устремлений модерна, пронизанных витализмом, пантеизмом и неоязычеством, а в классическом, идущем от немецкой традиции строе. «Для натур романтических, для душ, стремящихся за пределы окружающей среды, — писал в связи с блоковской мечтой об {42} актерстве будущий биограф Мейерхольда, — театр — великий соблазн и приманка. В те дни, когда не искушен ум и свежи чувство и воля, какие золотые горы сулит колыхание подымающего занавеса. Утонувший во мраке, затихший зрительный зал и ярко освещенная, полная блеска и красок сцена — в этом простом и наивном контрасте заложен элементарно весь тот раскол мечты и действительности, какой человек сильнее и глубже переживает в пору своей духовной зрелости»[[160]](#endnote-161). Мейерхольду это подходит еще больше, чем Блоку, ибо характеризует его чувство театра и в юности, и в зрелые годы, вне зависимости от того, погружал ли он как режиссер зрительный зал во мрак или оставлял сиять отраженным блеском сцены. Его душа всегда была устремлена «за пределы окружающей среды» — в театр.

Как и Комиссаржевская, Мейерхольд любил Ницше. Но не философия жизни, а трагедия «творящего» волновала его. Не случайно он перевел (вместе с А. М. Ремизовым) философское эссе А. Родэ, толкующее в системе ницшеанских координат «Потонувший колокол» Г. Гауптмана[[161]](#endnote-162). И как всякий «творящий» романтик, он непременно должен был быть причастен к культу красоты, что не могло не сближать его с панэстетизмом модерна.

Мейерхольд вполне мог бы повторить знаменитый лозунг М. А. Врубеля — «Красота — вот наша религия»[[162]](#endnote-163). Ошеломляющая, гипнотизирующая красота многих мейерхольдовских опусов впечатляла даже тех, кто их не принимал. Так, неизменный противник Мейерхольда в 1910‑е годы А. Н. Бенуа писал об «Орфее» (по обычаю им раскритикованном): «Момент, когда после мрака преисподни (впрочем, недостаточного) наступает рассвет и видишь под блеклым белеющим небом нескончаемые печально-прекрасные леса, в которых живут тени праведных, этот момент принадлежит к самым волшебным из когда-либо мною виденных»[[163]](#endnote-164).

Красоту мейерхольдовских спектаклей трудно назвать самоценной — ее преломление в гротескной методологии запечатлено в афористической формуле «Ревизора» (1926) — «скотинство в изящном облике брюлловской натуры».

И все-таки в практике режиссера имелись исключения, подтверждающие не функциональное использование «красоты», а, если угодно, ее трансцендентальную интенцию в духе трансцендентальной иронии романтиков. Приведем два примера.

Летом 1906 года в Полтаве Мейерхольд в очередной раз поставил «Привидения» Г. Ибсена, где неизменно играл Освальда. Полтавский спектакль впервые шел «без занавеса, в качестве декорации был использован колонный зал», «на просцениуме стоял рояль, сидя за которым Мейерхольд Освальд вел последнюю сцену»[[164]](#endnote-165). Холодную торжественность, концертность постановки можно было бы истолковать как «жилище духа» героя, что вскоре сделал Ю. Д. Беляев, живописуя Гедду Габлер Комиссаржевской[[165]](#endnote-166). Но в отличие от {43} «Гедды Габлер», соотнести ее с Ибсеном в данном случае едва ли возможно. В. П. Веригина, игравшая в «Привидениях» Регину, так описывает мейерхольдовского Освальда: «Мейерхольд — лучший Освальд из виденных мной. В нем была особая элегантность иностранца, жившего в Париже, и чувствовался художник. Его печаль и тревога росли без истерики. Его ухаживание за Региной не носило ни малейшего оттенка вульгарности. В последнем действии в сухом звуке слышалось холодное отчаяние: “Все сгорит, ничего не останется от отца… и я… хожу здесь и горю…”»[[166]](#endnote-167). Это превосходное описание подтверждает сценическую реализацию замысла — предельное напряжение творческой души. Но ведь ибсеновский Освальд — «художник» всего лишь номинально. То, что Мейерхольд, активно использовавший в своих прежних ролях неврастению (Треплев, Иоганнес Фокерат) и патологию (Иоанн Грозный), исключил их из роли, в состав которой они должны входить, казалось бы, при любом ее толковании, говорит скорее всего о том, что, в отличие от ибсеновского героя, одержимого комплексом дурной наследственности, Мейерхольд был одержим комплексом красоты.

Другой пример. Дебют Мейерхольда — режиссера и актера — на александринской сцене — постановка драмы К. Гамсуна «У царских врат» и исполнение роли Ивара Карено, 1908 год. Среди многочисленных откликов на спектакль только два положительных — один (в печати), принадлежащий Л. Я. Гуревич[[167]](#endnote-168), другой (приватный) К. Д. Чичагова[[168]](#endnote-169), заведующего художественной библиотекой императорских театров. Главная претензия — несоответствие пьесе щедрой красоты, в которую Мейерхольд и художник А. Я. Головин погрузили сценическое действие. На этот раз даже Ю. Д. Беляев отказывался признать явленное на сцене «жилищем духа» Ивара Карено.

«Это — первая часть драматургической трилогии Гамсуна, и едва ли не самая лучшая по чистоте, простоте и наивности поэтической. <…> Такую пьесу надо ставить, не мудрствуя лукаво… Г. Мейерхольд, напротив того, навязал чистому вдохновению Гамсуна все свои стилизованные побрякушки… Александринские актеры играли вразрез со своим режиссером… на фоне нелепой головинской мазни… “Сам” г. Мейерхольд играл Карено в бланжевых панталонах и лазоревом пальто»[[169]](#endnote-170). Конечно, Беляев, упирая на «простоту» гамсуновской пьесы, слегка передергивал. Ведь если ставить и играть ее, «не мудрствуя лукаво» (так именно и поступил А. П. Зонов в отринувшем Мейерхольда театре), вместо Ивара Карено может получиться «какой-то честный простак, а совсем не фантазер-мыслитель “в духе аристократической морали Ницше”»[[170]](#endnote-171). Это — про К. В. Бравича, который «по-своему был очень трогателен в качестве мужа Элины»[[171]](#endnote-172) Комиссаржевской.

И все же в характеристике пьесы Беляев прав — несмотря на символическое название первой части гамсуновской трилогии и наличие аллегорической {44} фигуры Чучельника, «У врат царства» — реалистическая драма. А значит, и здесь неизбывно преследуемая Мейерхольдом красота шла не от пьесы, а от него самого.

Сравнивая трех исполнителей роли Карено (Мейерхольда, Бравича и В. И. Качалова в чуть более позднем спектакле МХТ), Н. Д. Волков демонстрировал проникновенное понимание ее места в творчестве Мейерхольда: «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, так же символичен, как для его молодости Треплев»[[172]](#endnote-173).

К этому следует добавить только одно — «каренианство» мейерхольдовского героя, в отличие от гамсуновского, неотрывно от культа красоты. Головинская декорация, представлявшая проходную комнату роскошного палаццо, «чудные костюмы» — «цветные визитки и полосатые брюки», — в которых {45} совсем в духе модерна рецензент увидел «рисунки моды для одного из будущих поколений»[[173]](#endnote-174); сияющий свет, заливающий сцену; огромные окна, через которые видна «пестреющая роскошными осенними красками листва деревьев»; даль, «небо с его утренним сиянием и огнистыми вечерними облаками»[[174]](#endnote-175) — то есть все, что так раздражало сторонников буквального воспроизведения авторских ремарок, было вызвано стремлением Мейерхольда «в убранстве сцены подчеркнуть праздничность души Карено-творца»[[175]](#endnote-176). Слово «подчеркнуть» в данном контексте не кажется слишком точным — ведь эту праздничность Мейерхольд не из пьесы извлекал, а привносил от себя.

Культ красоты в эстетике модерна был призван эстетизировать чувственную стихию жизни — панэстетизм неотрывен от витализма. Здесь главное отличие неоромантической поэтики модерна («бытие и мир… как эстетический феномен»[[176]](#endnote-177)) от собственно романтической. У Мейерхольда, как истинного романтика, жизненная плоть, вульгарная материальность («пышнотелое и ликующее бытие»[[177]](#endnote-178)) — всегда препятствие духовной субстанции, суть которой — красота. Там, где Мейерхольд сам находился в центре своих сценических композиций (Освальд, Пьеро, Ивар Карено), альтернатива, характерная для всего его творчества, выражена наглядно. Это объясняет его аллергию к «дешевому модерну»[[178]](#endnote-179), витальность которого направлена на украшение жизненной {46} прозаичности, чтобы придать жизни «знак качества». Но и в высоком модерне красота неотделима от красивости, то есть имеет материальную прокладку. Мейерхольд же был уверен в беспримесно духовном сиянии красоты.

Между тем с витальной энергетикой модернистской драмы Мейерхольд до союза с Комиссаржевской сталкивался еще чаще, чем она. Это объяснялось как необходимостью постоянного пополнения репертуара провинциального театра, так и сознательной ориентацией, начиная со второго херсонского сезона (1903/1904 гг.), на новую в широком смысле драму. Первой его условной постановкой считается «Снег» Ст. Пшибышевского (1903), который принято рассматривать как прелюдию символистских опытов в Студии на Поварской. Основанием к тому служит статья А. М. Ремизова, с которым Мейерхольд был знаком еще с гимназических лет, когда тот проживал в Пензе как политический ссыльный. Приглашенный Мейерхольдом в качестве литературного консультанта, Ремизов незамедлительно взялся за формирование идейно-художественной программы Товарищества — ему принадлежала как инициатива переименования херсонской антрепризы в «Товарищество Новой драмы», так и постановка пьесы Пшибышевского, которую он специально перевел для Товарищества (совместно с братом Сергеем).

В изложении Ремизова программа «Товарищества Новой драмы» смотрится экзальтированной параллелью к концепции теургического символизма Вячеслава Иванова. «Театр — не забава и развлечение, театр — не копия человеческого убожества, а театр — культ, обедня, в таинствах которых сокрыто, быть может, искупление…»[[179]](#endnote-180).

Когда этот театр «подымется на высочайшие вершины — глянут в глаза человека великие дали, разверзнутся у подножия темные глуби — разыграется священная мистерия», где «и актер, и зритель, как один человек, объятые экстазом, погрузятся в единое действие, в единое чувство», «и осветится земля улыбкой красавицы-мученицы»[[180]](#endnote-181).

Вряд ли витальное неистовство Ремизова импонировало Мейерхольду. Но, бесспорно, ему не могло не быть лестно, что его провинциальное Товарищество чуть ли не первым попадало в ореол символистских зорь (статья была опубликована в брюсовских «Весах»). Важнее понять, насколько риторика Ремизова соответствовала постановке «Снега», сценическому лицу Товарищества и направлению режиссерских поисков Мейерхольда.

Наши представления о постановке опираются в основном на описание самого Ремизова (названия других рецензий, вроде — «“Снег”, или бумага все терпит»[[181]](#endnote-182) — говорят сами за себя). Но у Ремизова речь идет не о сценических образах — его модернистские зарисовки — суггестивная рефлексия от образов пьесы. «Бронка — Мунт — белая, чистая снежинка, так крепко прижавшаяся к изумрудно-огненной, живой, лишь задремавшей озими; белая, чистая птичка, {47} всею кровью своего колыбельно-лелейного пенья отогревшая могучую раненую птицу…»; «Казимир — Певцов — прозрачно-голубая льдина, унесенная в теплое море от полярных бурь»[[182]](#endnote-183) и т. д. Имена актеров здесь только приставка. Как они воплощали (если воплощали) описанное, неизвестно.

Достоверными сведениями о мейерхольдовском «Снеге» можно считать агрессивное неприятие публики (скандал на представлении в Тифлисе) и выбор именно модернистской пьесы для условного построения сценического действия.

«Снег» был единственным спектаклем Товарищества, встреченным публикой в штыки (не помогло и предварительное «разъяснение» пьесы в местной печати[[183]](#endnote-184), принадлежащее, судя по стилю, опять же Ремизову). В зрительном зале впервые в мейерхольдовской практике раздались «свист и насмешливые возгласы» в адрес режиссера: «Чего ж ты не выходишь? Испугался, небось, совестно! Ну, ну же, выходи!»[[184]](#endnote-185) В Тифлисе после представления «Снега» зрители не поняли, что спектакль закончился, и оставались на местах, пока к ним не подошли капельдинеры, «которые клялись, что больше уже ничего не будет»[[185]](#endnote-186). Тогда раздались возмущенные голоса: «Долой сверхдраму! Долой Пшибышевского!»[[186]](#endnote-187) «Публика недоумевала, — констатировал Ремизов, — делала вид, что все понимает, или тупо-гадливо морщила узкий лоб; после смеялась: “Надо прежде море укротить! Ха‑ха‑ха!”»[[187]](#endnote-188).

Подобная реакция зрителя неопровержимо подтверждала отличие «Снега» от других спектаклей Товарищества. Ремизову, как всякому литератору, казалось, что провинциальная публика просто не доросла до символических откровений Пшибышевского (как потом выяснилось, и столичная — тоже). Не доросла-то она, конечно, не доросла, но почему в таком случае не морщила свой «узкий лоб» на представлении другой пьесы польского модерниста «Золотое руно»? Оно прошло еще в первом херсонском сезоне безо всякого сопротивления (тем более скандала) со стороны публики. А ведь в «Золотом руне» хватало реплик, могущих вызвать смех здравомыслящего человека (вроде, например, такой — «хе, хе… жизнь — это канал подземный, подземный, невидимый. Канал, до которого еще никто не добрался; все огни в нем гаснут»; или — «счастье мое в преступлении, которое я над ним совершаю»[[188]](#endnote-189)). Это означало, по-видимому, только одно — в обычной (реалистической) постановке публика была готова внимать подобным сомнительным сентенциям; в «Снеге» они вдруг стали доказательством несуразности именно постановки — не случайно рядом с воплем «Долой Пшибышевского!» раздались крики, требующие к ответу Мейерхольда, будто это он написал «надо прежде море укротить».

Трудно сказать, был ли спектакль «симфонией снега и озими, успокоения и неукротимой жажды»[[189]](#endnote-190). Но то, что постановка была условной, — бесспорно, как очевидно и то, что Мейерхольд стремился «сочетать в тоне, красках и пластике символику драмы с ее реальным сюжетом»[[190]](#endnote-191).

{48} Для выведения зрительского восприятия из привычного плена иллюзорности Мейерхольд впервые использовал партитуру света, который был призван работать «условно», придавая реальному сюжету другой — поэтический (символический) смысл. Он стремился вызвать у зрителя «то или иное настроение, не связанное с бытовыми и житейскими впечатлениями»[[191]](#endnote-192).

Возникает законный вопрос: почему же режиссер не воспользовался для своей первой условной постановки собственно символистской драмой? Ведь в его сценическом активе уже имелся Метерлинк — постановка «Втируши» («Непрошенная») в мае 1903 года (Севастополь). Но она шла в один вечер с «Последними масками» А. Шницлера, живыми картинами по А. Беклину и М. Врубелю и чтением стихов Верлена, Метерлинка, Бодлера, Бальмонта и др.[[192]](#endnote-193) — спектакль назывался «Вечер “Нового искусства”». Символизм выступал рука об руку с модерном, в подкрепление Метерлинку ставилась модернистская драма Шницлера. Очевидно, что «Снег», как и вообще модернистская драма, привлекал режиссера своей театральностью, т. е. структурой, стыкующей реальное и условное. У собственно символистской драмы, взыскующей чистой, беспримесной условности, не было *театральных* перспектив. То, что О. Люнье-По удалась постановка «Пелеаса и Мелисанды» (1896), а Мейерхольд, едва ли не идеально соответствуя метерлинковской концепции «неподвижного театра», ставил «Смерть Тентажиля» (1905), — счастливые исключения, свидетельствующие о редчайшем даре проникновения в метафизические сущности и способности найти для их выражения чистые и хрупкие театральные формы. Материальность театра ставит на пути символизма почти непреодолимые преграды. Ведь совсем не случайно сам Метерлинк переходит от символизма к модерну («Монна Ванна», 1902). Модерн не был символизму помехой; в театре же чаще всего становился способом его реализации.

К тому же стыковка реального и условного в драме модерна несла столь важное Мейерхольду предчувствие гротеска. В модернистской драме ему должен был импонировать гротескный баланс традиционной и новой театральной условности, открывающий путь к преодолению жизнеподобного театра, к чему он отныне неуклонно стремился. Вот его собственное описание постановочных принципов «Крика жизни» А. Шницлера (Полтава, лето 1906), той самой пьесы, где Комиссаржевская — Мари «символически» отравляла старика-отца: «В инсценировке (постановке. — *Г. Т*.) этой пьесы был сделан опыт дать преувеличенные масштабы сценической обстановки. Громадный диван, тянущийся (параллельно рампе) через всю сцену, слегка, конечно, сокращенную, должен был своей тяжеловесностью, массивом своих давящих форм изобразить interieur, в котором всякий вошедший мог показаться как бы стиснутым властью вещей. Обилие ковров, гобеленов, диванных подушек усиливает это впечатление. — Преодоление чеховских настроений во имя фатального и трагического. Громкие звуки {49} речи не мешают тонкостям мистически углубленного тона. Приемы гротеска во всем, где страсти достигают высшего напряжения. Опыт эпически-холодного рассказа со сцены, почти бесстрастного, без подчеркивания в нем отдельных деталей для усиления соседних с ним страстных сцен. Так называемые на языке сцены “переходы” или предшествуют речам актеров, или их завершают. Всякое движение актера рассматривается как танец (японский прием), даже тогда, когда оно не вызвано волнением»[[193]](#endnote-194). Конечно, следует иметь в виду, что описание сделано в 1912 году, в разгар мейерхольдовского традиционализма, а потому полтавский спектакль мог и не быть таким наглядным примером сложившийся режиссерской методологии. Отстранение быта; «преодоление» импрессионизма «театра настроения» во имя трагического; гротеск в построении действия, речи и пластики актеров; творческая ассимиляция традиционной условности восточного театра — основополагающие начала метода Мейерхольда, равно соответствующие модернизму и традиционализму. В принципах, сформулированных Мейерхольдом, можно было поставить и «Крик жизни», и «Грозу» Островского (что и было чуть позднее сделано). Это означало, что методология Мейерхольда была связана с модерном принципом конструирования, который от спектакля к спектаклю в Театре на Офицерской приходилось извлекать из модернистской лавы.

## Глава вторая. Живописный канон модерна

Г. Ибсен. «Гедда Габлер». Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской. Режиссер Всеволод Мейерхольд, художник Николай Сапунов, художник по костюмам Василий Милиоти. Премьера 10 ноября 1906 г.

Модерн первого спектакля Мейерхольда на Офицерской был сразу опознан рецензентами. «На первом плане наша великолепная артистка, — писал В. Азов, — пораженная тою же стрелою, от которой упал на подмостках созданного ею театра быт. <…> Это Комиссаржевская, выступающая в “оживленных статуэтках” и имитирующая те женские фигурки из зеленой бронзы в стиле модерн, которые в огромном количестве продаются в магазинах электрических ламп и изображают, судя по надписям на медных пластинках, то “Lajoie” то “L’extase” то “La douleur”»[[194]](#endnote-195). Знатоком модерна показал себя и А. Р. Кугель: «Хорош по замыслу костюм Гедды: зеленоватый, демонический, что-то a la Штук»[[195]](#endnote-196). Но, обнаруживая в спектакле перекличку то с прикладным модерном, то с его высокими образцами, критики не шли дальше указания на внешние приметы стиля. Вопросом о том, отразилось ли в «Гедде Габлер» его формообразующее сложение, никто не задавался.

{50} Сам Мейерхольд ни о каком модерне изначально не помышлял. Его заботило единство стилистической разработки условного театрального построения.

Стоит вспомнить, как тщательно выстраивался визуальный ряд спектакля, чтобы понять, о чем идет речь. Ф. Ф. Комиссаржевский (заведующий монтировочным цехом) в письме Мейерхольду даже зарисовывал пуфы, кресло, лампу, подставки, дабы подтвердить отсутствие в оформлении «острых концов прямых линий»[[196]](#endnote-197) и показать связь предметов обстановки с декорацией и костюмами. Но дать «общую гармонию линий и форм»[[197]](#endnote-198) условного построения мог только модерн. «Гедде Габлер» на роду было написано стать его наглядной театральной вариацией, демонстрирующей на сценических подмостках субстанциальные параметры конструирования стиля, присущее модерну формообразование.

Перед зрителем неизменно представала картина в раме (зеркало сцены было оторочено серебряным кружевом), для чего сама сцена была урезана в глубину («узкая и длинная полоса»[[198]](#endnote-199)), поднята на особых подмостках, максимально придвинута к рампе и освещена ею и верхним софитом[[199]](#endnote-200). Но — не обычная, лишь увеличенная в размерах станковая картина, а характерное для живописи модерна декоративное панно. Имеется в виду не гобелен, ограничивающий предел сцены, а все изображение (включая актеров), которое должно было смотреться как панно. Сценическое пространство тяготело к плоскости, тело актера — к своей поверхности. Как и в живописи модерна, применялось линейное, {51} а не светотеневое моделирование формы. Именно линия переносила на «плоскость» трехмерное тело актера. Говоря о живописцах модерна, Д. В. Сарабьянов замечал: «Лица портретов Климта, написанные трехмерно и почти натуралистически, имеют характер масок, за которыми нет массы»[[200]](#endnote-201). Впечатление живописных масок производили и лица актеров «Гедды Габлер». Но если в живописи сведение лица к маске было признаком предельной театральности стиля — в самом театре, как показал спектакль, живописная маска закрывала путь к собственно театральной.

Зрительское восприятие организовывала гомогенность модерна — фон, становясь равнозначным с фигурой объектом изображения, соревновался с ней в своей активности, переставал быть фоном. В визуальном ряде спектакля господствовал присущий модерну принцип динамического равновесия — любая часть построения могла принять на себя функцию фона или изображения, поменяться местами и т. д. Это касалось не только оформления, костюмов, но и актеров.

Голубая стена, служащая в «Гедде Габлер» пределом сценической площадки, была поделена на две части: слева — гобелен, на котором была изображена женщина с оленем, справа — «высокое, во всю стену, многостворчатое, как в царской оранжерее, окно с прихотливо вьющимися тропическими растениями»[[201]](#endnote-202). О «гобелене a la Сомов» Кугель писал: «Я видел такой гобелен в Елисейском дворце в Париже, и как мне объяснил один журналист, этому гобелену цены нет: какие-то миллионы стоит»[[202]](#endnote-203). Оставив пока в стороне вопрос о соответствии «кургузой фантазии» Мейерхольда «смыслу драмы», которой, по мнению Кугеля, противопоказаны «царские оранжереи» и миллионные гобелены, отметим невиданную прежде активность воздействия на зрителя (Кугеля в том числе) того, что раньше называлось фоном. Точно так же — как и вещественной обстановки, и пиршества красок, вовлекающих актера в свой круговорот.

«Вы долго недоумеваете: почему белое фортепиано и кирпичный сюртук? — вопрошал В. Азов. — Но разгадка является сама собой: в целях красивого пятна. И когда Гедда в зеленом платье и рыжем парике опускается на неведомый изжелта-белый мех, а Левборг, в кирпичном сюртуке, Бракк, с ногами, похожими на резные балясины, и терракотовая Теа усаживаются на голубоватые пуфы, сочетания этих красок дают красивые пятна, красивые рельефы, ласкающие глаз»[[203]](#endnote-204). Задавшись целью посрамить эстетское кощунство режиссера, В. Азов, как и Кугель, не в силах выдержать обличающего тона. Его вовлекают в стилизованное поле спектакля.

Стилизация — вот главное, что позволяет говорить о «Гедде Габлер» как о законченном произведении стиля модерн. Называя стилизацию «одной из кардинальных проблем стиля»[[204]](#endnote-205), исследователь модерна имеет в виду не только его творческую энергию, позволяющую использовать в преображенном виде {52} другие стили, но самую суть модерна, определяющего себя «своими приемами стилизации»[[205]](#endnote-206).

«Стилизация в живописи и графике модерна есть способ соединения реального и условного. Художник модерна прибегает к приемам собственного стиля, усиливая их, как бы накладывая их на реальную действительность, добиваясь преображения этой действительности»[[206]](#endnote-207).

Стилизация в постановке «Гедды Габлер» была отмечена рецензентами. Правда, Кугель, не сходивший с позиций здравого смысла, считал, что никакой стилизации в спектакле нет. Вот если б на сцене был изображен «шатер стилизованного мещанства», контрастирующий с идеалом героини, — другое дело[[207]](#endnote-208). Ю. Д. Беляев отождествлял стилизацию с символизацией (он без оговорок пользовался то одним термином, то другим[[208]](#endnote-209)), и это верно, так считал и Мейерхольд («с понятием “стилизация”… неразрывно связана идея условности, обобщения и символа»[[209]](#endnote-210)).

Проблема стилизации вынесена и в заглавие аналитического описания П. М. Ярцева, приуроченного к московским гастролям театра с целью рассказать публике о спектакле, не включенном в гастрольный репертуар. Оно ценно тем, что исходит изнутри творческой корпорации (Ярцев был заведующим литературным бюро Театра на Офицерской в первый его сезон), а значит, способно пролить свет на методологические предпосылки работы над «Геддой Габлер» (не случайно Мейерхольд в «Примечаниях к списку режиссерских работ» отказывается от собственного комментария к спектаклю, приводя почти полностью текст статьи Ярцева, который, по его словам, «первый подсказывает значительность описательного приема для театральных рецензий»[[210]](#endnote-211)).

Признавая условным любое художественное изображение действительности, П. М. Ярцев говорит о сконструированной условности современной живописи, вырабатывающей «технические приемы намеренно-условных изображений, которые и составили то, что называлось “стилизацией”»[[211]](#endnote-212). Поскольку в театр стилизация пришла из живописи, она и «на сцене выражается прежде всего видимым образом в ее живописных областях: в декорации, в движениях актеров по сцене и в живописном их на сцене расположении (в группировках)»[[212]](#endnote-213). В искусстве актера стилизация пластики и речи ищет соответствия стилизованной обстановке, создавая единое ритмическое поле условного построения. В «Гедде Габлер» его лейтмотивом была «золотая осень».

Это она перетекала с золото-соломенных красок гобелена на рисунок ажурных кулис, на «голубую ткань, расцвеченную золотыми бликами» и брошенную на стол, пуфы и длинный узкий диван под гобеленом; на пол, темно-серое сукно которого было «мягко расписано голубыми и золотыми красками». Как дополнительный ритмический акцент — край золото-голубой материи, свешивающийся с белого рояля, «угол которого выступал из-за передней ажурной {53} кулисы». В симфонию «золотой осени» вплеталось и характерное для модерна растительно-органическое начало — плющ, обвивающий окно, был повторен плющом, опутывающим огромную зеленую вазу на постаменте; «белые меха», в которых утопало громадное кресло Гедды — «царицы на троне», — были повторены мехом, брошенным на диван; цветы (хризантемы) в большой вазе — цветами «в небольших, белых и зеленоватых вазах на рояле, на столе, в складках меха на спинке кресла»[[213]](#endnote-214).

Из описания Ярцева видно, что ритмический рисунок декора подчинен орнаментализации, моделирующей движение. Орнамент — «род магии ритма»[[214]](#endnote-215). «Орнамент модерна — не орнамент на предметах, он орнаментализирует предметы»[[215]](#endnote-216).

Лейтмотив стилизации исходил от Мейерхольда. Репетируя «Гедду Габлер» в гастрольной поездке В. Ф. Комиссаржевской по западным городам, Мейерхольд в Ковно (Каунасе), «ужасном», по его словам, городе, где «одна улица, по которой черной грязной лентой плетутся печальные, запыленные люди…», «нигде не мог найти мифической богини Мильды»[[216]](#endnote-217) (Милда — богиня любви в литовской мифологии). Но однажды, после репетиции, перейдя на другую сторону Немана и взобравшись на «высокую-высокую» гору, петербургские актеры взглянули оттуда вниз и «вскрикнули от радости: богиня Мильда здесь!!

Исчезли дома, улицы, люди.

Белыми и красными пятнами, белыми, красными лентами тянулись к небу костелы с их органами и ладаном.

Неман застыл, и Осень в золоте не боялась умирать.

Золото звенело, золото дрожало, золото опьяняло, золото умирающей Осени. <…>

Мы карабкались по крутым берегам оврага над обрывами.

Впереди Эдда Габлер, за нею Теа, дальше Левборг, дальше тот, кто хочет слить души этих лиц в одной гармонии на фоне Осени золотой.

Золотая осень! В ее умирающем крике голос светлой Мильды!»[[217]](#endnote-218)

Здесь назван не только источник последовавшей стилизации — впечатления увидены глазами и переданы языком художника-модерниста.

Мейерхольд не сразу осознал свой «модерн», но когда это случилось, списал на счет Н. Н. Сапунова. В докладе Художественному совету Театра на Офицерской в октябре 1907 года Мейерхольд назвал декорацию Сапунова неудачной, «декадентской», находившейся «в полной дисгармонии с замыслом»[[218]](#endnote-219). Он «забыл», что визуальный ряд «Гедды» создавался под непосредственным воздействием *его* замысла — в первоначальных планах Сапунова была только «голубая фигура женщины на фоне голубой комнаты»[[219]](#endnote-220), и это был лишь толчок к тому впечатлению «голубой холодной увядающей громадности», которая возникла в результате — «холодная, царственная, осенняя Гедда»[[220]](#endnote-221).

{54} Явная несправедливость в отношении своего единомышленника может быть отчасти оправдана предельно накалившейся атмосферой вокруг Мейерхольда — изгнание нависло над ним, а не над Сапуновым, покинувшим Офицерскую после первого сезона. Еще летом 1907 года В. Ф. Комиссаржевская в письме Мейерхольду вдруг заявила: «Помните, при постановке “Гедды Габлер” я говорила, что ее ремарки всегда должны точно выполняться. <…> Каждое слово ремарки Ибсена есть яркий свет на пути понимания его вещи»[[221]](#endnote-222). Такой взгляд практически отрицал не только самостоятельность театрального произведения, но даже возможность режиссерской интерпретации. Но у Мейерхольда была и более весомая причина его несправедливой (в отношении Сапунова) оценки «Гедды Габлер». Доклад (непроизнесенный из-за разгоревшейся перепалки) был составлен не с тем, чтобы оправдываться перед Комиссаржевскими. Режиссер хотел всерьез осмыслить свою работу в Театре на Офицерской, взвесить и оценить находки и потери на пути к Условному театру. «Модерн» «Гедды Габлер» был отнесен к числу убытков. Обрушиваясь на «модерн» М. Рейнгардта (весна 1907 года)[[222]](#endnote-223), Мейерхольд мог иметь в виду и собственный «модерн», который был намерен изживать. Особую проблему в модернистском континууме «Гедды Габлер» представляли Ибсен и актеры. Критики, завороженные фантастической красотой спектакля («какой-то сон в красках, какая-то сказка из тысяча и одной ночи»[[223]](#endnote-224)), опомнившись, неизменно вопрошали: «Но при чем {55} тут Ибсен?»[[224]](#endnote-225) «Ибсен тут при чем, спрашиваю я?!»[[225]](#endnote-226) Особенно комичными выглядят рассуждения Г. И. Чулкова, пытавшегося оправдать «декадентскую обстановку» тем, что устраивавший квартиру Тесманам асессор Бракк «знает вкусы Гедды»[[226]](#endnote-227). Сторонник Условного театра, символист Чулков, мог бы и не ссылаться в каждом слове на «Ибсена», а просто написать, что «квартиру» устраивал Мейерхольд и знающий его вкусы Сапунов!

Только Ю. Д. Беляев объяснил коллегам, что Ибсен очень даже при чем. «Все это (сказочная красота. — *Г. Т*.) было обстановкой не самой ибсеновской героини пьесы, но жилищем ее духа, реализацией ее привычек, вкусов, настроений»[[227]](#endnote-228). Из этого вытекало, что Гедда Ибсена — едва ли не персона модерна, к чему в пьесе есть основания. Культ красоты, исповедуемый ибсеновской героиней (панэстетизм), и «жажда жизни» (витализм) — серьезные предпосылки модернистского имиджа. Но толкование Беляевым замысла Мейерхольда в духе символистской монодрамы действительности не отвечало.

Изображенное на сцене не было проекцией духовной жизни героини; остальные персонажи пьесы существовали независимо от ее видения, находились в тех же отношениях с окружающей их красотой, что и Гедда. Отличие заключалось в том, что именно Гедда, концентрируя интригу, могла перевести эти отношения «в иной, внеличный план»[[228]](#endnote-229).

Е. А. Кухта, впервые обратившая внимание на то, что Гедда Габлер, как и другая героиня Комиссаржевской, Нина Заречная, была впоследствии включена Мейерхольдом в амплуа «неприкаянной (инодушной)»[[229]](#endnote-230), полагает, что «такое амплуа отражало театральную сущность образов Комиссаржевской»[[230]](#endnote-231). В случае Комиссаржевской легко, однако, соскочить с мейерхольдовского функционального подхода к амплуа к смысловому составу роли.

А. Р. Кугель и в поздней статье о Мейерхольде продолжал утверждать, что, поместив Гедду не в ту обстановку, в которой она живет, а в ту, «которой она в мечтах своих уже якобы достигла»[[231]](#endnote-232), Мейерхольд перевернул смысл пьесы. Но из чего, собственно говоря, следовало, что изображенное на сцене было обстановкой, достигнутой Геддой «в своих мечтах»? Мейерхольд просто универсализировал то, что Кугель считал «смыслом» пьесы, путем остранения. Ему хотелось «отнять мысль, что она (Гедда) мятется от узости буржуазной жизни, мысль, которая бы непременно явилась, если бы дать обычную обстановку», тем более — «шатер стилизованного мещанства», предлагаемый Кугелем. Ему важно было подчеркнуть, что «страдание Гедды — не результат окружающего, а иной, мировой тоски»[[232]](#endnote-233), не утоляемой ни в какой «обстановке».

Казалось бы, такой подход был впрямую обращен к актрисе, всегда искавшей внеличные аспекты роли. Простая фраза Ларисы («Бесприданница») «Я сейчас все на Волгу смотрела» была у Комиссаржевской «почти стоном мировой души, тоскующей о Божьем лоне»[[233]](#endnote-234). Но в роли Гедды Габлер этот {56} привычный для Комиссаржевской ход не срабатывал. Условная среда, в которую была помещена ее героиня, сковывала актрису. Е. А. Кухта пишет, что Комиссаржевская давала «маску Гедды»[[234]](#endnote-235), имея в виду отмеченное рецензентом «неподвижное воплощение черты вечного недовольства Гедды»[[235]](#endnote-236). Если это так, то исполнение Комиссаржевской вполне соответствовало живописному изображению в стиле модерн. Но стилизованная «маска» в живописи, напоминая о театре, театральной маской не является. Искусство же театральной маски Комиссаржевской было неподвластно.

Наличие маски, как и функциональное использование амплуа, предполагает (в случае с «неприкаянной-инодушной» героиней) перевод действия (не роли, а всей пьесы) во внеличный план, свободную игру многосоставным содержанием условного театрального построения, т. е. требует специфической актерской техники, которой актриса не владела. Комиссаржевская никогда не «играла», она пребывала на сцене. Ее «индивидуальная», по оценке Мейерхольда[[236]](#endnote-237), актерская техника была направлена на поглощение роли актерской личностью. Абсолютная самодостаточность актрисы роднила Комиссаржевскую с каноном символизма, но отличала от Условного театра, к которому неуклонно стремился Мейерхольд. Жить ролью вне быта и играть вне быта — принципиально разные вещи. «Только ходя по земле» она «кажется парящею в облаках»[[237]](#endnote-238).

Не находя в условной среде спектакля опоры для культивируемой на сцене жизни своего «неприкаянного» «я», стилизованная внешне Комиссаржевская упирала на смысловые моменты роли, стремясь вывести ее в привычный для себя план. «Хорошо прозвучали у В. Ф. Комиссаржевской, — считал Г. И. Чулков, — слова: “Как-то легче дышится, когда знаешь, что на свете совершается иногда нечто такое, что говорит о свободной смелой воле…”»[[238]](#endnote-239). Но подобные «слова», произносимые с «неподвижным лицом мумии и неестественно накрашенными глазницами»[[239]](#endnote-240) не могли не производить пародийного эффекта.

Впрочем, Беляев увидел в Гедде — Комиссаржевской «музу новой драмы»[[240]](#endnote-241), признав ее исполнение идеально соответствующим условной среде спектакля. «В рыжих волосах ее, в путано-тяжелом великолепии зеленого платья, в узких удлиненных носках туфель и в подкрашенных пальцах угадывалась волшебница, которая сейчас может обернуться в ящерицу, в змею, в русалку. Это не была Гедда Габлер, но как бы дух ее, символ ее. И все вокруг было так же символично»[[241]](#endnote-242). Показательно, однако, что Беляев зарисовывает живописный, а не собственно актерский ряд роли. Впечатление такое, будто он описывает картину модерна, а не игру актрисы. «Маски» ящерицы, змеи, русалки — конкретные символы уподоблений, свойственные стилю. Театральной маске, даже если б Комиссаржевская владела ее искусством, здесь делать нечего. Скажем больше — в попытке вписаться в живописный ряд Комиссаржевская проявила слишком много самоотверженности (чего и не могла простить Мейерхольду). {57} Насилие над собой было напрасным; ведь модерн мог приспособить для своей картины любую модель.

Вообще перед актерами «Гедды Габлер» возникали задачи, по всей видимости, трудновыполнимые, хотя их отношением к делу Мейерхольд был удовлетворен. «Если б ты знала, — писал он жене, — насколько мне легче иметь дело с истинными актерами. Они понимают меня с полуслова. И такой старый актер, как Аркадьев (исполнитель роли Левборга. — *Г. Т*.), следит за каждым моим движением. Вера Федоровна тоже очень прислушивается. Феона (Тесман) попал в верную ноту. Дело вообще пойдет. Я так счастлив. Актеры, видимо, очень довольны мною»[[242]](#endnote-243). И в другом письме о репетициях «Гедды»: «Я влеку всех за собой!»[[243]](#endnote-244) И все-таки за исключением Комиссаржевской и Е. М. Мунт, игравшей Тею, актерам трудно было отойти от привычной бытовой манеры игры. Но главным препятствием к игре был живописный канон модерна. Если внешней стилизации (с помощью режиссера и художника) достичь было относительно легко, то превратить живописную (зафиксированную) маску в открытую многослойную театральную структуру практически невозможно. Вот описание Бракка — К. В. Бравича, сделанное Кугелем: «*Густая*, “авессаломовская” шевелюра, как два черных крыла, ниспадавшая на уши. В общем, очень яркая физиономия хищной птицы, с клювом, готовым поразить жертву. Взятое как самостоятельное символическое изображение хищничества, это пятно без сомнения выразительно»[[244]](#endnote-245). Далее Кугель, по обычаю, говорит {58} о несоответствии такого «пятна» замыслу Ибсена. Но ведь дело совсем в другом. Живописная маска — статична, она не позволяет выйти за свои пределы, а потому (вне зависимости от возможностей актера) обращает «символическое изображение» в навязчивую аллегорию, закрывая актеру возможность насыщения роли другими смыслами, кроме закрепленного собой. (Кстати, к созданию подобных аллегорий призывал режиссера В. Азов, всерьез предлагая обрядить Левборга в красный хитон, который «мог бы символизировать» его «красную, горячечную душу»[[245]](#endnote-246).) Но у Мейерхольда вкус был, бесспорно, лучше, чем у Азова. Разрабатывая костюмы персонажей, он, кроме красочного соответствия с фоном («пятно»), искал составляющую «между данными эпохи, среды, субъективностью художника, рисовавшего костюм (В. Милиоти. — *Г. Т*.), и внешним опрощенным выражением сущности действующего лица»[[246]](#endnote-247). Задание художнику по костюмам, сформулированное Ярцевым, свидетельствовало о стремлении режиссера к многослойности театральной маски. Но создать ее никому не удалось.

Иное дело — стилизация движения и рисунка мизансцен. Здесь режиссер и актеры, не выходя за пределы модернистского канона, могли не терять под ногами театральной почвы. «Бракк связан с постаментом у большой вазы: {59} здесь сидит он, положивши нога на ногу, охватив руками колена, и, не сводя глаз с Гедды, ведет с ней острый, искристый турнир. Он заставляет вспомнить фавна. Бракк вообще движется по сцене и занимает и другие планировочные места (как Гедда, как все действующие лица), но поза фавна у постамента так же с ним связана, как с Геддой ее трон»[[247]](#endnote-248). Фиксация позы (остановки движения) — картинна, но и театральна; в саму живопись задолго до модерна она пришла из театра, театру органична. Она ничем не сковывает актера (за исключением, конечно, того, что прирожденному реалисту Бравичу могла казаться надуманной). Напротив — учит актера условному театральному языку.

Точно так же, как и стилизация речи. «Левборг и Гедда… сидят рядом — напряженные, застывшие — и смотрят вперед перед собой. Их тихие волнующие реплики ритмически падают с губ, которые чувствуются сухими и холодными. Перед ними горит пламя пунша (у Ибсена — норвежский “холодный пунш”) и стоят два стакана. Ни одного раза на протяжении данной сцены они не изменяют направления взгляда и неподвижных поз. Только со словами: “Так и в тебе жажда жизни!” — Левборг делает резкое движение к Гедде»[[248]](#endnote-249).

Да, жаль, что Москва не увидела «Гедды Габлер» («Москва не увидит “Гедды Габлер”»[[249]](#endnote-250)), потому что в ней был обнаружен совершенно новый способ передачи зрителю трагического переживания — из души актера прямо в его, зрителя, душу: «Зритель слушает здесь диалог, как бы обращенный к нему — зрителю; зритель все время видит перед собой лица Гедды и Левборга, читает на них их тончайшие ощущения, в ритме однозвучно падающих слов чувствуется за внешним произносимым диалогом внутренний скрытый диалог предчувствий и переживаний, которые не выражаются словами. Зритель может позабыть слова, которые говорили здесь Гедда и Левборг друг другу; но он не должен забыть тех внушений, которые оставила в нем сцена Гедды и Левборга»[[250]](#endnote-251). Стилистически безупречно соблюденное динамическое равновесие изображения и звука дало, как видим, впечатляющие результаты. Создавалась парадоксальная для тогдашнего (воспитанного на реалистических образцах) восприятия парадигма: чем условнее была выстроена сцена, чем стилизованнее пластика и речь, тем непосредственнее передавались сценические «внушения». Сцена снова хотела стать условной.

Подводя итоги театральной стилизации, предпринятой в «Гедде Габлер», П. М. Ярцев заключал: «Хорошо ли это? Определенный ответ был бы поспешным и ненужным ответом. Хорошо постольку — поскольку в этом есть искусство; плохо постольку — поскольку есть (и не может не быть) его холодные, придуманные извращения. Подобное искусство еще не может не страдать некоторой анемичностью, бессолнечностью, есть у него и постоянная опасность впасть в “расхожий модернизм”»[[251]](#endnote-252).

Выводы П. М. Ярцева при всей их осторожности — спорные. В них, как и в некоторых акцентах его превосходного описания, видится неискоренимая {60} предрасположенность к прямому (т. е. реалистическому) изображению, что и вызвало его отход от Мейерхольда после первого сезона на Офицерской.

Поэтому попытаемся сделать собственные выводы. Стиль модерн, ставший основой сценического построения «Гедды Габлер», открывал Мейерхольду подходы к Условному театру. Иные из них уже были найдены режиссером, но именно здесь впервые использованы в комплексном наборе. Предрасположенность стиля к гротеску (ведь явленная на сцене «красота» только с точки зрения А. Р. Кугеля была обретением Геддой своего «идеала») также соответствовала магистрали поисков режиссера. В «вечное наследие сцене» обратил Мейерхольд и ключевую константу модерна — стилизацию — «символизировал» и «Грозу», и «Ревизора», как и пророчествовал Ю. Д. Беляев[[252]](#endnote-253). Но одновременно именно в «Гедде Габлер» модерн наглядно показал свою самодостаточность, взывая к живописному театру в буквальном смысле слова. Актер такому театру был не нужен, а значит, живописный канон модерна оказывался препятствием к собственно театральной субстанции.

## Глава третья. Вечная сказка модерна

Ст. Пшибышевский. «Вечная сказка». Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской. Режиссер Всеволод Мейерхольд, сорежиссер Петр Ярцев, художник Василий Денисов. Премьера 4 декабря 1906 г.

Г. фон Гофмансталь. «Свадьба Зобеиды». Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской. Режиссер Всеволод Мейерхольд, сорежиссер Федор Комиссаржевский, художник Борис Анисфельд. Премьера 10 февраля 1907 г.

После оглушительного успеха в роли сестры Беатрисы[[253]](#endnote-254), где удача Комиссаржевской была предопределена тем, что Мейерхольд стилизовал ее творческую индивидуальность[[254]](#endnote-255), она неожиданно пожелала играть Сонку в «Вечной сказке» Ст. Пшибышевского — роль, которая до генеральной репетиции была закреплена за молодой актрисой Е. В. Филипповой. Естественно, был заменен и партнер — вместо М. А. Бецкого возник надежный К. В. Бравич. До премьеры оставалось несколько дней, «стилизовывать» Комиссаржевскую на сей раз было просто некогда, и она вместе с Бравичем вошла в практически готовый спектакль, в котором Мейерхольд «стилизовал» Пшибышевского.

«Вечная сказка» — красочный пример зрелой модернистской драмы, перешедшей от условного изображения современной жизни к созданию мифов {61} в духе классических образцов. Это была «вечная повесть о том, что мудрости и благородству не дано править человеческим стадом и бороться с коварным духом тирании, который неуловим»[[255]](#endnote-256).

А. Белый совершенно напрасно считал «Вечную сказку» «традиционной драмой реального действия с эмблематическими завитками диалогов»[[256]](#endnote-257). Мифологизация неизбежно предполагает повышенную меру условности, даже если по видимости изображение соответствует реальности. Само название пьесы — «Вечная сказка» — фиксирует создание мифа. Условна и историческая эпоха, изображенная в пьесе, действие которой, согласно авторской ремарке, происходит «на заре истории»[[257]](#endnote-258). Условен и ее язык, не просто украшенный «эмблематическими завитками диалогов» — их пышная цветистость, красочная бесконечность — показатель «живописного», а не действенного построения, несмотря на мелодраматические перепады интриги. Ее результаты — катастрофичны для утопической идеи мудреца Витина построить правление на началах Справедливости и Любви. Но сама Любовь, олицетворенная царственной четой, выдерживает, как и подобает сказке, все испытания. Диалоги Короля и Сонки в «Вечной сказке» орнаментируют остановившееся время мифа.

Сомнительно и утверждение А. Белого, что «Вечная сказка», несмотря на «ложносимволический лоск», оставляет простор личности артиста — «потому-то Комиссаржевская — великолепная Сонка»[[258]](#endnote-259). Актрису в этой роли хвалили и другие рецензенты («Сонка особенно поэтична, потому что ее играет г‑жа Комиссаржевская, и играет с видимым вдохновением»[[259]](#endnote-260); «Прекрасна и чиста королева Комиссаржевская»[[260]](#endnote-261)). Но сама актриса не испытывала от роли удовлетворения[[261]](#endnote-262). Видимо, потому, что, несмотря на созвучие с ее содержательными аспектами («Я вырву сердце из груди и брошу им в жертву!»[[262]](#endnote-263)), несмотря на соответствующую себе миссию Сонки — водительницы в любви, ей не хватало в роли привычного драматизма. И хотя Ю. Д. Беляев и сравнивал ее Сонку с «золотой лютней», говоря, что порою «золотые нити, которыми покрыто ее белоснежное платье, дают те нежные созвучия, которыми она очаровывает зрителя»[[263]](#endnote-264), похвалы такого рода вряд ли могли Комиссаржевскую воодушевлять.

Могло огорчать актрису и то, что критика (в большинстве своем) не поддержала выбор пьесы. Пшибышевского обвиняли в антидемократизме и реакционности (А. В. Луначарский[[264]](#endnote-265)), в «вульгарном переложении уличногоНицше» — «не хочу речей Заратустры из уст г. Бравича!»[[265]](#endnote-266) (К. И. Чуковский), в графомании и чуть ли не в плагиате. «Если разобраться в метафорах и гиперболах Пшибышевского, если вернуть Ибсену, Метерлинку и Уайльду то, что “экспроприировано” у них этим неистовым максималистом, — горячился Ю. Д. Беляев, — убожество замысла и пустозвонство развязного языка предстанут воочию»[[266]](#endnote-267). Беляева (что нередко с ним случалось) подводил критический {62} темперамент — от Ибсена, понятно, была зависима вся новая драма, но ни Метерлинка, ни, тем паче, Уайльда у Пшибышевского не отыскать.

Что до «пустозвонства», то, в одушевлении Комиссаржевской, оно, по свидетельству Г. И. Чулкова, зажигало публику. «Я с радостью смотрел, как шумела и волновалась молодежь у рампы…»[[267]](#endnote-268). Чулков торжественно объявлял, что в «Вечной сказке» Пшибышевский «освободился от своего неумного индивидуализма», раскрыл «желанную и святую мудрость»[[268]](#endnote-269), а значит, приблизился к индивидуализму соборному, то бишь мистическому анархизму. С вердиктом Чулкова актриса очень считалась, но и мнение Луначарского, подвергшего «герольда нового театра» за подобные тирады социал-демократической порке[[269]](#endnote-270), было ей не безразлично — ведь еще совсем недавно ее театр в Пассаже находился в авангарде революционных настроений.

Но, пожалуй, самый чувствительный укол нанес театру Чуковский. Он заявил, что Пшибышевского с его модерном пора сдавать в архив, а театр, кричащий фальцетом «Дорогу Пшибышевскому!», рискует стать скучным. «Разве остался хоть один еще дантист, который не любит Пшибышевского и не декламирует Бальмонта?»[[270]](#endnote-271)

Вряд ли Мейерхольд, репетируя пьесу, предвидел возможность такого отношения критики к выбору театра. Но и ему не хотелось «речей Заратустры» из уст Бравича. Не хотелось вообще никаких «речей», никакой живописующей риторики. Он «стилизовал» Пшибышевского именно с тем, чтобы в его пьесе можно было не живописать, а играть. Но правила предполагаемой игры были рассчитаны не на Комиссаржевскую.

Замысел Мейерхольда зримо проступает в иронических стихах актера Н. Н. Урванцева (впоследствии одного из авторов «Кривого зеркала»), которые приводит в своих воспоминаниях художник В. К. Коленда:

Девочка Филиппова в гости собиралась,  
Девочка Филиппова у зеркала ломалась,  
Нацепила ленточки, нацепила бантики,  
Будут очень рады маленькие франтики,  
И король игрушечный прибежит из детской,  
И его узнают все — это Миша Бецкий[[271]](#endnote-272).

По мнению Коленды, с откровенной враждебностью относившегося к новациям Мейерхольда, стишки остроумно характеризовали как актеров, участвовавших в нелепых затеях Мейерхольда, так и бессмысленность самих затей. На наш же взгляд, в стихах содержится наглядное опровержение слов А. Белого — «трудно, почти невозможно превратить в марионетки Короля или Сонку из “Вечной сказки”»[[272]](#endnote-273). (Кстати, в стихах Урванцева схвачена и склонность молодой актрисы к стилизации, что подтверждает характеристика А. А. Измайловым {63} ее Анны в «Комедии любви» Г. Ибсена: «Из других исполнителей только на г‑же Филипповой чувствовался след “барельефной” игры. Она выступала “величаво, словно пава” и напоминала мольеровских жеманниц»[[273]](#endnote-274).)

Мейерхольд очевидно стремился остранить возвышенную многословность текста «детской» игрой, превратить «вечную» сказку просто в сказку, упростить до наивной схемы величавый модернистский «эпос» Пшибышевского. Об этом свидетельствует его постановочный подход: «План, который был нарисован режиссером, — комментировал он в 1912 году, — вылился из приемов детского театра. На стол высыпается груда кубиков разных размеров, лесенок, колонн четырехугольных и круглых. Надо построить из этого материала сказочный дворец. <…> … в этой постройке все случайно, все подсказывается нервной торопливостью ловких рук ребенка-строителя и прирожденной способностью его к чудной архитектуре…»[[274]](#endnote-275).

Оформление (судя по сохранившемуся рисунку Мейерхольда) создавалось В. И. Денисовым по планировке, разработанной режиссером. На фоне задника анфас к зрителю стояли два трона (Короля и Сонки). Два узких крыла лестниц (слева и справа от тронов) устремлялись вверх, на площадки, невидимые зрителю. Задник состоял из вытянутых четырехгранных колонн, образовывающих «ряд узких длинных окон и большую главную дверь, поместившуюся на той же стене, где окна (детская рука допускает эту несообразность)»[[275]](#endnote-276). Как и рука художника-авангардиста, добавим мы от себя. Игровых площадок было две — главная, на которой стояли троны, и еще одна, поуже, отделенная от нее ступенями во всю ширину сцены и заканчивающаяся, в свою очередь, ступенями, ведущими к совсем узкой полоске перед линией рампы. «Вся постройка {64} кончилась, — шутил Мейерхольд, — потому что не хватило строительного материала»[[276]](#endnote-277). Но еще имелись две круглые колонны, которые были использованы как «боковые тумбы для шандалов со свечами», «три верхушки дерев по бокам лесенок», вырезанные из цветной бумаги, и полоска неба с наклеенными на нем золотыми звездами.

От себя Денисов придумал сказочных зверей, которых нарисовал на портальных сукнах, рыжие парики, одинаковые на всех придворных, и технику росписи тканей (костюмов, ковров). Верный страж реализма и этнографической точности В. К. Коленда то и дело вопрошал коллегу («в мягкой и осторожной форме»!), не забыл ли тот про «польский характер» пьесы. В чем он его находил (за исключением, может быть, общеславянских имен персонажей — Сонка, Богдар, Вожена и т. д.), остается загадкой. Но Коленда был неумолим. Едва смирившись со зверями Денисова, похожими, по словам Коленды, на «австралийских кенгуру с головами и рогами доисторического оленя», он с ужасом обнаружил, что роспись денисовских узоров напоминает «срезы тканей печени, почек и т. д. из учебника гистологии»! Каково же было его потрясение, когда Денисов, вместо того, чтобы повиниться и уверить Коленду в отсутствии дурных намерений, обрадованно подтвердил его догадку: «Да, Виктор Константинович, до меня для орнаментов художники пользовались растительным миром, цветами, листьями и другими мотивами из животного мира, а я взял не использованные {65} никем мотивы из микроскопических разрезов ткани»[[277]](#endnote-278). Так в лице Денисова театр на Офицерской подарил модерну еще одну технику орнамента!

Но живописный канон модерна в «Вечной сказке» был нарушен. Хотя по видимости неглубокая, придвинутая к рампе декорация была похожа на панно, характерный для «Гедды Габлер» принцип гомогенности здесь отсутствовал. Фон оставался фоном (задник), изображение (игра на узких сценических площадках и лестницах) изображением. Строительное начало оформления еще не стало функциональным, но толчок к игре возникал. Этот момент, сам того не желая, зафиксировал В. Азов. «Словно прикованные к стене, двигались на плоскости актеры, поднимались по ступенькам, выглядывали в щели, скользили по узеньким рейкам амвона или выходили из царских врат»[[278]](#endnote-279). Если актеры были прикованы «к стене» (Азов по непонятной причине называет ее иконостасом, отсюда и его «амвон»), как же могли они совершать все перечисленное далее? Да и «стена», согласно описанию сорежиссера спектакля П. М. Ярцева, в нужные моменты действия оживала.

«“Вельможи” располагались в симметричном порядке на лестнице — все похожие друг на друга; в конце третьего акта в узких разрезах окон показывались… только их головы — одна за другой. В окрасках каждой из этих ролей было затушевано почти все субъективное. Это был хор: правый — приверженцы Короля, левый его противники». Прислужницы королевы (девушки) также «делились на две группы: сочувствующих Сонке и противных ей»[[279]](#endnote-280). Симметрично расположенные хоры складывали не просто форму театральной игры, {66} но — отсутствующее у Пшибышевского поле драматического напряжения. Закулисная (внесценическая) интрига выносилась на подмостки.

В. Азов по-прежнему, как и в рецензии на «Гедду Габлер», призывал режиссера и художника к соблюдению авторских ремарок. Ему хотелось «готических сводов, колонн, окон с цветными, оправленными в свинец стеклами, военных трофеев»[[280]](#endnote-281). Только они, по его мнению, открывали путь к пьесе, «душа которой в безбрежности»[[281]](#endnote-282). Но Мейерхольд, стилизуя всеобщность драматической ситуации «Вечной сказки», как раз этой бутафорской «безбрежности» стремился избежать. К тому же декорация Денисова, несмотря на ультраматериалистическую технику художника, была по-своему не менее красива, чем сапуновская к «Гедде Габлер», — «фантастическая декорация цвета умершей бирюзы, затканная сверху паутиной вечности»[[282]](#endnote-283).

Взвешивая в 1912 году ошибки «в исканиях новых технических приемов», Мейерхольд считал, что преодолеть Пшибышевского ему все-таки не удалось: «Театр вместе с Пшибышевским стремился оторваться от земли, но желанную простоту (в путях исканий), во имя которой стремилось ломать копья новое искусство, текст превращал в нежеланный дешевый “модернизм”»[[283]](#endnote-284). Упрекнуть покойную Комиссаржевскую в дешевом модернизме он, конечно, не посмел. Но Ярцев зафиксировал тормозящую роль не только автора, но и исполнения в реализации режиссерского замысла сразу после спектакля: «Живописный фон пьесы, так же как ее режиссерский план, оказались в стороне от исполнения». «Все свежее и вдохновенное, что хотел показать театр», утонуло не только во «вздернутой лирике текста», но «и за игрой — прямолинейно-мелодраматической»[[284]](#endnote-285). Кто из исполнителей мог иметься в виду? Король — К. В. Бравич, Канцлер — А. И. Аркадьев? Но о них в рецензиях в лучшем случае только упоминается. Остается Комиссаржевская, которая, судя по сведениям, приводимым ее биографом, поначалу «послушно шла за режиссером, помечая свою роль записями… странными для нее: “Руку левую кладет на ручку трона короля… Поворот головы… протягивает левую руку” и т. д.»[[285]](#endnote-286). Но в конце концов, видимо, сочла подобные упражнения зряшной затеей и внесла в роль «ноты свободного вдохновения». «Весь третий акт» актриса играла «наперекор стене, воздвигнутой г. Мейерхольдом»: «бледная и как бы связанная в начале», она вступила в свою стихию и заиграла роль «с настоящим драматическим подъемом»[[286]](#endnote-287).

Несмотря на выпады в адрес «дешевого модернизма», Мейерхольд в «Вечной сказке» по-прежнему пользовался конструирующим подходом модерна. В «Примечаниях к списку режиссерских работ» он цитировал некоего Ланда, который, по его мнению, охарактеризовал след, оставленный постановкой «Вечной сказки»: «… декоративность актера — руководящая идея Нового театра. <…> Отсюда — некоторая кристаллизация его игры… Актер не {67} “играет” всю полноту и разнообразие жизни изображаемого лица, он передает стилизованно, декоративно, какой-нибудь мимический лейтмотив, закрепленную позу, кристаллизованный жест. Как вырезанный из картона силуэт упрощает портрет, так упрощает этот стиль игру, психологию действующего лица, обедняет ее, но при этом и схематичнее, четче ее определяет»[[287]](#endnote-288).

То, что и в 1912 году Мейерхольд считал необходимым зафиксировать найденный в «Вечной сказке» стиль исполнения (он приводит даже нужные ему слова из рецензии не одобрявшего постановку Ю. Д. Беляева, который «единственный намекнул на идею детского театра»[[288]](#endnote-289), отметив вельмож, напоминающих не то «карточных валетов, не то профили старых монет»[[289]](#endnote-290)), вообще предельная подробность описания «Вечной сказки», совсем не главного своего спектакля, свидетельствует о принципиальной важности для режиссера *каждого* из формообразующих начал Условного театра.

После «Балаганчика»[[290]](#endnote-291) крепло ощущение, что театр на Офицерской перестает быть театром Комиссаржевской и становится театром Мейерхольда. Режиссер не мог не беспокоиться насчет вытекавших отсюда негативных для себя последствий. Поэтому Комиссаржевская в январе-феврале 1907 года получает три новые роли — Свангильда («Комедия любви» Г. Ибсена), Карин («Трагедия любви» Г. Гейберга) и Зобеида («Свадьба Зобеиды» Г. фон Гофмансталя). Первая из них, как и самый спектакль, к модерну отношения не имела (на его счет можно записать разве что роскошества декорации В. И. Денисова, которую сравнивали с «обителью Черномора»[[291]](#endnote-292)). Зато две другие были модерна преисполнены, хотя и по-разному.

{68} Карен из «Трагедии любви» возвращала Комиссаржевскую в круг ее прежних ролей. То, что проблема любви оборачивалась в пьесе «бредом плоти», сигнализируя XX веку о роковых безднах «основного инстинкта», вряд ли могло Комиссаржевскую смутить. Пьеса была найдена специально для нее П. М. Ярцевым (на которого по окончании сезона Ф. Ф. Комиссаржевский взвалил вину за неудачу спектакля — «рядом с Ибсеном у нас была поставлена бездарная пьеса Гейберга по рекомендации Ярцева…»[[292]](#endnote-293)) и включена в репертуар еще летом 1906 года до начала мейерхольдовского сезона. Но роль у Комиссаржевской не получилась, хотя пьеса, по верному замечанию К. Л. Рудницкого, ретроспективою воспринимается «как идеальная… именно для Комиссаржевской»[[293]](#endnote-294). Думается, дело было в том, что Мейерхольд на этот раз решил предоставить Комиссаржевскую самой себе — «Трагедия любви» выглядит едва ли не самым беспрограммным спектаклем первого сезона на Офицерской. Но играть по-старому она уже не могла, по-новому не умела. Оттого ее исполнение и показалось А. Р. Кугелю «чехардой»: рядом с моментами «истинного вдохновения» «какие-то прыжки пантеры, подчеркивания физиологической страстности и постоянные перемены поз, вычурных и деланных»[[294]](#endnote-295). Глядя на такое исполнение, Мейерхольду, игравшему в «Трагедии любви» роль поэта Гадельна и освистанному в ней, может быть, ничего другого и не оставалось, как «поворачиваться спиной к публике» и «зачем-то ковырять пальцем в стене»[[295]](#endnote-296).

Другое дело — «Свадьба Зобеиды». Г. И. Чулков даже заявил, что «Гофмансталь очень подходит по характеру своего дарования к той режиссерской манере, которая преобладает в постановках Вс. Эм. Мейерхольда». Сказано это было Мейерхольду в упрек: «И тот и другой не ведают, что значит буря и ужас, и даже смерть представляется им как тихий сон»[[296]](#endnote-297).

Разумеется, принципиального сходства исканий Мейерхольда с пьесой Гофмансталя не наблюдалось, и то, что они оба будто бы «увлечены пластикой и красивостью», что «им нравятся ритмические жесты, изящные позы, причудливые линии и краски»[[297]](#endnote-298), — либо наглядная демонстрация непонимания Чулковым существа исканий Мейерхольда, либо сказано опять же ему в укор. Легко было бы возразить Чулкову и, оставив за Мейерхольдом «пластику» и «ритмические жесты», вернуть Гофмансталю «красивость», «изящные позы, причудливые линии и краски». Но и сам режиссер считал «Зобеиду» «одной из удачных постановок в смысле слияния с автором»[[298]](#endnote-299). Если Пшибышевского он стремился преодолевать, то Гофмансталю хотел соответствовать.

Это понятно. Пьесы Гофмансталя даже в переводах[[299]](#endnote-300) звучат подлинностью лирического чувства. Оберечь ее способен был только один русский режиссер — Мейерхольд. Не зря К. И. Чуковский готов был простить режиссеру «все грехи» «за смелую, оригинальную, вдохновенную постановку “Балаганчика”», где сам Мейерхольд, играя Пьеро, «не сделал ни одного ложного движения, {69} ни одной фальшивой интонации»[[300]](#endnote-301). Гофмансталь, подобно Блоку, мог быть «глубоко спокоен» «за основу своей лирической души»[[301]](#endnote-302).

Чулков, однако, имел в виду не поэтическое равнодействие драматурга и режиссера, а сходство эстетических платформ. Признавая «красоту и совершенство» поэзии Гофмансталя, он считал их принадлежащими «декадентскому эстетизму» (аналог старшим русским символистам брюсовского призыва), который предлагал оставить в прошлом, XIX веке, с тем, чтобы в новом, XX‑м, устремиться к теургическим берегам, где «музыка… сольется с жизнью, поэтическое творчество станет воистину *действием*, поэтическое произведение — событием»[[302]](#endnote-303). Туда он неуклонно звал и уклонявшегося Мейерхольда.

Прогноз Чулкова в отношении Гофмансталя («хочется верить, что его творчество характерно для конца XIX века, а не для XX»[[303]](#endnote-304)) оказался ошибочным. Вступив на путь мифологизации (достаточно вспомнить знаменитого «Царя Эдипа», поставленного в цирке М. Рейнгардтом, 1910), поэт бесспорно приобщился к модернистской соборности. Что до Мейерхольда, то он охотно ставил и «старого» и «нового» Гофмансталя. «Безумец и смерть» в переводе Ю. К. Балтрушайтиса предполагался к постановке в Театре-студии на Поварской[[304]](#endnote-305). После ухода из театра на Офицерской (в гастрольной поездке с группой актеров весной 1908 года), он поставил в Минске «Электру»[[305]](#endnote-306), а в 1913 году — в Мариинском театре «Электру» Р. Штрауса по либретто Гофмансталя в переводе М. Кузмина.

Что касается «Свадьбы Зобеиды», то драматическое стихотворение Гофмансталя представляло форму, с которой режиссер встречался впервые. Речь идет о стилизации ориентальных мотивов.

Ориентализм был одной из самых характерных тенденций стиля модерн. По словам Д. В. Сарабьянова, диалог с Востоком, начатый романтиками и продолженный импрессионистами, «особенно развернулся в период господства стиля модерн»[[306]](#endnote-307). Он даже считает, что «среди явлений широкой истории и географии искусства», которые оказались в сфере внимания модерна, Востоку «принадлежит едва ли не главное место»[[307]](#endnote-308). Художники модерна активно использовали технику условной живописи Китая и Японии, орнаментальные мотивы традиционного искусства Ирана и Персии и т. д.

Пьесу Гофмансталя можно причислить к явлениям такого рода с известными оговорками. М. А. Кузмин напрасно, на наш взгляд, упрекал стилизацию Гофмансталя в эклектизме — «еврейские одежды вместо персидских, явный Кавказ последней картины»[[308]](#endnote-309) — «старинный город Персидского царства»[[309]](#endnote-310), где происходит действие пьесы, — условный символический знак «Востока», как и некоторые другие его приметы по ходу действия. Гофмансталь практически не стилизует восточный колорит, не сообщает стиху ритмику восточной поэзии. Героиня пьесы — персиянка Зобеида — нисколько не похожа на {70} робкую и покорную восточную женщину. За легкой тканью восточного покрывала — лицо героини европейского модерна с тоскующей неутоленной душой, способной предъявить счет неискоренимой пошлости жизни:

Слова мои не дики, но жестоки,  
А разве не жестока жизнь моя?[[310]](#endnote-311)

Модернистская природа стилизации в «Свадьбе Зобеиды» — не в прямой оглядке на Восток, а в обращении с поэтическим словом. «Стих, — вполне в духе модерна говорил Гофмансталь, — есть ткань из невесомых слов»[[311]](#endnote-312). Слова у Гофмансталя сверкают, образуют орнаменты звуковых сочетаний, их красочная чувственность безусильно складывает бегущий поток поэтической ткани. В «Зобеиде» нет свойственной итальянскому циклу пьес Гофмансталя стильности изображения (раннего Ренессанса в «Женщине в окне», Венеции XVI века в «Смерти Тициана» и Венеции эпохи рококо в «Авантюристе и певице»), зато сильна стильность выражения, характерная для модерна контрастность реального (чувства) и условного (материальной оболочки).

{71} Мейерхольд, по обычаю, руководствовался задачей — *как, каким образом* сценически реализовать предложенную пьесой поэтическую стилизацию. Постановочный план не был, по его словам, до конца согласован с художником Б. И. Анисфельдом («можно было бы достичь больших результатов, если бы было время столковаться режиссеру с художником»[[312]](#endnote-313)), но это не отразилось на четкости сценического построения. Впрочем, В. К. Коленда так, естественно, не считал и объяснял замеченные в оформлении «странности» неопытностью художника, «еще не покинувшего Академии, не сдавшего программной работы»[[313]](#endnote-314), и неискоренимыми причудами режиссера.

«В пьесе, — вспоминал он, — была одна пейзажная декорация, изображавшая персидский сад, и два интерьера. Для сада Анисфельд использовал материал из персидских миниатюр и, на мой взгляд, довольно неудачно. В декорациях было больше оригинальности, чем красоты, и сочетание серых тонов деревьев с красными цветами казалось странным.

Декорация состояла из одного большого задника, и в ней уже чувствовался некоторый поворот к реализму, еще более проявивший себя в двух других {72} декорациях, изображавших внутренние комнаты персидского дома. Оба акта были строенные (как обыкновенные, так называемые павильоны на сцене, а не комнаты с кулисами). Это была первая постановка этого сезона, где были допущены строенные комнаты, но они были использованы как-то странно. Комната одного акта была выкрашена, а не написана, в ровный синий цвет (без всяких рефлексов и без пятен на стенах), а другая — в ровный красный цвет. Не были использованы ни ковры, ни фонари Востока»[[314]](#endnote-315).

Это подробное описание, помимо авторских намерений, дает представление и о модернистской стилистике оформления, вполне соответствующей пьесе, и о функционально осмысленном его использовании в организации сценического действия. Никакого «поворота к реализму» в «Зобеиде» не предполагалось — строенные декорации двух первых актов были, прежде всего, логичным решением — «комнаты с кулисами» (т. е. «эскиз» комнаты в сукнах, который Мейерхольд заставил Коленду сделать для пьесы С. С. Юшкевича «В городе»[[315]](#endnote-316)) в «Свадьбе Зобеиды» были бы действительно нелепостью — ведь здесь не ставилась задача остранения быта, «быт» у самого Гофмансталя остранен, и это следовало показать. Стилистически такой пьесе могло соответствовать панно. {73} Но, во-первых, после «Балаганчика» Мейерхольд остро ощутил театральную ограниченность панно, взыскующего картинной двухмерности актера. Во-вторых, памятуя о «Гедде Габлер», где фон, как мы помним, соревновался с актером в зрелищной активности, режиссер наверняка стремился этого избежать, отдавая себе отчет в том, что актер не может и не должен уподобляться навсегда закрепленной на холсте натуре (например, как у М. А. Врубеля — «Девочка на фоне персидского ковра»). «Восток» в театре должен был дать актер, а не «ковры и фонари Востока», отсутствующие и в ремарках Гофмансталя.

Тем не менее однокрасочность фона не делала его нейтральным, а потому модерну не противоречила. «Яркий гладкий фон часто применяется мастерами модерна. Не тронутый рисунком, он знаменует любовь модерна к пустоте, о которой часто пишут исследователи стиля». «Плоский гладкий фон» был в модерне «знаком оцепенения, остановки, паузы; одновременно он намекал на бесконечность, беспредельность, которая так интриговала современников»[[316]](#endnote-317).

У Мейерхольда окраска актов подобными философскими глубинами не обладала — это была наглядная цветовая символика: экспозиционный — «синий» акт в доме Богатого купца Хораба; кульминационный — «красный» — у торговца коврами Шальнассара. Заключительный — в саду Хораба, пейзажная декорация которого показалась Коленде надуманной, — быть может, больше всего отвечал Гофмансталю, перекликаясь с его стихотворением «Переживание»:

… И тихо погрузился я в прозрачность  
Туманной зыби, и покинул жизнь,  
Какие там растения сплетались  
С цветами темно-рдеющими…[[317]](#endnote-318) —

вот и разгадка «странного» сочетания «серых тонов деревьев с красными цветами» в «персидском» саду, ставшем обителью смерти героини.

В этой связи весьма неожиданным был выговор Мейерхольду со стороны сорежиссера спектакля Ф. Ф. Комиссаржевского, спустя три месяца после премьеры. «У нас был поставлен Гофмансталь, этот поэт-эстет, идущий в своих произведениях рука об руку с художниками-прерафаэлитами, но в нашей постановке ничего прерафаэлитского не было, и стиль Гофмансталя театр не нашел…»[[318]](#endnote-319) Остается загадкой, что же мешало Комиссаржевскому настаивать на «прерафаэлитах» во время подготовки спектакля, если он был так непреклонно убежден в необходимости ориентации на них? Мейерхольд, попунктно отвечавший на все выпады Комиссаржевского, этот оставил без внимания. Может быть, ему было неловко объяснять молодому амбициозному коллеге, что идти «рука об руку» с прерафаэлитами поэт, творивший полстолетия спустя, никак не мог, что, понятно, не исключало возможности сценической стилизации в духе {74} художников-прерафаэлитов ни Гофмансталя, ни кого другого. Но стиль Гофмансталя он чувствовал куда лучше, чем Комиссаржевский, — прерафаэлиты, уместные в постановке итальянских пьес поэта, к «Свадьбе Зобеиды» совсем не подходили.

В актерском исполнении также предполагалось от Гофмансталя не отходить. «Ассирийскую стенопись, — иронизировал П. Конради, — до конца “поддержал” один г. Аркадьев (Хораб. — *Г. Т*.), добросовестно лепившийся “на фоне” стены с согнутой в виде гусиной шеи рукой, так что не всегда разберешь: нарисован он на стене или все это “нарочно”»[[319]](#endnote-320). Но кому же еще в пьесе можно было играть в принципах трагической статуарности, кроме исполнителя роли Хораба, мудрого и великодушного супруга Зобеиды, на которого в брачную ночь обрушился страстный напор ее признаний об оскверненной судьбе?

К. В. Бравич, записанный, по словам Конради, «своим символическим режиссером в разряд “безнадежных”, с начала до конца остался верен Гофмансталю, живо и сочно изобразив устрояющего для себя Магометов рай на земле старика Шальнассара»[[320]](#endnote-321). Но Бравич мог быть верен Гофмансталю ничуть не больше, чем Аркадьев. Только в роли Шальнассара наличествует та самая «страстно и буйно проявляющая себя тяжеловесная плоть»[[321]](#endnote-322), которую Конради незакономерно распространяет на всю пьесу. А вот реалистические живость и сочность, если они имели место в исполнении Бравича, как раз шли вразрез с поэтикой Гофмансталя, создающего ощущение «тяжеловесности плоти» не прямым, а символическим изображением. В описании Г. И. Чулкова исполнение Бравича ближе заданному пьесой: «Г‑н Бравич (Шальнассар) создал образ старика сладострастника, над которым уже веют крылья смерти и который, задыхаясь, пьет последнюю чашу похоти»[[322]](#endnote-323).

Отвечала Гофмансталю и сценическая подача двух других обитателей жилища порока — неверного возлюбленного Зобеиды, сына Шальнассара — Ганема и прекрасной одалиски — вдовы корабельщика Гюлисганы. В поэтическом представлении этого дуэта действительно чувствуется «Восток», стихотворная вязь призывает исполнителей к танцу:

*Ганем*. Мечта моя! Откуда ты? Давно  
Я стерегу тебя.

*Гюлистана*. Иду к себе.

*Ганем*. Как ты блистаешь вся  
После купанья!

*Гюлистана*. Да? Вода была  
Текучим серебром в лучах луны.

*Ганем*. Когда б я был счастливою чинарой,  
Которую ручей тот окаймляет,  
{75} Я сбросил бы все листья и к тебе  
Я кинулся бы в воду! Если б здесь  
Я господином был![[323]](#endnote-324)

«Танцами» у Гофмансталя являются все сцены с участием Гюлистаны и Ганема, даже та, сразившая Зобеиду, где Ганем замахивается бичом на отца, уводящего в спальный покой продажную красавицу.

И режиссер принимал приглашение драматурга к танцу. Даже без устали иронизировавший Конради зафиксировал возросшую пластическую выразительность актеров: «“Балет” очень мило изобразили в ряде скульптурных поз г‑жа Иолшина (Гюлистана) и г. Любош (Ганем)»[[324]](#endnote-325). Но в контексте его рецензии благожелательно оцененный «балет» выглядит вставным танцевальным номером, отвлекающим от «живого драматизма» пьесы, в который актеры, считал он, неизбежно впадают, как только режиссер оставляет их в покое. Между тем, в подсказанной Гофмансталем прихотливой игре чувственных слов и движений наверняка нащупывалась система ритмической согласованности движения и слова, их взаимосближения и взаимоотталкивания.

Но Комиссаржевская, по словам все того же Конради, «просто из рук вон плохо поддается гипнозу нового Свенгали»[[325]](#endnote-326). В первом акте она «боялась пошевелиться», «но как только дело дошло до драмы — “пошла плясать губерния”»[[326]](#endnote-327). Заметим, что по роли — так быть не должно — «губерния» пляшет в ней от начала до конца. Известно, что роль Зобеиды актриса не любила. «“Зобеиды” не упоминаю, — писала она Мейерхольду летом 1907 года по поводу репертуара предстоящих осенью гастролей, — так как хочу верить, что судьба доставит мне радость не играть ее в Москве»[[327]](#endnote-328). Такую идиосинкразию к роли исследователи склонны объяснять мелькнувшим в критике намеком на неподходящий для Зобеиды возраст актрисы: «г‑жа Комиссаржевская для Зобеиды не имеет прежде всего юности… а для Зобеиды это так же нужно, как для Джульетты»[[328]](#endnote-329). Это было не просто бестактно, но и неверно. Зобеида на Джульетту ничуть не похожа, «юность» в ее образе сразу снимается самой героиней:

— Ты говоришь, что я так молода,  
И это, это все  
*(показывает из волосы и плащ)*  
Ты говоришь —  
Блистает юностью; да, но внутри  
Устала я, о, так устала страшно.  
Невыразимо!.. Кажется мне даже,  
Что постарела я от этой жизни,  
Мы возрастом равны, нет, ты моложе[[329]](#endnote-330).

{76} Существует мнение, что Комиссаржевскую отталкивала от роли «изысканная стилизация, ориенталистская изощренность образа», требовавшая «восточной грации и пряности, в сущности, чуждых актрисе»[[330]](#endnote-331). То, что Комиссаржевская сопротивлялась не только «изысканной», но любой стилизации, кажется нам бесспорным. Можно представить себе, как раздражала ее сцена, где Зобеида рассказывала о ночной дороге к дому Шальнассара. Преследуемая собаками, разорвавшими ее одежду, ограбленная разбойниками, падавшая в грязь от страха и усталости, героиня вместо того, чтобы явить воочию свою растерзанность и показать свое отчаяние, должна была по воле автора и режиссера читать красивые стихи, «шурша прелестнейшим, с иголочки, голубым покрывалом»[[331]](#endnote-332)!

Что же касается чуждости Комиссаржевской ориенталистских изысков, то их нет в самом образе героини. Зобеида — не Гюлистана, восточного у нее — разве что упомянутое голубое покрывало. Даже ее знаменитый «танец», чувственной прелестью которого она, по словам своего мужа, увлекла его когда-то, никакой восточной неги и грации в себе не заключал и к показу не предназначался:

Изобрела я танец, чтоб создать  
Себе чертог текучий и волшебный  
Из ярких факелов и темной ночи…[[332]](#endnote-333) —

это танец-укрытие, а не танец стилизованного «живота».

Образ Зобеиды, глубоко родственный Комиссаржевской, есть бесконечный, лирически напряженный монолог современной души, и единственное, что могло {77} стать для актрисы серьезным препятствием к овладению им, была упомянутая необходимость изливать эту душу в стихах. Комиссаржевская никогда не любила играть в стихотворной драме, она казалась ей искусственной. Стих сковывал стихийные порывы ее темперамента, которым она предпочитала управлять без его координирующих указаний. Она могла упиваться музыкой стиха, но была безразлична к его красоте, без подачи которой и сама музыка не звучит. Комиссаржевская неизменно остраняла слово, играя то подтекст, то надтекст, — в стихотворной драме слово было не остранить.

Но, судя по тому, что Г. И. Чулков не обратил на эту проблему никакого внимания, Комиссаржевская в роли Зобеиды все-таки справлялась и со стихом.

Вот его отзыв: «Прекрасна была В. Ф. Комиссаржевская в роли Зобеиды. — Это можно было заранее предсказать. Душа, безмерно жаждущая любви и любовной страсти и оскорбленная безжизненной жизнью, ее мертвыми масками и холодными руками, которые убивают своим прикосновением тело и любовь, — вот тема В. Ф. Комиссаржевской. В этой теме артистка чувствует себя царицей и по праву владеет сердцами зрителей»[[333]](#endnote-334). Однако в этом превосходном описании темы Комиссаржевской пропущен главный для нее и отсутствующий в роли Зобеиды аспект — протест, бунт, пусть даже ценой жизни. Самоубийство сбросившейся с башни Зобеиды — не бунт, а покаяние, «освобождение усталого духа»[[334]](#endnote-335). Поэтому заранее предсказать можно было и сопротивление Комиссаржевской такой роли. Думается, в неприязни к ней не последнюю роль сыграла и рецензия Чулкова. Как и он, Комиссаржевская считала, что ее театр, выйдя из старого «быта», попал в другой заколдованный круг — нового «эстетизма», и не хотела везти в Москву спектакль, в котором ничто не говорило ни об «ужасах жизни», ни о «последних страшных темах», ни о задачах идти «к великому, последнему, всемирному мятежу»[[335]](#endnote-336). Так в очередной раз Комиссаржевская представала куда более самоотверженной сторонницей теургического символизма, нежели Мейерхольд.

## Глава четвертая. Основной инстинкт

Ф. Ведекинд. «Пробуждение весны». Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской. Режиссер Всеволод Мейерхольд, художник Василий Денисов. Премьера 15 сентября 1907 г.

Второй сезон на Офицерской начинался в атмосфере обнажившегося в летней переписке антагонизма между Мейерхольдом и Комиссаржевскими. Тем не менее в постановке «Пробуждения весны», казалось, были заинтересованы все {78} трое. С пьесой Ф. Ведекинда Мейерхольд с Ф. Ф. Комиссаржевским познакомились по спектаклю М. Рейнгардта (где сам драматург играл роль Человека в маске), который они посмотрели в Берлине в апреле 1907 года. По свидетельству известного немецкого актера Э. Винтерштейна, «Пробуждение весны» «несколько лет занимало в репертуаре Камерного театра главенствующее положение» — «какие бы пьесы ни ставились на этой сцене, “Пробуждение весны” снова и снова всплывало на поверхность»[[336]](#endnote-337). И Мейерхольду, и Комиссаржевскому пьеса «настолько понравилась», что «они решили поставить ее на будущий сезон»[[337]](#endnote-338). Горячо поддерживала проект постановки Ведекинда и Комиссаржевская: «Открываем мы, значит, “Пробуждением весны”. Относительно перевода[[338]](#endnote-339) Федя имеет все мои инструкции и дополнит мою телеграмму. *Сама я в пьесе не участвую*. Я написала Валерию Брюсову, прося его приехать и сказать нам что-нибудь в театре о Ведекинде вообще и о последней его вещи»[[339]](#endnote-340) (курсив мой. — *Г. Т*.). Брюсов в театр не приехал, но постановку пьесы по-символистски благословил: «Сегодня у Вас — Ведекинд. Да поможет Вам бог Дионис!»[[340]](#endnote-341)

Как видим, спектаклю придавалось программное значение, и не случайно после московских гастролей, состоявшихся перед началом сезона, Комиссаржевская вдруг возжелала играть главную роль. Однако у свояченицы Мейерхольда отнять роль оказалось труднее, чем у «девочки Филипповой»: «Вчера, Всеволод Эмильевич, — сказано в записке Мейерхольду, — у меня был разговор с г‑жой Мунт, после которого у меня совершенно пропало то любовное отношение к “Пробуждению весны”, с которым я должна была подойти к пьесе, чтобы создать роль Вендлы; благодаря этому роль придется передать [! — Г. Г.]. Передать ее придется г‑же Мунт. Сознаю вполне, что ее чисто лирическое дарование мало подходит для сложного и, в основе своего творчества, трагического Ведекинда; но выбора в данном случае нет, так как в труппе у нас вообще нет подходящей исполнительницы на эту роль. Жму Вашу руку. В. Комиссаржевская»[[341]](#endnote-342).

Текст многозначительный — и не тем, конечно, что Комиссаржевская, действуя согласно женской и актерской логике, перепутала, кто у кого собирался забрать роль, а внятно выраженной уверенностью, что, кроме нее, эту роль в театре играть некому. «Мейерхольд, — комментировал К. Л. Рудницкий, — возможно, считал, что сорокатрехлетней Комиссаржевской уже поздно играть гимназисток»[[342]](#endnote-343). Что считал Мейерхольд, нам неизвестно, тем более, что и Мунт было не 14 лет, а 32 года. Комиссаржевская верно определяет характер дарования Мунт (идеальной Снегурочки Художественного театра) — оно было лишено трагического начала в его современном (модернистском) преломлении, т. е. того, чем безусловно владела она сама.

Находясь с Комиссаржевской на одном амплуа инженю, часто исполняя те же роли, Мунт за его рамки не выходила. Комиссаржевская взрывала амплуа изнутри, насыщая роль той же Снегурочки «сильными, звенящими отчаянием» {79} нотами: «Тут надо, — извинялся за актрису неизменный поклонник ее таланта Ю. Д. Беляев, — побольше пассивности, нерешительных движений, ребяческого лепета»[[343]](#endnote-344). Но инженю Комиссаржевской неизменно становились героинями — «ребяческий лепет» юных девушек и подростков был оставлен ею за пределами новочеркасского сезона. Уже в ролях нелюбимых А. Р. Кугелем «немецких наивностей в коротких платьях»[[344]](#endnote-345) (Рози в «Бое бабочек», Клерхен в «Гибели Содома» Г. Зудермана) Комиссаржевская играла внезапное трагическое взросление юной души, «три наиболее существенных, элемента» внутренней жизни героинь — «молодость, падение и смерть»[[345]](#endnote-346). Эти символические «элементы», обладая соответствующей техникой, можно было играть в любом возрасте — нестареющая Рози прошла с актрисой весь творческий путь вплоть до трагического конца («Бой бабочек» был последним сыгранным ею спектаклем). Но примеривая на себя ведекиндовскую Вендлу, Комиссаржевская не посчиталась с тем, что молодость, падение и смерть — стадии *реальной* {80} судьбы девочки, не подлежащие метафизическому отвлечению. Вендла от начала до конца остается «немецкой наивностью в коротком платье». Трагические переживания оставлены Ведекиндом на долю соучастника ее грехопадения — Мельхиора — «Я ее убийца!» Так что Комиссаржевской следовало отнимать роль у К. А. Давидовского!

Вендлу могла играть либо совсем молодая актриса, какой была у М. Рейнгардта Камила Айбеншутц (ученица актерской школы Немецкого театра), либо лирическая инженю, способная достоверно передавать психофизический комплекс, иронически именуемый Кугелем «детским садом». Первый вариант, бесспорно, был предпочтительнее, но у Мейерхольда не было другой возможности, как воспользоваться вторым.

Уже название «детской трагедии» Ведекинда отсылает нас к иконографии модерна — весна и пробуждение его излюбленные мотивы. «В “Весеннем ветре”, — описывает картину Л. фон Хофмана Д. В. Сарабьянов, — преодолевая его порыв, навстречу ему идут, обнявшись, обнаженный юноша и две девушки»[[346]](#endnote-347). «Художники модерна, — продолжает его исследователь, — часто изображают юных героев. Их интересует пробуждение чувства, становление жизненных сил. Тема эта обычно берется не в духовном аспекте, а, скорее, физиологическом… Жизнь пробуждается в молодых телах и еще не раскрывшихся душах»[[347]](#endnote-348) (знаменитая картина Ф. Ходлера «Весна» прямо просится в иллюстрацию к сцене на сеновале из пьесы Ведекинда). Юноша в состоянии томления плоти (герой другой картины Ф. Ходлера «Юноша, удивленный женщинами», 1903), юноши, изображенные Г. Минне «в его знаменитом колодце музея Карла Эрнста Остхауза в Хагене»[[348]](#endnote-349), юноши К.‑К. Русселя и А. Майоля, К. С. Петрова-Водкина, П. В. Кузнецова, П. С. Уткина, А. Т. Матвеева… Гимназисты «Пробуждения весны» — из их числа.

Пьеса предвосхищает тему «весеннего пробуждения» (другое ее название) в живописи модерна. Она была не «последней вещью» драматурга, как считала Комиссаржевская (и многие другие), а его первым произведением. На десять лет опередив один из ведущих мотивов модерна, пьеса появилась на театральных подмостках как раз вовремя. В эпоху символизма ее вряд ли могли по достоинству оценить. Но на его исходе немецкая критика горячо приветствовала сценическое рождение «детской трагедии» Ведекинда, назвав пьесу «шедевром новой драматургии»[[349]](#endnote-350). «Драма “Пробуждение весны”, — комментировал для русского читателя Юлиус Баб, — напоминает произведения периода бурных стремлений (“Бури и натиска”. — *Г. Т*.). Та же целомудренная чувственность языка, то же обилие образов, та же страстная характеристика, кажущаяся в устах гимназистов хвастовством, а в устах педагогов карикатурой. <…> Все пронизано драматическим настроением, с первого же слова зритель начинает чувствовать неизбежность катастрофы»[[350]](#endnote-351).

{81} Русская цензура также наложила немедленный запрет на «аморальную» пьесу, но усилиями Мейерхольда его удалось снять[[351]](#endnote-352). Однако сплошь отрицательные отзывы (в первую очередь о самой пьесе) могли заставить его усомниться — не напрасно ли он потратил весну и часть лета на борьбу с цензурой. Г. И. Чулков писал, что «молодой России не к лицу этот на вид хитрый, а в сущности простоватый ведекиндовский садизм»[[352]](#endnote-353). С. А. Ауслендер утверждал, что «трагедия Ведекинда… — совершенно невообразимая вещь», состоящая из «неподвижных разговоров на определенную тему» (а именно — «разрешения проблемы пола чисто гигиеническим путем»[[353]](#endnote-354)). Так говорили те, «кто считался друзьями нового искусства»[[354]](#endnote-355). Символисты враз обнаружили под «эстетской» маской Ведекинда «физиологию» немецкого буржуа. Сторонники здравого смысла, напротив, увидели в Ведекинде «человека, свалившегося с Луны» — «буйный, дерзкий, сильный, настоящий кентавр — получеловек, полузверь», который «первым делом» сорвал «фиговый лист, растоптал его и бросил» — «вот тебе твоя мораль, буржуа!»[[355]](#endnote-356).

Но, пожалуй, самым суровым был приговор Блока: «Талантливый Ведекинд относится к тем эпигонам литературы, которые достаточно увертливы, так что {82} с них “взятки гладки”; эпигоны эти обладают такой техникой, которая позволяет за тысячею смыслов спрятать неуловимо-ядовитый и приторно-сладкий смысл их произведений»[[356]](#endnote-357). Блок, только что (в статье «О драме») назвавший Метерлинка «художником “небольшого” пафоса», а его произведения подлинным, но «маленьким искусством»[[357]](#endnote-358), познакомившись с пьесой Ведекинда, готов признать бельгийского поэта «настоящим *классиком*», рядом с которым автор «Пробуждения весны» выглядит «пресыщенным последышем» (следует заметить, что первая пьеса М. Метерлинка «Принцесса Мален» появилась в 1889 году, т. е. всего на два года раньше «Пробуждения весны»), Ведекинду, по словам Блока, «не снилась не только *трагедия*, но и самое маленькое страданьице»[[358]](#endnote-359). Про спектакль Мейерхольда сказано, что «актеры играли посредственно», а на сцене «почти непрерывно господствовал… тусклый мрак». Но это, по убеждению Блока, «второстепенно»; он даже «готов радоваться тому, что так вышло»: «Во мраке еще более чужим и ненужным представлялось все то, что благоразумно-цинический немец осмелился назвать трагедией»[[359]](#endnote-360).

Настоящим пропагандистом «Пробуждения весны» неожиданно выступил А. Р. Кугель. Он познакомился с пьесой Ведекинда и спектаклем М. Рейнгардта почти одновременно с режиссерами театра Комиссаржевской и, предваряя ее восторженную характеристику безадресной филиппикой, видимо, имел в виду именно их. «Воображаю, что сделали бы из ведекиндовского “Пробуждения весны” наши хлысты из модничающих театров»[[360]](#endnote-361). Называя пьесу «произведением большой силы, большого таланта»[[361]](#endnote-362), находя в ней «мистику, таинственность, особую повышенную чуткость, особое растворение души»[[362]](#endnote-363), Кугель высоко оценил стилистический перепад композиции «Пробуждения весны», придающий, по его мнению, «главную прелесть произведению»[[363]](#endnote-364) — от бытовых картин к финальной сцене на кладбище, где герой пьесы гимназист Мельхиор, сбежавший из исправительного дома, встречается с призраком другого гимназиста — самоубийцы Морица, несущим свою голову под мышкой, и где появляется Человек в маске, спасающий Мельхиора от притязаний мертвого приятеля. «Это настоящий coup de theatre, тут неожиданная, блестящая развязка, мощный диссонанс заключительного аккорда, раскрывающего всю гармонию предыдущего»[[364]](#endnote-365). Но в праведном пафосе упреждающей защиты полюбившейся пьесы от модничающих «хлыстов» Кугель скептически отозвался о ее композиционном строении в целом. Дробление «на 20 маленьких сцен», как «в некоторых шекспировских драмах», осложняет, по его мнению, «технику постановки и только»; пьеса от этого, считал он, «едва ли выигрывает», и то, что она «действительно, пьеса новых сценических форм», — вряд ли «наибольшее ее достоинство»[[365]](#endnote-366). Но в том-то и дело, что поразивший Кугеля финал есть следствие новаторской композиции, названной более чутким Н. Е. Эфросом «трагическим синематографом»[[366]](#endnote-367), — Ведекинда не зря считают предшественником {83} экспрессионизма. Именно многоэпизодность «Пробуждения весны» подтолкнула Мейерхольда, как мы увидим, к очередному сценографическому открытию.

Неприятие пьесы символистами кажется закономерным — «Пробуждение весны» не символистская пьеса; обнаруженные в ней Кугелем мистика и таинственность не символистского, а театрального происхождения. Но и не собственно модернистская, несмотря на тождество с сюжетообразующей проблематикой стиля, — описание Ауслендера зафиксировало внезапно возникающие в спектакле «картины» модерна: «Минутами, когда на фоне весенней декорации Денисова серели в сумерках гибкие тела мальчиков и трогательные платья девочек, вдруг возникала безумная надежда, что вот‑вот актеры скинут тяжелую канитель Ведекинда — и раздадутся другие слова, весенние, переполненные сладкой томностью, быть может, страшные (есть темное беспокойство в весне), но светлые, как весенние цветы, нежные улыбки, слова “легкой плоти”, как счастливо назвал Блок то же пробуждение весны в романе Сологуба (“Мелкий бес”. — *Г. Т*.)»[[367]](#endnote-368). Подобные картины возникали в спектакле само собой под воздействием «канители Ведекинда», хотя жажда «сладкой томности» и «легкой плоти» в сологубовском духе к «Пробуждению весны» отношения не имеет. Неосознанная плотская тревога подростков Ведекинда и затеянные взрослой девицей Людмилой Рутиловой эротически игры с хорошеньким гимназистом Сашей Пыльниковым — принципиально разные вещи. Виночерпий на «Вечерах Гафиза» Сергей Ауслендер толковал «раннюю чувствительность первого, весеннего сближения» как физическую эманацию извечной духовной субстанции. Ему что «светлые томления и сладкие муки Дафниса и Хлои», что «вечный образ Ромео», что «праздник легкой плоти» сологубовских Людмилы и Саши. Здесь видится символистское отвлечение от реальной проблемы, поставленной в «Пробуждении весны». Символисты готовы были видеть роковые («страшные»), загадочные, подсознательные основы весеннего пробуждения как такового, но отмежевывались от обнаруженного Ведекиндом современного среза проблемы.

Трагедия героев «Пробуждения» в их неготовности справиться с зовом основного инстинкта; это первое обвинение обществу и искусству, закрывавшим глаза на то, что дети 14‑ти лет, оставаясь духовно инфантильными, вполне способны рожать собственных детей (как Вендла), жить «свободной жизнью» (как Ильза) или даже покончить счеты с ней (как Мориц). Четырнадцать лет Джульетты — поэтическая условность, метафора юности; героиня Шекспира чувствует и действует как взрослая женщина. Четырнадцатилетняя Вендла, умирающая от родов, обыкновенная девочка, трагическая судьба которой в XX веке подвергнется пугающему тиражированию. «Я могу сказать тебе, — останавливает готового умереть Мельхиора Человек в маске, — что малютка {84} родила бы отлично. Она была превосходно сложена. Она умерла от абортивных средств старой кузнечихи»[[368]](#endnote-369). К этому стоит добавить, что «малютке», на могиле которой было написано — «скончалась от малокровия», до последнего часа внушали, что у нее водянка, так как ее мать фрау Бергман не могла же «сказать это четырнадцатилетней девочке»! «Пойми, я скорее могла подумать, что солнце погаснет»[[369]](#endnote-370).

У Ведекинда впервые возникает разрабатываемая впоследствии экспрессионистами проблема ситуации человека в мире. Драматург, с небывалой дотоле откровенностью и смелостью погрузивший пьесу в эротическую зацикленность входящего в жизнь поколения, был убежден, что к катастрофе его ведет лицемерная общественная мораль. Но, как показало восприятие «Пробуждения весны» русской символистской элитой, и отвлеченность от реальных жизненных проблем — также. Когда, обрушиваясь на Ведекинда, Блок говорил, что «у нас, в России» «никогда этот вопрос не стоял *так*», он был не прав хотя бы потому, что *так* ни в России, ни в Германии, вообще нигде он и не ставился. Призывая к социальной озабоченности («мы — голодные, нам холодно»), он напрасно полагал, что «немец» «изнемогает от сытости». Напрасно ему не было жаль «немецких жеребчиков в куцых штанишках» — «пропадай “на сеновале” хоть десять Морицов», напрасно взывал он к русским людям «“не машинного производства” с волей, мечтами и идеалами»[[370]](#endnote-371). «Машинное производство» дойдет в XX веке и до России, показав пагубность филистерских правил, иллюзорность вечных истин и непригодность отвлеченных концептов перед лицом реалий детской трагедии. Прав был некий Оскар Норвежский, убежденный, что «Ведекинд дошел до порога, переступить который нет возможности. Этот порог — вкоренившиеся в нас общественные и моральные предрассудки»[[371]](#endnote-372).

Мейерхольд, судя по его высказыванию, был намерен приглушать в пьесе то, что могло шокировать зрителя и критику. «Искался мягкий, неподчеркнутый тон. Задача — смягчить реализм отдельных картин. Задача — смягчить физиологическую сторону возмужания в детях. Солнечность, жизнерадостность декораций как противопоставление хаосу и мраку в душах детей…»[[372]](#endnote-373). Подобное намерение выглядит перестраховочным — указанная проблема была уже замечена режиссером и признана актуальной.

В феврале 1906 года он возвращается в Тифлис. Позади — Студия на Поварской и «Башня» Вяч. Иванова. Впереди — Комиссаржевская. Едет в третьем классе, в вагоне, «который две ночи и два дня обкуривался, оплевывался, захаркивался так старательно обитателями ночлежек», и «много читает» в дороге: «Познакомился с пьесами “Порченые” Брие (хорошо), “У моря” Энгеля (плохо). Читал Андреева “Мысль”, “В тумане”, “Призраки” и “Красный смех”. Некоторые вещи читал вторично и снова прихожу в восторг от таланта Андреева»[[373]](#endnote-374). А ведь в рассказах Андреева экспрессивного реализма и физиологичности {85} не меньше, чем у Ведекинда. «Есть вопросы, — комментировал сам писатель “Красный смех”, — в которых невозможно, кажется, оставаться художником, вот хотя бы эта война»[[374]](#endnote-375) (имеется в виду Русско-японская война 1904 – 05 гг. — *Г. Т*.).

«Порченые» Брие были поставлены вскоре по приезде в Тифлис. Вот что пишет о постановке биограф Мейерхольда: «На “Порченых” Мейерхольд выходил во фраке перед спектаклем и произносил перед публикой речь, написанную автором для режиссера. В одном из писем Мейерхольд о пьесе Брие говорит: “Спектакль вызвал оживленный спор. Для меня ценность пьесы в том, что она призывает к необходимости откровенно говорить детям об отношении полов”»[[375]](#endnote-376). Как видим, в провинции режиссер был готов говорить об аналогичной «Пробуждению» проблеме «откровенно», спустя год — в столице — вынужден был приспосабливать социальный срез к отвлеченному символистскому канону (хотя, судя по критике, в этом не преуспел). Это не значит, разумеется, что Мейерхольд предпочитал социальную остроту символическому обобщению. В «Пробуждении весны» режиссера привлекало в первую очередь новаторство формы.

Ведекинд, судя по всему, вообще заинтересовал Мейерхольда. Он перевел две его пьесы («Дух земли» и «Придворный солист»[[376]](#endnote-377)).

Если учесть, что всего к 1913 году им было переведено 6 пьес[[377]](#endnote-378), то это много; причем мейерхольдовский перевод «Духа земли» со стихотворным прологом С. М. Городецкого был признан лучшим — опубликованный издательством «Шиповник»[[378]](#endnote-379), он шел на сценах многих театров. Привлекал Ведекинд Мейерхольда и своей причастностью к искусству кабаре. В подготовительных заметках к статье о кабаре, навеянной впечатлениями от берлинской поездки 1907 года, а также чтением книги Г. Фукса «Революция театра», где имелась глава «Варьете», Мейерхольд записывал: «“Elf Scharfichter” и мюнхенская художническая культура. Frank Wedekind — “рифмоплет”, уличный певец (“Bänkelsanger”)»[[379]](#endnote-380). В кабаре «Elf Scharfichter» («Одиннадцать палачей») Ведекинд обычно выступал с гитарой, вальяжно и небрежно настраивая ее, и вместо требуемой нетерпеливой публикой популярной песенки «Когда я в Гамбурге был» исполнял тут же сочиненную вещицу[[380]](#endnote-381). Ведекинд, и в жизни, и в искусстве неизменно балансировавший на грани гротеска, бесспорно, должен был импонировать Мейерхольду.

Сложить представление о спектакле театра на Офицерской нелегко. Рецензенты противоречили себе в его оценках, будто их кто-то намеренно сбивал с толку. Особенно это заметно в рецензии А. Р. Кугеля. Сначала он называет режиссера «сладострастным павианом режиссерской похоти», потом сравнивает с персонажем «Пробуждения» — директором гимназии филистером {86} Зоннештихом («дурак… такой же немец, как Мейерхольд, и возможно, что его двою родный дядя»), утверждая, что «этот якобы искатель “новых путей” Зоннештих-Мейерхольд подчеркивает со всею возможною грубостью “человеческие документы” полового вопроса»[[381]](#endnote-382). И то, что, по идее, возможно только одно из двух (либо павиан, либо документы), Кугеля ничуть не смущает. Обычно по ходу неизменного разноса мейерхольдовских постановок критику удавалось дать зримое представление об отдельных моментах спектакля. На сей раз и этого нет. Кугель пускается в пространные рассуждения о роли «стыда» в половых отношениях и изображении эротики в искусстве. Не нравится ему, например, «Леда» Анатолия Каменского, которой предписывалось являться на сцене обнаженной (что впервые произошло только во время Февральской революции 1917 года!). Его законное право и вполне понятная реакция. Но в разгадке «тайны плоти», которая заключена-де «не в голой Леде — что же с нее взять-то, с голой, а в одетой и зовущей себя раздеть»[[382]](#endnote-383), Кугель не мог рассчитывать на единодушие «специалистов». Теперь уже и Ведекинд оказывался не так хорош, как явствовало из берлинских впечатлений критика. Призыв драматурга «открывать детям правду о половой жизни» назван тенденциозным {87} и сопоставлен с популярной «книжкой г‑жи Жаринцевой»[[383]](#endnote-384), прочитав которую ведекиндовская Вендла, быть может, и «не пошла бы на сеновал», но что бы тогда сталось с «поэзией весеннего пробуждения»? И только спохватившись, что у него образовался еще один «Зоннештих» и читатель может запутаться, кто кому «двоюродный дядя», Кугель спешит поправить дело, защитив Ведекинда от Мейерхольда: «талант Ведекинда гораздо глубже захватывает вопрос, чем он (Мейерхольд. — *Г. Т*.) старается это показать…»[[384]](#endnote-385).

Нет ясности и с тем, какие сцены «Пробуждения весны» купировала цензура. В рубрике «Новые издания “Театра и искусства”», представляющей перевод пьесы Еленой Кугель (?), сказано, что в постановке М. Рейнгардта были исключены «в первом акте — сцена пятая (встреча в лесу Мельхиора и Вендлы), во втором — сцена третья (монолог Ганса Рылова), в третьем — четвертая и шестая». «Эти же купюры, — говорилось далее, — мы советуем сделать и на наших сценах, за исключением сцены пятой I акта, тем более, что цензура не разрешает сцены на сеновале, которая ставится в Берлине и нисколько не оскорбляет нравственности: на сцене совершенно темно, и только через слуховое окно наверху льется луч лунного света»[[385]](#endnote-386).

Советы кугелевского журнала обращены не к театру на Офицерской (там премьера уже состоялась), а к будущим постановщикам. Любопытно, что ремарка Ведекинда «Мориц держит голову под мышкой» названа «рискованной» (это при том, что редактор «Театра и искусства» восторгался именно финальной сценой «Пробуждения весны»!). «Совет» по ее реализации на сцене таков: «Мориц говорит из-за могильного памятника. Во всяком случае, не на первом плане (как в театре Комиссаржевской) и не в смешном мешке»[[386]](#endnote-387).

Приоткрыв завесу над тем, как была поставлена Мейерхольдом финальная сцена, заметка сообщает о запрещении кульминационной. Остается надеяться, что цензурный запрет на нее был наложен после премьеры на Офицерской или вообще не коснулся театра Комиссаржевской — не стал бы Мейерхольд ставить «Пробуждение весны» без сцены на сеновале. Вызывает изумление и то эпическое спокойствие, с каким предлагается театрам исключить из пьесы центральные, лучшие ее сцены. Например, «монолог Ганса Рылова», где этот самый Гансик отправляет после визуального «обладания» в преисподнюю репродукции обнаженной натуры с картин великих художников, одну из которых — Венеру Пальма Веккио — он стащил из потайного ящика своего папаши. Скорее всего эта сцена в театре на Офицерской не шла — она была бы наверняка отмечена С. Ауслендером, и, может быть, он переменил бы свое мнение о Ведекинде, перестав сравнивать, подобно Кугелю, его пьесу с брошюрками Н. Жаринцевой!

Критики мейерхольдовского спектакля все время говорят про что-то свое, и это «свое» — разгулявшаяся рефлексия по поводу проблематики пьесы. Один {88} Н. Е. Эфрос, рассказывавший в журнале «Театр и искусство» о постановке «Пробуждения весны» в московском театре Корша, проник, на наш взгляд, в существо дела. «Коршевский режиссер (Н. Н. Синельников. — *Г. Т*.), — писал он, — не захотел ее (“пугающую трагедию”. — *Г. Т*.) рассматривать. И, пользуясь тем, что стыдливая цензура (или вышеохарактеризованные “советы”. — *Г. Т*.) набросила сетку из красных чернил на сцены, где особенно резко выступает половая трагедия, — перевел всю пьесу в другой ключ»[[387]](#endnote-388), а именно, не забытого Синельниковым «детского сада», в который когда-то, в Новочеркасске, он играл в паре с дебютанткой Комиссаржевской. «Я не знаю петербургской постановки, — продолжал Эфрос, — то, что я читал о ней, рисует ужасное, отвратительное. <…> Но сквозь весь этот отталкивающий ужас, какой, по-видимому, допущен в петербургской постановке Ведекинда, мне мерещится, что там, в Петербурге, была верная основная мысль…»[[388]](#endnote-389).

Ставит Эфрос в связи со спектаклем Синельникова и принципиальный вопрос об актерском составе, подходящем для исполнения пьесы Ведекинда. «Г. Синельников, — писал он, — рискнул на очень смелый опыт. Морица, труднейшую роль, всю — из мятежей, он отдал не-актеру, юноше, никогда не игравшему»[[389]](#endnote-390). Результат, по его словам, был противоречив — детская непосредственность получилась, до «мятежей» исполнитель не дотянул. А центральную роль — Мельхиора профессиональный актер Дагмаров сыграл так тривиально, что критик пришел к самому крайнему выводу: «И знаете, когда я видел, что не годится ни мальчик, ни актер, я начинал сомневаться — осуществимо ли вообще “Пробуждение весны” на сцене?»[[390]](#endnote-391)

Среди цитировавшихся советов «Театра и искусства» постановщикам пьесы имелись и обращенные к исполнителям: «Главные роли Мориц и Мельхиор — требуют молодых, совсем юных актеров, причем Мориц подходит больше к неврастенику, а Мельхиор к любовнику»[[391]](#endnote-392). Советы практичные, быть может, даже навеянные тем, что у Рейнгардта роль Морица играл молодой «неврастеник» Сандро Моисси. Если бы не очевидная нелепость распределения мальчиков Ведекинда по амплуа. Какое из них подходит упоминавшемуся Гансику Рылову? Фата?

Молодые актеры Мейерхольда талантами Моисси не обладали, но все (за исключением К. В. Бравича, исполнявшего роль Зоннештиха) были его ученики. Даже роль матери Мельхиора г‑жи Габор играла молодая актриса — Н. Н. Волохова, будучи старше своего «сына» всего на 4 года. Себе Учитель сцены, 32‑летний Мейерхольд, закономерно взял роль Учителя жизни — Человека в маске.

Принципиальной для режиссера была именно молодость исполнителей (средний возраст актеров — 24 года), их живая чуткость к остроте проблематики и новизне формальных заданий. Так К. А. Давидовский, игравший Мельхиора, {89} куда больше «подходил к неврастенику», чем «к любовнику». В письме к Мейерхольду после просмотра «Учителя Бубуса» (1925) он вспоминал, как 20 лет назад «стоял у стены и плакал, слезы лились сами, помимо моей воли», плакал потому, что Мейерхольд внезапно уехал из Полтавы. Плакал он и на представлении «Бубуса» («от восторга»)[[392]](#endnote-393). А М. А. Бецкий — Мориц до «Пробуждения весны», напротив, сплошь играл «любовников» (Белидор в «Сестре Беатрисе», Фальк в «Комедии любви» и др.). Давидовский, Бецкий и А. Я. Закушняк — Гансик Рылов — вполне могли поменяться ролями, и это было принципиально как для тогдашнего этапа актерской техники, прививаемой Мейерхольдом, так и для пьесы Ведекинда. По обычаю иронизировавший Влад. Азов описал возникавшее в спектакле единство исполнительской школы вполне впечатляюще: «Он (Мейерхольд. — *Г. Т*.) растерял хороших актеров и актрис (имеются в виду покинувшие театр после первого сезона актеры “Пассажа”. — *Г. Т*.), а оставшиеся (т. е. собственно мейерхольдовские. — *Г. Т*.) потеряли под его руководством способность жить на сцене». «Зато, — продолжал Азов, — приобрели балетные манеры и акробатические ухватки, научились, как г‑жа Мунт, играющая роль Вендлы, вращаться вокруг собственной оси и, как г. Давидовский, складываться пополам и даже втрое»[[393]](#endnote-394). Далее Азов перечисляет и некоторые другие особенности исполнительской техники, усвоенной мейерхольдовскими актерами, — отсутствие перевоплощения, остранение бытовой фактуры речи (то, что иронически названо критиком «подражание голосом Петрушке»). Жаль, что он не расшифровал и «многие другие, занимательные, но несколько посторонние театру рукоделия»[[394]](#endnote-395) актеров.

Особого внимания заслуживает реплика Азова относительно Е. М. Мунт, вырвавшейся «из-под ферулы г. Мейерхольда» и нашедшей для умирающей Вендлы «правдивые и трогательные интонации»[[395]](#endnote-396).

Раньше критика, сообщая об актерах, самоотверженно выскользнувших «из-под режиссерского утюга» Мейерхольда[[396]](#endnote-397), имела в виду милых ее сердцу жанристов-бытовиков. Теперь в их число неожиданно попала Мунт, работавшая под руководством Мейерхольда с 1902 года.

Не исключено, что в исполнении Мунт имела место нестыковка, впервые зафиксированная В. Я. Брюсовым в его рецензии на постановку «Смерти Тентажиля» в студии на Поварской (1905): «Артисты, изучившие условные жесты… в интонациях по-прежнему стремились к реальной правдивости разговора, старались голосом передать страсть и волнение, как они выражаются в жизни…»[[397]](#endnote-398). Поясняя в 1912 году непреодоленность этого противоречия в поисках условной актерской техники, Мейерхольд писал: «В то время как в пластических движениях была относительная устойчивость (очевидно, для этого актеры располагали какими-то средствами), в ритме и интонациях актеров замечалась крайняя неустойчивость… Для устойчивого произнесения речей актерам недоставало {90} графической записи (подобия нот)»[[398]](#endnote-399). С этой целью Мейерхольд с 1908 года начинает сотрудничать с М. Ф. Гнесиным (студия на Жуковской), который впоследствии в студии на Бородинской вел класс «Музыкальное чтение в драме». Впрочем, сам Мейерхольд преодолел это противоречие еще в роли Пьеро («Балаганчик», 1906), доказав возможность условного построения не только пластики, но и речевого рисунка роли: «Сухой оттенок голоса и почти деревянные интонации были чрезвычайно удачны и уместны. На них, как музыкальный эксцентрик-виртуоз, с несравненным искусством играл Мейерхольд. За пустым звуком его речей слышалась настоящая печаль. Иногда слова произносились неожиданно жалобно, как если бы кто-то надавливал пружинку в деревянном сердце куклы и оно издавало стон…»[[399]](#endnote-400).

Но, возвращаясь к ситуации с Мунт, следует сказать, что описанный Азовым реализм ее интонаций мог быть допущен режиссером и вполне преднамеренно. «Пробуждение весны» — не «нежная мистерия» «Смерти Тентажиля», не поэтическая модель комедии масок («Балаганчик»). Это — неореалистическая пьеса, предполагавшая перебивку условности правдоподобием (и наоборот) — как в пластике, так и в речи актеров. Мейерхольд и сам играл в «Пробуждении» иначе, чем в «Балаганчике». «Справедливость заставляет отметить, — писал Азов, — успех г. Мейерхольда в отчетном спектакле как актера. Роль “Господина в маске” он задумал оригинально, отнюдь не демонически и провел ее артистически. Каждое слово “Человека в маске” волновало и воспринималось с жадным вниманием»[[400]](#endnote-401).

Относя автора «Пробуждения весны» к неореализму, Мейерхольд ставил Ведекинда в один ряд с К. Гамсуном, В. Брюсовым («Земля»), Л. Андреевым и А. Блоком (1‑е и 3‑е «видения» «Незнакомки»)[[401]](#endnote-402). Кем впервые был выдвинут термин «неореализм», сказать затруднительно — им пользуется и Влад. Азов («Ведекинда причисляют к неореализму»[[402]](#endnote-403)). Кто причисляет — неизвестно, да и к чему — никем не расшифровано. «Хлопот наживешь себе с литературной классификацией»[[403]](#endnote-404), — восклицал здравомыслящий критик. Что верно, то верно. И все-таки компания, в которую Мейерхольд поместил Ведекинда, позволяет предположить и что это за неореализм, и чем он отличается от последующих «неореализмов» — Таирова, например, или итальянского кино после II‑й мировой войны.

Первый по времени неореализм был, вне всякого сомнения, реакцией на отвлеченную условность символизма. Названные Мейерхольдом авторы сталкивали в духе модерна реальное и условное. В то же время у всех у них (даже у Блока — «Песня судьбы») возникали экспрессионистские мотивы, экспрессионистская образность. Мейерхольд нигде об этом не говорил, но то, что он не просто чувствовал новое, а театрально претворял его формообразующее начало, бесспорно. Уже андреевская «Жизнь человека», поставленная в феврале {91} 1907 года, бывшая столь же экспрессионистским спектаклем, сколь и символистским, подтверждает это. Использование в постановке партитуры света, извлекающего ситуацию из энергетического поля жизни, принципиально именно для экспрессионизма.

Тот же принцип был применен в сценографии «Пробуждения весны», но еще более изобретательно и соответственно структуре этой пьесы. «Среди полнейшего мрака, — писал С. А. Ауслендер, — вдруг открывается освещенный уголок: кровать, стул. Короткий диалог окончен. Снова минутный мрак — лесная поляна наверху сцены, так все восемнадцать картин как световые пятна на темной стене»[[404]](#endnote-405). «Такой “переменный” свет, — пояснял Г. И. Чулков, — давал возможность сосредоточить внимание на главном, центральном, и в то же время позволял осуществить быструю смену картин»[[405]](#endnote-406).

Как видим, оформление В. И. Денисова впервые на Офицерской, и вообще впервые, было выстроено по вертикали и поделено на «этажи». «Действие, — писал рецензент, — попеременно происходит то на самих подмостках, в углу, срезанном диагональю направо или диагональю налево, то — под подмостками, так что головы актеров оказываются в уровень с полом, в крошечном квадратике, так сказать, то в бельэтаже сцены, в какой-то неудобоопределимой геометрической фигуре с лестницами направо и налево… то, наконец, на самом верху сцены. <…> К этой многоэтажной декорации Мейерхольд присоединил еще такую выдумку: сцена освещалась только на том пространстве, на котором шло действие в данную минуту, причем иногда зажигалась буквально одна лампа, и актеры не имели права сходить с указанного места»[[406]](#endnote-407).

Еще в Полтаве (лето 1906 года) режиссер стал настойчиво вводить принцип единства сценографического «места» («Привидения», «Каин» О. Дымова). Это объяснялось не одним стремлением сохранить у зрителя на протяжении спектакля единство впечатления. Мейерхольд по кирпичику складывал здание условного театра — несменяемое оформление подчеркивало специфическую особость сценического мира. Соблюдался этот подход и в театре на Офицерской, чему способствовал символически окрашенный репертуар. Но как только дело касалось реалистической пьесы («В городе» С. Юшкевича), принцип давал сбой — бытовая перемена жизни требовала перемены места (пусть и стилизованного). Неореализм Ведекинда позволил Мейерхольду заключить бытовые эпизоды в единую условную конструкцию. Для многоэпизодной пьесы, рисующей пестроту жизни, впервые ставилась одна установка. Эта поразительная по тем временам находка впоследствии вошла в арсенал многих режиссеров и стала незаменимой в оформлении пьес экспрессионистского толка. Сам Мейерхольд использовал ее в спектакле «Озеро Люль» (Театр Революции, 1923).

Функциональность сценографического решения «Пробуждения весны» критикой по-настоящему осознана не была. Подробно описывая оформление {92} (видимо, оно все-таки производило сильное впечатление), рецензенты шарахались от привычных упреков режиссеру в декадентстве («лужайка… была скорее похожа на крышу… а декорация дали и деревьев была, по обыкновению, увеличением условной декадентской виньетки, где небо походит не то на яичницу, не то на павлинье перо»[[407]](#endnote-408)) к указанию на использование приемов старой сцены («Приятно перенестись в далекие времена. Палка, а на палке доска: “Азия”, на другой стороне сцены “Африка”… Как у Мейерхольда: в одном углу — треугольник с кроватью Вендлы, в другом — комната Мельхиора, посредине — кабинет профессоров, с колпаком и перстом указательным — все признаки ученья…»[[408]](#endnote-409)).

Что касается декадентских виньеток, то их легко было бы переадресовать лично художнику Денисову, которого Ф. Ф. Комиссаржевский заранее подозревал в том, что он от них не удержится: «Боюсь, — писал он в записке Мейерхольду, — что Василий Иванович увлечется орнаментационной стороной декорации. Будет утончать ее стиль, придаст ей характер ковра, что оторвет пьесу от земли, не будет сочности и той жизненности, которые льются из нее. — Ведь это погубит пьесу Ведекинда. <…> Ваш план очень тонок, и подходить к его выполнению {93} надо тонко. Близка граница, переступив которую можно исказить и погубить пьесу. Почувствовать эту границу — задача живописца»[[409]](#endnote-410). Но дело в том, что стилевые признаки модерна — «орнаментационная сторона декорации», «характер ковра» — не могли помешать конструирующему началу стиля и плану Мейерхольда, который был скорее четок, чем «тонок», а потому мог вобрать в себя и декадентские виньетки, и условные приемы шекспировского театра.

От спектакля к спектаклю изобретая новые постановочные подходы, Мейерхольд стремился «закрепить новую эстетику сценической композиции»[[410]](#endnote-411). В условиях обычной сцены-коробки, с помощью различных технологических приемов, режиссер «преодолевал» ее новой архитектоникой действия, смело решал проблему сценического (условного) пространства и времени. Постановка «Пробуждения весны» — принципиальная веха на этом пути. И можно повторить вслед за Г. И. Чулковым (но без его иронии), что «поставил Мейерхольд своего Ведекинда очень занятно»[[411]](#endnote-412). Прав был Н. Д. Волков, считавший, что, несмотря на сокрушительную критику, для Мейерхольда эта постановка «была все-таки шагом вперед»[[412]](#endnote-413).

*Май 2004 г*.

## Глава пятая. Предварительные итоги

М. Метерлинк. «Пелеас и Мелисанда». Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской. Режиссер Всеволод Мейерхольд, художник Василий Денисов, композитор Василий Шпис фон Эшенбрук. Премьера 10 октября 1907 г.

Сокрушительный провал «Пелеаса и Мелисанды» был в первую очередь сценической катастрофой Комиссаржевской. Никогда еще она не подвергалась критике, так оскорблявшей ее творческое и женское достоинство. Глумливо неистовствовал Кугель: «Г‑жа Комиссаржевская, конечно, талантливая актриса, хотя не настолько молодая, чтобы играть девочек, но держу пари, что если бы привести провинциала, который никогда Комиссаржевской не видел, то он бы спросил: а кто эта г‑жа Тюшкина, немолодая уже особа, играющая сказочную принцессу? Она говорила все время не своим голосом, подражая воробушку или малиновке, вообще птичке, и заглатывала окончания слов. Выутюжив себя, если можно так выразиться, и выгладив, она достигла (отдаю справедливость) некоторой весьма своеобразной стильности, но стильность игрушечки — прескучная вещь»[[413]](#endnote-414). Даже сочувственно настроенный Н. Е. Эфрос Комиссаржевскую не пощадил: «Более неестественную, скажем прямо, более противную дикцию нам редко приходилось слышать. Как это ни странно, в Мелисанде мы {94} не могли узнать той артистки, которая еще так недавно покоряла нас своею естественностью, простотою и глубиною чувств»[[414]](#endnote-415). Так что либо спустя два дня после генеральной репетиции, на которой, согласно записи Ф. Ф. Комиссаржевского, Вера Федоровна была «прекрасна, как кристалл прозрачна»[[415]](#endnote-416), с ней произошла какая-то непонятная метаморфоза, либо (что очевиднее) отзыв брата был «неискренним и льстивым»[[416]](#endnote-417).

Провал в роли Мелисанды был для Комиссаржевской тем непереносимей, чем бóльшая ставка на нее делалась.

А ставка была высока. Речь шла не о судьбе ее театра (которая само собой не была ей безразлична), а ее собственной судьбе — попытке слить в творческом акте роман в жизни с нежной мелодией безначальной и бесконечной любви на сцене.

Придавая постановке «Пелеаса и Мелисанды» значение программное, Комиссаржевская внушала Мейерхольду: «Еще сильнее, еще прекраснее стал для меня за это время Метерлинк и совсем по-новому я полюбила Ибсена»[[417]](#endnote-418). Рядом с Ибсеном, которого актриса полюбила теургической любовью, выступая перед {95} режиссером как хранительница ключей от «третьего царства», имя Метерлинка смотрелось в ее летнем письме лишь напоминанием о сыгранной (Беатриса) и предстоящей (Мелисанда) роли. Отождествляя себя с Мелисандой, Комиссаржевская перед началом работы над ролью взывала к своему Пелеасу: «Если в субботу в беседе о “Пелеасе” я не услышу Вашего слова, Вы убьете трепет, с каким я иду искать Мелисанду, и погасите желание видеть ее в этом театре. Так случилось. Вот откуда мое “необходимо”. Я жду Вас»[[418]](#endnote-419). Слово Брюсова значило для нее тогда стократ больше, чем слово Мейерхольда, — на репетициях она появлялась, когда хотела («из репетиций без главных действующих лиц ничего не выходит»[[419]](#endnote-420), записывал Мейерхольд в Дневнике театра), и роль взращивала самостоятельно. Но если бы у нее хватило мужества, то после очевидного поражения ей следовало признать, что «театр для себя» выносить на сценические подмостки не надо.

Потерпел поражение и В. Я. Брюсов. Немалую роль в неудаче спектакля сыграл его перевод, хотя Блок и заверял, что Брюсов был, как всегда, на высоте: «“Пелеаса” переводил для постановки Мейерхольда — Валерий Брюсов, {96} а писателя, более владеющего стилем, чем Брюсов, я не знаю. Следовательно, все, что можно здесь сделать, — сделано»[[420]](#endnote-421). Но Эфрос был другого мнения: «Перевод пьесы сделан поэтом Валерием Брюсовым, который в своем поэтическом увлечении, по-видимому, совсем забыл русский язык. Со сцены то и дело слышатся фразы из жаргона, например: “Вы *выглядите* совсем молодой”; “Вы лучше должны знать, *что* и *каких* поступков требует от Вас ваша судьба”; “Это ты откроешь дверь для новой поры, которую я предвижу”; “я не то хочу, что хочу”, “умрут у нас под глазами”»[[421]](#endnote-422).

В рецензии, подписанной псевдонимом «Латник», по-рыцарски защищая Комиссаржевскую, Брюсов не мог свести концы с концами и в характеристике пьесы Метерлинка. То он возвещал, что эта драма «вся — как бы один исступленный (?) любовный диалог», то верно говорил о том, что «Мелисанда умирает с кроткой улыбкой, столь же недоумевая, что такое смерть, как она недоумевала, что такое любовь»[[422]](#endnote-423). То утверждал, что при постановке «Пелеаса и Мелисанды» внимание зрителя «должно быть сосредоточено на внутренней, психологической (?) драме», то вспоминал о «своеобразном, полном тайны, дышащем предчувствиями мире Метерлинка»[[423]](#endnote-424).

Подобная невпопадность объяснялась героическим, но тщетным усилием соединить Метерлинка с особенностями исполнительского стиля Комиссаржевской. Сквозь шквал непомерных похвал актрисе прорисовывается абрис другой ее метерлинковской роли — Беатрисы. «С той минуты, как Мелисанда появляется на сцене, исчезает все: и декорации, и другие артисты, — и видишь только эти детские, невинные, прекрасные глаза, слышишь только этот детский, певучий, так много самим звуком своим выражающий голос, наивно-недоумевающий в первых сценах, достигающий экстаза страсти в сцене убийства и вдруг переходящий в иной, запредельный, говорящий уже о нездешнем в последней сцене, сцене смерти»[[424]](#endnote-425).

Зафиксированная здесь смена физических и эмоциональных состояний, подходящая Беатрисе, Мелисанде не годилась. Не соответствовал новой роли Комиссаржевской и «экстаз страсти», без которого актриса вряд ли могла обойтись.

В «Сестре Беатрисе» все сошлось к ее благу. Мейерхольд не случайно поставил для Комиссаржевской именно эту пьесу. «Спектакль Метерлинка, — комментировал он позднее, — *мистерия*: или еле слышная гармония голосов, хор тихих слез, сдавленных рыданий и трепет надежд (как в “Смерти Тентажиля”), или экстаз, зовущий к всенародному религиозному действу, к пляске под звуки труб и органа, к вакханалии великого торжества Чуда (как во втором акте “Сестры Беатрисы”)»[[425]](#endnote-426).

«Пелеас» возвращал Мейерхольда к варианту «Смерти Тентажиля». Действие «Пелеаса и Мелисанды» имеет не экстатический, а ритуальный характер, {97} призванный «прочертить рисунок всеобщей судьбы»[[426]](#endnote-427). Детскость Мелисанды — не ее первичное состояние, не первая стадия ее участи, как следует из описания Брюсова, а вечное, неизбывное свойство. Детскостью, означающей абсолютную невинность жертвы трагического ритуала, обладает в пьесе не одна Мелисанда, но и Пелеас, и даже убийца Голо — все они принадлежат «к одному и тому же роду — роду “заблудившихся детей”»[[427]](#endnote-428).

Вот почему в высшей степени нелепой кажется императивная тирада Ф. Ф. Комиссаржевского, недовольного игрой А. Я. Закушняка и А. А. Голубева («представляются в ролях Пелеаса и Голо — Густаво и Томмазо Сальвини и больше никто»[[428]](#endnote-429)), — она обращала труппу совсем к другому театру.

В работе над «Смертью Тентажиля» Мейерхольд сформулировал: «Мистический трепет сильнее темперамента старого театра»[[429]](#endnote-430). Теперь его коллега по сценическим исканиям записывал после генеральной репетиции — «у Голубева не хватает темперамента»[[430]](#endnote-431) и призывал актера ориентироваться на Сальвини. Мейерхольд зафиксировал стремление Комиссаржевской и других актеров вести в «Пелеасе», говоря словами Брюсова, «исступленный диалог»: «Случайная беседа о метерлинковской форме выяснила для меня, что актеры не любят Метерлинка таким, каким его надо любить. В “Пелеасе” для них ценен романтизм, и только. Но романтик ли Метерлинк в их смысле?»[[431]](#endnote-432)

Конечно, и в «Сестре Беатрисе» Метерлинк не был романтиком «в их смысле». И все-таки эта пьеса давала опору индивидуальному (Комиссаржевская) и коллективному (сестры-монахини) экстатическому взрыву. Актеры бессознательно хотели повторения триумфа «Сестры Беатрисы». И критики символистской ориентации, называя спектакль «трагическим недоразумением»[[432]](#endnote-433), судя по всему, хотели того же.

Что касается Комиссаржевской, то она, не задумываясь, обвинила в своей катастрофе Мейерхольда.

Тут как раз подоспела и эстетическая платформа для разрыва с ним — статья А. Белого «Символический театр», где было сказано, что задача Мейерхольда — «стать театром марионеток» и что в этом направлении уже сделаны шаги — «тут незабываемая заслуга театра». Но «самой Комиссаржевской в этом театре нечего делать: было бы жаль губить ее талант»[[433]](#endnote-434). Отныне вердикт Белого будет повторяться Комиссаржевской и ее братом, как твердо заученный урок.

«Нужно идти по другому пути, — записывал Комиссаржевский в Дневнике театра сразу после премьеры, — иначе впереди кукольный театр и гибель всем дарованиям, которые живут в нашем театре»[[434]](#endnote-435). На бурном заседании Художественного совета (12 октября), где отставка Мейерхольда была практически предрешена, было высказано, записывал Комиссаржевский, «все то, о чем я писал 10‑го», а именно — «первое место в театре — актеру». В нашем же {98} театре, считал Комиссаржевский, «вследствие превращения актера в марионетку» «при представлении постановок этого года никто не плачет и не трепещет», а «еще в прошлом году во время представлений “Сестры Беатрисы” и “Жизни Человека” многие плакали и трепетали»[[435]](#endnote-436) (Комиссаржевский явно не берет в расчет, что «марионетка» была зафиксирована Белым как раз на спектаклях «прошлого года» — статья написана по поводу московских гастролей, состоявшихся до начала второго сезона).

«За последние дни, Всеволод Эмильевич, — писала Комиссаржевская, сообщая об отставке режиссера, — я много думала и пришла к глубокому убеждению, что мы с вами разно смотрим на театр и того, что ищете Вы, не ищу я. Путь, ведущий к театру кукол, это путь, к которому Вы шли все время…»[[436]](#endnote-437).

В одном из последних интервью (осенью 1909 года), комментируя свою позицию в разрыве с Мейерхольдом, Комиссаржевская говорила: «Мейерхольд вел нас в тупик. <…> Я увидела, что в этом театре нам, актерам, нечего делать, ощутила мертвые узлы, которыми крепко связал нас Мейерхольд»[[437]](#endnote-438). Знаменательно, что беспомощной марионеткой во властных руках кукловода Комиссаржевская почувствовала себя именно в роли Мелисанды: «Я лично свою трепетную {99} влюбленность в Метерлинка, все свое душевное горение отдала Мелисанде. Но с каждой репетицией (которыми она манкировала! — *Г. Т*.) я замечала бесплодность своей и товарищей моих работы»[[438]](#endnote-439). Здесь все становится на свои места. Наглядная аналогия с эстетической концепцией Белого была нужна Комиссаржевской для придания солидности мотиву мейерхольдовского изгнания. На самом же деле ее преследовало одно — неизбывная горечь поражения: «мы провалились, заслуженно провалились»[[439]](#endnote-440).

Что касается статьи А. Белого, то в ней к «марионетке» сводился символистский театр, по пути которого Комиссаржевская собиралась следовать и после разрыва с Мейерхольдом (да и Ф. Ф. Комиссаржевский с его «мистическим реализмом», судя по всему, тоже).

Различая «стилизацию техническую» (театральную) и «стилизацию творческую» (собственно символистскую), Белый действовал в духе Вяч. Иванова — «идеалистический» (феноменологический) и «реалистический» (ноуменальный) символизм. Но используя другую терминологию, Белый сообщил противоречивость своей концепции. Конкретный термин «стилизация» вместо обобщенного понятия «символизм» не мог не сбивать с толку. Любая {100} стилизация — техническая, так как связана с определенной технологией. Любая стилизация — творческая, ибо подразумевает создание нового на основе взятого образца. Однако как бы ни называлось то, что имел в виду Белый, очевидно — за исканиями символистской сцены отрицалась способность передавать тайные глубины символистской драмы, которая «глубока в чтении» и «могла бы быть глубока и в театре марионеток»[[440]](#endnote-441). «Стилизация превращает личность в манекен. Такое превращение первый и решительный шаг на пути к разрушению театра. Только *там*, за пределами сцены, *по-иному* воскреснет личность участников действа, но *там* уже не театр: там созидание новых форм жизни; там актер — священнослужитель, творец в действительном смысле этого слова.

А пока?

А пока гиератически застывшая пред Мадонной Беатриса в водопаде бирюзовых тонов — не статуя: она говорит, волнуется, играет; не живой человек: она скована изученной позой, прикрепляющей ее к декорации как художественную арабеску. Лучше ей стать совсем человеком: но тогда к чему стилизация? Лучше ей стать совсем виньеткой, но тогда зачем у нее положительный талант?

Сама Комиссаржевская находится в непримиримом противоречии с методом постановки. Она и ее театр — contradictio in adjecto»[[441]](#endnote-442).

«Сама Комиссаржевская» не считала, что в «Сестре Беатрисе» она находилась в противоречии с методом Мейерхольда (в упомянутом интервью она назвала «Беатрису» шедевром режиссера). И вместо того, чтобы «вооружаться» Белым в борьбе с Мейерхольдом, она могла бы задуматься над тем, насколько противоречив увлекший ее пафос. «Техническая» стилизация режиссера была следствием точно такой же стилизации Метерлинком средневекового миракля (по описанию Белого может показаться, что Мейерхольд не пьесу Метерлинка ставил, а «технически» стилизовал некое религиозное символическое действо!). А усмотренное Белым противоречие между Комиссаржевской и методом постановки («не статуя» и «не живой человек») действительно только при полном пренебрежении собственно театральной субстанцией, обретающей себя в этом противоречии.

Но Белый даже театр, «приподнимающий завесу над символами», рассматривал как алогичное препятствие к соборному действу, к «творческой, воистину революционной» стилизации, которая, «разрушая театр, создает храм; созидая храм, создает культ; созидая культ, выходит в жизнь; выходя в жизнь, ее преобразует»[[442]](#endnote-443). Комиссаржевской, как уже говорилось, подобный пафос был совсем не чужд. Поэтому она и запуталась.

Призывая Мейерхольда последовательно идти к театру марионеток (что в свете приведенного высказывания означало — неуклонно разрушать институт театра), а Комиссаржевскую отправляя (с почтительными реверансами) обратно {101} в старый театр, Белый попросту не считался с собственно театральными реалиями. У его статьи по сути были две цели (обе далекие от театра) — ближняя (доказать, что символизм блоковского «Балаганчика» — «механический», а значит, «кощунственный», ибо блоковская ирония в адрес «мистиков» больно его задела) и дальняя (вывести уходящий в историю символизм к грядущим теургическим берегам). Мейерхольд же с Комиссаржевской понадобились только в качестве обрамляющего сюжета.

Даже в итоговом автобиографическом очерке Белый не мог скрыть застарелой обиды на Блока: «… Блок высмеял в “Балаганчике” то, в чем вчера чудовищно запутался; но высмеивал он не свою путаницу, а путаницу своих “*вчерашних друзей”*, изображенных идиотическими мистиками; этим мистиком являлся для меня он в эпоху нашей с ним переписки. <…> Выходило же для всех, не посвященных в подоплеку наших отношений, что какие-то идиоты-мистики затащили мудрого Блока в невообразимую чепуху, отчего им досталось от мудрого Блока; нечего повторять, что одним из *мистиков* был я»[[443]](#endnote-444). Белый, спустя много лет не перестававший ополчаться на Блока, будто бы подменившего «святыню муз» кощунственным балаганом, выглядел одержимым навязчивой идеей — ведь ближняя цель была достигнута сразу. В письме к матери Блок назвал «лучшим, что появилось за это время, фельетон Бори “Символический театр”»[[444]](#endnote-445), а самому Белому объявил — «символический театр (твоя статья) для меня имеет значение объемистой книги, собираюсь писать о ней»[[445]](#endnote-446), что тут же частично и выполнил, указав в рецензии на постановку «Пелеаса и Мелисанды» на исключительную важность статьи Белого, «настолько богатой мыслями, обобщениями, формулами, требованиями, которые автор предъявляет новому театру, что стоит иной объемистой книги»[[446]](#endnote-447).

Более того. «Символический театр» положил для Блока предел его распре с Белым, едва не закончившейся дуэлью[[447]](#endnote-448), — поэт был готов отречься от «Балаганчика»: «Дело не в “Балаганчике”, которого я не люблю. <…> Если бы я был уверен, что мне суждено на свете поставлять только “Балаганчики”, я постарался бы просто уйти из литературы (может быть, и из жизни)»[[448]](#endnote-449). Но Белый чувствовал, что победа его над Блоком была пирровой — ведь спустя три года поэт писал ему, что в главном для Белого символическом смысле он, Блок, — «неизменный», «я сам», «*никогда не противоречивший себе*»: «Ведь вся история моего внутреннего развития “напророчена” в “Стихах о Прекрасной Даме”. Я *тороплюсь только еще раз* подчеркнуть для тебя их *вторую* часть, также последующие книги “Балаганчик”, “Незнакомка” и т. д. Указать, что они *мои*; я могу отрекаться от них как угодно, но не могу не признать их своими»[[449]](#endnote-450).

В мемуарах Белый настаивал на своей исторической роли в расколе театра на Офицерской. «Я указываю на антиномию путей театра (либо к Шекспиру, {102} либо — к марионеткам); и ставлю вопрос: чего хотят Мейерхольд, Блок и Комиссаржевская? Последняя внемлет моим статьям. Блок — тоже. В этом последнем вопросе я раскалываю единство мистических анархистов; Блок под моим давлением публично отрекается от него; Комиссаржевская начинает эволюционировать в сторону от современного театра; эта эволюция приводит ее к уходу со сцены»[[450]](#endnote-451).

Роль свою Белый (вернее, его статья) безусловно сыграл (с оговоркой, что Блок был готов публично отречься от мистического анархизма[[451]](#endnote-452) в силу твердой убежденности, что «с “мистическим реализмом”, “мистическим анархизмом” и “соборным индивидуализмом” *никогда не имел, не имею и не буду иметь ничего общего*»[[452]](#endnote-453), а Комиссаржевская после разрыва с Мейерхольдом двинулась не «к Шекспиру», а продолжала «эволюционировать» на путях символизма).

А что же Мейерхольд? Почему Белый не оповестил, внял ли его указаниям режиссер? Не потому ли, что отосланный в 1907 году к «марионетке» — к ней не пошел, а оставить его в одиночестве с мистическим анархизмом было бы просто курьезно, тем более, что чуть раньше, в другом месте воспоминаний сказано, что Мейерхольд к мистическому анархизму был «притянут за уши»[[453]](#endnote-454).

{103} Поскольку вся концепция театра Мейерхольда как театра марионеток строилась Белым на постановке «Балаганчика», Комиссаржевской, воодушевленной приговором Белого, все же не легко было свести концы с концами (в упомянутом интервью она назвала «Балаганчик» другим шедевром Мейерхольда).

С дальней целью статьи Белого была связана проблема восприятия постановки «Пелеаса и Мелисанды». В первую очередь, символистами.

Символистские триумфы были на исходе. «Пелеас и Мелисанда» стал предварительным итогом русского театрального символизма, не понравившимся прежде всего самим символистам. Мейерхольда обвинили в том, что он исказил чистый лик символизма вульгарным гримом модерна.

«Терракотовые безделушки — не то чернильницы, не то вазы для цветов, самого плохого вкуса дешевого модернизма, поставленные неведомо для чего по обеим сторонам занавеса, переполнили меня смутной тоской и тревогой…»[[454]](#endnote-455), — вздыхал С. А. Ауслендер.

Блок, полюбивший Метерлинка в пику Ведекинду, писал, что «“Пелеас и Мелисанда” принадлежит к тем пьесам Метерлинка, в которых прежде всего бросается в лицо свежий, разреженный воздух, проникнутый прелестью невыразимо лирической»; «по стройности и строгости очертаний — это параллельно {104} трагическому»[[455]](#endnote-456). Описывая далее постановку, Блок утверждал, что пьеса была погублена художником и Мейерхольдом, не выбросившим «пошлой мазни г. Денисова в печку», напротив — принявшим «к сведению все его кубики, цилиндры и “стили модерн”»[[456]](#endnote-457). «Все, что пыталось быть красивым и правдивым, сейчас же вступало в борьбу с модернизированным кубиком, и, увы! — покорялось ему, так как борьба была неравная»[[457]](#endnote-458).

Особенно интересно в этой связи мнение В. Я. Брюсова, который хоть и не говорил о модерне ничего, но упрекал Мейерхольда в половинчатой условности, присущей именно модерну. «Г. Мейерхольд, кажется, решил, что “условность” значит “половина реальности”. Поэтому все сцены у него обставлены только половиной нужных декораций. Когда надо изобразить комнату больной, он ставит на первом плане совсем реальную кровать, постланную совсем реально, а сзади — *одну* стену комнаты, отбрасывая другие стены и потолок. <…> Когда надо изобразить густой парк, Мейерхольд заставляет художника нарисовать три тощих дерева, и только… Если бы декорации не было вовсе, от игры артистов зависело бы дать зрителям впечатление, что перед ними густой парк, — но теперь зрители роковым образом видят только три дерева. В драме много говорится о мрачном замке, где совершается действие, но режиссер и не являет этого замка зрителям воочию, и не дает вообразить его: он ставит перед ними какие-то невообразимые клетушки без потолка, жить в которых невозможно, и зрителям кажется, что драма совершается где-то за пределами нашей атмосферы, в междупланетном пространстве»[[458]](#endnote-459).

Для Мейерхольда авторитет Брюсова был весом — с помощью его статьи «Ненужная правда» (1902) он пытался обосновать теоретические предпосылки условного театра. Конечно, в идеале и он мечтал, чтобы любое зрительское впечатление возникало исключительно «от игры артистов». Но на данном этапе ему нелегко было добиться от актеров даже сносного произнесения метерлинковского текста («придуманный, вымученный, жантильный тон» — «лучше других г. Закушняк — Пелеас и г. Мейерхольд — Король», хуже всех — Комиссаржевская[[459]](#endnote-460)).

Вообще же брандовский императив в отношении сценической условности — «все или ничего» — кажется наивным и совсем неубедительным. Брюсов сам же опровергает себя в последнем пассаже процитированного отрывка, из которого ясно, что условной атмосферы и места действия удалось достичь именно «невообразимыми клетушками без потолка». Воображению зрителя, как и импровизации актера, должны быть даны определенные подсказки — «три тощих дерева» могут и не создавать впечатление «густого парка», но предполагать, что такое впечатление может возникать из ничего, слишком высокомерно. Именно пограничность реального и условного, как показывает сценическое искусство XX века, наиболее театральна, выразительна и усвояема зрителем. Она в равной {105} мере присуща модерну и собственно театральной традиции, не модерном открыта, но им взята за основу формообразования стиля.

Показательно, что после «Пробуждения весны» это стала замечать критика. «Приемы театра-модерн, являющиеся во многом воскрешением старого, условного, первобытного театра, успели уже настолько установиться и затвердеть, что самые последние постановки уже не дают материала для новых подмечаний и новых размышлений. “Пелеас”, например, уже ничуть не идет дальше хотя бы “Вечной сказки”»[[460]](#endnote-461). Оставив в стороне авторскую лексику, а также то, насколько приемы условного театра успели «установиться и затвердеть», следует заметить, что если критик столь свято в этом убежден, то никто, кроме Мейерхольда, тому не способствовал.

Это не значит, что в процессе утверждения общих оснований условного театра Мейерхольд утратил органически присущее ему чувство автора и конкретной пьесы («У Мейерхольда поразительное чувство пьесы. Он быстро разрешает ее в том или другом плане»[[461]](#endnote-462), — восхищался позднее Е. Б. Вахтангов). Не изменило оно ему и при постановке «Пелеаса и Мелисанды».

Н. Д. Волков считал, что «главной ошибкой» Мейерхольда было то, что он решил «применить к инсценировке “Пелеаса” тот принцип круглого театра, который ему пришел в голову, когда он задумал ставить “Дар мудрых пчел”». «Правда, — комментировал он, — круглый театр был осуществлен только отчасти и притом не в зрительном зале, а на сцене, но все же в основе это был замысел, порожденный изучением сологубовской пьесы, а не “Пелеаса”»[[462]](#endnote-463).

Может быть, Мейерхольд и руководствовался идеей хотя бы в урезанном виде реализовать принцип «круглого театра», найденный для другой пьесы. Но применительно к «Пелеасу» он этот принцип откорректировал.

Выбирая для античного сюжета «Дара мудрых пчел» Ф. К. Сологуба метод «круглого театра», Мейерхольд стремился к условному аналогу античной сцены — предполагалось устроить площадку в центре зрительного зала, расположив публику вокруг нее, в том числе и на сцене (это и было запрещено, и Мейерхольд отказался от постановки, не представляя себе ее в другой композиции). В «Пелеасе» «действие происходило на небольшой площадке в середине сцены, кругом пол был вынут» — там помещался «оркестр, исполнявший написанную к пьесе музыку»[[463]](#endnote-464). Как видим, идея изменилась и технологически, и *эстетически*, вполне соответствуя ритуальному характеру действия метерлинковской драмы.

Не отказывался Мейерхольд в «Пелеасе» и от концепции «неподвижного театра»[[464]](#endnote-465), ибо пренебречь ею, ставя раннего Метерлинка, было трудно — тем более Мейерхольду, который, как никто другой, проник в ее суть[[465]](#endnote-466). То, что Метерлинк был для Мейерхольда — пройденный этап, конечно, верно («режиссер уже не испытывал тех прозрачных настроений, какие рождала эта одна {106} из ранних пьес Метерлинка»[[466]](#endnote-467)). Но из этого совсем не вытекало, что «чисто технически то, что было найдено в работе над Блоком и Андреевым, к раннему Метерлинку было просто неприменимо»[[467]](#endnote-468).

«Чисто технический» отказ от двухмерности панно, сближающий совершенно различные постановочные подходы к «Балаганчику» и «Жизни человека», не означал разрыва с концепцией «неподвижного театра» и в этих, и в других спектаклях театра на Офицерской. В докладе Художественному совету непосредственно перед своим изгнанием Мейерхольд, характеризуя лицо руководимого им театра, говорил о «трагической плоскости», в которой брался *весь* репертуар полутора сезонов — «и в планах, и в толковании ролей»: «Все замечания сводились к углублению трагедии, к ярким выражениям, к *неподвижности* постольку, поскольку это помогало трагическому началу»[[468]](#endnote-469) (курсив мой. — *Г. Т*.). Считая (в духе Метерлинка) «Рок и положение Человека во вселенной — осью трагедии»[[469]](#endnote-470) и сутью Неподвижного театра, Мейерхольд в ключевом для концепции плане не отказывался от нее никогда.

И в этом, и только в этом, смысле рассматривал он авторскую предназначенность ряда ранних пьес Метерлинка «театру марионеток» («Там, внутри», «Смерть Тентажиля», «Алладина и Паломид»). Как резонно замечал Н. Д. Волков, А. Белый, признавая заслуги Мейерхольда «в деле постановки символических драм в духе марионеточного театра», требовал «фактического обращения к настоящей марионетке (“зачем же мучить живых людей?”[[470]](#endnote-471))». «Это, конечно, не было путем Мейерхольда, — продолжал его биограф, — ибо он хотел, во-первых, чтобы живые люди могли играть символические пьесы, а во-вторых, даже ценя и высоко ценя театр марионеток, он ни в коем случае не ставил знака равенства между условным театром и театром кукол»[[471]](#endnote-472). Что это так, подтверждает комментарий Мейерхольда к теории Г. Крэга о «сверхмарионетке».

Мейерхольд высоко ставил знаменательную роль Крэга в утверждении методологии условного театра и гордился тем, что его собственные аналогичные искания возникли независимо от крэговской подсказки: «Приятно, что театральное революционное движение в России возникло на этот раз свободно, вне западнического влияния, так как книгу Крэга (“Искусство театра”. — *Г. Т*.) Театр-студия, например, еще совсем не знал»[[472]](#endnote-473). Однако вот что он писал по интересующему нас вопросу: «Того, кто будет читать Э.‑Г. Крэга, хочется предостеречь от ошибки понять книгу так, что Крэг *против актера на сцене в пользу марионетки*»[[473]](#endnote-474). Но по-другому понять Крэга просто невозможно: «В выводе о театре без актера есть своя логика. Уберите со сцены реальное дерево, избавьтесь от реальной манеры исполнения, разделайтесь с реальностью действия, и вы уже на пути к упразднению актера. <…> Упразднив актера, вы упраздните средство, с помощью которого создается и насаждается низкопробный сценический реализм. Со сцены будет изгнана живая фигура, которая {107} запутывала нас, побуждая смешивать действительность с искусством, — живая фигура, в которой были заметны слабость и трепет человеческой плоти.

Актер должен уйти, а на смену ему грядет фигура неодушевленная — назовем ее сверхмарионеткой, покуда она не завоевала права называться другим, лучшим именем»[[474]](#endnote-475).

Почему же Мейерхольд, не связанный в 1909 году (время написания статьи) никакими эстетическими табу, не замечает очевидного, подразумевая, что «сверхмарионетка» Крэга всего лишь метафора, взывающая к актеру с тем, чтобы тот, совершенствуя свою технику, вышел за рамки привычного жизнеподобия? Потому, думается, что Мейерхольд просто не представлял себе, что в пределах театра осуществима акция, способная оставить его без актера.

Символическая модель Крэга, выстроенная по тем же параметрам, что и концепция Белого, куда радикальнее, чем у русского теурга. Крэга не удовлетворял и наличный театр марионеток — «как и всякое искусство», «марионетка выставлена на позорище». Он предлагал не довольствоваться марионеткой, а, вспомнив древних идолов, стать «потомками великого и благородного семейства сценических изображений, которые и впрямь создавались “по образу и подобию божьему”»; создать сверхмарионетку, которая «не станет соревноваться с жизнью и скорее уж отправится за ее пределы» — «ее идеалом будет {108} не живой человек из плоти и крови», как у нынешней марионетки, «а скорее тело в состоянии транса: она станет облекаться в красоту смерти, сохраняя живой дух»[[475]](#endnote-476).

В крэговской концепции многое определялось тем, что он был художником не в меньшей степени, чем режиссером, — как модель театра художника его построение имело реальные контуры. Как модель собственно театра — пусть и в самом отдаленном будущем — она представима лишь в том случае, если театр переставал бы быть театром, как это случилось в концепции А. Арто.

«Манекены, огромные маски, предметы необычайных размеров, — писал Арто в Первом Манифесте Театра Жестокости (1932), — будут играть ту же роль, что и словесные образы. <…> Декораций не будет. Для этого достаточно персонажей-иероглифов, ритуальных костюмов, манекенов в десять метров высотой, изображающих, например, бороду Короля Лира в сцене бури. <…> Актер — это самый важный элемент, так как от эффективности его игры зависит успех спектакля, и одновременно элемент *пассивный и нейтральный*, поскольку *ему строго отказано во всякой личной инициативе*»[[476]](#endnote-477) (курсив мой. — *Г. Т*.).

Здесь совершенно очевидна перекличка Арто, генетически связанного с символизмом, со сверхмарионеткой Крэга, призванной положить предел хаосу «необузданной личности» актера[[477]](#endnote-478), открыв канал символического сверхличного — «со временем идеальный актер» «создает некие символы», обнаружив, что они рождаются «преимущественно из материала, лежащего *вне его личности* (курсив мой. — *Г. Т*.)»[[478]](#endnote-479).

Конечно, Крэг, как и Мейерхольд, целиком находился в пределах театра, куда он и стремился вернуть «его символ» — сверхмарионетку[[479]](#endnote-480). Крэг и не думал отказываться от создания художественного образа, тогда как Арто заменил его иероглифом, выражающим «символ-тип», аналогичный юнговскому архетипу. Но не подозревавшая возможности позднейших радикальных транскрипций, театральная «сверхмарионетка» повиновалась энергетике модернистской интенции, далекой «чистому» символисту Крэгу, но родственной русским символистам-теургам с их стремлением к синтезу искусств, театрализации жизни, выработке метаязыка, созданию второй реальности («мир как эстетический феномен», Ф. Ницше), опоре на архаические пласты культуры. Пример Арто наглядно показывает, что любая из этих установок, тем более их комплекс, неминуемо выводит художника за пределы театра — не случайно в системе Арто театр используется как модель внетеатральных ценностей.

Закрепленный Крэгом за сверхмарионеткой внеличный материал и состав творчества по-своему преломился и в системе Мих. Чехова, в философском плане являющей собой проекцию символизма. «Небогата душонка всякого человека в сравнении с теми образами, которые посылает иногда мир фантастических {109} образов»[[480]](#endnote-481), — писал актер в известном письме-напутствии коллеге по МХТ Второму. П. А. Марков проницательно назвал Чехова едва ли не единственным актером символического театра[[481]](#endnote-482) и сделал это в 1921 году, то есть до предстоящей пропитки техники актера антропософским эликсиром, переданным Чехову из рук в руки Андреем Белым, получившим фиал с освященной влагой из рук самого Р. Штейнера. В результате в главной книге М. А. Чехова «О технике актера» так и остался символически не проясненным главный вопрос — что же имитирует актер? Образ, который оформился в его фантазии, или *посланный* ему кем-то (Богом, Творцом и т. д.) и живший независимой от актера жизнью в мире других фантастических образов? Кем является актер — творческой личностью или проводником высшей воли?

Актерская система Мейерхольда изначально строилась на собственно театральных предпосылках, имела укрепленные в сценической традиции корни; мастерство актера всегда представляло для него самодовлеющую ценность, не являясь проекцией религиозной, философской, социальной и любой другой парадигмы. Показательно, что и в основании символистской концепции актерского творчества Мейерхольд отталкивался от формулы старшего символиста В. Я. Брюсова — «помочь актеру раскрыть свою душу перед зрителем — вот единственное назначение театра»[[482]](#endnote-483), избегая инородных искусству наращений, неизбежных у младших символистов. «*Всеми средствами надо помочь актеру раскрыть свою душу, слившуюся с душой драматурга, чрез душу режиссера*»[[483]](#endnote-484). Примат личности актера в процессе создания сценического образа оставался для Мейерхольда непререкаемым на всех этапах становления его системы. «Актер обязан определить свое отношение (приятие и неприятие) к миру. Не такой — и есть марионетка»[[484]](#endnote-485).

Символическая структура, неминуемо превращающая художественный образ в знак, намекающий на неисчерпаемость «мира сущностей» (В. Я. Брюсов), не могла Мейерхольда в этой связи не смущать — она не оставляла никакого зазора для игры актера. То, что, говоря словами А. Белого, «живые люди» играли символические пьесы из рук вон плохо, объяснялось не только тем, что «жизнеподобно» играть было проще, а обучаться технике условного исполнения не хотелось или было затруднительно. Мейерхольд интуитивно чувствовал в символизме препятствие для *игры* — там надо было *быть* («бородой Короля Лира», например), а не *казаться*. Не случайно уже тогда Мейерхольд вводит в творческий акт личность актера: «Переживание душевных эмоций, весь их трагизм неразрывно связаны с *переживанием формы…*»[[485]](#endnote-486). Мейерхольда чем дальше, тем больше занимала в актерском мастерстве диалектика связи между «быть» и «казаться», он вникал во все грани и нюансы возможной здесь игры и никогда не мог представить себе театр, где актеру будет отказано во всякой личной инициативе.

## **{110}** Глава шестая. Ненужная победа

Ф. Сологуб. «Победа смерти». Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской. Режиссер Всеволод Мейерхольд, оформление Сергея Попова по планам Всеволода Мейерхольда. Премьера 6 ноября 1907 г.

«Театр Комиссаржевской одержал, наконец, победу. Это была настоящая победа, и констатировать ее не помешают даже те господа, которые превратили в музыкальные инструменты ключи от своих сундуков»[[486]](#endnote-487).

Так начиналась рецензия Влад. Азова, решившегося пойти против правил хорошего тона, установленных петербургской театральной критикой в отношении Мейерхольда. По словам Азова, согласно этим правилам, признаком «восторженной любви к искусству» стал обычай начинать любую рецензию на спектакль театра на Офицерской «с возложения хулы на г. Мейерхольда» и потом не забывать вешать на него всех собак[[487]](#endnote-488).

Но Азову не удалось прослыть смельчаком — коллеги по критическому цеху поступили аналогично, почти единодушно признав победу режиссера. Хотя причины удачи, свалившейся на Мейерхольда, истолковывались по-разному. Может быть, как раз Азов, не пожелавший в этих причинах разбираться, оказался мудрее других: «Г. Мейерхольд победил — и да будет ему неомраченный триумф»[[488]](#endnote-489). Остальные хотели «триумф» непременно объяснить, чтобы Мейерхольда не перехвалить и себя не уронить.

Сторонники традиционного театра приветствовали режиссера за то, что он наконец-то «опомнился», прибившись к надежным реалистическим берегам. Символисты (в лице Г. И. Чулкова) — за то, что перестал уклоняться от доверенного ему предназначения. Сама Комиссаржевская так не считала, расценивая успех режиссера как его эстетическую капитуляцию, и по предначертанному символистами пути намеревалась идти без Мейерхольда. Последующие исследователи (начиная с Н. Д. Волкова) считали «Победу смерти» переломным для режиссера спектаклем, на практике подтвердившим его отход от «условного декоративного театра», о котором он объявил в докладе Художественному совету после провала «Пелеаса и Мелисанды»[[489]](#endnote-490). В недавнем комментарии сказано и более того: «На деле Мейерхольд переходил на новые позиции, вскоре определившиеся как программа театрального традиционализма»[[490]](#endnote-491).

Попробуем разобраться, насколько явленная здесь разноголосица отвечала намерениям режиссера.

Взгляд критики, прикрепившейся к «исконной» традиции, наиболее ярко представил А. Р. Кугель. «Стилизация г. Мейерхольда дала вчера очередную трещину. <…> Так, народная сцена в финале 2 акта поставлена хорошо, совершенно в тех же реальных тонах и отчасти по тому же плану, как народная {111} сцена в “Электре” у г. Санина»[[491]](#endnote-492). (Имелся в виду поставленный А. А. Саниным в октябре 1907 года в Новом театре «Вечер Гофмансталя», состоявший из «Электры» и одноактной пьесы «Смерть Тициана». Критика высоко оценила этот «Вечер», хотя перегруженность бытом кое-кому показалась чрезмерной[[492]](#endnote-493).) «Этот акт, — продолжал Кугель, — имел совершенно заслуженный успех. Является, таким образом, надежда, что понемногу вздор, который г. Мейерхольд с таким усердием насаждает, исчезнет, а красивое — останется»[[493]](#endnote-494).

Хотя на этот раз Кугель превзошел самого себя, объявив, что г. Мейерхольд позаимствовал у г. Санина мейнингенскую массовку, многие критики, как и он, сочли, что режиссер идет на уступки. В обзоре рецензий, написанных сразу после премьеры, И. Осипов (Абельсон) писал, что в «Победе смерти» «большинство актеров» получило наконец-то «свободу двигаться по сцене и разговаривать человеческим голосом»[[494]](#endnote-495); другой рецензент отмечал, что «сцена вновь приобрела глубину», а «артистам предоставлен простор для жестов»[[495]](#endnote-496); третий писал, что «декорация даже выпукла и осязаема»[[496]](#endnote-497).

Только из Москвы раздался голос, диссонирующий с общим хором, — Мейерхольд так впечатляюще поставил указанную Кугелем массовую сцену 2‑го действия потому, что дал ее стилизованно: «Рев толпы вокруг развенчанного кумира, неистовствующие фигуры, пляшущие, хлопающие в ладоши, в энтузиазме скатывающиеся с крыльца — вся оргия злорадства и серости производит потрясающее впечатление. Мейерхольд преувеличил и подчеркнул, и в этом сказывается его уклон к стилизации. Но на этот раз подчеркнул кстати. Разумеется, ни одна толпа так не неистовствует. Но суть слепого безумства, {112} взрыв злобы, сотрясающий ее, бесконечно лучше, чем могла бы передать реальнейшая постановка»[[497]](#endnote-498).

Особого внимания заслуживает рецензия А. Н. Бенуа[[498]](#endnote-499), в последующие годы главного оппонента Мейерхольда. Признанный мэтр «Мира искусства», задолго до встречи с Художественным театром почувствовавший вкус к реализму и временную приязнь к Мейерхольду (статья написана после изгнания режиссера из театра на Офицерской), торжественно объявлял, что «последняя его постановка очень хороша», «действительно великолепна»[[499]](#endnote-500), и описал мейерхольдовскую массовку вполне в духе «г. Санина». «Действие происходит частью на авансцене, но больше всего на ступенях лестницы, между столбами и под сводами их. Эта комбинация позволяет при малом количестве исполнителей производить впечатление густой толпы (эффект сцены боярского пира из “Царя Федора Иоанновича” — предмет гордости К. С. Станиславского! — *Г. Т*.), которая теснится, толкается в закоулках, мелькает позади аркад или бегает вверх и вниз посредине лестницы, причем передние не закрывают задних и каждое лицо видно, идет в счет»[[500]](#endnote-501) (опять же, как не вспомнить постановочные принципы массовых сцен «историко-бытовой линии» МХТ!). Но инстинкт художника не позволил Бенуа совсем уж без оглядки упасть в объятия Художественного театра, и он упоминал далее и об «извилистом орнаменте» построения массовых сцен, и о стилизации — «все это очень красиво, очень пластично» и «напоминает стильные итальянские композиции XVI века»[[501]](#endnote-502).

Показательно, что принципы организации массовых сцен в «Победе смерти» были двусмысленно истолкованы и изнутри самого театра. Служивший в нем со второго сезона А. П. Зонов в «Летописи театра на Офицерской» характеризовал их так: «Массовые сцены, поставленные *реально*, поражали контрастом с “*горельефностью*” прежних постановок»[[502]](#endnote-503) — (курсив мой. — *Г. Т*.). Приведя это высказывание в «Примечаниях к списку режиссерских работ», Мейерхольд резонно намекнул на то, что его давний сотрудник не знает, что такое горельеф (в оправдание Зонову можно заметить, что он просто вставил в «Летопись» пассаж из рецензии Н. Тамарина[[503]](#endnote-504), но, конечно, зря не откомментировал его). В отличие от тех постановок театра, где преобладал живописный подход («живопись и фигура актера в одном плане»), именно в «Победе смерти», утверждал Мейерхольд, «фигура актера, выдвинутая на просцениум, была поставлена в один план со скульптурой»[[504]](#endnote-505), т. е. представлена горельефно. Приведя в доказательство пассаж из рецензии А. Воротникова («группа близ короля, замирающая вдоль тяжелых столбов дворца, подобно гирляндам человеческих фигур на стенах древних соборов»[[505]](#endnote-506)), Мейерхольд писал, что «эта горельефность и дала свободу реалистической трактовке основной ситуации трагедии»[[506]](#endnote-507). О каком реализме в связи с «Победой смерти» может идти речь, мы {113} проясним чуть позже. Приведенное же описание А. Воротникова фиксирует условное построение массовой сцены. Впрочем, Комиссаржевская была уверена в том, что массовка у Мейерхольда — мейнингенская, а вся постановка — эклектическая.

«Мейерхольд, — писала она В. Я. Брюсову, — поставил “Победу смерти”, как может это сделать совсем растерявшийся человек, — тут было все: неудачная попытка дать актерам позы пластически древней трагедии, мейнингенская толпа, хохот актеров из труппы Московского Художественного театра, читка актеров (ритмическая), какую мы слышали, когда Федор Кузьмич сам произносит монологи из своих пьес, и неизбежная картинность движений и мимики всех за очень малым исключением участвующих»[[507]](#endnote-508). Разумеется, постановка «Победы смерти» вполне могла быть и, скорее всего, была эклектичной («какой-то спех, небрежность, чувствовались в деталях постановки»[[508]](#endnote-509)). Но никто, кроме руководства театра, в этом не был виноват. Спектакль был приготовлен за три недели при демонстративной отстраненности Комиссаржевских. «Вера Федоровна, — писал Мейерхольд незадолго до премьеры, — спектакль “Победа смерти” — “Продавец солнца”[[509]](#endnote-510) 3‑го[[510]](#endnote-511) идти не может.

Сообщаю это, если интересы искусства последовательно отстаиваются в нашем театре. Если касса требует спектакля 3‑го даже в том случае, если мы покажем публике еще более недоделанную вещь, чем “Пелеас”, то я снимаю с себя всякую ответственность и прошу фамилии моей не печатать на афише этого спектакля.

Жму Вашу руку.

Очень жду в театр Федора Федоровича, чтобы он лично убедился, какая это трудная вещь “Победа смерти”.

И Вас бы просил, да боюсь, что Вы утомлены после Зобеиды (имеется в виду выступление в текущем репертуаре. — *Г. Т*.)»[[511]](#endnote-512). (Особенно впечатляет очевидное из этого письма отсутствие на репетициях Ф. Ф. Комиссаржевского — ведь в афише спектакля он значился художником по костюмам.) Да и как было спектаклю не быть эклектичным, если не было времени на то, чтобы художник мог приготовить оформление (оно было выполнено бывшим директором-распорядителем Театра-студии на Поварской С. А. Поповым по плану Мейерхольда), костюмы давались на подборе, а в печать просочились слухи, что «в труппе происходит брожение, что многие актеры, наконец, восстали против превращения их в марионеток и решили вернуть себе артистические права»[[512]](#endnote-513).

Изгнание Мейерхольда из театра после его очевидной победы, поразившее многих современников, было, как мы помним, вызвано горечью Комиссаржевской от неудачи в роли Мелисанды, которую успех спектакля *без нее* мог только усилить — оттого она и «приурочила так опрометчиво разрыв к дням этой постановки»[[513]](#endnote-514). К. Л. Рудницкий считал, что актриса, не взявшая себе «заманчивую {114} и подходящую» роль Альгисты, потому что перестала верить в Мейерхольда, была сбита с толку спутавшим все ее карты успехом режиссера[[514]](#endnote-515). Е. А. Кухта называет «поступок» Комиссаржевской «очевидно пристрастным и несправедливым»[[515]](#endnote-516). Все это так, хотя и требует, в свою очередь, комментариев. Роль Альгисты действительно была для Комиссаржевской подходящей («мучительно прекрасный образ Альгисты, точно созданный для Комиссаржевской»[[516]](#endnote-517)). Но совершенно неизвестно, как обернулось бы дело, возьми ее актриса себе (ведь и роль Карен в «Трагедии любви» была для нее более чем подходящей, что не спасло ни Комиссаржевскую, ни спектакль от провала). Следовало бы также заметить, что Комиссаржевскую не мог не задеть успех в роли Альгисты актрисы Н. А. Будкевич, героини мейерхольдовского театра в провинции, со второго сезона работавшей на Офицерской. В. Азов, услышавший в голосе Альгисты — Будкевич «небесные интонации»[[517]](#endnote-518), ненароком задел Комиссаржевскую больнее всего — она считала их своей исключительной собственностью, из них была соткана ее любимая Беатриса. Показательно, что в письме к Брюсову она не говорит о Будкевич ничего.

С другой стороны, очевидно, что какими бы субъективными мотивами и даже актерскими комплексами ни предопределялся «поступок» Комиссаржевской, она имела все основания рассчитывать на понимание того, что ее действиями движет объективный императив своего пути. Она не уволила Мейерхольда после провала и предложила уйти после успеха, потому что победа, по ее мнению, была куплена ценой компромисса (укрепиться на этой позиции ей, безусловно, помогли двусмысленные похвалы Кугеля со товарищи). В главном же Мейерхольд, по мнению Комиссаржевской, со своего пути не отступал, и, как бы он ею ни толковался, верно было то, что «путь этот ваш, но не мой»[[518]](#endnote-519).

Путь Комиссаржевской по-прежнему пролегал в лоне символизма. Г. И. Чулков в своей в высшей степени положительной оценке «Победы смерти» считал, что и путь Мейерхольда, несмотря на недавние «грубые ошибки», тоже: «… самый последний момент оргиастического исступления толпы вокруг прекрасной Альгисты заключал в себе чары настоящего театра. По-видимому, автор хотел в этом моменте переступить заветную черту, “разрушить рампу”. И это было бы возможно осуществить не только в зрелище, но и в действии, продолжив лестницу сцены до уровня зрительного зала, совершив трагическую игру в круге зрителей»[[519]](#endnote-520). В том, что этого не произошло, Чулков Мейерхольда не винил — «разумеется — в наши дни, при условии данной культуры, это исполнить невозможно»[[520]](#endnote-521). Сам же Мейерхольд, приводя это высказывание Чулкова в «Примечаниях к списку режиссерских работ», был готов взять вину на себя: «Театр испугался этого, оставшись на полпути в стремлении своем перешагнуть черту рампы»[[521]](#endnote-522). Из чего следует, что, по крайней мере, на словах он разделял соборные чаяния символистов.

{115} Дело, однако, заключается в том, разделял ли их автор трагедии, отвечали ли они его эстетическим установкам. Их сходство с позицией Вяч. Иванова было весьма относительно и своеобразно. Сологуб, слагавший гимны в честь Вячеслава Великолепного («Что звенит? что манит?..», май 1906):

В сочетаньи вещих слов,  
В сочетаньи гулких слав,  
В хрупкий шорох ломких трав,  
В радость розовых кустов,  
Льется имя Вячеслав[[522]](#endnote-523), —

и высказывавшийся совершенно в его духе — «драматический автор, режиссер и актер должны зрелище приблизить к соборному действию, к мистерии, к литургии»[[523]](#endnote-524), в то же время не видел в соборности средство общественного переустройства и модель «всерадостного» (термин Вяч. Иванова) мира, называл теорию «соборности» и «мистический анархизм» Чулкова «возвратом в пещеры»[[524]](#endnote-525), иронизировал над «соборностью» не меньше, чем к ней призывал. В пьесе «Ванька Ключник и Паж Жеан» (1908) Третья Веселая девица, зазывающая прекрасного пажа в соответствующее заведение, говорит на его отнекивание: «А, не хочешь! Ну и оставайся один, косней в своем индивидуализме. А у нас — веселая соборность»[[525]](#endnote-526). И Жеан устремляется в «Золотой Олень»!

Поэтому, сколько ни умасливал Сологуб Иванова (Вячеславу Иванову, июнь 1906):

В тебе не вижу иноверца,  
Тебя зову с надеждой я[[526]](#endnote-527) —

последний, объявляя в ответ, что любит его «всем сердцем, нежно и доверчиво», и называя «несравненным художником», говорил, что «принужден к борьбе» с ним: «Верьте, только к борьбе»[[527]](#endnote-528). «С Вами нужно бороться», — повторял вслед за Ивановым и А. Белый, также заверяя Сологуба, что остается «горячим поклонником» его «огромного таланта»[[528]](#endnote-529).

Лишенная социального посыла («я утверждаю себя вне и прежде всяких социальных устроений»[[529]](#endnote-530)) «соборность» Сологуба, бесспорно, только увеличивала разрыв между индивидуалистическим и коллективным, который стремилась преодолеть соборность Вяч. Иванова. «Соборность» Сологуба — эстетическая игра, за которой внятно проступает оппозиционный «соборному театру» пессимистический прогноз — «о невозможности личности утвердиться в общественности»[[530]](#endnote-531), составляющий трагический пафос «Победы смерти». Ведь перенесись действие за черту рампы, прекрасная самозванка Альгиста могла закончить свою «трагическую игру в круге зрителей» (Чулков), либо включившихся в улюлюканье толпы, садистски предвкушающей жестокую казнь Альгисты и ее сына (вдохновивший Чулкова эпизод 2‑го действия), либо окаменевших так же, как {116} и действующие на сцене (финал). Дифирамб «хоровой пляске» у Сологуба, как и его «соборность», — следствие индивидуалистического (шопенгауэровского) «театра одной воли». Захочет творческая воля — примет на себя функцию «соборного театра», втянет в свой круг зрителя и «преобразит» его. Хоровая (с участием зрителя) пляска предусмотрена в «Даре мудрых пчел», скоморошная — в «Ночных плясках» (1908), но не в «Победе смерти». Так что Мейерхольд напрасно солидаризировался с Чулковым — его и на этот раз не подвело «чувство пьесы» (Вахтангов).

Вообще «дионисийство» Сологуба, имея с концепцией Иванова общий источник («Происхождение трагедии из духа музыки» Ф. Ницше), противоположно ей и, по сути, полемически заострено против нее. Оно — не цель (как у Иванова), а средство. Возможное, но не непременное.

И что мне помешает  
Воздвигнуть все миры,  
Которых пожелает  
Закон моей игры[[531]](#endnote-532).  
*(«Не я воздвиг ограду…», 23 сент. 1901)*

Сологуб неизменно оставался в пределах искусства. И этим был близок Мейерхольду, который мог бы повторить за поэтом:

{117} Я влюблен в мою игру.  
Я, играя, сам сгораю  
И безумно умираю,  
И умру, совсем умру.

Умираю от страданий  
Весь измученный игрой,  
Чтобы новою зарей  
Вывесть новый род созданий.

Снова будут небеса, —  
Не такие же, как ваши, —  
Но опять из полной чаши  
Я рассею чудеса[[532]](#endnote-533).  
*(27 декабря 1902)*

Старший символист Сологуб был художник романтического склада, а значит, одной с Мейерхольдом эстетической группы крови. «Я разумею под театром, — писал он в статье “Театр-храм”, — отвлечение от действительности, противоположное реальности, максимум условности, ибо это — преображение обычности, полет в царство мечты, ибо ведь из отвращения и пресыщения фактами повседневности и явилась осознанная потребность в Театре, “томление по {118} мирам иным”, “жажда новой действительности”»[[533]](#endnote-534). Как видим, это совсем не тот театр-храм, о котором говорил А. Белый, живописуя революционную роль творческой (символической) стилизации. Напомним: «разрушая театр, создает храм; созидая храм, создает культ; созидая культ, входит в жизнь; выходя в жизнь, ее преобразует». Перефразируя Белого, можно было бы сформулировать театральную программу Сологуба, как обратный ход: преобразуя жизнь, входит в искусство; созидая искусство, создает культ; созидая культ, создает храм; созидая храм, преобразует театр. В театре-храме Сологуба правился культ искусства, и Мейерхольд был здесь званым гостем.

Отвечал мейерхольдовским эстетическим установкам и гротескный состав театра Сологуба: «Трагический ужас и шутовской смех с одинаково непреодолимой силой колеблют перед нами ветшающие, но все еще обольстительные завесы нашего мира, казалось, привычного, и вдруг, в зыблемости игры, такого неожиданного, жуткого, поражающего или отвратительного»[[534]](#endnote-535).

Театр Сологуба обширен, но показательно, что его пьесы ставили (если не считать проходных спектаклей в провинции) только два режиссера — Мейерхольд («Победа смерти», «Заложники жизни», Александринский театр, 1912) и Н. Н. Евреинов («Ванька Ключник и Паж Жеан» и «Ночные пляски»[[535]](#endnote-536)), оба связанные с театральностью модерна[[536]](#endnote-537). Конечно, связь эта была разносоставная и разнонаправленная. Евреиновская «театральность» корнями уходила в философию и эстетику модерна. Театральность Мейерхольда задевала модерн по касательной — связью с модернистской драмой и поисками технологии Условного театра. Пронизанное модерном творчество Сологуба не «модерном» Мейерхольда привлекало, а близкой режиссеру поэтической интенцией романтиков. Не случайно, в отличие от Евреинова, он ставит не собственно модернистские опусы Сологуба, а те его пьесы, где модерн аккомпанирует символизму.

Мечта о постановке «Дара мудрых пчел» не оставляла Мейерхольда — он пытался предложить пьесу Иде Рубинштейн, но та предпочла Д’Аннунцио («Пизанелла», 1912, театр Шатле, Париж). «Когда я влюблен в пьесу, я не могу дать о ней объективное суждение… — соглашался с выбором Иды режиссер. — Не могу, быть может, особенно горячо отстаивать столь любимой пьесы Сологуба еще и потому, что не вижу, как можно в столь короткий промежуток времени приготовить ее»[[537]](#endnote-538). Он даже влюбился заодно в миф о Лаодамии, мечтавшей о неосуществимом (воскрешении мужа): «Дорогой Вячеслав Иванович, — писал он Иванову, — посылаю Вам первую книгу журнала “Любовь к трем апельсинам”. Позволю себе напомнить Вам об обещании Вашем дать маленькую заметку о брюсовском “Протиселае” (“Протиселай умерший”. — *Г. Т*.). О, если бы Вы нашли возможность сказать сразу о трех трагедиях, посвященных Лаодамии: Анненского (“Лаодамия”. — *Г. Т*.), Сологуба, Брюсова»[[538]](#endnote-539). {119} Не случайно ТЕО Наркомпроса, в котором в 1918 году активно работал Мейерхольд, незамедлительно выпустил его любимую пьесу отдельным изданием[[539]](#endnote-540).

Влюблен был Мейерхольд и в сологубовскую прозу: в 1916 году он снимал фильм по его знаменитому роману «Навьи чары», оставшийся не завершенным в связи с революциями 1917 года.

Говоря об эстетической близости Мейерхольда и Сологуба, не следует, конечно, ее преувеличивать, тем более, что речь идет о художниках, работавших в разных творческих плоскостях. Писатель Сологуб мог брать «кусок жизни грубой и бедной» и творить «из него сладостную легенду», ибо, как говорил он сам, — «я — поэт»[[540]](#endnote-541). Режиссер Мейерхольд был тоже поэт, но творить свою сценическую легенду мог только опосредованно — на канве Сологуба или кого-то другого. Зато у него было право отбора из поэтического арсенала автора исключительно того, что соответствовало собственному строю души. Иначе не объяснишь выбор для экранизации тех же «Навьих чар» — ведь в них больше, чем в любом другом произведении Сологуба, явлено то, о чем писал Чуковский: «Иногда казалось, что есть два Сологуба: один смелый и взыскательный мастер благородного, новаторски смелого стиля, другой — графоман и ремесленник»[[541]](#endnote-542) (причем, добавим от себя, если первый связан с модерном конструктивно, если у первого культ модернистской Красоты просветлен и очищен символизмом (как в «Победе смерти»), то второй — на уровне эстетизированной модерном эротомании (вроде подаренной своей невесте героем романа Триродовым фотографии покойной жены — «на обнаженном теле бронзовый пояс, соединенный спереди опускающимися до колен кольцами; на черных волосах золотой обруч»[[542]](#endnote-543))). Чем не «Саломея» Г. Климта!

Так или иначе, творческое созвучие с автором лежит в основе всех режиссерских удач Мейерхольда. Оно предопределило и успех постановки сологубовских пьес. Точнее всего это выразил С. А. Ауслендер в рецензии на спектакль «Заложники жизни», в котором, по его словам, Мейерхольду «удалось передать, с тонкостью почти гениальной, атмосферу того страшного мира сологубовского, где будто все бытовое, давно знакомое, и вместе с тем странное, призрачное, как бы во сне виденное»[[543]](#endnote-544).

«Победа смерти» — сологубовский вариант «вечной сказки» модерна. Сходство с пьесой Ст. Пшибышевского прошло мимо внимания рецензентов и было отмечено только Г. И. Чулковым, сказавшим о явном превосходстве русского символиста, явившего сотворенный миф в строгих и простых формах трагедии, над польским модернистом, утопившим «Вечную сказку» в «вульгарном романтизме»[[544]](#endnote-545).

В «Победе смерти» очевидно использован сюжетный посыл «Вечной сказки» — драматическая функция рабыни Мальгисты аналогична мудрецу Витину; {120} как и он, посылает она свою дочь к Королю со сходным заданием — облагородить Любовью и Красотой верховную власть и жизнь простого народа. Народ и у Пшибышевского, и у Сологуба ведет себя одинаково — «земледельцы и ремесленники хотят быть рабами», «только рабами!»[[545]](#endnote-546) А вот Короли — совершенно по-разному. В «Вечной сказке» Король целиком находится под влиянием Сонки и в конце концов бросает трон, уходя за Любовью в царство Мечты. Воскресшая из мертвых Альгиста призывает Хлодовега к тому же — «Иди же за мною. <…> Я открою тебе счастливый и вольный мир; я уведу тебя в долину меж дальних гор, где нет владык и рабов, где легок и сладок воздух свободы». «Я не пойду за тобою, — отвечает ей Хлодовег. — Я — король. {121} Удались, безумная»[[546]](#endnote-547). Это в сказке короли бросают трон во имя любви, в трагедии — Король — король, такова его трагическая роль. Это в сказке Иван-дурак может за так стать царем, в трагедии за взятую себе обманом чужую роль придется расплатиться. И Альгиста, как персона трагической игры, свою *роль* знает и готова исполнить ее до конца. Она могла не признаваться в своем самозванстве (Хлодовег поверил бы ей, а не уродливой Берте). Но по собственному почину сбрасывает с себя бремя обмана, открывает свое имя, и никто — ни обезумевшая от горя мать, ни любящий ее Хлодовег («молчи!», «молчи!») — не может ее остановить. Вот почему восприятие «Победы смерти» как классической трагедии не кажется совсем необоснованным. «Давно на нашей сцене не было про изведения такой высокой трагической красоты и такой силы»[[547]](#endnote-548). И все-таки оно ошибочно, и более соответствующим пьесе представляется модернистский срез классического жанра: «В драгоценном, тонко разукрашенном кубке строгой и торжественной трагедии, — отстаиваются крепкие яды мысли утонченной и испытанной»[[548]](#endnote-549).

В «Победе смерти» применен присущий модерну прием многослойной стилизации — взяв за основу средневековую легенду о Берте Длинноногой (Хромоногой), матери Карла Великого, Сологуб освободил ее от временной исторической «личины», обнажив лик вечного сюжета о Любви и Смерти. Этот стилизованный, говоря его же определением, «всемирный чертеж», где «все сложное сводится к возможно меньшему числу общих начал»[[549]](#endnote-550), пронизанный «ощущением единой реальности под оболочкой скользящих явлений»[[550]](#endnote-551), стилизован, в свою очередь, созданным самим Сологубом на основе перевертыша сервантесовской антиномии лирическим мифом об Альдонсе и Дульцинее. Короче говоря, как сказано в романе «Навьи чары», «много есть вещей, которыми можно играть, смешивая магию отражений времен и пространств»[[551]](#endnote-552).

«Победу смерти» как произведение модерна выдает Пролог — «Змеиноокая в надменном чертоге», отсутствовавший в спектакле на Офицерской скорее всего по причинам все той же спешки (игрался в гастрольной поездке Мейерхольда с группой актеров в Минске, март 1908 года).

Героиня Пролога прекрасная Дульцинея в образе дворовой девки Альдонсы хочет быть узнанной властителем (Король) — «увенчай меня», поэтом — «воспой меня» и любовником (паж Дагоберт) — «полюби меня», с тем чтобы Красота была явлена миру, а зрелище могло стать мистерией. Но ее перманентный эксперимент в очередной раз не удается. Только Дагоберт (предшественник Пажа Жеана) готов считать ее кем угодно и называть, как ей хочется: «Все знают, что ты Альдонса. Но мне все равно. <…> Я буду звать тебя, как ты хочешь, меня от этого не убудет». Для Дульцинеи это, быть может, «самая страшная насмешка» — ее готовы называть именем, искони ей принадлежащим, но называющий ему не верит — «такой любви мне не надо»[[552]](#endnote-553). Дульцинею {122} одолевают «безмерная усталость» и «великая тоска», но она не хочет оставлять своего замысла — «неустанно, в разных образах» являть Красоту в жизни и в смерти, и, приняв образ рабыни Мальгисты, она собирается послать дочь свою Альгисту «на великий подвиг», исполнение «Вечного замысла» — «победа ли жизни, победа ли смерти, но победа будет моя»[[553]](#endnote-554).

Самый острый в театральном плане фрагмент Пролога — явление Поэта, сопровождаемого Дамой. В атмосферу средневековой ворожбы змеиноокой Альдонсы, с ее никому не нужными ведрами с живой и мертвой водой, Поэт в сюртуке и Дама в шелковом платье входят прямо из современности. Они беседуют об извозчиках и ресторанах, мистериях и интимном театре, чувствуя себя в «надменном чертоге» как ни в чем не бывало и создавая дополнительное поле иронического остранения.

*Дульцинея*. Господин Поэт, я ждала Вас долго. Вы пришли сюда в глубину времен…

*Поэт*. Этот кабачок называется «В глубине времен»?[[554]](#endnote-555)

Мирно задремавшего на ступеньках Короля Поэт принимает за швейцара, объясняет Даме, что в кабачке мертвой водой остроумно называют белое вино, а живой — красное и т. д. Но воспевать Красоту отказывается — он «пришел сюда не для этого», Дульцинею называет самозванкой и стихи в ее честь слагать не собирается — «все мои стихи я уже напечатал»[[555]](#endnote-556).

Н. Г. Пустыгина считает, что Пролог к «Победе смерти» «знаменует качественно новый этап в драматургии Ф. Сологуба — от трагедии к балаганному скоморошеству»[[556]](#endnote-557). Это, конечно, не так. Мало того, что в «Победе смерти» то, что названо «балаганным скоморошеством», трагедии предшествует; «этап» у Сологуба оставался все тот же. Иначе — после «Ваньки Ключника» у драматурга вновь начался «этап» трагедии.

Пролог к «Победе смерти» характеризует пьесу как открытую структуру, способную ассимилировать самые разные жанровые и стилистические образования. То есть — структуру модерна. Внедрение в условную сферу «конкретных» представителей современности усиливает условность построения. Современные персонажи получают заряд условности и начинают контрастировать с мифологическими не только прической, платьем, манерой вести разговор, но заложенной в них современной мифологией.

Этот прием Сологуб будет использовать и в последующих пьесах. Так, в «Ночных плясках», в сказочном царстве короля Политовского, который хочет излечить двенадцать своих дочерей, предающихся лунатическим прогулкам, рядом со сказочными персонажами действуют — современный *Юрист*, не находящий в поведении королевен «состава преступления»; *Хулиган*, советующий королю плюнуть «на это дело» — «пусть ходят, куда ходят»; *Намалеванный старик*, вылезающий из рамы картины, и *Знаток искусства*, {123} утверждающий, что «это — фотография». По опочивальням королевен ходят Сны — Мирный, Безмятежный, Веселый, Страшный, Вещий, Крепкий, Глубокий и Кошмар, хорошенький, цепкий уродец. А в массовке участвуют малявинские бабы[[557]](#endnote-558).

М. Ю. Любимова пишет, что Пролог к «Победе смерти» был создан «по просьбе Мейерхольда»[[558]](#endnote-559). Если бы сказанное можно было подтвердить, это был бы в высшей степени принципиальный момент. Но и без того очевидно, что при написании Пролога Сологуб ориентировался на сценические новации Мейерхольда и, прежде всего, на постановку блоковского «Балаганчика». То, что Сологуб, в отличие от многих современников, признавал театр Мейерхольда состоявшейся реальностью, зафиксировано и в некоторых компонентах театра будущего, о котором он писал в своей статье «Театр одной воли». Например, в таком: в будущем театре вместо декораций предполагалось «целесообразное распределение освещения» — «зрителю должно быть показываемо только то, что он в данный момент должен видеть, а все остальное должно бы тонуть во тьме»[[559]](#endnote-560). Очевидно, что, толкуя о будущем, Сологуб имел в виду наглядные примеры из настоящего — спектакли Мейерхольда «Жизнь человека» и «Пробуждение весны».

Мейерхольд в Минске поставил Пролог еще более парадоксально, чем задумал автор, «разрушив» рампу не «соборным» порывом, а театральным эффектом. Вот как запомнила его В. П. Веригина: «Поэта в прологе играл Мейерхольд, Даму в шелковом платье — я, продолжая играть в пьесе королеву. Через оркестр был переброшен мостик, и несколько ступенек спускались с него в партер. Поэт и Дама проходили через зрительный зал, поднимались по ступенькам лесенки и продолжали диалог, стоя спиной к публике. До тех пор было не слыхано и не видано, чтобы актеры переступали рампу, да еще говорили в зрительном зале. В первый раз мы стояли за дверью в коридоре в каком-то сладком ужасе. Сейчас должно было случиться невероятное: как это мы пойдем и вдруг заговорим из публики? Говорю это и за Мейерхольда, потому что ясно ощущала его волнение. Наконец мы услышали реплику пажа Дагоберта, на которую должны выходить: “… Королева… одна. Судьба благоприятствует мне”. Открылась дверь, и мы пошли по дорожке партера. На нас оглядывались с недоумением. Дама в шляпе и мужчина с перекинутым через руку пальто шли, нимало не смущаясь, и, дойдя до лесенки, вдруг заговорили обыкновенным тоном:

— Нам попался очень хороший извозчик.

— Да, он ехал очень быстро.

Собственный голос мне казался чужим. За спиной шептались: “Что такое?” — “Это так надо… по пьесе…”. — “Зачем?” Иногда мы выходили из оркестра, поднимались по ступенькам до уровня сцены, это было уже не так {124} страшно»[[560]](#endnote-561). (Сегодня, когда подобный прием используется сплошь и рядом, особенно впечатляет навсегда закрепившееся в актерском подсознании ощущение «сладкого ужаса» от совершаемого впервые.)

Каким же образом столь интенсивно наращиваемая условность сценической структуры могла соотноситься с обозначенной позднее Мейерхольдом «реалистической трактовкой основной ситуации трагедии»? Ведь если бы в Прологе минской постановки появился еще и запланированный Сологубом «Автор трагедии» — роль для самого себя, — вряд ли бы это прибавило пьесе и спектаклю «реализма».

Понять мейерхольдовский тезис можно, только держа в памяти не весь опыт режиссера, предшествующий «Победе смерти» (как следует из контекста его полемики с А. П. Зоновым), а вполне конкретный постановочный подход, альтернативой которого и стал последний спектакль режиссера на Офицерской. Имеется в виду сценическая стилизация «Вечной сказки» Пшибышевского приемами «детского театра», от которой в аналогичной, на первый взгляд, ситуации «Победы смерти» решено было отказаться в пользу «реализма».

Мейерхольд понимал, что, при всем сходстве с «Вечной сказкой», «Победа смерти» — другая пьеса. Стилизуя безличную «эпическую» мифологему Пшибышевского средствами «детского театра», режиссер сообщал ей собственную лирическую рефлексию. Мифопереживание Сологуба, в каких бы масках оно ни представало, отличалось лирической подлинностью, а значит, требовало от режиссера для своей передачи подлинности сценической. Не карточная колода «Вечной сказки», выступающая барельефным профилем на фоне декоративного панно, а настоящие персоны трагической игры, выдвинутые на просцениум и взятые «в одном плане со скульптурой»[[561]](#endnote-562).

Означало ли это действительный отход от «условного декоративного театра», как считал Н. Д. Волков? И да, и нет. С одной стороны, такой отход уже состоялся — и в «Балаганчике», и в «Жизни человека», и в «Пробуждении весны» (да и в ряде других спектаклей, где применялся смешанный живописно-архитектурный принцип, — в том же «Пеле-асе и Мелисанде»). С другой — при постановке «Победы смерти» в Минске Мейерхольд отказался от строенной декорации и поставил трагедию «только на линиях без красок» — «холст и освещение»[[562]](#endnote-563) (т. е. в постановочных принципах «Жизни человека»). Все дело, видимо, заключается в том, что считать «условным декоративным театром». Без расшифровки заложенного в эту формулу содержания и традиционалистский театр Мейерхольда — Головина 1910 годов вполне можно назвать «условным декоративным».

«Условный декоративный театр» — это театр, уподобляющий изображаемое на сцене картине, рассматривающий актера как предмет живописного изображения. Это в точном смысле слова театр модерна. Сразу дав на Офицерской {125} исчерпывающий образец такого театра («Гедда Габлер»), Мейерхольд в дальнейшем с помощью различный постановочных подходов, в том числе и методологически связанных с модерном, стремился от него отойти, вернуть театру театр. «Победа смерти» на этом пути не представляла собой ничего принципиально нового в сравнении с «Балаганчиком», например. Но она видится наглядной альтернативой «условному декоративному театру», так как имеет предшествующего «двойника» в его духе — «Вечную сказку». В «Победе смерти» переводились в объем двухмерные параметры «Вечной сказки» — здесь было по сути то же самое оформление, только не нарисованное, а овеществленное, трехмерное (это ненароком отметил А. Н. Бенуа — «… каменные кубы, сложенные с ребяческой точностью и наивностью»[[563]](#endnote-564)).

Что касается других возможных ракурсов «реализма» в «Победе смерти», то с ними разобраться сложнее. Если в спектакле действительно имела место «читка актеров (ритмическая), какую мы слышали, когда Федор Кузьмич сам произносит монологи из своих пьес» (Комиссаржевская), то это могло означать, что Мейерхольд стремился за масками действующих лиц сохранить подлинность лирического «я» Сологуба, хотя сомнительно, что он был готов претворить план «театра одной воли», зафиксированный драматургом год спустя.

Главным препятствием к такому театру и для Сологуба был «играющий актер», который, привлекая внимание к себе, заслонял драму[[564]](#endnote-565).

Сологуб, как и другие символисты, был не прочь превратить актера в «говорящую марионетку», с тем чтобы из произносимого ею возникала «литургия» его «совершенному самоутверждению»[[565]](#endnote-566). Мейерхольда подобные вещи не могли волновать, равно как и надменный солипсизм Сологуба, и взятая им роль Учителя, которому открыты все тайны мироздания. Но он мог быть согласен с Сологубом в том, что актер, играя трагедию, «должен быть холоден и спокоен, каждое слово его должно звучать ровно и глубоко, каждое движение его должно быть медленно и красиво»[[566]](#endnote-567).

В пьесе три центральные женские роли — Альгиста, Дульцинея — Мальгиста и королева Берта. Сыграны они были мейерхольдовскими актрисами, судя по рецензиям, достойно. Старшая из них, Наталия Будкевич, была соученицей Мейерхольда, О. Л. Книппер и Е. М. Мунт по классу Вл. И. Немировича-Данченко, но в труппу МХТ не попала. Работала в Воронеже у З. А. Малиновской, потом в Ярославле у М. Е. Дарского. В 1902 году Мейерхольд пригласил ее в херсонскую антрепризу на амплуа героини. За три сезона Товарищества Новой драмы она сыграла Машу в «Трех сестрах», Елену Андреевну в «Дяде Ване», Аркадину в «Чайке», Раневскую в «Вишневом саде», Ганну в «Возчике Геншеле» Г. Гауптмана, Ирэну в «Золотом руне» Ст. Пшибышевского и множество других ролей. Была первой мейерхольдовской Геддой Габлер. В 1904 году по приглашению Комиссаржевской вступила в ее труппу, {126} но в «Пассаже» проработала только один сезон, вернувшись в Товарищество Мейерхольда. Впоследствии Будкевич называли «актрисой европейской техники и блеска», отмечали ее «врожденную простоту и благородство»[[567]](#endnote-568). Книппер характеризовала ее Чехову — «языки хорошо знает, умная, интересная женщина»[[568]](#endnote-569). Поразившая в роли Альгисты А. Воротникова (и не его одного) «резким несходством с обликом, изображенным словами поэта»[[569]](#endnote-570), Будкевич набрала (опять же по всеобщему мнению) трагическую силу во 2‑м и, особенно, в 3‑м действии.

Более молодые Волохова с Веригиной работали с Мейерхольдом начиная со Студии на Поварской (1905). Муза блоковской «Снежной маски» красавица Наталья Волохова демонстрировала характерную для всех своих ролей на Офицерской пластическую выразительность. «Прекрасна строгой, благородной красотой Волохова — мать Альгисты, прекрасно ее каждое, даже резкое движение и изгибы тела, скорбно склонившегося над мертвой и поруганной»[[570]](#endnote-571) Удалась и роль уродливой, хромоногой Берты весьма привлекательной актрисе Валентине Веригиной сыгранная, по совету Сологуба, с «царственной простотой»[[571]](#endnote-572).

Так как никакими другими сведениями о *способе* актерской игры в «Победе смерти» мы не располагаем, остается предположить, что как раз в этом спектакле (в плане актерской игры) была последовательно реализована символистская концепция Неподвижного театра. Но для того, чтобы превратиться в финале в символическую аллегорию победы смерти («… плоскою картиною становится зрелище окаменевшей жизни, и меркнет луна, и всякий свет бежит от этого места, и черным облаком смерти закрывается громада надменного чертога»[[572]](#endnote-573)), она должна была пройти контрапунктическое развитие через стилизованные, но полные динамики и чувственной агрессии массовые сцены.

Таким образом, последний спектакль Мейерхольда на Офицерской, несмотря на перспективную для будущего шкалу модернистских подходов, видится не предвестием традиционалистской программы режиссера, а заключительным аккордом русского театрального символизма. Сам Мейерхольд считал по-другому, и на этом, видимо, основана современная идея о его переходе в «Победе смерти» на новые позиции.

В разгар формирования программы театрального традиционализма Мейерхольд в статье «Русские драматурги» (1911), представляющей собой компаративистский опыт рассмотрения национальной драмы с позиций наличия в ней собственно театрального состава, писал, что драматурги — «зачинатели нового театра» пытаются «возродить ту или иную особенность одного из театров подлинно театральных эпох». И, в частности, Сологуба, по словам Мейерхольда, «влекут или формы античного театра (“Дар мудрых пчел”) или принципы испанских драматургов (“Победа смерти”)»[[573]](#endnote-574). Показательно в этой статье отделение {127} «Нового театра» от «Театра “декадентов”» — иногда на территории одного и того же драматурга. Так Л. Д. Зиновьева-Аннибал с «Кольцами» попадает в театр «декадентов», а с «Певучим ослом» (где использована «манера шекспировских комедий»[[574]](#endnote-575)) — в Новый театр. Здесь мы снова встречаемся с антитезой символистской и модернистской драмы. «Декаденты» — это по существу чистые символисты. Мейерхольд считал, что они писали «скорее для чтения, чем для сцены». К этому можно добавить, что это театр поэтов, для которого грубые сценические подмостки — препятствие к передаче невоплотимой поэтической грезы.

В отличие от «декадентов», «зачинатели новой сцены», утверждал Мейерхольд, о театре не забывают, строя свои произведения на классическом фундаменте «подлинно театральных эпох» — Вяч. Иванов восстанавливает архитектонику античного спектакля («Тантал»), Блок опирается на комедию дель арте («Балаганчик»), Ремизов имеет образцом средневековую мистерию («Бесовское действо») и т. д. Но Мейерхольд не берет в расчет, что подобное «возрождение» форм театральной старины совсем не то же самое, что рассмотренная им в основной части статьи ориентация Пушкина на Шекспира или близость лермонтовского «театра действия с музыкой трагического пафоса» испанской классической драме. Ни Пушкин, ни Лермонтов не ставили своей задачей реконструкцию, а тем паче, стилизацию староанглийской или староиспанской сцены. За исключением немецких романтиков (Л. Тик) и опытов {128} английского режиссера У. Поула театр XIX века не предпринимал шагов в этом направлении.

Что касается драмы, то впервые на путь стилизации она встала в 1890‑е годы (М. Метерлинк). Родоначальник символистской драмы уже в первой своей пьесе «Принцесса Мален» (1889) стилизовал сказку братьев Гримм «Девица Малеен». «Сестра Беатриса» — стилизация средневекового миракля. Даже в пьесах, лишенных по видимости стилизуемого источника, что-нибудь да непременно стилизуется — в «Слепых», например, трагедия человечества, поданная в архаической форме притчи. Помещая многозначное современное содержание в простые и четкие традиционные формы, Метерлинк уже в раннем театре по существу пользовался аналогичным модерну принципом драматургического построения. Не чужд ранний Метерлинк и модернистской образности. Характеризуя описание первой героини метерлинковского театра — принцессы Мален («Лицо зеленее, чем у утопленницы, вот уже четыре недели как утонувшей»), И. Д. Шкунаева писала: «В этом портрете есть оттенок декоративной живописности, столь характерной для образа в поэтике символизма; есть здесь и свойственное ему соединение утонченности и примитивизма»[[575]](#endnote-576). На наш взгляд, и декоративная живописность, и соединение утонченности и примитива характерны не для символизма, а для модерна. Именно он был призван сообщить символизму так недостающую ему театральность и вообще стать языком для передачи суггестивного свойства символа. Наглядные приемы модерна, аналогичные, но отнюдь не адекватные театральной органике старой традиции, были сознательно сконструированы, чтобы придать современной живописи ли, драме ли, театру ли *видимость* старины, свободно играя в нее и с ней. «Зачинатели Нового театра», в том числе интересующий нас Сологуб, ничего, конечно, не «возрождали», а только использовали и стилизовали. (Кстати, не вполне понятно, что имел в виду Мейерхольд под возрождением в «Победе смерти» принципов испанской драмы. «Театр действия с музыкой трагического пафоса»? Или, может быть, сотворенный Сологубом миф об Альдонсе и Дульцинее?)

Все это проливает должный свет на особенности самого мейерхольдовского традиционализма, в котором из первого, символистского этапа его режиссуры был взят на вооружение именно принцип построения. Не реконструкция театральных эпох прошлого, поэтики и структуры классической драмы и техники актерского исполнения, а многослойное взаимодействие их с современным содержанием, современным театром и самим собой как современным художником. Этот принцип аналогичен модерну.

В своей первой теоретической статье «К истории и технике театра» (1907), подводящей итог русскому театральному символизму, Мейерхольд, вооружившись авторитетом В. Я. Брюсова и Вяч. И. Иванова, чьи откомментированные {129} суждения обрамляют сюжет о постановке «Смерти Тентажиля» в студии на Поварской, преследует одну цель — определить параметры условного театра. Сам термин — Условный театр — выдвинут под несомненным воздействием Брюсова, требовавшего от сцены «сознательной условности», которой обладают и на языке которой говорят все другие искусства. Условный театр Мейерхольда формируется как антитеза театру, «подделывающему действительность». Отсылка Брюсова к античной сцене («от ненужной правды современных сцен я зову к сознательной условности античного театра»[[576]](#endnote-577)) не имеет никакого другого смысла, кроме убедительного примера (хотя и могла быть незримо связанной с культом античности в символизме и модерне). Иное — Вяч. Иванов.

Он, вслед за Ницше, в античность был устремлен — и как поэт, и как мыслитель, и как зодчий соборного театра. Пытаясь оторвать условный театр от закрепленной Ивановым античной модели («принято односторонне смотреть, будто театр по плану Вяч. Иванова принимает в свой репертуар лишь античную трагедию», но «проект Вяч. Иванова далеко не односторонний и вмещает в себя очень обширный репертуар»[[577]](#endnote-578)), Мейерхольд пренебрегает тем, что рассуждения Иванова об эволюции драмы, театре-зрелище и судьбе маски имеют целью возвращение театра к своим истокам, где ему не нужен будет вообще никакой «репертуар», в том числе и античной трагедии.

Конечно, и Мейерхольду было внятно «значение символического пафоса в переживаемом нами всеобщем сдвиге духовных ценностей»[[578]](#endnote-579). «Театр — искусство, — и в то же время, быть может, что-то большее, {130} чем искусство»[[579]](#endnote-580), — возражал он отрицавшему театр Ю. И. Айхенвальду, подтверждая верность «заветам символизма». Но причастность Мейерхольда модернистскому дискурсу «младших» символистов этим пафосом и исчерпывалась (в отличие от Блока, непреклонно утверждавшего, что «русскому художнику нельзя и не надо быть специалистом»[[580]](#endnote-581), и заклеймившего Мейерхольда 1910‑х годов «модернистом» как раз за устремленность режиссера в собственно театральные проблемы).

Но только на почве театра Мейерхольд мог быть самим собой. Не случайно лучшее определение условного театра дано Мейерхольдом не по ходу комментирования концепции Вяч. И. Иванова, а в связи с анализом спектаклей М. Рейнгардта: «“Условный театр” следует говорить совсем не так, как говорят “античный театр”, “театр средневековых мистерий”, “театр эпохи Возрождения”, “театр Шекспира”, “театр Мольера”, “театр Вагнера”, “театр Чехова”, “театр Метерлинка”, “театр Ибсена”. Все эти наименования, начиная с “античного театра” и кончая “театром Ибсена”, заключают в себе понятия, обнимающие собой литературный стиль драматических произведений в связи с понятием каждого родоначальника данной театральной эпохи о сущности трагического и комического, о задачах театра и т. д. *Название же “условный театр” определяет собой лишь технику сценических постановок*. Любой из перечисленных театров может быть построен по законам условной техники, и тогда такой театр будет “условным театром”; если же любой из этих театров будет строиться по законам натуралистической техники, — такой театр будет превращен в “натуралистический театр”»[[581]](#endnote-582).

Сегодня термин «условный театр» может вызвать некоторую семантическую неудовлетворенность, ведь и сверхжизнеподобное изображение — неизбежно условно. Но попытки заменить мейерхольдовскую дефиницию на поэтический (метафорический) театр ставят последний в положение искусства, вынужденного определять себя по аналогии (через литературу), а ведь именно разрыв с приматом литературы, самоопределение театра составляют главную ценность мейерхольдовского толкования. Поэтому, на наш взгляд, лучше остаться при мейерхольдовском термине, под которым подразумевается театр как таковой, строящий свой (а не опосредованно литературный) язык, привлекающий литературу, живопись, музыку — не для синтеза с ними, а для извлечения собственно театрального корня. Символизм и модерн, равно взыскующие «синтеза искусств» и избравшие (с разной целью) театр (как искусство синтетическое по определению) моделью внеположных ему построений, неизбежно увлекали Мейерхольда перспективой открывшихся сцене соблазнов синтеза. Но целенаправленный ход к самоопределению театра идею синтеза неуклонно остранял. И здесь Мейерхольд мог найти поддержку опять же у Брюсова. «Слияние искусств, — писал он, — есть не мечта, не идеал, а противоречие в терминах. {131} Сущность каждого искусства — отвлечение. <…> Стремиться к слиянию искусств — значит идти назад. Слив, наконец, все искусства в одно, мы получим *реальный живой предмет*, т. е. то самое, *от чего*, ради своих целей, уходит искусство, отвлекая от него лишь форму, лишь краски, лишь звук. Восковые куклы в музеях на пружинах, — вот печальный образец “слияния искусств”»[[582]](#endnote-583).

Первый биограф режиссера Н. Д. Волков адекватно выразил основную мысль Мейерхольда — «всякий спектакль есть специфическая художественная форма, требующая для своего осуществления своеобразия своих выразительных средств», своего особого языка театра, собственного театрального времени и пространства, подчиняющихся «другим законам, чем время и пространство действительности»[[583]](#endnote-584).

# **{132}** Часть третья. Язык театра: опыт Мейерхольда

Из трех сфер символизма, обозначенных Андреем Белым в автобиографическом очерке 1928 года, — «сфера Символа, символизма как теории и символизации как приема» — Мейерхольду, на первый взгляд, кажется внеположной вторая, истолкованная Белым как «сфера конкретного мировоззрения, овладевшего принципом построения смысловых эмблем познания и знаний», и уже им самим представленная как «лингвистическая база символической школы», находящей «языковой свой генезис в учениях Вильгельма фон-Гумбольдта и Потебни»[[584]](#endnote-585), но углубившей их.

Научная перспектива этой сферы едва ли не всеобъемлюща — она причастна большинству методологий XX века, связанных с языковыми структурами, — русской формальной школе, семиотике, структурализму и др. Следует сразу уточнить, что это заслуга не столько символизма как такового, сколько исключительно Белого — «семиотик символизма — один, Андрей Белый»[[585]](#endnote-586) (параллелью его языковедческим изысканиям на почве символизма в известном смысле может быть только «Книга» С. Малларме — не случайно, впервые изданная в 1957 году, она незамедлительно привлекла внимание Р. Барта[[586]](#endnote-587)).

Собственно научные завоевания А. Белого признавали и сами символисты: «Между “Словарем древней и новой поэзии”, составленным Николаем Остолоповым (СПб., 1821 г.), подводящим итоги поэзии допушкинской, и “Символизмом” Андрея Белого (М., 1910 г.) не было ни одной серьезной книги, которая трактовала бы законы стиха и вопросы ритма»[[587]](#endnote-588). Но основополагающая роль Белого в науке о языке была оценена позднее — адептами различных школ.

*Б. М. Эйхенбаум*: «Вышедшая в 1910 году книга Андрея Белого “Символизм” оказалась родоначальницей целого движения. <…> Поднялся интерес к вопросу о ритме, о духе стихотворного языка — им занялись не только поэты, но и теоретики языка»[[588]](#endnote-589).

*Л. С. Выготский*: «Исследования Белого (о ритме как совокупности отступлений от метра стиха[[589]](#endnote-590)) в самом существенном подтвердились, и сейчас в любом учебнике метрики мы найдем точное разграничение двух понятий — размера и ритма»[[590]](#endnote-591).

*В. М. Жирмунский*: «В. Б. Шкловский не был для нас “учителем” и “основоположником” формального метода, как для своих ближайших последователей: {133} если кому-нибудь принадлежит эта честь, то скорее всего — Андрею Белому, как автору работ о четырехстопном ямбе и, в особенности, методологического предисловия к ним, поставившего вопрос о специфических приемах исследования поэзии как искусства[[591]](#endnote-592)»[[592]](#endnote-593).

*Вяч. Вс. Иванов*: «Белый наметил целую программу развития эстетики и поэтики как точных наук»[[593]](#endnote-594). О «Глоссолалии»[[594]](#endnote-595) (1922): «… Это сочинение продолжает предшествующие литературоведческие изыскания Белого (в “Символизме” и других книгах), относящиеся к звукописи у разных русских поэтов, в том числе и у него самого; заметим, что по мере оживления интереса к этой проблеме в современной лингвистике и поэтике именно эти труды Белого сейчас приобретают особенно живое звучание (как отчасти сходные с ними замечания Хлебникова)»[[595]](#endnote-596).

*Ю. М. Лотман*: «Андрей Белый отводил себе роль пророка, но роль истолкователя он предназначал также себе. Как пророк нового искусства он должен был создавать поэтический язык высокого косноязычия, как истолкователь {134} слов пророка — язык научных терминов — метаязык, переводящий речь косноязычного пророчества на язык подсчетов, схем, стиховедческой статистики и стилистических диаграмм»[[596]](#endnote-597).

*М. Л. Гаспаров*: «Здесь (в книге А. Белого “Символизм”. — *Г. Т*.) впервые с такой широтой стиховедческие наблюдения были подкреплены статистическими подсчетами: стиховедение стало из искусства наукой, как физика после подсчетов Галилея и химия после подсчетов Лавуазье»[[597]](#endnote-598).

То, что Белый называл «лингвистической базой» символизма, было, как уже сказано, его собственной уникальной областью, ведь язык, по верному замечанию Ю. М. Лотмана, имел «для символистов лишь второстепенное служебное значение», внимание их было обращено «на тайные глубины смысла». «Язык как механизм мало интересовал символистов; их интересовала семантика, и лишь область семантики захватывало их языковое новаторство»[[598]](#endnote-599). Слово для символистов «звучит для отзвука» (Вяч. Иванов «Альпийский рог») и ценно «как символ-путь, ведущий *сквозь* человеческую речь в засловесные глубины»[[599]](#endnote-600).

«В сознании Андрея Белого, — продолжал Лотман, — шаг за шагом формируется другой взгляд: он ищет не только новых значений для старых слов и даже не новых слов — он ищет *другой* язык»[[600]](#endnote-601), выходящий из русла символизма к футуристическим берегам. С театром этот «другой язык» связан именно футуристическим дискурсом: драматургия футуристов — И. Г. Терентьев — театр обэриутов. Мейерхольда футуристический дискурс задел по касательной — постановка двух редакций «Мистерии-Буфф» В. В. Маяковского (1918, 1921). Воспринятое футуристами от Белого понимание текста как одного «*большого слова*» (определение Ю. М. Лотмана) чуждо Мейерхольду. Не случайно его «Ревизор» казался Игорю Терентьеву безнадежно старомодным («выставка всех видов культурного атавизма, какие возможны в пределах 4 1/2 часов [его] спектакля»[[601]](#endnote-602)), в отличие от собственного, создававшегося в прямой полемике с мейерхольдовским и представившего театральный текст как цельное заумное слово. В то же время укоренившийся в исследовательской литературе со времен Н. Д. Волкова взгляд на режиссуру Мейерхольда как пластическую по преимуществу («“мир движений” всегда был ближе Мейерхольду, чем мир слов», «в мире жестов он чувствовал себя… более уверенным»[[602]](#endnote-603)) легко опровергнуть.

До самого последнего времени желающих это сделать не находилось. Лишь в недавней работе А. П. Варламовой о мейерхольдовской «Грозе» впервые была поставлена проблема «словопроизношения» и шире — звуковой партитуры спектаклей режиссера[[603]](#endnote-604). Но, прежде чем продолжить почин Варламовой и приступить к существу дела, необходимо отвлечение к разговору о языке театра как вида искусства.

Язык слова — это язык драмы как вида литературы, язык театра — язык пластики. М. А. Чехов: «Тело в пространстве и ритмы во времени — вот {135} средства актерской выразительности»[[604]](#endnote-605). К такому выводу пришел актер, прошедший школу, где пластика никогда не была предметом специальных разработок (имеется в виду школа Первой студии Художественного театра). Но это, разумеется, не означало, что пластики там не было, что на ее языке не говорили. К. С. Станиславский, неизменно учивший, что жест есть рефлекс чувства, впервые столкнувшись с настоящей режиссурой (мейнингенцы), зафиксировал ее язык как зримо передаваемый пластический ряд: «… Нельзя забыть такой сцены из “Орлеанской девы”: щупленький, жалкенький растерянный король сидит на громадном, не по его росту троне; его худые ножки болтаются в воздухе и не достают до подушки. Кругом трона — сконфуженный двор, пытающийся из последних сил поддержать королевский престиж. Но в момент крушения власти этикетные поклоны кажутся лишними. Среди этой обстановки гибнущего престижа короля являются английские послы — высокие, стройные, решительные, смелые и до ужаса наглые. <…> Когда несчастный король отдает унизительный приказ, оскорбляющий его достоинство, придворный, принимающий распоряжение, пытается перед уходом сделать этикетный поклон. Но, едва начав его, он останавливается, колеблется, выпрямляется и стоит с опущенными глазами, — слезы брызнули у него, и он, забыв о ритуале, бежит, чтоб не расплакаться при всех»[[605]](#endnote-606).

Описание Станиславского впечатляет многим — например, фиксацией мейерхольдовского биомеханического хода — от нарушенного ритуала движений к слезам, — сделанной, конечно, ненароком. Сам Станиславский считал использованные мейнингенцами средства «чисто режиссерскими, постановочными» и, не отрицая силы их воздействия («плакали… зрители, плакал и я»), {136} предостерегал от режиссерского деспотизма, бывшего, по его мнению, неминуемым следствием вынужденной работы «без помощи исключительно талантливых артистов»[[606]](#endnote-607). На наш взгляд, главный эффект столь выразительно описанной сценической композиции в другом — атмосфера побежденного двора создана средствами чистой пантомимы. Пластический рисунок действенных мизансцен, организованный режиссером, обнаружил язык, на котором упомянутые «артисты» говорили испокон века.

«Вдруг Мочалов одним львиным прыжком, подобно молнии, с скамеечки перелетает на середину сцены и, затопавши ногами и замахавши руками, оглашает театр взрывами адского хохота. <…> О, это была макабрская пляска отчаяния, веселящегося своими муками, упивающегося своими жгучими терзаниями…»[[607]](#endnote-608). Таким пластическим рисунком роли Гамлета удовлетворился бы и Г. Крэг!

Дальнейшее описание Белинским Мочалова в роли Гамлета и впрямь начинает отзываться крэговской концепцией. «Две тысячи голосов соединились в один торжественный клик одобрения, четыре тысячи рук слились в один плеск восторга — и от этого оглушающего вопля отделялся неистовый хохот и дикие стоны одного человека, бегавшего по широкой сцене, подобно вырвавшемуся из клетки льву… В это мгновение исчез его обыкновенный рост: мы видели перед собою какое-то страшное явление, которое, при фантастическом блеске театрального освещения, отделялось от земли, росло, и вытягивалось во все пространство между полом и потолком сцены, и колебалось на нем, как зловещее привидение…»[[608]](#endnote-609). Мистическая перекличка разделенных временем и пространством театральных миров если и возможна — то в магическом кристалле {137} театра — «Гамлете», который, по словам Г. Крэга, «соткан из Страсти… Стиля… Музыки… и Воображения: это не характер»[[609]](#endnote-610).

Режиссура явила сцене и прежде очевидную, но не всегда осознаваемую данность — язык театра — язык пластики. «Писать мизансцену» — значит разрабатывать пластический ряд, фиксировать движение. Пластика может быть жизнеподобной или условной, рассредоточенной и вязнущей в быте или ритмически организованной в стройный рисунок формы, все равно — текст спектакля в ней, *вне* слова — под словом, над словом, в «инсценировке впечатлений» от слова (Н. Д. Волков об импрессионистическом подходе Мейерхольда к авторскому тексту[[610]](#endnote-611)). Подлинно театральные драматурги знали это и строили свой текст с учетом сценического воплощения (в «Заметках» Ж. Копо к полному собранию сочинений Ж.‑Б. Мольера, подготовленному в 1910‑е годы, сказано, что «слова» великого комедиографа «всего лишь разделители пауз и движений»). И правда, Мольеру ли было не знать, что «движение, а не слово позволяет актеру охарактеризовать представляемый им персонаж»[[611]](#endnote-612). Только авторская режиссура (А. Н. Островский) или режиссура, принципиально исходящая из литературных предпосылок (Г. Лаубе, Вл. И. Немирович-Данченко), по понятным соображениям настаивала на примате слова.

Немирович-Данченко был, безусловно, прав, утверждая, что именно он нашел новую «дикцию» для постановки горьковского «На дне»[[612]](#endnote-613). Но прав был и Станиславский, который, признавая заслугу Немировича-Данченко, считал ее для сцены недостаточной. («Разве Вы сами довольны исполнением “На дне”? Разве Вы его считаете образцовым?»[[613]](#endnote-614)) Образцовым Станиславский считал исполнение чеховских пьес, «линию интуиции и чувства»: «Их прелесть (чеховских спектаклей МХТ. — *Г. Т*.) в том, что *не передается словами*, а скрыто под ними или в паузах, или во взглядах актеров, в излучении их внутреннего чувства»[[614]](#endnote-615) (курсив мой. — *Г. Т*.). Можно понять Станиславского, отказывавшегося описывать, каким же именно образом передавалось на сцене внутреннее чувство («это невозможно», утверждал он). Но критика зафиксировала способы передачи «тонких движений жизни» и пластики «будничного страдания»: «Ирина, вся светлая, весенняя, выдувает шелуху из кормушки для птиц: зернышки падают и стучат, скатываясь по крыше». «Маша прямо, неподвижно, с лицом, искаженным от страдания, стоит перед Вершининым; Ольга у калитки, отвернувшись, сторожит минуты их разлуки… Все это просто, неново, как будто даже малозначительно. Но этого нельзя забыть»[[615]](#endnote-616).

Режиссура искала свой язык вне слова. «Настоящий феодальный ритуал»[[616]](#endnote-617) пира в постановке Ч. Кина («Макбет»), описанные Станиславским пластические композиции мейнингенцев, создание натуралистической среды, определяющей движение персонажей в спектаклях А. Антуана, — наглядно показывают, что прерогатива пластического движения на сцене напрасно приписывается {138} Условному театру. «Движение, — считал А. Антуан, — самое интенсивное из выразительных средств актера… в некоторые моменты действия его руки, его спина, его ноги могут быть красноречивее иной тирады»[[617]](#endnote-618). Приоритет слова в режиссерском подходе неизменно означал прикладную роль театра — так именно и считал Вл. И. Немирович-Данченко.

«Для чего существует театр вообще?» — риторически вопрошал он коллектив МХТ. И отвечал — не «для того, чтобы талантливые артисты развертывали в нем свои божьи дары» (как в Малом театре), не «для того, чтобы режиссер проявлял свой дар» (как «в нашем театре») — «театр существует для драматической литературы». Это, по мнению Немировича-Данченко, «самый правильный ответ», потому что «как бы ни была широка его (театра. — *Г. Т*.) самостоятельность, он находится всецело в зависимости от драматической поэзии»[[618]](#endnote-619). Оттого истинный успех ожидал Немировича-Данченко в инсценизации прозы. Но оттого же Мейерхольд считал своим настоящим учителем не его, а Станиславского.

«Мир движений» был Мейерхольду ближе «мира слов» изначально, по определению, по принадлежности к театру. Но говорить на театральном языке и владеть им (точно так же, как и любым другим языком) — не одно и то же. «Произносить слова, даже хорошо произносить их, еще не значит — сказать»[[619]](#endnote-620). Быть изначально условным — не значит уметь пользоваться своей условностью. Сконструированная условность модерна подтолкнула сцену к разработке специфически условного театрального языка.

В поиске средств сценической выразительности для символистской драмы Мейерхольд мог оттолкнуться от чеховского канона МХТ — «театра настроения»: {139} «Жесты, позы, взгляды, молчание определяют *истину* взаимоотношений людей. Слова еще не все говорят»[[620]](#endnote-621). Но этого оказалось недостаточно. Надо было преодолеть сами «чеховские настроения» МХТ «во имя фатального и трагического»[[621]](#endnote-622) — т. е. отказаться от случайной (жизненной) рассредоточенности пластики, оформив ее в условно организованный рисунок с тем, чтобы пластика, соответствуя не словам, а скрытому эмоциональному напряжению, приобретала функцию речи. «Так музыкальному плачу Беланжеры (Жихаревой) предшествовал сильный жест поднятых кверху рук с отогнутыми назад кистями. Плач этот был музыкальным и настолько условным, что напоминал скорее звук некоего инструмента»[[622]](#endnote-623) («Смерть Тентажиля» в Театре-студии на Поварской, 1905).

Отсюда один шаг к апологии движения, зафиксированной в театральной формуле традиционализма — «слова в театре лишь узоры на канве движении»[[623]](#endnote-624); к пониманию пантомимы как пластической конструкции театрального действия; к вычленению первичных элементов театра — «маски, жеста, движения, интриги»[[624]](#endnote-625). Пафос самодостаточности театра, освобожденного от пут литературы, воодушевил всю условную режиссуру 1910‑х годов.

Исключение Мейерхольда из общей закономерности состояло как раз в том, что и «мир слов» ему был не безразличен. И это, как и у Белого, имело своим истоком символизм. Символистская концепция театра поставила слово в оппозицию его мерцающим «смыслам». Суггестивность слова позволяла его остранить. «Исполнитель не будет персонажем, но только голосом»[[625]](#endnote-626), — {140} декларировал режиссер первого символистского театра Поль Фор. Комментируя это высказывание, Т. И. Бачелис верно определила принцип Фора — «не персонаж, а голос, не действие, а слово»[[626]](#endnote-627). Мейерхольд, приступая к набору труппы для Студии на Поварской, руководствовался тем же принципом. «Редкий по красоте голос», «умеет просто говорить»; «редкая легкость тона, блеск весенних звуков и редкая простота»[[627]](#endnote-628) — характеризовал он Станиславскому возможных претендентов. В работе над «Смертью Тентажиля» стало ясно, что слово, условно стилизованное, ничуть не менее важно для передачи «души автора», чем «пластика, не соответствующая словам», явившаяся открытием мейерхольдовской методологии. И этому «завету символизма» (формулировка Вяч. Иванова) Мейерхольд не изменял на всех этапах своего дальнейшего творчества, став среди русских режиссеров почти таким же исключением, как Белый среди символистов.

Другое дело, что в «мире слов» Мейерхольд попадал в гораздо большую зависимость от возможностей актера, чем в «мире движений». Противоречие, преследовавшее Мейерхольда, впервые было зафиксировано В. Я. Брюсовым в рецензии на генеральную репетицию «Смерти Тентажиля»: «Артисты, изучившие условные жесты, о которых грезили прерафаэлиты, — в интонациях по-прежнему стремились к реальной правдивости разговора, старались голосом передать страсть и волнение, как они выражаются в жизни…»[[628]](#endnote-629). Поставить {141} «движение» оказалось проще, чем поставить «слово», которое наглядно демонстрировало бессилие актера овладеть ритмом авторского языка, подчинить темперамент форме. А ведь над «областью дикционной» Мейерхольд в Студии бился едва ли не больше, чем над «сферой пластической», и с тех пор разрабатывал речевую партитуру практически в каждом своем спектакле.

«Холодная чеканка слов» без тремолирующих нот, «отсутствие напряженности и мрачного тона», звуковой расплывчатости («Смерть Тентажиля»). Сходные задания ставились актерам в «Гедде Габлер» («тихие, волнующие реплики ритмично падают с их губ, которые чувствуются сухими и холодными»[[629]](#endnote-630)) и в спектакле «В городе» («“неподвижность” и ритм образной семитической речи, которая представляет главную силу романтической пьесы Юшкевича»[[630]](#endnote-631)).

В «Сестре Беатрисе» Мейерхольд добивался «напевной речи», которая в соединении с «медлительными движениями» должна была «скрывать под собой экспрессию, и каждая, почти шепотом сказанная фраза должна была возникать из трагических переживаний»[[631]](#endnote-632). П. М. Ярцев комментировал: «Читка была полна глубоких пауз и внешних форм очищенного примитивного трагизма; “сестры” составляли одну группу — общий хор: ритмично, одновременно они произносили свои реплики: “Мадонна исчезла!”, “Статую украли!”, “Стены будут мстить!..”». И еще: «Все группы и движения — как и ритм, как и окраска звука, которых добивался театр, — характеризовались примитивностью и прозрачной, холодной, звенящей чистотой»[[632]](#endnote-633).

Солистка В. Ф. Комиссаржевская — Беатриса чувствовала себя в родной стихии. Природная музыкальность актрисы совпадала с символистским каноном. «Слова не имеют значения для пафоса актера, — не раз говорила она. — Вся тайна в силе души и в чарах голоса. Хотите, я уйду в соседнюю комнату и “с душой” прочитаю таблицу умножения? Не слыша слов, вы разделите мое волнение»[[633]](#endnote-634). Мейерхольд никогда не забывал об уникальном голосоведении Комиссаржевской — «разнообразие модуляций и интонировки было поразительным»[[634]](#endnote-635). И все же его участие в триумфе Комиссаржевской было определяющим: «именно благодаря условиям, созданным г. Мейерхольдом», ей удалось сыграть «душу всякого человека»[[635]](#endnote-636). И игра эта была в первую очередь словесной. Предсмертный вопль Беатрисы состоял из ритмически организованных аккордов: «А‑а! Ангелы небесные (выше по звуку) — где они? (еще выше) — что они делают?»[[636]](#endnote-637) И только так, считал Мейерхольд, надо умирать «по-театральному»: «О, тогда смерть на сцене — замечательное явление. Кто видел, как умирала В. Ф. Комиссаржевская в “Сестре Беатрисе”, тот поймет, о чем я говорю»[[637]](#endnote-638).

В «Балаганчике», по свидетельству В. П. Веригиной, Мейерхольд «сумел заставить звучать актерский оркестр, как ему было нужно»: «Мистики говорили неодинаково: одни притушенным звуком, другие почти звонко. <…> {142} В музыкальный узор мистиков врывалась тема Пьеро, которая звучала обособленно. <…> Сухой оттенок голоса и почти деревянные интонации были чрезвычайно удачны и уместны. На них, как музыкальный эксцентрик-виртуоз, с несравненным искусством играл Мейерхольд. За пустым звуком его речей слышалась настоящая печаль. Иногда слова произносились неожиданно жалобно, как если бы кто-то надавливал пружинку в деревянном сердце куклы и оно издавало стон…»[[638]](#endnote-639). Со знанием дела описала Веригина и музыкально-звуковую партитуру собственной роли: «Мы вылетали на сцену под музыку, вихреобразные движения переходили в замедленные во время слов, которые произносились Красной маской вызывающе нараспев: “Иди‑и за мной! Нас‑ти‑игни меня! (Выше, торжествующе.) Я страстней и грустней невесты твоей! (Ниже, с затаенной страстью в голосе.) Гибкой рук‑ой обними меня! (Еще ниже, протяжно.) Кубок мой темный до дна испей!”

Между строфами возникали вихри движений, подобные столбикам вихрей на дорогах — внезапно возникающих и так же внезапно исчезающих»[[639]](#endnote-640).

То, что, по словам Веригиной, «Балаганчик» «зазвучал сразу, с десяти репетиций»[[640]](#endnote-641), П. М. Ярцев объяснял условно-поэтической структурой пьесы Блока. Ставя перед театром задачу «с режиссерской стороны трудности необычайной» — {143} «в отношении искусства актера» «Балаганчик» «очень прост: и потому, что ритм дан в стихах, где его могут услышать глухие, и потому, что даны формы, в которых актер так определенно чувствует себя оторванным от повседневности»[[641]](#endnote-642). Это, конечно, верно, но не объясняет того, например, почему не поддался общему «острому одушевлению, с каким “Балаганчик” играли актеры», А. А. Голубев — «и плох и притворен был только один Арлекин»[[642]](#endnote-643). Выходит, и в «Балаганчике» нашелся актер (М. А. Михайлов-Гланк), «по неведомым причинам выскользнувший из-под режиссерского утюга»[[643]](#endnote-644). А ведь Голубев, в отличие от Михайлова, который, по словам самого Мейерхольда, на премьере «всеми силами талантливой души своей нанизывал на себя побрякушки бытового театра», растеряв или намеренно исказив то, что имелось «в нем ценного на первых репетициях»[[644]](#endnote-645), был одним из преданных Мейерхольду молодых актеров, стремившихся претворять его задания. Точно так же, как и молодые актеры Студии на Поварской, раскритикованные Брюсовым. В упомянутой рецензии на «Смерть Тентажиля» Брюсов, в отличие от Ярцева, считал неодолимым препятствием для актера как раз «драмы поэтов “нового искусства”» и предлагал передоверить их исполнение марионеткам, ссылаясь при этом на самого Метерлинка, который предпочел писать «пьесы для театра марионеток» {144} будто бы потому, что не нашел «артистов с душами “новых” людей»[[645]](#endnote-646). «Актер, самый бесталанный, — пояснял Брюсов, — понимает ревность Отелло, понимает судьбу Лира, но многим еще чужд ужас Тентажиля и невразумительны проповеди Аглавены»[[646]](#endnote-647).

Здесь возможность воплощения ставилась в прямую зависимость от приобщения к мистическим сущностям. Бесспорно, что, «как бы ни был гениален режиссер, он никогда не будет в состоянии влить в душу актеров того, чего в них нет», и душе, настроенной на воплощение реалистической конкретики, трудно приобщиться метафизической общности. Но Брюсов заключительным пассажем своей рецензии непроизвольно исказил проблему актера в Студии на Поварской и Условного театра в целом. «Душа» молодых актеров, современников Метерлинка и Блока, как раз с легкостью настраивалась на волну мистического театра, «ужас Тентажиля» был им куда более внятен, чем «ревность Отелло» или «судьба Лира». Как внятен он был всему тогдашнему поколению думающих и чувствующих людей, а не только носителю эзотерического знания В. Я. Брюсову. «Нам хотелось бы сегодня в день постановки “Смерти Тентажиля” (в Тифлисе, после закрытия Студии на Поварской, 1906. — *Г. Т*.) приветствовать Вас, творца идей “Студии”, нового мистического театра Ибсена, Метерлинка, Верхарна, приветствовать Вас, режиссера, давшего провинции артиста-творца. Учащаяся молодежь»[[647]](#endnote-648).

Как видим, дело было не в отсутствии у актеров причастности «тем настроениям, которые веют над его (Метерлинка. — *Г. Т*.) драмами»[[648]](#endnote-649) (такая причастность как раз была налицо), а в неумении эти настроения сценически передать, в отсутствии соответствующей техники, в необходимости переучиваться (предшествующая школа Художественного театра), что было куда труднее, чем просто учиться. Но главное — в исключительной трудности самого задания.

Позднее, в 1912 году, Мейерхольд так определил существо противоречия между пластическим и речевым рядами в постановке «Смерти Тентажиля»: «В то время как в пластических движениях была относительная устойчивость (очевидно, для этого актеры располагали какими-то средствами), в ритме и интонациях актеров замечалась крайняя неустойчивость. И тут виной вовсе не различие двух репетиционных сцен (летний сарай в Мамонтовке и театр у Арбатских ворот. — *Г. Т*.). Для устойчивого произнесения речей актерам недоставало графической записи (подобия нот). Когда актеры и оркестр сведены были для совместной репетиции, отсутствие нотной графики сказалось особенно отчетливо, как величайший недостаток драматического театра, в тех случаях, когда он берется за пьесы, заключающие в себе самих музыку или исполняемые в сопровождении музыки»[[649]](#endnote-650). Наличие в спектакле музыки, как и стиха в драме, отнюдь не гарантировало ритмического голосоведения и интонирования, а при их отсутствии лишь обостряло проблему.

{145} Критическая ситуация второго сезона Мейерхольда на Офицерской не способствовала снятию противоречия между пластической и речевой партитурами спектакля. «Сидя в театре, — писал Н. Е. Эфрос, — вы точно перелистываете написанную на пергаменте повесть о Пелеасе и Мелисанде, которую трудолюбивый трувер разукрасил детски-наивными рисунками в вычурных рамках из небывалых цветов и арабесок. Изображенные на этих рисунках фигурки, как бы застывшие в неумело скомпонованных позах, готовы, кажется, заговорить… Вот они в самом деле заговорили… Но тут очарование разрушается…»[[650]](#endnote-651).

Но сразу по уходе от Комиссаржевской Мейерхольд организовал у себя на дому (ул. Жуковского) студию, пригласив в качестве основного преподавателя М. Ф. Гнесина, который «независимо от Театра-студии» работал над закреплением «найденного ритма и найденных интонаций актерских читок»[[651]](#endnote-652). В студии на Жуковского, «в прочитанном для ее учеников курсе» М. Ф. Гнесин обосновал теорию «музыкального чтения в драме», став неизменным сотрудником Мейерхольда в дооктябрьский период (Териоки, Студия на Бородинской).

Сотрудничество с М. Ф. Гнесиным наглядно демонстрирует, что режиссер, в отличие от В. Я. Брюсова, ясно представлял себе, каким препятствием в режиссерском освоении классики станет «понимание» актером «ревности Отелло» и «судьбы Лира». Не случайно, по-видимому, занятия в студии начались с работы над «Антигоной» Софокла («участвовали Клепинина и хор, музыкальным чтением руководил Гнесин, движением и выразительностью Мейерхольд»[[652]](#endnote-653)). Как было Мейерхольду не помнить спектакля А. А. Санина, поставленного в {147} первый сезон Художественного театра, где сам он играл роль прорицателя Тиресия, а хор *молча* стоял на сцене (от его лица декламировал один (!) актер — «хорэг» Судьбинин, «остальные только слушали, как простая толпа»[[653]](#endnote-654)). Вряд ли можно предположить, что М. Г. Савицкой (Антигона) и В. В. Лужскому (Креон) были невнятны судьбы их героев, но читали они текст с «античным» пафосом — «форсированно, излишне напрягая голос и переводя его почти на крик»[[654]](#endnote-655) (А. Урусов). Невпопадность актерского исполнения в санинской «Антигоне» легко объяснить чужеродностью пьесы складывавшейся методологии МХТ. Но и классическую театральную цитадель — Александринский театр — пропагандируемая символистами античная трагедия ставила в тупик.

«Им, привыкшим горланить в исторических пьесах отечественного производства, вдруг было приказано декламировать и заботиться о красоте жестов. И они декламировали и принимали классические позы, но так нескладно и вымученно, что их поневоле становилось жаль»[[655]](#endnote-656) («Ипполит», 1902). И хотя «Еврипид подавался как вызубренный греческий урок в чаянии учительской пятерки»[[656]](#endnote-657) (иронический намек на «античную» эрудицию Ю. Э. Озаровского, закончившего Археологический институт), что в его постановке было с хорами (их в трагедии два — хор трезенских женщин и хор охотников), ясно не вполне. К. Л. Рудницкий писал, что функцию «хора» «выполняли шесть “жриц” в просторных белых одеяниях», которые «то и дело картинно простирали руки к тумбообразному “алтарю Диониса”»[[657]](#endnote-658). Как реализовалось при этом хоровое чтение и имело ли оно место вообще, непонятно. Умалчивают об этом и рецензенты спектакля. Но М. Ф. Гнесину хоры александринской постановки навсегда врезались в память. «Идея о необходимости какого-то особого напевного чтения, — говорил он в докладе 1911 года “Драма и музыкальное чтение”, — пришла мне в голову, когда лет восемь назад смотрел я в первый раз в новой постановке трагедию “Ипполит” Еврипида на александринской сцене. Все было хорошо: вступительное слово Мережковского, и античное устройство сцены, декорации Бакста, и играли неплохо. Одно было ужасно — чтение греческих хоров, антимузыкальное, с завыванием, в то же время какое-то ужасно бессодержательное. Люди пытались читать по-особенному — *стильно*, а выходило ужасно безвкусно»[[658]](#endnote-659). «С этого момента, — вспоминал он позднее, — я начал работать над проблемами театральной декламации…»[[659]](#endnote-660). (Впрочем, рецензенты «Ипполита» не согласились бы с Гнесиным и в снисходительной оценке «сольных» партий спектакля. Почти все были убеждены, что играли «Ипполита» именно плохо и, в первую очередь, это касалось произнесения текста. Так, А. Р. Кугель писал о «холодной, скучной, вялой декламации» В. А. Мичуриной — Федры, о стилистическом разнобое подачи текста другими актрисами — у одной «интонации волчицы, вскормившей Ромула и Рема», у другой — «жеманный говорок»[[660]](#endnote-661).)

{148} Намереваясь ставить в Александринском театре «Эдипа-царя» Софокла, Мейерхольд, вслед за Гнесиным, был в первую очередь озабочен проблемой хора: «Дорогой Михаил Фабианович, — писал он своему сотруднику, — постановка “Эдипа” в сезоне 1915 – 1916 решена бесповоротно (она все-таки не состоялась. — *Г. Т.*). Весь Ваш материал должен быть сдан в августе, так как пьеса должна пойти (на этом будет настаивать Юрьев) в ноябре. Мне кажется, нам необходимо летом где-нибудь встретиться, чтобы переговорить о том, кто составит кадр исполнителей хора и как мы будем членов его подготовлять»[[661]](#endnote-662). Что касается претензий Ю. М. Юрьева на заглавную роль, то для Мейерхольда их основательность обеспечивалась прежде всего уникальным голосоведением, продемонстрированным актером еще в роли Ипполита. Рецензенты потешались над ним не меньше, чем над другими исполнителями, а Д. С. Философов не мог простить актеру безразличия к иератическому смыслу роли, программируемому Д. С. Мережковским. Но в своей беспощадной филиппике он невольно передал действительную силу актера: «с легкостью граммофона переливался несчастный артист от самых верхних пронзительных до самых низких “бархатных” нот обширного диапазона своего голоса… грациозно вибрировал, стонал, втягивал в себя воздух и как-то особенно грассировал на согласных»[[662]](#endnote-663). Здесь видна модернистская предрасположенность актера к условной, формализированной речи (как потом выяснилось в работе с Мейерхольдом — и к пластике тоже). Не случайно, конечно, Юрьев оказался протагонистом классических опусов Мейерхольда на александринской сцене.

«Я стремился, — вспоминал актер свою работу в “Дон Жуане”, — чтоб точно установленные движения и весь мой тон речи тонко сочетались с фоном {149} гобеленов, на котором развертывалось само событие»[[663]](#endnote-664). О задаче, разрешение которой едва ли вообще доступно драматическому актеру (как тогдашнему, так и нынешнему), говорится как о чем-то вполне достижимом, уверенным тоном мастера, безусильно владеющего своим пластическим и речевым аппаратом. «Быстрая стремительная речь, почти без повышения тона. Все внимание было устремлено на смены темпа и быстрое смелое переключение с одного ритма на другой, на четкость дикции и разнообразие шрифта — то курсив, то петит, то нонпарель, и только в отдельных случаях более крупный шрифт, — окрашивая их то одной, то другой мягкой, нежной краской, добиваясь при этом предельного мастерства»[[664]](#endnote-665). Поистине уникальное описание самим актером механизма собственного технического совершенства!

Юрьев сознательно опускает решающую роль режиссера в запуске этого механизма, в эстетической настройке речевого аппарата актера (ведь второй том его «Записок» вышел в 1945 году, когда само упоминание имени Мейерхольда {150} в лучшем случае означало для автора невыпуск книги). То, что эта роль была основополагающей и захватывала интонационный рисунок всего спектакля, ясно из негодующего описания С. М. Волконского: «Сядьте, закройте глаза. Прислушайтесь к главному герою. Уловите ли вы хоть одно душевное движение по интонации? Подметите ли настроение? Поймете ли направление слова, куда клонится, куда гнет? Различите ли какой-нибудь логический рисунок в этих словах, очертания которых сливаются в мягкой воркотне бархатных переливов? Эти слова, сближающиеся, соединяющиеся, совокупляющиеся неизвестно в силу чего, эти слова, разорванные пополам, эти чеканные слоги с удвоенными р, с, н и потом вдруг говорок, легкий, туманный матовый, в котором уже ничего не слышно, а сквозь стиснутые зубы из угла рта сыпятся согласные и гласные»[[665]](#endnote-666). И далее — про донну Эльвиру Н. Г. Коваленскую, «которая так мила фигурой, так естественно носит серые роброны своего траурного платья, но которая в речи не отличает “да” от “нет”, иронического смысла от прямого». При «непрерывном дребезжании обиженно-надтреснутой струны, на фоне какого-то эротического замирания, в котором первенствует все что хотите, а слово становится подробностью…». И про других актеров (за исключением К. А. Варламова) — «остановки, претыкания, стягивания, растягивания, скороговорки — все типические расцветки текста»[[666]](#endnote-667).

{151} Не желая того, Волконский зримо показывает, как в речевой структуре спектакля отражается его целое — «форма, способная принять множество значений», «мерцание смысла»[[667]](#endnote-668), вечная изменчивость легенды о Дон Жуане. В пафосе защиты нетленных национальных ценностей — «дайте нам на русской сцене ясное, понятное, не залитое соусом — простое русское слово»[[668]](#endnote-669) — Волконский, сам того не заметив, угодил в ловушку мейерхольдовской концепции ускользающего смысла, приобщив вдобавок свой «смысл» к настежь открытой структуре спектакля. Мейерхольдовский «Дон Жуан» околдовывает Волконского — после очередного блистательного описания он как бы восклицает «чур меня!», стремится сбросить наваждение, вступает в диалог с собственными ощущениями, воинственно опровергает их: «Нам стыдно за всю эту красоту! Дайте занавес!.. Но занавеса нет»[[669]](#endnote-670). Чего же большего можно ждать от театрального спектакля? Его описание СМ. Волконским воочию подтверждает обретение Мейерхольдом собственно *театрального* слова, явившегося в ослепительном сиянии отраженных смыслов и в покоряющем формальном совершенстве, с которым старинная театральная модель отражалась в зеркале символистской рефлексии и модернистской игры.

# **{152}** Примечания

1. См.: Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 161 – 165. [↑](#endnote-ref-2)
2. Там же. С. 161, 162. [↑](#endnote-ref-3)
3. Там же. С. 165. [↑](#endnote-ref-4)
4. См.: Русский модерн // Театр. 1993. № 5. [↑](#endnote-ref-5)
5. См.: Горфункель Е. Примерка: Тезисы о русском театральном модерне // Там же. С. 3 – 12. [↑](#endnote-ref-6)
6. Зоркая Н. Искусство кино — дитя модерна // Там же. С. 149. [↑](#endnote-ref-7)
7. Мейерхольд В. Э. Русские драматурги: (Опыт классификации, с приложением схемы развития русской драмы) // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. С. 188. [↑](#endnote-ref-8)
8. Богомолов Н. На грани быта и бытия // Театр. 1993. № 5. С. 161. [↑](#endnote-ref-9)
9. Бачелис Т. Линии модерна и «Пизанелла» Мейерхольда // Там же. С. 66. [↑](#endnote-ref-10)
10. Левинсон А. «Пизанелла, или Душистая смерть»: (Письмо из Парижа) // Мейерхольд в русской театральной критике: 1892 – 1918. СПб., 1997. С. 277. [↑](#endnote-ref-11)
11. Там же. [↑](#endnote-ref-12)
12. В. Э. Мейерхольд — О. М. Мейерхольд. 7/20 июня 1913 г. Париж // Мейерхольд В. Э. Переписка: 1896 – 1939. М., 1976. С. 156. [↑](#endnote-ref-13)
13. См.: Бачелис Т. Указ. соч. С. 64. [↑](#endnote-ref-14)
14. Там же. С. 63. [↑](#endnote-ref-15)
15. Там же. С. 64. [↑](#endnote-ref-16)
16. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. М., 1989. С. 256. [↑](#endnote-ref-17)
17. Смирина А. Мольер — Мейерхольд — модерн: Спектакль и стиль // Театр. 1993. № 5. С. 52. [↑](#endnote-ref-18)
18. Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А. Амплуа актера. М., 1922. С. 16. [↑](#endnote-ref-19)
19. Там же. С. 16 – 17. [↑](#endnote-ref-20)
20. Смирина А. Указ. соч. С. 53. [↑](#endnote-ref-21)
21. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1988. Т. 30. Кн. 1. Письма. С. 192. [↑](#endnote-ref-22)
22. Мейерхольд В. Э. О постановке «Цезаря и Клеопатры» на сцене Нового драматического театра: (Рецензия) // Мейерхольд В. Э. Статьи… Ч. 1. С. 202, 204. [↑](#endnote-ref-23)
23. Гладков А. К. Мейерхольд: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 270. [↑](#endnote-ref-24)
24. Левинсон А. Вс. Мейерхольд. «О театре». СПб.: Тов‑во «Просвещение», 1913 // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 387. [↑](#endnote-ref-25)
25. Гладков А. К. Указ. соч. Т. 2. С. 274. [↑](#endnote-ref-26)
26. Мейерхольд В. Э. Балаган // Мейерхольд В. Э. Статьи… Ч. 1. С. 212. [↑](#endnote-ref-27)
27. Гладков А. К. Указ. соч. Т. 2. С. 342. [↑](#endnote-ref-28)
28. {153} Алперс Б. В. О Мейерхольде // Алперс Б. В. Искания новой сцены. М., 1985. С. 285 – 286. [↑](#endnote-ref-29)
29. Алперс В. В. Из дневников. 1912 – 1916 // Мейерхольд и другие: Документы и материалы. М., 2000. Вып. 2. С. 295. [↑](#endnote-ref-30)
30. Письмо не сохранилось. Датировано маем 1911 года. Цит. по: Волков Н. Мейерхольд: В 2 т. М.; Л., 1929. Т. 2. С. 180. [↑](#endnote-ref-31)
31. Там же. С. 181. [↑](#endnote-ref-32)
32. Бердяев Н. «Ивановские среды» // Русская литература XX века. М., 1916. Т. 3. С. 98. [↑](#endnote-ref-33)
33. Цит. по: Розанов В. Pro и contra. Антология: В 2 ч. СПб., 1995. Т. 1. С. 251. [↑](#endnote-ref-34)
34. Иванов В. Зодчий // Иванов В. Собр. соч. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 380. [↑](#endnote-ref-35)
35. Белый А. Театр и современная драма (1908) // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 159. [↑](#endnote-ref-36)
36. Там же. С. 157. [↑](#endnote-ref-37)
37. Белый А. Почему я стал символистом и почему я не переставал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития // Белый А. Символизм как миропонимание. С. 437. [↑](#endnote-ref-38)
38. Там же. С. 443. [↑](#endnote-ref-39)
39. Там же. С. 443 – 444. [↑](#endnote-ref-40)
40. Бердяев Н. А. Самопознание. М., 1991. С. 154. [↑](#endnote-ref-41)
41. Иванов В. О границах искусства // Иванов В. Родное и вселенское. М., 1994. С. 213. [↑](#endnote-ref-42)
42. См.: Иванов В. Cor ardens // Иванов В. Собр. соч. Т. 2. С. 342 – 343. [↑](#endnote-ref-43)
43. Иванов В. Мысли о символизме // Иванов В. Родное и вселенское. С. 196. [↑](#endnote-ref-44)
44. Гете И.‑В. Извещение Гете о печатании «Западно-восточного дивана» в «Моргенблатт» // Гете И.‑В. Собр. соч.: В 10 т. М., 1980. Т. 10. С. 318. [↑](#endnote-ref-45)
45. Гете И.‑В. Раскрытие тайны // Гете И.‑В. Собр. соч.: В 10 т. М., 1975. Т. 1. С. 337. [↑](#endnote-ref-46)
46. См.: Кузмин М. Избранные произведения. М., 1990. С. 129 – 139. [↑](#endnote-ref-47)
47. См.: Иванов В. Достоевский и роман-трагедия // Иванов В. Родное и вселенское. С. 282 – 311. [↑](#endnote-ref-48)
48. Голосовкер Я. Э. Эмпедокл из Агригента — философ V века эры язычества (до Р. Х.) // Гельдерлин Ф. Смерть Эмпедокла. Трагедия / Предисл. А. В. Луначарского, пер. Я. Голосовкера. М.; Л., 1931. С. 116. [↑](#endnote-ref-49)
49. Иванов В. Гете на рубеже двух столетий // Иванов В. Родное и вселенское. С. 248. [↑](#endnote-ref-50)
50. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. М., 1973. С. 280. [↑](#endnote-ref-51)
51. Бердяев Н. А. Самопознание. С. 154. [↑](#endnote-ref-52)
52. См.: Платон. Пир // Платон. Соч.: В 3 т. М., 1970. Т. 2. С. 130 – 143. [↑](#endnote-ref-53)
53. Берковский Н. Я. Указ. соч. С. 263. [↑](#endnote-ref-54)
54. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и художественная литература XIX – XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М., 1987. С. 310. [↑](#endnote-ref-55)
55. Галеви Д. Жизнь Фридриха Ницше: Жизнеописание / Пер. с фр. А. И. Ильинского. М., 1991. С. 15. (Репринт. изд. 1911 года). [↑](#endnote-ref-56)
56. {154} Богомолов Н. А., Малмстад Д. Э. Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха. М., 1996. С. 109. [↑](#endnote-ref-57)
57. Зноско-Боровский Е. О творчестве М. Кузмина // Аполлон. 1917. № 4/5. С. 29. [↑](#endnote-ref-58)
58. Там же. [↑](#endnote-ref-59)
59. Иванов В. Дневник 1906 г. // Иванов В. Собр. соч. Т. 2. С. 752. [↑](#endnote-ref-60)
60. Мейерхольд В. Э. К истории и технике театра // Мейерхольд В. Э. Статьи, речи, беседы, письма: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. С. 137. [↑](#endnote-ref-61)
61. Иванов В. Кризис индивидуализма // Иванов В. Родное и вселенское. С. 24. [↑](#endnote-ref-62)
62. Веригина В. П. Воспоминания. Л., 1974. С. 69. [↑](#endnote-ref-63)
63. Там же. С. 107. [↑](#endnote-ref-64)
64. Ауслендер С. Мои портреты: Мейерхольд // Театр и музыка. 1923. № 1. С. 429. [↑](#endnote-ref-65)
65. Кузмин М. Форель разбивает лед: Стихи 1925 – 1928 // Кузмин М. Избранные произведения. С. 283. [↑](#endnote-ref-66)
66. Волков Н. Мейерхольд: В 2 т. М.; Л., 1929. Т. 2. С. 236 – 237. [↑](#endnote-ref-67)
67. Кузмин М. Воспоминания о Сапунове // Н. Сапунов: Стихи, воспоминания, характеристики. М., 1916. С. 51. [↑](#endnote-ref-68)
68. Бердяев Н. А. Самопознание. С. 190. [↑](#endnote-ref-69)
69. Там же. С. 191. [↑](#endnote-ref-70)
70. См.: Алпатов М. В., Гунст Е. А. Н. Н. Сапунов. М., 1965. С. 37 – 38. [↑](#endnote-ref-71)
71. Гладков А. К. Пять лет с Мейерхольдом: Воспоминания и размышления // Гладков А. К. Мейерхольд: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 60. [↑](#endnote-ref-72)
72. Там же. С. 60 – 61. [↑](#endnote-ref-73)
73. Там же. С. 92. [↑](#endnote-ref-74)
74. Там же. С. 93. [↑](#endnote-ref-75)
75. Там же. С. 339. [↑](#endnote-ref-76)
76. Уайльд О. Портрет Дориана Грея // Уайльд О. Избранные произведения: В 2 т. М., 1960. Т. 1. С. 82. [↑](#endnote-ref-77)
77. Там же. С. 49. [↑](#endnote-ref-78)
78. Страницы экрана. «Портрет Дориана Грея» // Театральная газета. 1915. № 45. С. 14. [↑](#endnote-ref-79)
79. Вермель С. Искусство кинематографии: К инсценировке «Портрета Дориана Грея» // Искусство. 1917. № 1 – 2 (6 – 7). С. 31. [↑](#endnote-ref-80)
80. Волков Н. Мейерхольд. Т. 2. С. 398. [↑](#endnote-ref-81)
81. Юткевич С. В. Э. Мейерхольд и теория кинорежиссуры // Искусство кино. 1975. № 8. С. 75. [↑](#endnote-ref-82)
82. Мейерхольд В. Э. (Из записей) (1911?) // Мейерхольд В. Э. Статьи… Т. 1. С. 300. См.: Муратов П. П. Образы Италии. М., 1994. С. 25. (У Муратова отсутствует «и».) [↑](#endnote-ref-83)
83. Цит. по: Волков Н. Мейерхольд. Т. 2. С. 390. [↑](#endnote-ref-84)
84. Письмо не сохранилось. Цит. по: Волков Н. Мейерхольд. Т. 1. С. 231. [↑](#endnote-ref-85)
85. Там же. Т. 2. С. 235. [↑](#endnote-ref-86)
86. Гладков А. К. Указ. соч. Т. 2. С. 337. [↑](#endnote-ref-87)
87. Бодлер Ш. Об искусстве. М., 1986. С. 303. [↑](#endnote-ref-88)
88. Мейерхольд В. Э. Из замечаний на репетиции («Бориса Годунова»). 16 нояб. — 10 дек. 1936 года (В стенограф. записи) // Мейерхольд В. Э. Статьи… Т. 2. С. 386, 387. [↑](#endnote-ref-89)
89. {155} Ахматова А. А. Поэма без героя: Триптих (1940 – 1982) // Ахматова А. А. Стихи и проза. Л., 1976. С. 438. [↑](#endnote-ref-90)
90. Там же. С. 445. [↑](#endnote-ref-91)
91. Гофман Э.‑Т.‑А. Приключение в ночь под Новый год // Гофман Э.‑Т.‑А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1991. Т. 1. С. 281. [↑](#endnote-ref-92)
92. Там же. С. 300. [↑](#endnote-ref-93)
93. Кузмин М. Зеленая птичка // Кузмин М. Избранные произведения. С. 265. [↑](#endnote-ref-94)
94. Гофман Э.‑Т.‑А. Указ. соч. С. 281. [↑](#endnote-ref-95)
95. Соловьев В. С. Ю. Судейкин // Аполлон. 1917. № 12. С. 29. [↑](#endnote-ref-96)
96. Речь комиссара по нар<одному> просвещению А. В. Луначарского на открытии школы Русской драмы 19 окт. 1918 г. // Бирюч петроградских государственных театров. 1918. № 1. С. 39. [↑](#endnote-ref-97)
97. Евреинов Н. Н. Театр как таковой // Евреинов Н. Н. Демон театральности. М.; СПб., 2002. С. 34, 38. [↑](#endnote-ref-98)
98. Бердяев Н. А. Самопознание. С. 145, 225. [↑](#endnote-ref-99)
99. Там же. С. 230. [↑](#endnote-ref-100)
100. Там же. [↑](#endnote-ref-101)
101. Там же. С. 231. [↑](#endnote-ref-102)
102. См.: Марков П. А. История моего театрального современника: Главы неоконченной книги // Марков П. А. Книга воспоминаний. М., 1983. С. 101. [↑](#endnote-ref-103)
103. Гершензон М. О. Письма к Льву Шестову: 1920 – 1925 / Публ. А. д’Амелиа и В. Аллоя // Минувшее: Истор. альманах. М., 1992. Т. 6. С. 263. [↑](#endnote-ref-104)
104. Цит. по: Мокульский С. Петроградские театры от февраля к Октябрю // История Советского театра. Л., 1933. Т. 1. С. 16. [↑](#endnote-ref-105)
105. Там же. [↑](#endnote-ref-106)
106. См.: Театр и искусство. 1917. № 31. [↑](#endnote-ref-107)
107. Цит. по: Мокульский С. Указ. соч. С. 58. [↑](#endnote-ref-108)
108. Гладков А. К. Указ. соч. Т. 2. С. 14 – 15. [↑](#endnote-ref-109)
109. Там же. С. 16. [↑](#endnote-ref-110)
110. Цит. по: Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 223. [↑](#endnote-ref-111)
111. Волков Н. Мейерхольд. Т. 2. С. 461. [↑](#endnote-ref-112)
112. Цит. по: Там же. С. 462. [↑](#endnote-ref-113)
113. Там же. [↑](#endnote-ref-114)
114. Мацкин А. Мейерхольд: путь к революции // Мацкин А. Портреты и наблюдения. М., 1973. С. 179. [↑](#endnote-ref-115)
115. Там же. [↑](#endnote-ref-116)
116. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. М., 1989. С. 248. [↑](#endnote-ref-117)
117. Там же. С. 101, 104. [↑](#endnote-ref-118)
118. Там же. С. 104. [↑](#endnote-ref-119)
119. Там же. С. 104 – 105. [↑](#endnote-ref-120)
120. Панкратова Е. [От автора-составителя] // Театральный портрет конца XIX – начала XX века: Альбом. Л., 1972. С. 177. [↑](#endnote-ref-121)
121. {156} Комиссаржевский Ф. Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской в С.‑Петербурге и его гастрольные спектакли в Москве: (1904 – 1909 гг.) // Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской / Под. ред. Е. П. Карпова. СПб., 1911. С. 155. [↑](#endnote-ref-122)
122. В. Э. Мейерхольд — О. М. Мейерхольд. 2 марта 1906 г. Тифлис // Мейерхольд В. Э. Переписка: 1896 – 1939. М., 1976. С. 64. [↑](#endnote-ref-123)
123. Рыбакова Ю. П. Комиссаржевская. Л., 1971. С. 86. [↑](#endnote-ref-124)
124. См.: Рудницкий К. В Театре на Офицерской // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. М., 1976. С. 175 – 176. Имеется в виду рецензия Э. А. Старка на постановку в Театре на Офицерской «Трагедии любви» Г. Гейберга (Санкт-Петербургские ведомости. 1907. 10 янв.). [↑](#endnote-ref-125)
125. Зигфрид [Старк Э. А.] Эскизы // Санкт-Петербургские ведомости. 1907. 10 янв. [↑](#endnote-ref-126)
126. Кугель А. Р. Комиссаржевская // Кугель А. Р. Театральные портреты. Л., 1967. С. 168. [↑](#endnote-ref-127)
127. Гнедич П. П. Книга жизни: Воспоминания. Л., 1929. С. 263. [↑](#endnote-ref-128)
128. Вульф П. В старом и новом театре. Цит. по: О Комиссаржевской. Забытое и новое. Воспоминания. Статьи. Письма. М., 1965. С. 216. [↑](#endnote-ref-129)
129. Там же. [↑](#endnote-ref-130)
130. Кухта Е. А. Комиссаржевская // Русское актерское искусство XX века. Вып. I. СПб., 1992. С. 40. [↑](#endnote-ref-131)
131. Там же. [↑](#endnote-ref-132)
132. Рыбакова Ю. П. Комиссаржевская. С. 121 – 122. [↑](#endnote-ref-133)
133. Там же. С. 121. [↑](#endnote-ref-134)
134. Сидень. «Огни Ивановой ночи» // Приднепровский край. 1902. 11 окт. Цит. по: Там же. С. 76. [↑](#endnote-ref-135)
135. Веригина В. П. Воспоминания. Л., 1974. С. 64. [↑](#endnote-ref-136)
136. Суворин А. С. Театр и музыка // Новое время. 1899. 20 февр. Цит. по: Кухта Е. А. Комиссаржевская // Русское актерское искусство XX века. Вып. I. С. 39. [↑](#endnote-ref-137)
137. Веригина В. П. Указ. соч. С. 84 – 85. [↑](#endnote-ref-138)
138. Блок А. Вера Федоровна Комиссаржевская // Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 416. [↑](#endnote-ref-139)
139. Блок А. Памяти В. Ф. Комиссаржевской // Там же. С. 418. [↑](#endnote-ref-140)
140. Беляев Ю. Апофеоз Комиссаржевской // Галерея сценических деятелей. Т. I. [Б. г.] С. 52. [↑](#endnote-ref-141)
141. См.: Рыбакова Ю. П. Комиссаржевская. С. 60. [↑](#endnote-ref-142)
142. Цит. по: Там же. С. 121. [↑](#endnote-ref-143)
143. Цит. по: Там же. С. 37. [↑](#endnote-ref-144)
144. Кухта Е. А. Комиссаржевская // Русское актерское искусство XX века. Вып. I. С. 23. [↑](#endnote-ref-145)
145. Степун Ф. А. В. Ф. Комиссаржевская и М. Н. Ермолова // Студия. 1912. № 16. С. 2. [↑](#endnote-ref-146)
146. Рыбакова Ю. П. Комиссаржевская. С. 177. [↑](#endnote-ref-147)
147. См.: Белый А. Символический театр: По поводу гастролей Комиссаржевской // Утро России. 1907. 28 сент. Привод по.: Мейерхольд в русской театральной критике: 1892 – 1918. М., 1997. С. 135 – 142. [↑](#endnote-ref-148)
148. {157} Цит. по: Рыбакова Ю. П. Комиссаржевская. С. 187. [↑](#endnote-ref-149)
149. Туркин Н. В. Комиссаржевская в жизни и на сцене. Цит. по: О Комиссаржевской. Забытое и новое. С. 240. [↑](#endnote-ref-150)
150. Гладков А. К. Пять лет с Мейерхольдом: Мейерхольд говорит // Гладков А. К. Мейерхольд: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 325. [↑](#endnote-ref-151)
151. Цит. по: Дий Одинокий [Туркин Н. В.] Комиссаржевская в жизни и на сцене. М., 1910. С. 10. [↑](#endnote-ref-152)
152. См.: Рыбакова Ю. П. Комиссаржевская. С. 19. [↑](#endnote-ref-153)
153. Гладков А. К. Указ. соч. С. 325. [↑](#endnote-ref-154)
154. Там же. [↑](#endnote-ref-155)
155. Там же. С. 325, 326. [↑](#endnote-ref-156)
156. Кугель А. Р. Комиссаржевская // Кугель А. Р. Театральные портреты. С. 168. [↑](#endnote-ref-157)
157. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. М., 1989. С. 170. [↑](#endnote-ref-158)
158. Кугель А. Р. Комиссаржевская // Кугель А. Р. Театральные портреты. С. 166. [↑](#endnote-ref-159)
159. Блок А. Памяти В. Ф. Комиссаржевской // Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 420. [↑](#endnote-ref-160)
160. Волков Н. Александр Блок и театр. М., 1926. С. 8. [↑](#endnote-ref-161)
161. См.: Родэ A. Dr. Phil. Гауптман и Ницше: К объяснению «Потонувшего колокола». М., 1902. (Пер. В. Э. Мейерхольда и А. М. Ремизова). Перепеч.: Мейерхольд В. Э. Наследие. I. М., 1998. С. 659 – 669. [↑](#endnote-ref-162)
162. Врубель: Переписка. Воспоминания о художнике. Л., 1976. С. 154. [↑](#endnote-ref-163)
163. Бенуа А. Художественные письма: Постановка «Орфея» // Речь. 1911. 30 дек. Привод. по: Мейерхольд в русской театральной критике. С. 244. [↑](#endnote-ref-164)
164. Волков Н. Мейерхольд: В 2 т. М.; Л., 1929. Т. 1. С. 245 – 246. [↑](#endnote-ref-165)
165. См.: Беляев Ю. О Комиссаржевской // Новое время. 1906. 29 нояб. Привод. по: Мейерхольд в русской театральной критике. С. 78. [↑](#endnote-ref-166)
166. Веригина В. П. Указ. соч. С. 79. [↑](#endnote-ref-167)
167. См.: Гуревич Л. Александринский театр. «У царских врат» Кнута Гамсуна // Слово. 1908. 2 окт.; Гуревич Л. «У врат царства» Кнута Гамсуна. Театр Комиссаржевской // Слово. 1908. 4 окт. [↑](#endnote-ref-168)
168. К. Д. Чичагов — В. Э. Мейерхольду. 1908. 28 сент. // Мейерхольд В. Э. Переписка. С. 117. [↑](#endnote-ref-169)
169. Беляев Ю. «У царских врат» // Новое время. 1908. 2 окт. Привод. по: Мейерхольд в русской театральной критике. С. 172. [↑](#endnote-ref-170)
170. Гуревич Л. «У врат царства» Кнута Гамсуна. Театр Комиссаржевской // Слово. 1908. 4 окт. [↑](#endnote-ref-171)
171. Там же. [↑](#endnote-ref-172)
172. Волков Н. Мейерхольд. Т. 2. С. 29. [↑](#endnote-ref-173)
173. Осипов И. [Абельсон И. О.] Александринский театр. «У царских врат» К. Гамсуна в постановке В. Э. Мейерхольда // Обозрение театров. 1908. 3 окт. [↑](#endnote-ref-174)
174. Гуревич Л. Александринский театр. «У царских врат» Кнута Гамсуна // Слово. 1908. 2 окт. [↑](#endnote-ref-175)
175. Волков Н. Мейерхольд. Т. 2. С. 26. [↑](#endnote-ref-176)
176. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. СПб., 1993. С. 155. [↑](#endnote-ref-177)
177. Там же. С. 144. [↑](#endnote-ref-178)
178. См.: Мейерхольд В. Э. Max Reinhardt (Berliner Kammerspiele) (1907) // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. С. 186. [↑](#endnote-ref-179)
179. Ремизов А. Товарищество Новой драмы: Письмо из Херсона // Весы. 1904. № 4. Привод. по: Мейерхольд в русской театральной критике. С. 34. [↑](#endnote-ref-180)
180. Там же. [↑](#endnote-ref-181)
181. {158} См.: Мейерхольд в русской театральной критике. С. 39 – 40. [↑](#endnote-ref-182)
182. Ремизов А. Указ. соч. С. 36. [↑](#endnote-ref-183)
183. См.: [Без подписи]. Городской театр // Юг. 1903. 19 дек. Привод. по: Мейерхольд в русской театральной критике. С. 32 – 33. [↑](#endnote-ref-184)
184. Цит. по: Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 41. [↑](#endnote-ref-185)
185. Там же. [↑](#endnote-ref-186)
186. СТ. Вместо рецензии. «Снег», или бумага все терпит // Тифлисский листок. 1904. 5 окт. Привод. по: Мейерхольд в русской театральной критике. С. 40. [↑](#endnote-ref-187)
187. Ремизов А. Указ. соч. С. 36. [↑](#endnote-ref-188)
188. Пшибышевский Ст. «Золотое руно»: Пер. с польского Эрве // Приложение к журналу «Театр и искусство». 1902. № 2. С. 4, 10. [↑](#endnote-ref-189)
189. Ремизов А. Указ. соч. С. 36. [↑](#endnote-ref-190)
190. Там же. С. 35. [↑](#endnote-ref-191)
191. Волков Н. Указ соч. Т. 1. С. 173. [↑](#endnote-ref-192)
192. См.: «Вечер “Нового искусства”». Режиссерские заметки. Май 1903 // Мейерхольд В. Э. Наследие. I. С. 648 – 651. [↑](#endnote-ref-193)
193. Мейерхольд В. Э. Примечания к списку режиссерских работ // Мейерхольд В. Э. Статьи… Ч. 1. С. 244. [↑](#endnote-ref-194)
194. Азов Влад. [Ашкинази В. А.] Открытие театра В. Ф. Комиссаржевской: «Гедда Габлер» // Мейерхольд в русской театральной критике. М., 1997. С. 63. [↑](#endnote-ref-195)
195. Кугель А. Театральные заметки // Театр и искусство. 1906. № 47. Привод. по: Там же. С. 71. [↑](#endnote-ref-196)
196. Ф. Ф. Комиссаржевский — В. Э. Мейерхольду / Между 7 – 10 сент. 1906 г. Петербург // Мейерхольд В. Э. Переписка: 1896 – 1939. М., 1976. С. 70. [↑](#endnote-ref-197)
197. Там же. [↑](#endnote-ref-198)
198. Ярцев П. О старом и новом театре. Стилизация: «Гедда Габлер» на сцене Петербургского Драматического театра //Мейерхольд в русской театральной критике. С. 127. [↑](#endnote-ref-199)
199. Там же. С. 128. [↑](#endnote-ref-200)
200. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. М., 1989. С. 249. [↑](#endnote-ref-201)
201. Кугель А. Театральные заметки // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 70. [↑](#endnote-ref-202)
202. Там же. [↑](#endnote-ref-203)
203. Азов Влад. [Ашкинази В. А.] Открытие театра В. Ф. Комиссаржевской: «Гедда Габлер» // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 62 – 63. [↑](#endnote-ref-204)
204. Сарабьянов Д. В. Указ. соч. С. 251. [↑](#endnote-ref-205)
205. Там же. С. 253. [↑](#endnote-ref-206)
206. Там же. С. 255. [↑](#endnote-ref-207)
207. См.: Кугель А. Театральные заметки // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 70. [↑](#endnote-ref-208)
208. См.: Беляев Ю. О Комиссаржевской // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 78 – 79. [↑](#endnote-ref-209)
209. Мейерхольд В. Э. К истории и технике театра // Мейерхольд В. Э. Статьи, речи, письма, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. С. 109. [↑](#endnote-ref-210)
210. {159} Мейерхольд В. Э. Примечания к списку режиссерских работ // Там же. С. 239. [↑](#endnote-ref-211)
211. Ярцев П. О старом и новом театре. Стилизация: «Гедда Габлер» на сцене Петербургского Драматического театра //Мейерхольд в русской театральной критике. С. 125. [↑](#endnote-ref-212)
212. Там же. С. 126. [↑](#endnote-ref-213)
213. Там же. С. 127. [↑](#endnote-ref-214)
214. Семенова Т. С. Народное искусство и его проблемы. М., 1977. С. 238. Цит. по: Сарабьянов Д. В. Указ соч. С. 212. [↑](#endnote-ref-215)
215. Cruenter R. Yugendstilinder Literatur. Heidelberg, 1976. S. 21. Цит. по: Там же. С. 216. [↑](#endnote-ref-216)
216. В. Э. Мейерхольд — О. М. Мейерхольд. 9 сент. 1906 г. Ковно // Мейерхольд В. Э. Переписка. С. 74. [↑](#endnote-ref-217)
217. Там же. [↑](#endnote-ref-218)
218. Доклад не сохранился. Цит. по: Волков Н. Мейерхольд. Т. 1. С. 338 – 339. [↑](#endnote-ref-219)
219. Н. Н. Сапунов — В. Э. Мейерхольду. 16 авг. 1906 г. Москва // Мейерхольд В. Э. Переписка. С. 70. [↑](#endnote-ref-220)
220. Ярцев П. О старом и новом театре. Стилизация: «Гедда Габлер» на сцене Петербургского Драматического театра //Мейерхольд в русской театральной критике. С. 128. [↑](#endnote-ref-221)
221. Цит. по: Волков Н. Мейерхольд. Т. 1. С. 320. [↑](#endnote-ref-222)
222. В. Э. Мейерхольд — О. М. Мейерхольд. 4 апреля 1907 г. Берлин // Мейерхольд В. Э. Переписка. С. 85. [↑](#endnote-ref-223)
223. Зигфрид [Старк Э. А.] Открытие театра В. Ф. Комиссаржевской // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 428. [↑](#endnote-ref-224)
224. Азов Влад. [Ашкинази В. А.] Открытие театра В. Ф. Комиссаржевской: «Гедда Габлер» // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 63. [↑](#endnote-ref-225)
225. Зигфрид [Старк Э. А.] Открытие театра В. Ф. Комиссаржевской // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 428. [↑](#endnote-ref-226)
226. См.: Ч. [Г. И. Чулков] Театр В. Ф. Комиссаржевской: «Гедда Габлер» Ибсена // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 65. [↑](#endnote-ref-227)
227. Беляев Ю. О Комиссаржевской // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 78. [↑](#endnote-ref-228)
228. Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А. Амплуа актера. М., 1922. С. 12 – 13. [↑](#endnote-ref-229)
229. См.: Кухта Е. А. Комиссаржевская // Русское актерское искусство XX в. Вып. 1. С. 37 – 38. [↑](#endnote-ref-230)
230. Там же. С. 51. [↑](#endnote-ref-231)
231. Кугель А. Р. Мейерхольд // Кугель А. Р. Профили театра. М., 1929. С. 85. [↑](#endnote-ref-232)
232. [Изложение выступления Мейерхольда на вечере Литературно-художественного общества при историко-филологическом факультете] // Речь. 1906. 10 дек. [↑](#endnote-ref-233)
233. Степун Ф. А. В. Ф. Комиссаржевская и М. Н. Ермолова // Студия. 1912. № 16. С. 2. [↑](#endnote-ref-234)
234. Кухта Е. А. Кухта Е. А. Комиссаржевская // Русское актерское искусство XX в. Вып. 1. С. 50. [↑](#endnote-ref-235)
235. Там же. Е. А. Кухта цитирует рецензию Смоленского [Измайлова А. А.] Около рампы: Голубые волосы г‑жи Комиссаржевской (см.: Биржевые ведомости. Веч. вып. 1906. 11 нояб.). [↑](#endnote-ref-236)
236. {160} См.: Гладков А. К. Указ. соч. Т. 2. С. 325. [↑](#endnote-ref-237)
237. С. Я. Гастроли В. Ф. Комиссаржевской: «Огни Ивановой ночи» // Русское слово. 1909. 16 сент. С. 6. Цит. по: Кухта Е. А. Указ. соч. С. 58. [↑](#endnote-ref-238)
238. Ч. [Г. И. Чулков] Театр В. Ф. Комиссаржевской: «Гедда Габлер» Ибсена // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 66. [↑](#endnote-ref-239)
239. Цит. по: Кухта Е. А. Комиссаржевская // Русское актерское искусство XX в. Вып. 1. С. 50. [↑](#endnote-ref-240)
240. Беляев Ю. О Комиссаржевской // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 79. [↑](#endnote-ref-241)
241. Там же. С. 78. [↑](#endnote-ref-242)
242. В. Э. Мейерхольд — О. М. Мейерхольд. 16 сент. 1906 г. Смоленск // Мейерхольд В. Э. Переписка. С. 77. [↑](#endnote-ref-243)
243. В. Э. Мейерхольд — О. М. Мейерхольд. 18 сент. 1906 г. Витебск // Там же. [↑](#endnote-ref-244)
244. Кугель А. Театральные заметки // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 69. [↑](#endnote-ref-245)
245. Азов Влад. [Ашкинази В. А.] Открытие театра В. Ф. Комиссаржевской: «Гедда Габлер» // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 63. [↑](#endnote-ref-246)
246. Ярцев П. О старом и новом театре. Стилизация: «Гедда Габлер» на сцене Петербургского Драматического театра //Мейерхольд в русской театральной критике. С. 127. [↑](#endnote-ref-247)
247. Там же. С. 129. [↑](#endnote-ref-248)
248. Там же. [↑](#endnote-ref-249)
249. Там же. С. 126. [↑](#endnote-ref-250)
250. Там же. С. 129 – 130. [↑](#endnote-ref-251)
251. Там же. С. 130. [↑](#endnote-ref-252)
252. См.: Беляев Ю. О Комиссаржевской // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 79. [↑](#endnote-ref-253)
253. М. Метерлинк. «Сестра Беатриса». Премьера 22 ноября 1906 г. [↑](#endnote-ref-254)
254. См.: Кухта Е. А. В. Ф. Комиссаржевская // Русское актерское искусство XX века. Вып. I. С. 52. [↑](#endnote-ref-255)
255. Воротников А. Театр Комиссаржевской в Москве: Впечатления // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 133. [↑](#endnote-ref-256)
256. Белый А. Символический театр: По поводу гастролей Комиссаржевской // Там же. С. 141. [↑](#endnote-ref-257)
257. Пшибышевский Ст. «Вечная сказка». Драматическая поэма. Единственный разрешенный автором перевод Е. Тороповского. М., 1907. С. 11. [↑](#endnote-ref-258)
258. Белый А. Символический театр: По поводу гастролей Комиссаржевской // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 141. [↑](#endnote-ref-259)
259. Беляев Ю. «Вечная сказка» // Новое время. 1906. 5 дек. [↑](#endnote-ref-260)
260. Воротников А. Указ. соч. С. 134. [↑](#endnote-ref-261)
261. См.: Рыбакова Ю. Комиссаржевская. Л., 1971. С. 157. [↑](#endnote-ref-262)
262. Пшибышевский Ст. «Вечная сказка». С. 51. [↑](#endnote-ref-263)
263. {161} Беляев Ю. «Вечная сказка» // Новое время. 1906. 5 дек. [↑](#endnote-ref-264)
264. См.: Луначарский А. Об искусстве и революции // Луначарский А. В. Собр. соч.: В 8 т. М., 1967. Т. 7. С. 150 – 152. [↑](#endnote-ref-265)
265. Чуковский К. Петербургские театры // Золотое руно. 1907. № 2. Привод. по: Мейерхольд в русской театральной критике. С. 102, 103. [↑](#endnote-ref-266)
266. Беляев Ю. «Вечная сказка» // Новое время. 1906. 5 дек. [↑](#endnote-ref-267)
267. Ч. [Чулков Г. И] «Вечная сказка» // Товарищ. 1906. 6 дек. [↑](#endnote-ref-268)
268. Там же. [↑](#endnote-ref-269)
269. См.: Луначарский А. Указ. соч. С. 137 – 142. [↑](#endnote-ref-270)
270. Чуковский К. Петербургские театры // Золотое руно. 1907. № 2. Привод. по: Мейерхольд в русской театральной критике. С. 101. [↑](#endnote-ref-271)
271. Коленда В. Моя работа как художника в театре В. Ф. Комиссаржевской // Театр. 1994. № 7 – 8. С. 109. [↑](#endnote-ref-272)
272. Белый А. Символический театр: По поводу гастролей Комиссаржевской // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 141. [↑](#endnote-ref-273)
273. Смоленский [Измайлов А. А.] Драматический театр. «Комедия любви» Г. Ибсена // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 111. [↑](#endnote-ref-274)
274. Мейерхольд В: Э. Примечания к списку режиссерских работ // Мейерхольд В. Э. Статьи, речи, письма, беседы. Т. 1. С. 245. [↑](#endnote-ref-275)
275. Там же. [↑](#endnote-ref-276)
276. Там же. С. 247. [↑](#endnote-ref-277)
277. Коленда В. Указ. соч. С. 106. [↑](#endnote-ref-278)
278. Азов В. [Ашкинази В. А.] «Вечная сказка» // Речь. 1906. 6 дек. [↑](#endnote-ref-279)
279. Ярцев П. Спектакли Петербургского драматического театра («Сестра Беатриса» и «Чудо святого Антония» М. Метерлинка; «Вечная сказка» Пшибышевского и «Балаганчик» Блока) // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 144. [↑](#endnote-ref-280)
280. Азов В. [Ашкинази В. А.] «Вечная сказка» // Речь. 1906. 6 дек. См. также: Пшибышевский Ст. Указ. соч. С. 15. [↑](#endnote-ref-281)
281. Там же. [↑](#endnote-ref-282)
282. Беляев Ю. «Вечная сказка» // Новое время. 1906. 5 дек. [↑](#endnote-ref-283)
283. Мейерхольд В: Э. Примечания к списку режиссерских работ // Мейерхольд В. Э. Статьи, речи, письма, беседы. Т. 1. С. 247. [↑](#endnote-ref-284)
284. Ярцев П. Спектакли Петербургского драматического театра («Сестра Беатриса» и «Чудо святого Антония» М. Метерлинка; «Вечная сказка» Пшибышевского и «Балаганчик» Блока) // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 145. [↑](#endnote-ref-285)
285. Рыбакова Ю. Указ. соч. С. 157. [↑](#endnote-ref-286)
286. Азов В. [Ашкинази В. А.] «Вечная сказка» // Речь. 1906. 6 дек. [↑](#endnote-ref-287)
287. Цит. по: Мейерхольд В: Э. Примечания к списку режиссерских работ // Мейерхольд В. Э. Статьи, речи, письма, беседы. Т. 1. С. 247. [↑](#endnote-ref-288)
288. Беляев Ю. «Вечная сказка» // Новое время. 1906. 5 дек. [↑](#endnote-ref-289)
289. Там же. [↑](#endnote-ref-290)
290. Премьера 30 декабря 1906 г. [↑](#endnote-ref-291)
291. Цит. по: Рудницкий К. Театр на Офицерской // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 177. [↑](#endnote-ref-292)
292. {162} Ф. Ф. Комиссаржевский — В. Э. Мейерхольду. 5 мая 1907 г. Цит. по: Волков Н. Мейерхольд. Т. 1. С. 309 – 310. [↑](#endnote-ref-293)
293. Рудницкий К. Театр на Офицерской // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 174. [↑](#endnote-ref-294)
294. Кугель А. Чудеса на сцене // Русь. 1907. 10 янв. [↑](#endnote-ref-295)
295. Там же. [↑](#endnote-ref-296)
296. Чулков Г. Театр В. Ф. Комиссаржевской. «Свадьба Зобеиды». Драматическое стихотворение в 3‑х действиях Гуго фон Гофмансталя, пер. О. Н. Чюминой // Товарищ. 1907. 13 февр. Привод. по: Мейерхольд в русской театральной критике. С. 113. [↑](#endnote-ref-297)
297. Там же. [↑](#endnote-ref-298)
298. Цит. по: Рудницкий К. Театр на Офицерской // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 179. [↑](#endnote-ref-299)
299. См.: Гофмансталь Г. Драмы. Смерть Тициана. Безумец и смерть. Женщина в окне. Свадьба Зобеиды. Авантюрист и певица / Пер. Сергея Орловского. М., 1906. В театре на Офицерской «Свадьба Зобеиды» шла в переводе О. Н. Чюминой. [↑](#endnote-ref-300)
300. Чуковский К. Петербургские театры // Золотое руно. 1907. № 2. Привод. по: Мейерхольд в русской театральной критике. С. 104. [↑](#endnote-ref-301)
301. А. А. Блок — В. Э. Мейерхольду. 22 декабря 1906. [Петербург] // Блок А. А. Собр. соч. Т. 8. С. 170. [↑](#endnote-ref-302)
302. Чулков Г. Театр В. Ф. Комиссаржевской. «Свадьба Зобеиды». Драматическое стихотворение в 3‑х действиях Гуго фон Гофмансталя, пер. О. Н. Чюминой // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 112, 113. [↑](#endnote-ref-303)
303. Там же. С. 112 – 113. [↑](#endnote-ref-304)
304. См.: Ю. К. Балтрушайтис — В. Э. Мейерхольду. 28 июня / 11 июля 1905 г. Римини // Мейерхольд В. Э. Переписка. М., 1976. С. 53; В. Э. Мейерхольд — К. С. Станиславскому. 13 июля 1905. Пушкино // Там же. С. 54. [↑](#endnote-ref-305)
305. См.: В. Э. Мейерхольд — О. М. Мейерхольд. 7 марта 1908 г. Минск // Там же. С. 111. См. также: Веригина В. П. Воспоминания. С. 145. [↑](#endnote-ref-306)
306. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. С. 41. [↑](#endnote-ref-307)
307. Там же. [↑](#endnote-ref-308)
308. Цит. по: Рудницкий К. Театр на Офицерской // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 181. [↑](#endnote-ref-309)
309. Гофмансталь Г. Указ. соч. С. 62. [↑](#endnote-ref-310)
310. Там же. С. 65. [↑](#endnote-ref-311)
311. Цит. по: Несколько слов о поэте // Там же. С. XVI. [↑](#endnote-ref-312)
312. Цит. по: Рудницкий К. Театр на Офицерской // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 179. [↑](#endnote-ref-313)
313. Коленда В. Указ. соч. С. 107. [↑](#endnote-ref-314)
314. Там же. [↑](#endnote-ref-315)
315. Премьера 13 ноября 1906 г. [↑](#endnote-ref-316)
316. Сарабьянов Д. В. Указ. соч. С. 245. [↑](#endnote-ref-317)
317. Цит. по: Несколько слов о поэте // Гофмансталь Г. Указ. соч. С. X. [↑](#endnote-ref-318)
318. Цит. по: Волков Н. Мейерхольд. Т. 1. С. 310. [↑](#endnote-ref-319)
319. Конради П. Драматический театр. «Свадьба Зобеиды», драматическое стихотворение {163} в 3‑х действиях Гуго фон Гофмансталя, пер. О. Н. Чюминой // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 116. [↑](#endnote-ref-320)
320. Там же. [↑](#endnote-ref-321)
321. Там же. С. 115. [↑](#endnote-ref-322)
322. Чулков Г. Театр В. Ф. Комиссаржевской. «Свадьба Зобеиды». Драматическое стихотворение в 3‑х действиях Гуго фон Гофмансталя, пер. О. Н. Чюминой // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 114. [↑](#endnote-ref-323)
323. Гофмансталь Г. Указ. соч. С. 80. [↑](#endnote-ref-324)
324. Конради П. Указ. соч. С. 116. [↑](#endnote-ref-325)
325. Там же. [↑](#endnote-ref-326)
326. Там же. [↑](#endnote-ref-327)
327. Цит. по: Волков Н. Мейерхольд. Т. 1. С. 321. [↑](#endnote-ref-328)
328. Цит по: Там же. С. 284; См. также: Рудницкий К. Рудницкий К. Театр на Офицерской // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 182. [↑](#endnote-ref-329)
329. Гофмансталь Г. Указ. соч. С. 66. [↑](#endnote-ref-330)
330. Комментарии: Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской / Сост. Е. А. Кухта // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 439. [↑](#endnote-ref-331)
331. Конради П. Указ. соч. С. 116. [↑](#endnote-ref-332)
332. Гофмансталь Г. Указ. соч. С. 66. [↑](#endnote-ref-333)
333. Чулков Г. Театр В. Ф. Комиссаржевской. «Свадьба Зобеиды». Драматическое стихотворение в 3‑х действиях Гуго фон Гофмансталя, пер. О. Н. Чюминой // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 113 – 114. [↑](#endnote-ref-334)
334. Несколько слов о поэте // Гофмансталь Г. Указ. соч. С. XI. [↑](#endnote-ref-335)
335. Чулков Г. Театр В. Ф. Комиссаржевской. «Свадьба Зобеиды». Драматическое стихотворение в 3‑х действиях Гуго фон Гофмансталя, пер. О. Н. Чюминой // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 114. [↑](#endnote-ref-336)
336. Винтерштейн Э. Моя жизнь и мое время. Л., 1968. С. 330. [↑](#endnote-ref-337)
337. Волков Н. Мейерхольд. Т. 1. С. 293. [↑](#endnote-ref-338)
338. Перевод Г. Федера под редакцией Ф. К. Сологуба. [↑](#endnote-ref-339)
339. В. Ф. Комиссаржевская — В. Э. Мейерхольду. Июль 1907. Цит. по: Волков Н. Мейерхольд. Т. 1. С. 320. [↑](#endnote-ref-340)
340. В. Я. Брюсов — В. Э. Мейерхольду. 14 окт. 1907 г. Москва // Мейерхольд В. Э. Переписка. С. 106. [↑](#endnote-ref-341)
341. Цит. по: Волков Н. Мейерхольд. Т. 1. С. 326. [↑](#endnote-ref-342)
342. Рудницкий К. Л. В театре на Офицерской // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 190. [↑](#endnote-ref-343)
343. Цит. по: Рыбакова Ю. П. Комиссаржевская. С. 58. [↑](#endnote-ref-344)
344. Кугель А. Р. Театральные заметки // Театр и искусство. 1899. № 10. С. 210. [↑](#endnote-ref-345)
345. Наши артистки: Вып. 1. В. Ф. Комиссаржевская. Критический этюд Ю. Беляева. СПб., 1899. С. 12. [↑](#endnote-ref-346)
346. Сарабьянов Д. В. Указ. соч. С. 171; 173. [↑](#endnote-ref-347)
347. {164} Там же. С. 173. [↑](#endnote-ref-348)
348. Там же. [↑](#endnote-ref-349)
349. Цит. по: Бояджиева Л. Рейнхардт. Л., 1987. С. 86. [↑](#endnote-ref-350)
350. Баб Ю. Путь к драме. III. Стиль немецкой драмы // Театр и искусство. 1907. № 14. С. 232. [↑](#endnote-ref-351)
351. См.: В. Э. Мейерхольд — Ф. Ф. Комиссаржевскому. [Апрель 1907] // Цит. по: Волков Н. Мейерхольд. Т. 1. С. 308; В. Э. Мейерхольд — Ф. Ф. Комиссаржевскому. 22 мая 1907 г. Куоккала // Мейерхольд В. Э. Переписка. С. 97. [↑](#endnote-ref-352)
352. Чулков Г. «Пробуждение весны» // Товарищ. 1907. 18 сент. [↑](#endnote-ref-353)
353. Ауслендер С. Из Петербурга // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 149, 150. [↑](#endnote-ref-354)
354. Волков Н. Мейерхольд. Т. 1. С. 332. [↑](#endnote-ref-355)
355. Азов В. [Ашкинази В. А.] «Пробуждение весны» // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 152. [↑](#endnote-ref-356)
356. Блок А. «Пробуждение весны» // Блок А. Собр. соч. Т. 5. С. 194. [↑](#endnote-ref-357)
357. Блок А. О драме // Там же. С. 165, 168. [↑](#endnote-ref-358)
358. Блок А. «Пробуждение весны» // Там же. С. 195. [↑](#endnote-ref-359)
359. Там же. [↑](#endnote-ref-360)
360. Кугель А. Из берлинских впечатлений // Театр и искусство. 1907. № 33. С. 538. [↑](#endnote-ref-361)
361. Там же. [↑](#endnote-ref-362)
362. Кугель А. «Пробуждение весны» // Речь. 1907. 18 сент. [↑](#endnote-ref-363)
363. Кугель А. Из берлинских впечатлений // Театр и искусство. 1907. № 33. С. 539. [↑](#endnote-ref-364)
364. Там же. [↑](#endnote-ref-365)
365. Там же. [↑](#endnote-ref-366)
366. Эфрос Н. Ведекинд у Корша: (Письмо из Москвы) // Театр и искусство. 1907. № 40. С. 649. [↑](#endnote-ref-367)
367. Ауслендер С. Из Петербурга // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 151. [↑](#endnote-ref-368)
368. Ведекинд Ф. Пробуждение весны. Детская трагедия. [В 3 д.] / Пер. Федера под ред. Ф. Сологуба. Пб. [Б. г.]. С. 196. [↑](#endnote-ref-369)
369. Там же. С. 176 – 177. [↑](#endnote-ref-370)
370. Блок А. «Пробуждение весны» // Блок А. Собр. соч. Т. 5. С. 195. [↑](#endnote-ref-371)
371. Норвежский О. Франк Ведекинд: (Силуэт) // Театр и искусство. 1907. № 45. С. 742. [↑](#endnote-ref-372)
372. Цит. по: Ситковецкая М. В. Э. Мейерхольд до Октября // Встречи с прошлым. М., 1970. С. 321 – 322. [↑](#endnote-ref-373)
373. В. Э. Мейерхольд — О. М. Мейерхольд [Февр. 1906]. Цит. по: Волков Н. Мейерхольд. Т. 1. С. 223 – 224. [↑](#endnote-ref-374)
374. Л. Н. Андреев — М. П. Неведомскому. Цит. по: Андреев Л. Собр. соч.: В 6 т. М., 1990. Т. 2. С. 511. [↑](#endnote-ref-375)
375. Цит. по: Волков Н. Мейерхольд. Т. 1. С. 229. [↑](#endnote-ref-376)
376. См.: Мейерхольд В. Э. Наследие. Т. 1. С. 30. [↑](#endnote-ref-377)
377. Мейерхольд перевел еще две пьесы Г. Гауптмана («До восхода солнца» и «Коллега {165} Крамптон» — последнюю в сотрудничестве с Э. Э. Матерном), «Акробаты» Ф. Шентана (в сотрудничестве с Н. А. Буткевич) и японскую трагедию «Теракойю». См.: Там же. [↑](#endnote-ref-378)
378. «Дух земли» («Вампир»), драма в 4‑х д. Ф. Ведекинда. С прологом и эпилогом В. Э. Мейерхольда и С. М. Городецкого. СПб., 1907. [↑](#endnote-ref-379)
379. Мейерхольд В. Э. Varietes, Cabaret, Uberbrettl: Подготовительные наброски // Мейерхольд и другие: Документы и материалы. С. 252. [↑](#endnote-ref-380)
380. Норвежский О. Указ соч. С. 741. [↑](#endnote-ref-381)
381. Homo novus [Кугель А. Р.] Заметки // Театр и искусство. 1907. № 38. С. 620, 622. [↑](#endnote-ref-382)
382. Там же. С. 621. [↑](#endnote-ref-383)
383. См.: Жаринцева Н. А. Как все на свете рождается: письмо детям. СПб., 1905; Объяснение полового вопроса детям. Письмо к некоторым русским родителям. СПб., 1905. [↑](#endnote-ref-384)
384. Homo novus [Кугель А. Р.] Заметки // Театр и искусство. 1907. № 37. С. 621. [↑](#endnote-ref-385)
385. А. «Пробуждение весны»: (Детская трагедия) Фр. Ведекинда // Театр и искусство. 1907. № 38. С. 622. [↑](#endnote-ref-386)
386. Там же. [↑](#endnote-ref-387)
387. Эфрос Н. Указ. соч. С. 649. [↑](#endnote-ref-388)
388. Там же. С. 650. [↑](#endnote-ref-389)
389. Там же. [↑](#endnote-ref-390)
390. Там же. [↑](#endnote-ref-391)
391. А. Указ. соч. С. 622. [↑](#endnote-ref-392)
392. К. А. Давидовский — В. Э. Мейерхольду. 28 января 1925 г. Москва // Мейерхольд В. Э. Переписка. С. 243. [↑](#endnote-ref-393)
393. Азов В. [Ашкинази В. А.] «Пробуждение весны» // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 155. [↑](#endnote-ref-394)
394. Там же. [↑](#endnote-ref-395)
395. Там же. [↑](#endnote-ref-396)
396. См.: Омега [Трозинер В. Ф.] «В городе» // Петербургская газета. 1906. 14 нояб. Цит. по: Рудницкий К. Л. В театре на Офицерской // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 155. [↑](#endnote-ref-397)
397. Аврелий [Брюсов В. Я.] Искания новой сцены // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 49. [↑](#endnote-ref-398)
398. Мейерхольд В. Э. Примечания к списку режиссерских работ // Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1. С. 245. [↑](#endnote-ref-399)
399. Веригина В. П. Воспоминания. С. 102. [↑](#endnote-ref-400)
400. Азов В. [Ашкинази В. А.] «Пробуждение весны» // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 155. [↑](#endnote-ref-401)
401. См.: Мейерхольд В. Э. Max Reinhardt (Berliner Kammerspiele) // Мейерхольд В. Э. Статьи… Т. 1. С. 164. [↑](#endnote-ref-402)
402. Азов В. [Ашкинази В. А.] «Пробуждение весны» // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 152. [↑](#endnote-ref-403)
403. Там же. [↑](#endnote-ref-404)
404. {166} Ауслендер С. Из Петербурга // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 150 – 151. [↑](#endnote-ref-405)
405. Чулков Г. «Пробуждение весны» // Товарищ. 1907. 18 сент. [↑](#endnote-ref-406)
406. Цит. по: Рудницкий К. В театре на Офицерской // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 192. [↑](#endnote-ref-407)
407. Цит. по: Мейерхольд в русской театральной критике. С. 447. [↑](#endnote-ref-408)
408. Цит. по: Там же. [↑](#endnote-ref-409)
409. Цит. по: Волков Н. Мейерхольд. Т. 1. С. 325. [↑](#endnote-ref-410)
410. Там же. С. 287. [↑](#endnote-ref-411)
411. Цит. по: Там же. С. 332. [↑](#endnote-ref-412)
412. Там же. С. 333. [↑](#endnote-ref-413)
413. Цит. по: Мейерхольд в русской театральной критике. С. 451. [↑](#endnote-ref-414)
414. Старик [Эфрос Н. Е.]. «Пелеас и Мелисанда» // Там же. С. 164. [↑](#endnote-ref-415)
415. Цит. по: Рудницкий К. В театре на Офицерской // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 195. [↑](#endnote-ref-416)
416. Там же. [↑](#endnote-ref-417)
417. Цит. по: Волков Н. Мейерхольд. Т. 1. С. 320. [↑](#endnote-ref-418)
418. Цит. по: Рыбакова Ю. В. Ф. Комиссаржевская и В. Я. Брюсов // О Комиссаржевской: Забытое и новое. Воспоминания, статьи, письма. М., 1965. С. 119. [↑](#endnote-ref-419)
419. Цит. по: Рудницкий К. В театре на Офицерской // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 194. [↑](#endnote-ref-420)
420. Блок А. «Пелеас и Мелисанда» // Блок А. Собр. соч. Т. 5. С. 198. [↑](#endnote-ref-421)
421. Старик [Эфрос Н. Е.]. «Пелеас и Мелисанда» // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 164. [↑](#endnote-ref-422)
422. Латник [Брюсов В. Я.]. «Пелеас и Мелисанда»: (Письмо из Петербурга) // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 156, 157. [↑](#endnote-ref-423)
423. Там же. С. 157, 159. [↑](#endnote-ref-424)
424. Там же. С. 159. [↑](#endnote-ref-425)
425. Мейерхольд В. Э. К истории и технике театра // Мейерхольд В. Э. Статьи… Ч. 1. С. 133. [↑](#endnote-ref-426)
426. Шкунаева И. Д. Бельгийская драма: от Метерлинка до наших дней. М., 1973. С. 72. [↑](#endnote-ref-427)
427. Там же. С. 76. [↑](#endnote-ref-428)
428. Цит. по: Рудницкий К. В театре на Офицерской // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 195. [↑](#endnote-ref-429)
429. Мейерхольд В. Э. К истории и технике театра // Мейерхольд В. Э. Статьи… Ч. 1. С. 133. [↑](#endnote-ref-430)
430. Цит. по: Рудницкий К. В театре на Офицерской // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 195. [↑](#endnote-ref-431)
431. Цит. по: Там же. С. 194. [↑](#endnote-ref-432)
432. Ауслендер С. «Пелеас и Мелисанда» // Золотое руно. 1907. № 10. С. 77. [↑](#endnote-ref-433)
433. {167} Белый А. Символический театр. По поводу гастролей Комиссаржевской // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 139, 140. [↑](#endnote-ref-434)
434. Цит. по: Рудницкий К. В театре на Офицерской // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 196. [↑](#endnote-ref-435)
435. Там же. [↑](#endnote-ref-436)
436. Цит. по: Рыбакова Ю. П. В. Ф. Комиссаржевская: Летопись жизни и творчества. СПб., 1994. С. 374. [↑](#endnote-ref-437)
437. Цит. по: Волков Н. Мейерхольд. Т. 1. С. 353. [↑](#endnote-ref-438)
438. Там же. [↑](#endnote-ref-439)
439. Там же. С. 354. [↑](#endnote-ref-440)
440. Белый А. Символический театр. По поводу гастролей Комиссаржевской // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 141. [↑](#endnote-ref-441)
441. Там же. С. 137. [↑](#endnote-ref-442)
442. Там же. [↑](#endnote-ref-443)
443. Белый А. Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития // Белый А. Символизм как миропонимание. С. 444. [↑](#endnote-ref-444)
444. Блок А. А. — матери. 28 сент. 1907 г. [Петербург] // Блок А. Собр. соч. Т. 8. С. 210. [↑](#endnote-ref-445)
445. Блок А. А. — Андрею Белому. 11 окт. 1907 г. [Петербург] // Там же. С. 211. [↑](#endnote-ref-446)
446. Блок А. «Пелеас и Мелисанда» // Там же. Т. 5. С. 198. [↑](#endnote-ref-447)
447. См. письма А. Блока А. Белому и Е. П. Иванову // Там же. Т. 8. С. 88 – 203. [↑](#endnote-ref-448)
448. Блок А. А. — Андрею Белому. 23 сент. 1907 г. [Петербург] // Там же. С. 209. [↑](#endnote-ref-449)
449. Блок А. А. — Андрею Белому. 22 окт. 1910 г. Шахматово // Там же. С. 316, 317. [↑](#endnote-ref-450)
450. Белый А. Почему я стал символистом… // Белый А. Символизм как миропонимание. С. 445. [↑](#endnote-ref-451)
451. См.: Блок А. А. — Андрею Белому. 15 – 17 авг. 1907 г. Шахматово // Блок А. Собр. соч. Т. 8. С. 198. [↑](#endnote-ref-452)
452. Блок А. А. — Андрею Белому. 6 авг. 1907 г. Шахматово // Там же. С. 189. [↑](#endnote-ref-453)
453. Белый А. Почему я стал символистом… // Белый А. Символизм как миропонимание. С. 443. [↑](#endnote-ref-454)
454. Ауслендер С. «Пелеас и Мелисанда» // Золотое руно. 1907. № 10. С. 77. [↑](#endnote-ref-455)
455. Блок А. «Пелеас и Мелисанда» // Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 198. [↑](#endnote-ref-456)
456. Там же. С. 200. [↑](#endnote-ref-457)
457. Там же. С. 201. [↑](#endnote-ref-458)
458. Латник [Брюсов В. Я.]. «Пелеас и Мелисанда»: (Письмо из Петербурга) // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 157 – 158. [↑](#endnote-ref-459)
459. См.: Старик [Эфрос Н. Е.]. «Пелеас и Мелисанда» // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 164. [↑](#endnote-ref-460)
460. Смоленский [Измайлов А. А.]. «Пелеас и Мелисанда» в театре г‑жи Комиссаржевской // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 160. [↑](#endnote-ref-461)
461. Вахтангов Е. Б. Из дневника. Всехсвятский санаторий. 26 марта 1921 г. // Евгений Вахтангов. М., 1984. С. 335. [↑](#endnote-ref-462)
462. Волков Н. Мейерхольд. Т. 1. С. 334 – 335. [↑](#endnote-ref-463)
463. {168} Цит. по: Там же. С. 335. [↑](#endnote-ref-464)
464. См.: Громов П. Написанное и ненаписанное. Л., 1994. С. 115 – 116. [↑](#endnote-ref-465)
465. См.: Мейерхольд В. Э. К истории и технике театра // Мейерхольд В. Э. Статьи… Т. 1. С. 125. [↑](#endnote-ref-466)
466. Волков Н. Мейерхольд. Т. 1. С. 334. [↑](#endnote-ref-467)
467. Громов П. Указ. соч. С. 116. [↑](#endnote-ref-468)
468. Доклад не сохранился. Цит. по: Волков Н. Мейерхольд. Т. 1. С. 338. [↑](#endnote-ref-469)
469. Мейерхольд В. Э. К истории и технике театра // Мейерхольд В. Э. Статьи… Т. 1. С. 125. [↑](#endnote-ref-470)
470. Белый А. Почему я стал символистом… // Белый А. Символизм как миропонимание. С. 141. [↑](#endnote-ref-471)
471. Волков Н. Мейерхольд. Т. 1. С. 329. [↑](#endnote-ref-472)
472. Мейерхольд В. Э. Edward Gordon Craig (1909) // Мейерхольд В. Э. Статьи… Т. 1. С. 168. [↑](#endnote-ref-473)
473. Там же. [↑](#endnote-ref-474)
474. Крэг Э.‑Г. Актер и сверхмарионетка // Эдвард Гордон Крэг. Воспоминания, статьи, письма. М., 1988. С. 227. [↑](#endnote-ref-475)
475. Там же. С. 227, 228, 231. [↑](#endnote-ref-476)
476. Арто А. Театр и его Двойник / Сост. и вступ. ст. В. Максимова. СПб.; М., 2000. С. 188, 189, 189 – 190. [↑](#endnote-ref-477)
477. См.: Крэг Э.‑Г. Указ. соч. С. 233. [↑](#endnote-ref-478)
478. Там же. С. 193. [↑](#endnote-ref-479)
479. Там же. С. 233. [↑](#endnote-ref-480)
480. М. А. Чехов — В. А. Подгорному [Не позднее 19 сент. 1928 г. Берлин] // Чехов М. Литературное наследие: В 2 т. М., 1986. Т. 1. С. 353. [↑](#endnote-ref-481)
481. См.: Марков П. Торжество победителя // Марков П. А. О театре: В 4 т. М., 1976. Т. 3. С. 37. [↑](#endnote-ref-482)
482. Брюсов В. Ненужная правда: (По поводу Московского Художественного театра) // Брюсов В. Я. Сочинения: В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 61. [↑](#endnote-ref-483)
483. Мейерхольд В. Э. К истории и технике театра // Мейерхольд В. Э. Статьи… Т. 1. С. 127. [↑](#endnote-ref-484)
484. Лекции Вс. Э. Мейерхольда. ГВЫРМ и ГВЫТМ. 1921 – 22. Конспект С. М. Эйзенштейна // Мейерхольд: К истории творческого метода. Публикации, статьи. СПб., 1998. С. 29. [↑](#endnote-ref-485)
485. Мейерхольд В. Э. К истории и технике театра // Мейерхольд В. Э. Статьи… Т. 1. С. 134. [↑](#endnote-ref-486)
486. Азов В. [Ашкинази А. А.] «Победа смерти». Трагедия Ф. Сологуба // О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и заметки / Сост. А. Чеботаревской. СПб., [1911]. С. 325. [↑](#endnote-ref-487)
487. См.: Там же. [↑](#endnote-ref-488)
488. Там же. С. 326. [↑](#endnote-ref-489)
489. См.: Волков Н. Мейерхольд. Т. 1. С. 345. [↑](#endnote-ref-490)
490. {169} Комментарии: Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской / Сост. Е. А. Кухта // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 451. [↑](#endnote-ref-491)
491. Homo novus [Кугель А. Р.] Драматический театр // Русь. 1907. 8 нояб. [↑](#endnote-ref-492)
492. «Если театр г. Мейерхольда, — писал К. И. Арабажин, — силится объявить смерть быту, то у г. Санина быт в его реальных подробностях по временам застилает и загромождает тонкое кружево психического узора». (Solus [Арабажин К. И.] Вечер Гофмансталя // Биржевые ведомости. Веч. вып. 1907. 12 окт.) [↑](#endnote-ref-493)
493. Homo novus [Кугель А. Р.] Драматический театр // Русь. 1907. 8 нояб. [↑](#endnote-ref-494)
494. И. О. [Осипов И. О.] Критика о постановке «Победы смерти» в театре В. Ф. Комиссаржевской // Обозрение театров. 1907. 9 нояб. С. 11. [↑](#endnote-ref-495)
495. М. Ф. Драматический театр: «Победа смерти», трагедия в трех д‑ях Ф. Сологуба // Петербургский листок. 1907. 7 нояб. С. 4. [↑](#endnote-ref-496)
496. Импрессионист [Бентовин Б. И.] Театр Комиссаржевской. «Победа смерти». Трагедия в 3 д‑ях Ф. Сологуба // Сегодня. 1907. 7 нояб. [↑](#endnote-ref-497)
497. Качалов Г. «Победа смерти» Федора Сологуба: по поводу первого представления пьесы в театре Комиссаржевской 6 ноября // Голос Москвы. 1907. 10 нояб. С. 4. [↑](#endnote-ref-498)
498. См.: Бенуа А. Дневник художника // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 167 – 169. [↑](#endnote-ref-499)
499. Там же. С. 167, 168. [↑](#endnote-ref-500)
500. Там же. С. 168. [↑](#endnote-ref-501)
501. Там же. С. 169. [↑](#endnote-ref-502)
502. Зонов А. П. Летопись театра на Офицерской // Алконост. СПб., 1911. Кн. 1. С. 71. [↑](#endnote-ref-503)
503. См.: Тамарин Н. [Окулов И. Н.] Драматический театр. «Победа смерти» Ф. Сологуба // Театр и искусство. 1907. № 45. С. 735. [↑](#endnote-ref-504)
504. Мейерхольд В. Э. Примечания к списку режиссерских работ // Мейерхольд В. Э. Статьи… Ч. 1. С. 252. [↑](#endnote-ref-505)
505. Воротников А. «Победа смерти» Федора Сологуба // Золотое руно. 1907. № 11 – 12. С. 108. [↑](#endnote-ref-506)
506. Мейерхольд В. Э. Примечания к списку режиссерских работ // Мейерхольд В. Э. Статьи… Ч. 1. С. 252. [↑](#endnote-ref-507)
507. Цит. по: Комиссаржевская. Л.; М., 1964. С. 167. [↑](#endnote-ref-508)
508. Воротников А. «Победа смерти» Федора Сологуба // Золотое руно. 1907. № 11 – 12. С. 108. [↑](#endnote-ref-509)
509. Пьеса Рашильд (М. Эмери-Валетт) в постановке Р. А. Унгерна должна была идти вместе с «Победой смерти», но ни в одной из рецензий о ней не упоминается. [↑](#endnote-ref-510)
510. Премьера «Победы смерти» состоялась 6 ноября. [↑](#endnote-ref-511)
511. В. Э. Мейерхольд — В. Ф. Комиссаржевской. [До 3 ноября 1907 г.] Петербург // Мейерхольд В. Э. Переписка. С. 107 – 108. [↑](#endnote-ref-512)
512. И. О. [Осипов И. О.] Указ. соч. [↑](#endnote-ref-513)
513. Волков Н. Мейерхольд. Т. 1. С. 354. [↑](#endnote-ref-514)
514. См.: Рудницкий К. В театре на Офицерской // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 202. [↑](#endnote-ref-515)
515. Комментарии: Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской / Сост. Е. А. Кухта // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 452. [↑](#endnote-ref-516)
516. {170} Воротников А. «Победа смерти» Федора Сологуба // Золотое руно. 1907. № 11 – 12. С. 108. [↑](#endnote-ref-517)
517. См.: Азов В. [Ашкинази А. А.] «Победа смерти». Трагедия Ф. Сологуба // О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и заметки. С. 328. [↑](#endnote-ref-518)
518. В. Ф. Комиссаржевская — В. Э. Мейерхольду. 9 нояб. 1907 г. Цит. по: Волков Н. Мейерхольд. Т. 1. С. 347. [↑](#endnote-ref-519)
519. Ч. [Чулков Г. И.] Театр В. Ф. Комиссаржевской. «Победа смерти». Трагедия Федора Сологуба // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 167. [↑](#endnote-ref-520)
520. Там же. [↑](#endnote-ref-521)
521. Мейерхольд В. Э. Статьи… Т. 1. С. 252. [↑](#endnote-ref-522)
522. Сологуб Ф. Стихотворения. Л., 1978. С. 332. [↑](#endnote-ref-523)
523. Сологуб Ф. Театр одной воли // Театр: Книга о новом театре. СПб., 1908. С. 182. [↑](#endnote-ref-524)
524. См.: Сологуб Ф. О недописанной книге // Перевал. 1908. № 1. С. 41. [↑](#endnote-ref-525)
525. Сологуб Ф. Ванька Ключник и Паж Жеан // Сологуб Ф. Собр. соч. В 12 т. СПб., 1913. Т. 8. С. 195. [↑](#endnote-ref-526)
526. Сологуб Ф. Стихотворения. С. 332. [↑](#endnote-ref-527)
527. Иванов Вяч. И. — Сологубу Ф. К. 9 марта 1907 г. // РО ИРЛИ (Пушкинский дом). Цит. по: Сологуб Ф. Стихотворения. С. 615. [↑](#endnote-ref-528)
528. Белый А. — Сологубу Ф. К. [1908 г.] Цит. по: Дикман М. И. Поэтическое творчество Федора Сологуба // Там же. С. 61. [↑](#endnote-ref-529)
529. Сологуб Ф. О недописанной книге // Перевал. 1906. № 1. С. 42. [↑](#endnote-ref-530)
530. Пустыгина Н. Г. Философско-эстетические взгляды Ф. Сологуба 1906 – 1909 гг. и концепция театра «одной воли»: Статья первая // Ученые записки ТГУ. 1983. Вып. 620. С. 119. [↑](#endnote-ref-531)
531. Сологуб Ф. Стихотворения. С. 257. [↑](#endnote-ref-532)
532. Там же. С. 280. [↑](#endnote-ref-533)
533. Сологуб Ф. Театр-храм // Театр и искусство. 1916. № 3. С. 13. [↑](#endnote-ref-534)
534. Сологуб Ф. Театр одной воли // Театр: Книга о новом театре. С. 179. [↑](#endnote-ref-535)
535. «Ванька Ключник и Паж Жеан» был поставлен в театре В. Ф. Комиссаржевской, 1908 и «Кривом зеркале» в сологубовской переделке под названием «Всегдашни шашни», 1912. «Ночные пляски» поставлены с благотворительной целью, Литейный театр, 1909. Исполнители — любители из среды литераторов и художников. Пляски королевен в подземном царстве — в постановке М. М. Фокина. См.: Петровская И., Сомина В. Театральный Петербург. Начало XVIII века — октябрь 1917 г.: Обозрение-путеводитель. СПб., 1994. С. 328. [↑](#endnote-ref-536)
536. И. Ф. Петровская и В. В. Сомина фиксируют еще одну постановку пьесы Сологуба, и она, судя по составу участников, также была модернистского профиля. Имеется в виду «Мечта-победительница» с участием О. А. Глебовой-Судейкиной, в декорациях Н. К. Калмакова (художник евреиновской «Саломеи»), собравшая многих «представителей модернизма» (антреприза О. Н. Вехтер, Тенишевское училище, сезон 1911/12 гг.). См.: Там же. С. 330. [↑](#endnote-ref-537)
537. В. Э. Мейерхольд — И. Л. Рубинштейн. Конец ноября 1912 г. // Мейерхольд В. Э. Переписка. С. 151. [↑](#endnote-ref-538)
538. {171} В. Э. Мейерхольд — В. И. Иванову. 17 февр. 1914 г. Петербург // Там же. С. 162. [↑](#endnote-ref-539)
539. См.: Сологуб Ф. «Дар мудрых пчел»: Трагедия в 5‑ти действиях. Пг., 1918. [↑](#endnote-ref-540)
540. Сологуб Ф. Капли крови: Избранная проза. М., 1992. С. 15. [↑](#endnote-ref-541)
541. Чуковский К. Собр. соч.: В 6 т. М., 1969. Т. 6. С. 332. [↑](#endnote-ref-542)
542. Сологуб Ф. Капли крови. С. 161 – 162. [↑](#endnote-ref-543)
543. Ауслендер С. Театры // Русская художественная летопись. 1912. № 17. С. 232 – 233. [↑](#endnote-ref-544)
544. См.: Ч. [Чулков Г. И.] Театр В. Ф. Комиссаржевской. «Победа смерти». Трагедия Федора Сологуба // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 166. [↑](#endnote-ref-545)
545. Сологуб Ф. «Победа смерти» // Сологуб Ф. Собр. соч. Т. 8. С. 40. [↑](#endnote-ref-546)
546. Там же. С. 53, 54. [↑](#endnote-ref-547)
547. Воротников А. «Победа смерти» Федора Сологуба // Золотое руно. 1907. № 11 – 12. С. 108. [↑](#endnote-ref-548)
548. Ауслендер С. Из Петербурга // Золотое руно. 1907. № 11 – 12. С. 107. [↑](#endnote-ref-549)
549. Символисты о символизме (Сологуб Ф., Чулков Г., Иванов Вяч.) // Заветы. 1914. № 2. Отд. II. С. 72. [↑](#endnote-ref-550)
550. Дикман М. Указ. соч. С. 49. [↑](#endnote-ref-551)
551. Сологуб Ф. Капли крови. С. 31. [↑](#endnote-ref-552)
552. Сологуб Ф. «Победа смерти» // Сологуб Ф. Собр. соч. Т. 8. С. 23. [↑](#endnote-ref-553)
553. Там же. С. 24. [↑](#endnote-ref-554)
554. Там же. С. 21. [↑](#endnote-ref-555)
555. Там же. [↑](#endnote-ref-556)
556. Пустыгина Н. Указ соч. С. 100. [↑](#endnote-ref-557)
557. См.: Сологуб Ф. «Ночные пляски» // Сологуб Ф. Собр. соч. С. 242, 251. [↑](#endnote-ref-558)
558. Любимова М. Ю. Драматургия Федора Сологуба и кризис символистского театра // Русский театр и драматургия начала XX в.: Сб. научных трудов. СПб., 1994. С. 74. [↑](#endnote-ref-559)
559. Сологуб Ф. Театр одной воли // Театр: Книга о новом театре. С. 195. [↑](#endnote-ref-560)
560. Веригина В. П. Воспоминания. С. 125 – 126. [↑](#endnote-ref-561)
561. Мейерхольд В. Э. Примечания к списку режиссерских работ // Мейерхольд В. Э. Статьи… Т. 1. С. 252. [↑](#endnote-ref-562)
562. В. Э. Мейерхольд — О. М. Мейерхольд. 7 марта 1908 г. Минск // Мейерхольд В. Э. Переписка. С. 111. [↑](#endnote-ref-563)
563. Бенуа А. Дневник художника // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 168. [↑](#endnote-ref-564)
564. См.: Сологуб Ф. Театр одной воли // Театр: Книга о новом театре. С. 183. [↑](#endnote-ref-565)
565. См.: Сологуб Ф. Литургия мне: Мистерия. М., 1907. [↑](#endnote-ref-566)
566. Сологуб Ф. Театр одной воли // Театр: Книга о новом театре. С. 191. [↑](#endnote-ref-567)
567. Цит. по: Мейерхольд и другие: Документы и материалы. С. 57, 58. [↑](#endnote-ref-568)
568. Цит. по: Там же. С. 63. [↑](#endnote-ref-569)
569. Воротников А. «Победа смерти» Федора Сологуба // Золотое руно. 1907. № 11 – 12. С. 108. [↑](#endnote-ref-570)
570. Там же. [↑](#endnote-ref-571)
571. {172} См.: Веригина В. П. Указ. соч. С. 125. [↑](#endnote-ref-572)
572. Сологуб Ф. «Победа смерти» // Сологуб Ф. Собр. соч. Т. 8. С. 54. [↑](#endnote-ref-573)
573. Мейерхольд В. Э. Русские драматурги: (Опыт классификации, с приложением схемы развития русской драмы) // Мейерхольд В. Э. Статьи… Т. 1. С. 188. [↑](#endnote-ref-574)
574. См.: Там же. С. 186, 188. [↑](#endnote-ref-575)
575. Шкунаева И. Д. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. С. 31. [↑](#endnote-ref-576)
576. Брюсов В. Ненужная правда: (По поводу Московского Художественного театра) [1902] // Брюсов В. Сочинения. Т. 2. С. 67. [↑](#endnote-ref-577)
577. Мейерхольд В. Э. К истории и технике театра // Мейерхольд В. Э. Статьи… Т. 1. С. 137. [↑](#endnote-ref-578)
578. Иванов Вяч. Заветы символизма. [1910] // Иванов Вяч. Родное и вселенское. С. 187. [↑](#endnote-ref-579)
579. Глоссы Доктора Дапертутто к «Отрицанию театра» Ю. Айхенвальда // Любовь к трем апельсинам. 1914. № 4 – 5. С. 68. [↑](#endnote-ref-580)
580. Блок А. «Без божества, без вдохновенья»: (Цех акмеистов) [1921] // Блок А. Собр. соч. Т. 6. С. 175 – 176. [↑](#endnote-ref-581)
581. Мейерхольд В. Э. Max Reinhardt: (Berliner Kammerspiele) [1907] // Мейерхольд В. Э. Статьи… Т. 1. С. 163. [↑](#endnote-ref-582)
582. Брюсов В. Micellanea: Замечания, мысли о искусстве, о литературе, о критиках, о самом себе // Брюсов В. Сочинения. Т. 2. С. 356. [↑](#endnote-ref-583)
583. Волков Н. Мейерхольд. Т. 1. С. 400. [↑](#endnote-ref-584)
584. Белый А. Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития // Белый А. Символизм как миропонимание. С. 436, 446, 447. [↑](#endnote-ref-585)
585. Степанов Ю. С. В трехмерном пространстве языка: Семиотические проблемы лингвистики философии искусства. М., 1985. С. 67. [↑](#endnote-ref-586)
586. См.: Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. М., 1983. С. 342. О «Книге» С. Малларме см.: Максимов В. Французский символизм — вступление в двадцатый век // Французский символизм. Драматургия и театр: Пьесы. Статьи. Воспоминания. Письма. СПб., 2000. С. 46 – 49. [↑](#endnote-ref-587)
587. Брюсов В. Я. Вячеслав Иванов. Андрей Белый // Сочинения. Т. 2. С. 310. [↑](#endnote-ref-588)
588. Цит. по: Мясников А. С. У истоков формальной школы // Литературно-критические концепции в России конца XIX начала XX века. М., 1975. С. 307. [↑](#endnote-ref-589)
589. См.: Белый А. К вопросу о ритме. К будущему учебнику ритма. О ритмическом жесте. Ритм и смысл // Труды по знаковым системам. Тарту, 1981. Вып. 515. Т. 12. Структура и семиотика художественного текста. С. 112 – 146; Белый А. Ритм как диалектика и «Медный всадник»: Исследование. М., 1929. [↑](#endnote-ref-590)
590. Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1968. С. 277. [↑](#endnote-ref-591)
591. См.: Белый А. Опыт характеристики русского четырехстопного ямба [1909]; Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диаметре [1909] // Белый А. Символизм. М., 1910. [↑](#endnote-ref-592)
592. {173} Жирмунский В. Вопросы теории литературы. Л., 1928. С. 15. [↑](#endnote-ref-593)
593. Иванов Вяч. Вс. О воздействии «эстетического эксперимента» Андрея Белого (В. Хлебников, В. Маяковский, М. Цветаева, Б. Пастернак) // Андрей Белый: Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. М., 1988. С. 343. [↑](#endnote-ref-594)
594. См.: Белый А. Глоссолалия. Берлин, 1922. [↑](#endnote-ref-595)
595. Иванов Вяч. Вс. О воздействии «эстетического эксперимента» Андрея Белого (В. Хлебников, В. Маяковский, М. Цветаева, Б. Пастернак) // Андрей Белый: Проблемы творчества. С. 364. [↑](#endnote-ref-596)
596. Лотман Ю. М. Поэтическое косноязычие Андрея Белого // Андрей Белый: Проблемы творчества. С. 438. [↑](#endnote-ref-597)
597. Гаспаров М. Л. Белый-стиховед и Белый-стихотворец // Там же. С. 445. [↑](#endnote-ref-598)
598. Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 439. [↑](#endnote-ref-599)
599. Там же. [↑](#endnote-ref-600)
600. Там же. [↑](#endnote-ref-601)
601. Терентьев И. Г. Один против всех. О РЕВИЗОРЕ Мейерхольда // Собр. соч. / Сост., подготовка текста, биограф, справка, вступ. статьи и комментарии М. Марцадури и Т. Никольской. Bologna, 1988. С. 333. [↑](#endnote-ref-602)
602. Волков Н. Мейерхольд. Т. 1. С. 208. [↑](#endnote-ref-603)
603. См.: Варламова А. П. «Гроза» в постановке Вс. Э. Мейерхольда: Александринский театр, 1916 год // А. Н. Островский: Новые исследования: Сб. статей и сообщений. СПб., 1998. С. 82 – 113. [↑](#endnote-ref-604)
604. Чехов М. А. Путь актера [1928] // Михаил Чехов. Литературное наследие. Т. 1. С. 82. [↑](#endnote-ref-605)
605. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 1. С. 130. [↑](#endnote-ref-606)
606. Там же. [↑](#endnote-ref-607)
607. Белинский В. Г. «Гамлет», драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета // Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. 2. С. 321, 322. [↑](#endnote-ref-608)
608. Там же. С. 322. [↑](#endnote-ref-609)
609. Крэг Г. Предварительные наброски к беседам с участниками спектакля «Гамлет» в МХТ. 30 нояб. 1909 г. // Крэг Э. Г. Воспоминания. Статьи. Письма. С. 296. [↑](#endnote-ref-610)
610. См.: Волков Н. Мейерхольд. Т. 1. С. 398. [↑](#endnote-ref-611)
611. Цит. по: Жомарон Ж. Режиссура во Франции от Антуана до «Картеля четырех» // Москва — Париж: 1900 – 1930. Каталог выставки: В 2 т. М., 1981. Т. 1. С. 154. [↑](#endnote-ref-612)
612. См.: Вл. И. Немирович-Данченко — К. С. Станиславскому. [Сент. — дек.] 1902 г. Москва; Вл. И. Немирович-Данченко — А. П. Чехову. 13 дек. 1902 г. Москва // Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма: В 2 т. М., 1979. Т. 1. С. 305 – 308, 310. [↑](#endnote-ref-613)
613. Цит. по: Там же. С. 556. [↑](#endnote-ref-614)
614. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Собр. соч. Т. 1. С. 220. [↑](#endnote-ref-615)
615. Ярцев П. Московские письма: «Три сестры» в Художественном театре // Театр и искусство. 1901. № 8. С. 172 – 173. [↑](#endnote-ref-616)
616. Цит. по: Бачелис Т. И. Шекспир и Крэг. М., 1983. С. 10. [↑](#endnote-ref-617)
617. Цит. по: Жомарон Ж. Указ. соч. С. 150. [↑](#endnote-ref-618)
618. {174} Вл. И. Немирович-Данченко — членам товарищества МХТ. Конец июля — нач. авг. 1902 г. Москва // Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма. Т. 1. С. 297. [↑](#endnote-ref-619)
619. Мейерхольд В. Э. К истории и технике театра // Мейерхольд В. Э. Статьи… Ч. 1. С. 135. [↑](#endnote-ref-620)
620. Там же. [↑](#endnote-ref-621)
621. Мейерхольд В. Э. Примечания к списку режиссерских работ // Там же. С. 244. [↑](#endnote-ref-622)
622. Вершина В. П. Указ. соч. С. 71. [↑](#endnote-ref-623)
623. Мейерхольд В. Э. Балаган // Мейерхольд В. Э. Статьи… Т. 1. С. 212. [↑](#endnote-ref-624)
624. Там же. С. 213. [↑](#endnote-ref-625)
625. Цит. по: Бачелис Т. И. Шекспир и Крэг. С. 59. [↑](#endnote-ref-626)
626. Там же. [↑](#endnote-ref-627)
627. В. Э. Мейерхольд — К. С. Станиславскому. 10 апр. 1905 г. Николаев // Мейерхольд В. Э. Переписка. С. 51. [↑](#endnote-ref-628)
628. Аврелий [Брюсов В. Я.] Искания новой сцены // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 49. [↑](#endnote-ref-629)
629. Ярцев П. О старом и новом театре. Стилизация. «Гедда Габлер» на сцене Петербургского Драматического театра // Там же. С. 129. [↑](#endnote-ref-630)
630. Ярцев П. О старом и новом театре. Статья вторая: Бытовая пьеса в «условном» театре. Поучительные трудности // Там же. С. 131. [↑](#endnote-ref-631)
631. Мейерхольд В. Э. Примечания к списку режиссерских работ // Мейерхольд В. Э. Статьи… Т. 1. С. 248. [↑](#endnote-ref-632)
632. Ярцев П. Спектакли Петербургского Драматического театра: («Сестра Беатриса» и «Чудо святого Антония» Метерлинка; «Вечная сказка» Пшибышевского и «Балаганчик» Блока) // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 142, 143. [↑](#endnote-ref-633)
633. Измайлов А. За синей птицей // В. Ф. Комиссаржевская: Альбом Солнца России. [Б. м., Б. г.]. С. 29. [↑](#endnote-ref-634)
634. Гладков А. Указ соч. Т. 2. С. 326. [↑](#endnote-ref-635)
635. Венгерова З. Театр Комиссаржевской. Цит. по: Кухта Е. А. Комиссаржевская // Русское актерское искусство XX века. Вып. 1. С. 55. [↑](#endnote-ref-636)
636. Вершина В. П. Указ. соч. С. 93. [↑](#endnote-ref-637)
637. Глоссы Доктора Дапертутто к «Отрицанию театра» Ю. Айхенвальда // Любовь к трем апельсинам. 1914. № 4 – 5. С. 78. [↑](#endnote-ref-638)
638. Вершина В. П. Указ. соч. С. 108. [↑](#endnote-ref-639)
639. Там же. С. 104. [↑](#endnote-ref-640)
640. Там же. С. 108. [↑](#endnote-ref-641)
641. Ярцев П. Спектакли Петербургского Драматического театра: («Сестра Беатриса» и «Чудо святого Антония» Метерлинка; «Вечная сказка» Пшибышевского и «Балаганчик» Блока) // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 147. [↑](#endnote-ref-642)
642. Там же. [↑](#endnote-ref-643)
643. Омега [Трозинер В. СР.]. «В городе» // Петербургская газета. 1906. 14 нояб. [↑](#endnote-ref-644)
644. Цит. по: Рудницкий К. Л. Театр на Офицерской // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 155. [↑](#endnote-ref-645)
645. Аврелий [Брюсов В. Я.] Искания новой сцены // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 51. [↑](#endnote-ref-646)
646. {175} Там же. [↑](#endnote-ref-647)
647. [Адрес, поднесенный Мейерхольду]. Цит. по: Волков Н. Мейерхольд. Т. 1. С. 239. [↑](#endnote-ref-648)
648. Аврелий [Брюсов В. Я.] Искания новой сцены // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 51. [↑](#endnote-ref-649)
649. Мейерхольд В. Э. Примечания к списку режиссерских работ // Мейерхольд В. Э. Статьи… Т. 1. С. 245. [↑](#endnote-ref-650)
650. Старик [Эфрос Н. Е.] «Пелеас и Мелисанда» // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 163 – 164. [↑](#endnote-ref-651)
651. Мейерхольд В. Э. Примечания к списку режиссерских работ // Мейерхольд В. Э. Статьи… Т. 1. С. 245. [↑](#endnote-ref-652)
652. [Воспоминания участницы студии А. Ф. Гейнц.] Цит. по: Волков Н. Мейерхольд. Т. 2. С. 41. [↑](#endnote-ref-653)
653. Цит. по: Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство: 1898 – 1907. М., 1989. С. 64. [↑](#endnote-ref-654)
654. Цит. по: Там же. С. 66. [↑](#endnote-ref-655)
655. Беляев Ю. «Ипполит» // Новое время. 1902. 16 окт. [↑](#endnote-ref-656)
656. Там же. [↑](#endnote-ref-657)
657. Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство: 1898 – 1907. С. 273. [↑](#endnote-ref-658)
658. Цит. по: Кривошеева И. К теме: М. Ф. Гнесин и В. Э. Мейерхольд // Мейерхольд и другие: Документы и материалы. С. 450. [↑](#endnote-ref-659)
659. Гнесин М. Ф. Статьи. Воспоминания. Материалы. М., 1961. С. 128 – 129. [↑](#endnote-ref-660)
660. Цит. по: Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство: 1898 – 1907. С. 274. [↑](#endnote-ref-661)
661. В. Э. Мейерхольд — М. Ф. Гнесину. 7 мая 1915 г. Петроград // Мейерхольд В. Э. Переписка. С. 175. [↑](#endnote-ref-662)
662. Цит. по: Кириллов А. А. Живопись и сцена: Первые опыты стилизации в Александринском театре начала XX века // Взаимосвязи: Театр в контексте культуры. Сб. научных трудов. Л., 1991. С. 90. [↑](#endnote-ref-663)
663. Юрьев Ю. М. Записки: В 2 т. А; М., 1963. Т. 2. С. 188. [↑](#endnote-ref-664)
664. Там же. [↑](#endnote-ref-665)
665. Волконский С. «Дон Жуан» и «Мокрое»: По поводу двух постановок // Волконский С. Человек на сцене. СПб., 1912. С. 78. [↑](#endnote-ref-666)
666. Там же. С. 82, 83. [↑](#endnote-ref-667)
667. Смирина А. Мольер — Мейерхольд — Модерн // Театр. 1993. № 5. С. 52. [↑](#endnote-ref-668)
668. Волконский С. Указ. соч. С. 84. [↑](#endnote-ref-669)
669. Там же. [↑](#endnote-ref-670)