

В.Э. Мейерхольд

Статьи, письма, речи, беседы

Часть 1. 1891-1917 гг.

УДК 792
ББК 85.33
В11

В11 **В.Э. Мейерхольд**
Статьи, письма, речи, беседы: Часть 1. 1891-1917 гг. / В.Э. Мейерхольд – М.: Книга по Требованию, 2024. – 262 с.

ISBN 978-5-458-31602-6

Выдающийся мастер режиссуры Всеволод Эмильевич Мейерхольд принадлежит к числу крупнейших деятелей советского театра. Постановки Мейерхольда, его творческие идеи, его искания и открытия получили особенно широкую известность в первые годы после Великой Октябрьской социалистической революции и до сих пор продолжают привлекать к себе пристальное внимание, постоянно вызывая настойчивый интерес не только в нашей стране, но и далеко за ее пределами.

ISBN 978-5-458-31602-6

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2024
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2024

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

В. Э. МЕЙЕРХОЛЬД И ЕГО ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

Выдающийся мастер режиссуры Всеволод Эмильевич Мейерхольд принадлежит к числу крупнейших деятелей советского театра. Постановки Мейерхольда, его творческие идеи, его искания и открытия получили особенно широкую известность в первые годы после Великой Октябрьской социалистической революции и до сих пор продолжают привлекать к себе пристальное внимание, постоянно вызывая настойчивый интерес не только в нашей стране, но и далеко за ее пределами.

Без вклада В. Э. Мейерхольда в искусство режиссуры попросту нельзя себе представить развитие передового театра XX века, как нельзя его представить без К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко и Е. Б. Вахтангова, без М. Рейнгардта и Б. Брехта. Вместе с тем Мейерхольд занимает свое особое, отмеченное печатью глубокого своеобразия место в ряду самых выдающихся мастеров мировой режиссуры. Повышенный интерес к творчеству Мейерхольда объясняется и яркостью и своеобразностью его блестящего таланта, и крутизной и неожиданностью поворотов, отмечающих вехи его жизни в искусстве, и — главное — его постоянным и неустанным стремлением к новому, его всегдашней устремленностью вперед, страстным желанием увидеть в настоящем контуры театра будущего.

Мейерхольду, как никому другому, был неизменно свойствен вызов, нарушение раз найденного и общепринятого, неожиданные переходы от одних художественных решений к другим, порою прямо противоположным. Вокруг творчества режиссера, вокруг поставленных им спектаклей, как правило, всегда шла напряженная и острая борьба. Эта борьба не утихла и по сей день, ее прямые отголоски слышны и ныне.

Поэтому легко понять, почему суждения о творчестве Мейерхольда еще при его жизни были столь различны, даже противоположны, и неизбежно порождали непримиримые столкновения мнений. Все это, естественно, ставило творчество Мейерхольда в центр борьбы различных тенденций в театре, привлекало к нему повышенное, обостренное внимание.

Нельзя забывать при этом и о трагической судьбе художника, которая оказала влияние на восприятие его творчества. В 1938 году руководимый им театр был закрыт, а в 1939 году В. Э. Мейерхольд был незаконно репрессирован. Реабилитирован В. Э. Мейерхольд посмертно.

Перед исследователями истории советского театрального искусства стоит сейчас задача подлинной научной оценки наследия Мейерхольда. Решение этой задачи имеет отнюдь не отвлеченно-академический смысл. Как известно, в сравнительно недавнем прошлом в подходе к явлениям советской драматургии и театра не раз сказывалось мертвящее влияние догматизма и вульгаризации. Достаточно вспомнить хотя бы о том, что, например, драматургия Маяковского в ту пору не только рассматривалась чаще всего как якобы «слабая» часть наследия поэта, но и практически была отлучена от сцены. Однако, пожалуй, ни в чем так отчетливо не проявилось влияние догматизма, как в оценке творчества В. Э. Мейерхольда. Оно замалчивалось; его положительное значение игнорировалось вовсе, а то, что могло дать повод для критики, выпячивалось на первый план и раздувалось. Восстановление исторической истины оказывается в этом случае задачей первостепенного значения.

Современный этап жизни Советской страны диктует необходимость самого широкого использования всех богатств, накопленных за полвека развития советской социалистической культуры. Чтобы двигаться вперед, нельзя пренебрегать уже достигнутым, надо постоянно развивать и обогащать традиции передового советского театра.

Мейерхольд принадлежит к числу тех художников, которые с особой остротой и раньше многих других почувствовали победоносную окрыляющую силу пролетарской революции. В первые же послеоктябрьские годы Мейерхольд не только самым активным образом включился в создание советского театра, но и с необыкновенной энергией провозгласил свое страстное и искреннее стремление поставить сценическое искусство на службу идеям коммунизма. В 1918 году Мейерхольд вступил в Коммунистическую партию. Он был первым ре-

жиссером-коммунистом.

В годы, непосредственно предшествовавшие Октябрьской революции, Мейерхольд утверждает концепцию театра «l'echo du temps passe» («эхо прошедшего времени»), изучает старинную народную театральную культуру России, Италии, Испании, стран Востока. После Октября он сразу же приходит к театру политически актуальному, злободневному, к революционному, митинговому, агитационному театру.

Мейерхольду всегда была присуща та внутренняя тревога большого художника, которая глубоко чужда мещанской успокоенности и самодовольству. В своих истоках, в предреволюционную пору, она была связана с острым ощущением того, что в стране бурлят и зреют силы, готовые взорвать существующий порядок.

Ощущение трагизма предреволюционной действительности все более властно овладевало художником. Отсюда и брала свое начало основная направленность его устремлений. Не случайно особо ненавистными ему всегда были «нормы» натуралистического, эпигонского буржуазного театра. Именно неприятие натурализма как выражения буржуазно-мещанской ограниченности сблизило его на раннем этапе деятельности с символизмом и в то же время, несомненно, помогло художнику увидеть необъятность возможностей, открывшихся перед сценическим искусством благодаря победе социалистической революции.

В этом смысле судьба Мейерхольда как художника близка судьбе таких выдающихся представителей символизма в поэзии, как А. А. Блок и В. Я. Брюсов. Как известно, и Блок и Брюсов не только приняли пролетарскую революцию, но и горячо и вдохновенно откликнулись на нее в своем творчестве, а Брюсов, подобно Мейерхольду, стал членом Коммунистической партии.

Со стремлением поставить искусство театра на службу революции связаны наиболее сильные стороны творческой деятельности Мейерхольда в советские годы. В эволюции его творчества мы видим один из особенно ярких и красноречивых примеров перестройки и обогащения деятельности талантливейшего художника под животворным влиянием социалистической революции.

Это одна из причин, почему издание литературного наследия В. Э. Мейерхольда приобретает особое значение. Его деятельность — большой пласт истории русского театра предреволюционной поры и первых десятилетий жизни советского театра, вплоть до конца 30-х годов. Сама живая история нашего театра говорит с читателем со страниц различных и по содержанию и по жанрам литературных документов, собранных в этом издании.

Конечно, главное значение статей, бесед, речей, докладов и других материалов, включенных в книгу, связано с тем, что их автор является крупнейшим режиссером. Это — документы, позволяющие приблизиться к пониманию творчества художника, в какой-то мере вводящие в его лабораторию, характеризующие его позицию в развитии современного ему сценического искусства. Но есть и еще одна особенность у материалов, составляющих предлагаемую вниманию читателя книгу. Они принадлежат режиссеру, который одновременно был прирожденным и высокоодаренным литератором.

Вспомним, что еще А. П. Чехов дал в одном из писем к О. Л. Книппер чрезвычайно высокую оценку литературным способностям Мейерхольда: «Пишет он хорошо, даже талантливо, отчасти и лучше, чем писал раньше. Ему бы следовало сотрудничать в газете»^{*}. Как бы выполняя это напутствие Чехова, Мейерхольд на протяжении всего своего пути неизменно обращался к перу, настойчиво и последовательно разрабатывая и закрепляя литературно свои театральные-эстетические взгляды, оценки, наблюдения.

Вместе с тем в обращении к литературному обоснованию своего театрального «символа веры» сказала не только литературная одаренность Мейерхольда. Здесь проявились и другие, более общие причины и закономерности. Сами исторические условия, выдвинувшие на виднейшее место в сценическом искусстве режиссера, как создателя спектакля и руководителя театра, делали его прежде всего идеологом, заставляли отстаивать свои идеи, свою

^{*} «Литературное наследство», т. 68. «Чехов», М., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 424 (письмо от 31 декабря 1901 г.).

программу — и со страниц книги (или газеты и журнала) и с трибуны. В литературном наследии Мейерхольда это проявляется особенно отчетливо.

Статьи и высказывания Мейерхольда — это всегда документы театральных боев. Поэтому в них так приметны полемические преувеличения, «предрассудок любимой мысли», говоря словами Пушкина. Это несколько не умаляет их значения. Напротив, они приобретают звучание живого исторического свидетельства, без которого невозможно понять действительную картину развития нашего театра.

Особое место среди публикуемых материалов имеют те из них, которые носят характер своеобразной режиссерской экспликации, даже если они и не имеют соответствующего названия. В них четко проступают контуры облика Мейерхольда-художника — замечательного мастера, всегда глубоко оригинального, неожиданного.

Публикация материалов литературного наследия Мейерхольда дает каждому читателю достаточно широкие возможности для самостоятельных суждений о большом художнике. И в этом, как мне кажется, — главная ценность подготовленной книги. Она поможет развеять те легенды, порою прямо противоположные по своему смыслу, но в одинаковой мере антиисторичные, которые до сих пор окружают имя Мейерхольда*. Сам Мейерхольд со страниц книги будет говорить «о времени и о себе», говорить страстно, полемично, порой впадая в крайности, в односторонность. И очевидность полемичности многих его выступлений лишь оттенит то ценное, живое и плодотворное в его наследии, что должно по праву войти в жизнь нашего сегодняшнего театра.

* * *

Всеволод Эмильевич Мейерхольд родился в Пензе 10 февраля (нов. ст.) 1874 года в семье предпринимателя, выходца из Германии. Окончив 2-ю Пензенскую гимназию, в 1895 году он поступил на юридический факультет Московского университета. Однако пребывание в университетской среде не принесло Мейерхольду удовлетворения. В его письмах того времени отчетливо пробивается мотив острой духовной неудовлетворенности, имевшей, несомненно, не последнее значение в принятом вскоре решении целиком отдаться искусству театра. Так, в письме от 20 сентября 1895 года Мейерхольд пишет: «Студенты, те, по крайней мере, в кругу которых мне приходится быть, не только не увлекают меня, не только не приносят никакой нравственной пользы, но даже повергают в полнейшую хандру и кроме вреда ничего не приносят...». Сходную оценку мы находим и в письме от 12 октября того же года: «Мой курс совсем мне не нравится... Никакого общения, никаких общих интересов. Да насколько мне приходилось прислушиваться, нет никаких человеческих интересов, не только в общих, но даже в частных кружках, среди знакомых студентов...»†.

Не удивительно, что в этих условиях чуткую и восприимчивую натуру молодого Мейерхольда все сильнее захватывают впечатления, связанные с богатой, насыщенной разнообразными событиями художественной жизнью Москвы того времени. Все более и более отчетливо кристаллизуется у него интерес к театру. Глубокий след в памяти Мейерхольда оставляет увиденный им на сцене Общества искусства и литературы 29 января 1896 года спектакль «Отелло», поставленный К. С. Станиславским, с его участием в заглавной роли. В 1896 году Мейерхольд поступает на второй курс драматического класса Филармонического училища, которым руководил Вл. И. Немирович-Данченко.

Впервые Мейерхольд как актер выступил еще в 1892 году в Пензе (в подготовленном любителями спектакле «Горе от ума» он сыграл Репетилова и, кроме того, как указано на афише, исполнял обязанности помощника режиссера). Летом 1896 и 1897 годов Мейерхольд участвовал в спектаклях Пензенского Народного театра, созданного любителями, с успехом выступал в пьесах А. Н. Островского, причем образцом для него в ту пору было исполнение М. П. Садовского. Однако на путь профессиональной сценической деятельности Мейерхольд стал лишь после окончания Филармонического училища, вступив в труппу Московского Ху-

* См. об этом в статье: Б. Ростокский, В спорах о Мейерхольде. — «Театр», 1964, № 2.

† Цит. по кн.: Н. Волков, Мейерхольд, т. I, М. — Л., «Academia», 1929, стр. 49—50 и 51.

дожественного театра.

Молодой театр открылся, как известно, под именем Художественно-Общедоступного 14(27) октября 1898 года и сразу привлек к себе внимание широких общественных кругов не только своими спектаклями, но и своеобразными чертами того нового типа актера, который был для него так характерен. Враждебность пошлым актерским навыкам, интеллигентность в самом лучшем смысле этого слова — все это отличало актеров Художественного театра с первых же шагов его деятельности.

Типичнейшим представителем этого нового типа актера был и молодой Мейерхольд. Сценическая деятельность представлялась ему, как и его сверстникам и соратникам по Художественному театру (а до того по драматическому классу Филармонического училища), не просто благодарной возможностью применения своих способностей и склонностей, но прежде всего ответственной и почетной сферой общественного служения.

Интересны документы, характеризующие умонастроение Мейерхольда в пору его артистической деятельности в МХТ. Они подтверждают, что обращение к театру было для него путем не к узкопрофессиональному, но к гражданскому самоопределению. Быть может, особенно многозначительны те строки писем Мейерхольда к А. Н. Тихонову (Сереброву), которые прямо и непосредственно перекликаются с горьковскими мотивами. Они связаны с острым ощущением социального неустройства, неурядицы жизни, предчувствием и желанием решительных перемен. «Пусть сильнее грянет буря» и море зашумит...» — пишет Мейерхольд в письме от 6 мая 1901 года.

Как же складывалась артистическая жизнь Мейерхольда в Московском Художественном театре? На его сцене Всеволод Эмильевич сыграл восемнадцать ролей. В первом спектакле МХТ — «Царе Федоре Иоанновиче» А. К. Толстого — он играл Василия Шуйского, а в «Смерти Иоанна Грозного», в очередь с самим К. С. Станиславским, — Грозного. В числе его наиболее примечательных сценических созданий мы находим роли Треплева и Тузенбаха в чеховских «Чайке» и «Трех сестрах», принца Арагонского в «Венецианском купце» и Мальволио в «Двенадцатой ночи» Шекспира, Иоганнеса Фокерата в «Одиноких» Гауптмана и Петра в «Мещанах» М. Горького. В этих ролях сказалась Склонность Мейерхольда к резко характерному сценическому рисунку, а в образах Мальволио и в особенности принца Арагонского — к гротескно-комедийному, даже буффонному заострению образа. Его исполнение роли принца Арагонского было высоко оценено Станиславским.

Особое место в ряду ролей, сыгранных Мейерхольдом в МХТ, заняли чеховские образы и образ Иоганнеса Фокерата. В них раскрывалась тема социального одиночества интеллигента, мучительно ищущего выхода из круга «проклятых вопросов» современной жизни. Эти роли, в которых Мейерхольд подчеркивал мотив трагической безысходности судьбы своих героев, были ему по-особому близки. В наибольшей степени это относилось к роли Треплева. Душевная смятенность, неприкаянность Треплева, порывы к новому, трагическая беспокойность исканий — все это было близко Мейерхольду, глубоко волновало его.

Вступив в труппу Художественно-Общедоступного театра, Мейерхольд поначалу был безраздельно увлечен пафосом осуществлявшихся в нем сценических реформ и в особенности режиссерским талантом Станиславского. Это увлечение было глубоким и искренним и, конечно, именно от этой ранней поры идет то огромное уважение Мейерхольда к Станиславскому, которое не могли уничтожить даже будущие споры и разногласия.

Рассказывая о репетициях «Венецианского купца» в письме от 22 июня 1898 года, Мейерхольд сообщал: «Репетиции идут прекрасно, и это исключительно благодаря Алексею. Как он умеет заинтересовывать своими объяснениями, как сильно поднимает настроение, дивно показывая и увлекаясь. Какое художественное чутье, какая фантазия». Еще более красноречивы строки письма от 28 июня того же года, в которых Мейерхольд как бы подводит итоги первых впечатлений от пребывания в Художественно-Общедоступном театре: «Вот какое впечатление выношу я, — кончив школу, я попал в Академию драматического искусства. Столько интересного, оригинального, столько нового, умного. Алексеев не талантливый, нет. Он г е н и а л ь н ы й режиссер-учитель. Какая богатая эрудиция, какая фан-

тазия».

Казалось бы, при таком восприятии того, что окружало молодого артиста в МХТ, не могло быть места для каких-либо сомнений и неудовлетворенности. Однако, как видно из других писем и высказываний Мейерхольда, относящихся к тому же самому времени, это было далеко не так. Можно сослаться хотя бы на письмо от 22 июля 1898 года, в котором Мейерхольд рассказывает о чтении на труппе К. С. Станиславским пьесы Г. Гауптмана «Ганнеле». Мы находим здесь, например, такое чрезвычайно категорическое высказывание: «Я плакал... И мне так хотелось убежать отсюда. Ведь здесь говорят только о форме. Красота, красота, красота! Об идее здесь молчат, а когда говорят, то так, что делается за нее обидно. Господи! Да разве могут эти сытые люди, эти капиталисты, собравшиеся в храм Мельпомены для самоуслаждения, да, только для этого, понять весь смысл гауптмановской «Ганнеле». Может быть, и могут, да только, к сожалению, не захотят никогда, никогда».

Все существенно в этом суждении Мейерхольда — и его очевидная несправедливость, и нетерпимость столь резко выраженного радикально-революционного оттенка.

Самый уход Мейерхольда из Художественного театра и был связан с назревшим у него чувством неудовлетворенности, тягой к новым, казавшимся ему более действенными, средствам в искусстве. Замечательны в этом смысле строки из письма Мейерхольда Чехову от 18 апреля 1901 года, в котором он рассказывает о демонстрации, устроенной зрителями на одном из представлений «Доктора Штокмана» во время гастролей МХТ в Петербурге и об избииении полицией участников сходки у Казанского собора 4 марта 1901 года: «Мне хочется пламенеть духом своего времени. Мне хочется, чтобы все служители сцены пришли к сознанию своей великой миссии. Меня волнуют мои товарищи, не желающие подняться выше кастовых, узких интересов, чуждые интересов общественности. Да, театр может сыграть громадную роль в перестройке всего существующего!»

Искания нового были предприняты Мейерхольдом в пору, когда он, покинув Художественный театр (в 1902 году), стал во главе организованного им Товарищества новой драмы, дававшего спектакли в Херсоне (сезоны 1902/03 и 1903/04), Тифлисе (сезон 1904/05), Ростове-на-Дону, Полтаве (1906) и некоторых других городах. К этому времени и относится начало самостоятельной режиссерской работы Мейерхольда, продолжавшего одновременно выступать в эти годы и в качестве актера.

Деятельность Мейерхольда как режиссера и руководителя Товарищества новой драмы обнаруживает несомненную противоречивость. Первоначально она была как бы прямым развитием творческой программы МХТ. Это сказывалось уже в самом выборе пьес. Среди осуществленных Мейерхольдом постановок мы видим пьесы А. П. Чехова и М. Горького («Мещане» и «На дне», в котором Мейерхольд играл роль Актера). Однако постепенно в деятельности Товарищества все более определенно стала проявляться тяга к символистскому репертуару, к отходу от принципов искусства Художественного театра в сторону совершенно иных приемов постановки. На его сцене появляются такие пьесы, как «Золотое руно» и «Снег» С. Пшибышевского, «Смерть Тентажиля» М. Метерлинка.

В 1905 году К. С. Станиславский создает Театр-студию, вошедшую в историю театра под названием Студии на Поварской. По замыслу Станиславского студия должна была стать своего рода экспериментальным филиалом МХТ. К работе в студии Станиславский привлек Мейерхольда. Рассказывая о причинах, побудивших его к этому, Станиславский пишет в «Мосей жизни в искусстве»: «...я лишь стремился к новому, но еще не знал путей и средств его осуществления, тогда как Мейерхольд, казалось, уже нашел новые пути и приемы, но не мог их осуществить в полной мере...»^{*}

Это высказывание и сама встреча Станиславского с Мейерхольдом в высокой степени знаменательны и по своим причинам и по последствиям. Станиславского привлекал тот дух исканий, стремления к новому, который он неизменно улавливал (так будет и в дальнейшем) в деятельности Мейерхольда.

Станиславский сам, как известно, в стенах Художественного театра отдал «дань гос-

^{*} К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. I, М., «Искусство», 1964, стр. 281.

подствовавшему в то время в литературе «символизму и импрессионизму»^{*}. В 1904 году он осуществил на сцене МХТ спектакль, куда вошли три пьесы Метерлинка («Слепые», «Непрошенная», «Там, внутри»), а в 1907 году поставил ирреальную, как он сам ее определил, «Драму жизни» К. Гамсуна и «Жизнь Человека» Леонида Андреева. Можно было бы привести и другие, не менее красноречивые факты, например, хотя бы приглашение в Художественный театр в 1909 году для постановки «Гамлета» английского режиссера Эдварда Гордона Крэга — признанного главы и вдохновителя театрального символизма. Отметим попутно, что Мейерхольд посвятил Крэгу специальную статью, видя в нем единомышленника и соратника.

Однако для Станиславского сотрудничество с английским режиссером было и спором с ним[†]. Сходной по своему характеру была за несколько лет перед этим и встреча Станиславского с Мейерхольдом в Студии на Поварской. Станиславский видел в работе студии немало ценного и интересного и поначалу был очень увлечен проводившимися там опытами. Достаточно напомнить хотя бы такие строки, которые мы находим в книге «Моя жизнь в искусстве» в главе, посвященной студии: «Мейерхольд умно и красиво говорил о своих мечтах, мыслях и находил для них меткие слова. Из протоколов и писем я понял, что в основе мы не расходились с ним и искали того, что было уже найдено другими искусствами, но пока неприменимо в нашем»[‡].

В экспериментах студии, проводившихся под руководством Мейерхольда, Станиславского привлекали новизна и необычность использования выразительных возможностей живописного и музыкального построения спектакля, перспективы широкого и целостного использования синтетической природы театрального искусства, ему были близки поиски преодоления сценических форм, ограниченных рамками бытового правдоподобия, поиски, связанные с выходом за их пределы. «Сила нового искусства, — писал Станиславский, — в комбинации, в сочетании красок, линий, музыкальных нот, в созвучиях слов. Они создают общие настроения, бессознательно заражающие зрителя. Они дают намеки, которые заставляют самого смотрящего творить собственным его воображением»[§].

И все же, продолжая и в дальнейшем высоко ценить талант и новаторские устремления Мейерхольда, Станиславский не был полностью удовлетворен работой студии. После просмотра генеральных репетиций «Смерти Тентажиля» Метерлинка и пьесы Гауптмана «Шлюк и Яу» Станиславский пришел к выводу, что открывать студию опасно «для самой же идеи, ради которой она основалась, так как плохо показать идею — значит убить ее»^{**}.

В. Я. Брюсов в статье, опубликованной по горячим следам опытов Театра-студии (журн. «Весы», 1906, январь), писал, что в нем «во многих отношениях сделаны были попытки порвать с реализмом современной сцены и смело принять условность как принцип театрального искусства». Это была достаточно точная характеристика направления, которое приняла деятельность Студии на Поварской. Недаром Мейерхольд привел эти слова Брюсова в статье «К истории и технике Театра».

Новые перспективы открывались для развития театра в использовании сценической условности, живописно-музыкальных свойств театрального искусства. Если в спектакле «Шлюк и Яу» на первый план выдвигался принцип стилизации, подчинения живописно-музыкальному началу по преимуществу во внешне-декоративном смысле, то несколько по-иному было в «Смерти Тентажиля». Характерно свидетельство самого Мейерхольда, которое читатель найдет в книге. В нем передано впечатление, создававшееся в третьей картине «Шлюка и Яу» соединенными усилиями режиссера и художника Н. П. Ульянова: «Кринолины, белые парики, костюмы действующих лиц скомбинированы в цветах декорации и вместе

^{*} Там же, стр. 218.

[†] См.: Н. Н. Чушкин, Гамлет — Качалов. Из сценической истории «Гамлета» Шекспира, М., ВТО — «Искусство», 1966.

[‡] К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. I, стр. 284.

[§] Там же.

^{**} Там же, стр. 286.

с ней выражают одну живописную задачу: перламутровую симфонию, обаяние картин К. А. Сомова».

В статье «К истории и технике Театра» (1907) Мейерхольд подробно рассказал о своих экспериментах в Студии на Поварской и дал развернутое обоснование системы «условного», «неподвижного» театра, ключ к которому он обрел в творчестве Метерлинка. В развитии его мыслей очень рельефно проступает неразрывная внутренняя связь между «философией» метерлинковской драмы, привлекавшей к себе в ту пору повышенное внимание Мейерхольда, и «техникой» ее сценического воплощения. Образцы «неподвижного театра» Мейерхольд видел не только в драмах Метерлинка, но и в трагедиях Древней Греции (он называет «Антигону», «Электру», «Эдипа в Колоне», «Прометея» и др.).

После закрытия Студии на Поварской Мейерхольд работает в качестве главного режиссера в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской в Петербурге (1906—1907 годы). На его сцене он осуществил спектакли «Гедда Габлер» Ибсена, «Вечная сказка» Пшибышевского, «Сестра Беатриса» и «Пелеас и Мелисанда» Метерлинка, «Победа смерти» Ф. Сологуба, «Балаганчик» Блока. Постановки Мейерхольда этого времени явились прямым продолжением его опытов, проводившихся в студии. Именно здесь он в наиболее полном и развернутом виде осуществил свою идею «условного», «неподвижного» театра.

Увлеченная поначалу замыслами Мейерхольда, Комиссаржевская в конце концов пришла к столкновению с ним. Их сотрудничество завершилось конфликтом, что и привело к уходу Мейерхольда из театра.

Среди постановок Мейерхольда на сцене Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской особое место занимал «Балаганчик». По своему характеру, по стилю и приемам он во многом был решительно несхож с другими спектаклями, созданными режиссером в эту пору, в которых перед зрителем в различных вариантах возникал особый условный мир, неизменно замкнутый в ничем не нарушаемой живописно-музыкальной гармонии. Условность полностью сохранялась как главная эстетическая норма и в «Балаганчике». Более того, здесь она была подчеркнута еще более резко, вызываясь. Но при этом она выступала в новом качестве, придавая совершенно особый отпечаток всему строю спектакля.

Истоки этого лежали в самой пьесе Александра Блока. А чем был для Мейерхольда Блок, читатель этой книги может понять по короткой дарственной надписи: «Александра Александровича Блока я полюбил еще до встречи с ним. Когда расстанусь с ним, унесу с собой любовь к нему прочную навсегда...». В предисловии к книге «О театре» Мейерхольд прямо указывал: «Первый толчок к определению путей моего искусства дан был, однако, счастливой выдумкой планов к чудесному «Балаганчику» А. Блока».

Редкое единство мироощущения режиссера и поэта только и могло привести к целостному и последовательному сценическому осуществлению столь своеобразной пьесы. Блок назвал постановку «Балаганчика» идеальной, и свидетельством его признания осталось посвящение этого произведения Мейерхольду.

В блоковском «Балаганчике» Мейерхольд впервые так отчетливо выразил концепцию трагического гротеска, которая стала для него едва ли не определяющей в последнее предреволюционное десятилетие, в пору, когда он утверждал — и в своих высказываниях об искусстве театра, и в спектаклях — программу так называемого «театрального традиционализма». Она получила развернутое обоснование в статье «Балаган» (1912), впервые напечатанной в книге «О театре», и во второй статье с таким же названием (написана совместно с Ю. Бонди), опубликованной на страницах журнала «Любовь к трем апельсинам» (1914, кн. 2), издававшегося Мейерхольдом под псевдонимом «Доктор Дапер-тутто».

В первой статье «Балаган» Мейерхольд писал, прямо ссылаясь на драмы Блока и имея в виду прежде всего его «Балаганчик»: «Гротеск бывает не только комическим... но и трагическим, каким мы его знаем в рисунках Гойи, в страшных рассказах Эдгара По и, главным образом, конечно, у Э.-Т.-А. Гофмана. В лирических своих драмах наш Блок шел по пути гротеска в духе этих мастеров».

С необыкновенной чуткостью и изобретательностью передавая на сцене всю острую

парадоксальность сцен «Балаганчика», в потрясающем своей смелостью контрапункте смыкая трагическое и почти буффонное, приподнято-романтическое и житейское, лирическую взволнованность и иронию, Мейерхольд шел к тому «преодолению быта в быте», о котором он говорит в конце своей первой статьи «Балаган»

Выступая накануне премьеры «Балаганчика» перед актерами с докладом о пьесе, Г. И. Чулков говорил: «Поэт первоначально приходит к «идее неприятия мира»: эмпирический мир пошатнулся, поколебался под его пытливым взглядом. И вот он создает «Балаганчик», пьесу, которую можно назвать мистической сатирой»^{*}. Эта характеристика была как нельзя более меткой. Она может быть отнесена не только к самой пьесе, но с не меньшим правом и к ее постановке. Прочитав описание спектакля, принадлежащее перу его режиссера, читатель убедится в этом.

Образы «Балаганчика» в конечном счете еще не выходили на просторы больших общественных проблем. Но они несли в себе тоску по живой действительности, неудовлетворенность замкнутостью в заколдованном круге пошлости и метафизики. Сама неуловимая беспокойная двойственность всего того, что открывалось зрителю в причудливой фантазмагории «Балаганчика», разрывала покров тихой, примиряющей созерцательности, который окутывал, например, постановки метерлинковских пьес.

Пьеро играл сам Мейерхольд. Он создавал образ большой трагической глубины. Мейерхольдовский Пьеро — «весь в острых углах, сдавленным голосом шепчущий слова нездешней печали... какой-то колючий, пронзающий душу, нежный и вместе с тем дерзкий»[†] — был проникнут внутренней болью, горьким чувством одиночества, непонятости и покинутости. То, что Мейерхольд оказался идеальным истолкователем «Балаганчика», не было случайностью. В одном из его писем, написанных накануне встречи с пьесой Блока, мы отчетливо улавливаем мотивы, перекликающиеся с тем мировосприятием, которое так явственно заявит о себе в «Балаганчике»: «Подмечаю кошмар всевозможных случайностей, раскрываю курьезы своею обостренной наблюдательностью, ловлю всякую ерунду и сумму всяких мелочей жизни синтезирую, указываю, как все случайно, как все смешно, как все ненужно. Словом, весел, когда спускаюсь на землю, потому что раскрывается марионеточность, вернее, раскрываю ее на каждом шагу»[‡], — писал Мейерхольд в письме из Витебска 18 сентября 1906 года. Вот этот мерещившийся художнику нелепый «кошмар всевозможных случайностей», «марионеточность» житейской повседневности и претворились примерно через три месяца в образы «Балаганчика», придав им особый острый драматизм, подчеркнутый резким контрастом комедийно-сатирических мотивов и намеренным примитивизмом отдельных почти буффонных приемов.

В постановке пьесы Блока Мейерхольдом была намеренно обнажена вся механика сценического действия. Этому способствовали декорации художника Н. Н. Сапунова, построившего на сцене вторую сцену — маленького «театрика», имевшего свои подмости, свой занавес, свою суфлерскую будку, свои порталы и падуги. Как мы узнаем из описания Мейерхольда (в Примечаниях к списку режиссерских работ), верхняя часть этого театрика не была прикрыта, и колосники со всеми веревками и проволоками оказывались на виду у публики: «Когда на маленьком «театрике» декорации взвиваются вверх, в настоящие колосники театра, публика видит все их движение». Эти особенности формы спектакля были неразрывно связаны с его основным смыслом.

Тем самым именно в постановке «Балаганчика» Мейерхольд впервые «раздел» сцену (в данном случае сцену маленького театрика, воздвигнутого на настоящей сцене). Намеренно и целеустремленно разрушив одноплановость театрального действия (в других его постанов-

^{*} Цит. по кн.: Александр Блок, Собрание сочинений в 8-ми томах, т. 4, М.—Л., Гослитиздат, 1961, стр. 568.

[†] Из воспоминаний Сергея Ауслендера (см.: Н. Волков, Мейерхольд, т. I, стр. 280). Облик В. Э. Мейерхольда в роли Пьеро запечатлен на портрете работы художника Н. П. Ульянова, публикуемом в настоящем издании.

[‡] Цит. по кн.: Н. Волков, Мейерхольд, т. I, стр. 259.

ках этого времени, при всей их подчеркнутой условности, она тем не менее сохранялась), режиссер остро ощутил заключенные в этом принципе перспективы. И, несомненно, многое в его последующей практике в первоисточниках своих связано с этим своеобразным «анатомированием» театра.

В самой «трансцендентальной иронии», пронизывавшей действие (о ней применительно к своим драмам говорил, как известно, сам Блок), заключены были возможности совершенно новых трактовок сценического образа, потому что ирония требовала нарушения однолинейной цельности изображения, его разъятия на контрастные части. Через много лет, уже в советском театре, при решении совершенно иных творческих задач, эти возможности раскроются перед нами то в облики остранения образа (в постановках самого Мейерхольда и близких ему режиссеров), то его очуждения (в брехтовском смысле). Это всегда будет связано с намеренным нарушением одноплановости, с активным использованием и сознательным обнажением условной природы театрального зрелища, порою с применением прямого обращения к зрителю (и неизбежным при этом выходом на передний план сцены), с введением театральной маски (в точном или переносном смысле) как одного из средств контрастного заострения характеристики.

В предисловии к книге «О театре» Мейерхольд писал: «Мне, начавшему режиссерские свои работы в 1902 году, только к концу десятилетия дано коснуться тех тайн Театра, которые скрыты в таких первичных его элементах, как про с ц е н и у м и м а с к а». Выдвижение на первый план этих двух понятий в статьях Мейерхольда предреволюционного десятилетия непосредственно связано с той концепцией гротеска, которая впервые приобрела определенность очертаний в работе над «Балаганчиком».

В статье «Балаган» (1912) Мейерхольд подчеркивал: «Основное в гротеске — это постоянное стремление художника вывести зрителя из одного только что постигнутого им плана в другой, которого зритель никак не ожидал». Очевидно, что подобное поражающее зрителя своей неожиданностью переключение планов может служить весьма различным и даже противоположным целям, может быть наполнено совершенно разным содержанием. Мейерхольд замечает тут же, что «гротеск углубляет быт до той грани, когда он перестает являть собою только натуральное». Само по себе это несомненно верно. Но весь вопрос опять-таки в том, в каком направлении идет это углубление быта, сознательное заострение его противоречий.

Каждый, кто познакомится с предреволюционными статьями Мейерхольда, в которых он излагает свое понимание гротеска, найдет в «их немало метких, точных и тонких суждений и вместе с тем заметит односторонний и во многом неприемлемый с позиций Мейерхольда советского периода подход к решению некоторых вопросов. Это, конечно, не случайность,

И в своих творческих манифестах и в сценической практике предреволюционных лет Мейерхольд отдал немалую дань символистской эстетике, крайностям субъективизма. Достаточно вспомнить хотя бы такое его заявление: «Прежде всего я, мое своеобразное отношение к миру. И все, что я беру материалом для моего искусства, является соответствующим не правде действительности, а правде моего художественного каприза» («Балаган», 1912).

Сложная, противоречивая природа сценических принципов, подсказанных спектаклем «Балаганчик», отчетливо проявляется в постановках Мейерхольда на сцене Александрийского театра в Петербурге (здесь он начинает работать по приглашению директора императорских театров В. А. Теляковского с 1908 года), в режиссерско-педагогических опытах Студии на Бородинской и в ряде других режиссерских начинаний, на первый взгляд имеющих эпизодический характер, но по существу органически связанных с основной направленностью его деятельности. Своеобразный отклик развернутая в предреволюционные годы Мейерхольдом программа «театрального традиционализма» находит и в его постановках на оперной сцене — в петербургском Мариинском театре.

С содержанием этой программы читатель достаточно полно познакомится по статьям «Балаган», «К постановке «Дон Жуана» Мольера», «К возобновлению «Грозы» А. Н. Ост-

ровского на сцене Александрийского театра» и некоторым другим материалам, вошедшим в настоящее издание. Вряд ли есть необходимость оговаривать те положения этих статей, которые вызывают или безоговорочное возражение, или желание вступить в спор. Понимая противоречивость самой программы «театрального традиционализма», не так уж трудно в литературных документах Мейерхольда предреволюционных лет отделить «разум» художника от его «предрассудка».

Еще в записи «Из дневника» 1908 года, включенной во вторую часть книги «О театре», Мейерхольд утверждал, что «Ревизор», «Горе от ума», «Маскарад», «Гамлет», «Гроза» ни разу не были представлены в освещении лучей своих эпох (не в смысле воссоздания этнографических подробностей — не об «археологических» постановках идет речь); названные пьесы ни разу не представляли перед нами в красе тех отражений, какие возникают уже при одном произнесении этих заглавий. Какое поле для «большого театра!» И вот от этой мечты Мейерхольд и приходит к идее театра «l'echo du temps passe» — «эха прошедшего времени». Основная задача этого театра, говорит Мейерхольд, постоянное возрождение старины, но не ее археологическая реставрация и не стилизация под старину. Поэтому, например, Мейерхольд критикует спектакли «Старинного театра» в Петербурге, которые несли в себе элементы и реставрации и стилизации. Нет, Мейерхольд хочет нового освещения старых пьес, но при таком подходе к ним, который предполагал бы опору на величайшие традиции сценического искусства прошлого. Режиссеру видятся шедевры классического репертуара, воссозданные ветеранами сцены, «до мозга костей пропитанными традициями, унаследованными от Мочаловых. Шуйских, Щепкиных, Каратыгиных».

В этих высказываниях Мейерхольда отчетливо проявляется стремление выйти на широкие просторы творчества, противостоящего мелкотравчатости современного буржуазного театра с его убогой эпигонской драматургией. Если бы «эти прекрасные таланты,— писал Мейерхольд,— не выступали в стряпне современного репертуара — бытового или в стиле модерн, а любовно и неустанно играли бы перед нами Островского, Гёте, Шекспира в соответствующем декоративном стиле, с новой углубленностью реализма, какими новыми красками заблестел бы «большой театр!» Но, формулируя далее суть своего понимания реализма, Мейерхольд подчеркивал: «Это тот реализм, который, не избегая быта, однако, преодолевает его, так как ищет только с и м в о л а вещи и е е м и с т и ч е с к о й сущности».

Вряд ли нужно доказывать, что в этом высказывании, как и в некоторых других, перекликающихся с ним, дал о себе знать тот «предрассудок» режиссера, который не позволял ему выйти за пределы явно мистифицированных представления о реализме как художественном методе. Вместе с тем в своей практической режиссерской деятельности Мейерхольд зачастую вступал в противоречие со своими теоретическими выводами. Глубоко воспринявший в собственном актерском творчестве принципы реалистического искусства, он оставался им верен даже вопреки тем утверждениям, которые он декларировал как режиссер. В свою очередь это оказывало воздействие и на его теорию.

В ту пору Мейерхольд утверждает принципы трагического гротеска, который, по его мнению, открывал путь к подлинному постижению контрастов жизни, к обнажению сущности явлений, к обобщению, доведенному до остроты и насыщенности символа. Это находило выражение и в творческой практике Мейерхольда и в его высказываниях, в чем может убедиться и читатель нашего издания.

Вспомним, например, такие строки в той же статье «Балаган» 1912 года: «Гротеск, являющийся вторым этапом по пути стилизации, сумел уже покончить всякие счета с анализом. Его метод строго синтетический. Гротеск, без компромисса пренебрегая всякими мелочами, создает (в «условном неправдоподобии», конечно) всю полноту жизни». Все в этом высказывании равно существенно и характерно — и указание на синтезирующую природу гротеска и бескомпромиссное отсеивание мелочей, то есть на стремление к обобщению, и итоговое замечание о полноте жизни как результате использования гротеска. Очень многозначительна ссылка в подстрочном примечании на то, что выражение «условное неправдоподобие» заимствовано у Пушкина.