

Составление и подготовка текста *В. В. Забродина*

Вступительная статья *Ц. И. Кин* Художник *А. Е. Ганнушкин*

© Составление, **вступительная статья**, оформление Союза **театральных деятелей РСФСР**, 1990 г.

Александр Гладков

Мейерхольд

Том 1

**Годы учения Влеволода Мейерхольда
Горе уму и Чацкий-Гарин**

Оглавление

| | |
|---|-----|
| ОТ СОСТАВИТЕЛЯ..... | 3 |
| О ДОРОГОМ АКГ..... | 4 |
| ГОДЫ УЧЕНИЯ ВСЕВОЛОДА МЕЙЕРХОЛЬДА | 17 |
| От автора | 17 |
| ДЕТСТВО..... | 18 |
| ЮНОСТЬ..... | 26 |
| УНИВЕРСИТЕТСКИЙ ГОД..... | 32 |
| ФИЛАРМОНИЯ..... | 40 |
| ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР | 52 |
| ЧЕХОВ..... | 60 |
| ПРАЗДНИКИ И БУДНИ..... | 68 |
| КОНФЛИКТ..... | 86 |
| ГОРЕ УМУ И ЧАЦКИЙ-ГАРИН | 100 |

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

В настоящем издании впервые собраны работы Л. К. Гладкова об одном из основателей советского театра — Всеволоде Эмильевиче Мейерхольде.

Будучи еще совсем молодым человеком, Л. К. Гладков работал в Научно-исследовательской лаборатории Государственного театра имени Мейерхольда. Впрочем, его функции в театре не ограничивались формальным пониманием должностных обязанностей, круг его интересов был достаточно широк: можно утверждать, что он был своего рода летописцем художественной жизни Театра имени Мейерхольда в последние годы его существования.

В конце пятидесятых годов А. К. Гладков начал работать над книгой воспоминаний о В. Э. Мейерхольде. Главы из будущей книги публиковались в альманахах «Москва театральная» (М., 1960) и «Тарусские страницы» (Калуга, 1961) и журнале «Новый мир» (1961, № 8), имели большой успех у читателей как в нашей стране, так и за рубежом. Первая редакция книги была завершена в 1964 году и представлена в Ленинградское отделение издательства «Искусство», но издание в то время не было осуществлено. Автор и в дальнейшем публиковал отрывки из этой работы: в журнале «Нева» (1966, № 2), в сборнике «Встречи с Мейерхольдом» (М., 1967).

Полностью книга «Пять лет с Мейерхольдом» впервые была опубликована уже после смерти А. К. Гладкова в его сборнике «Театр. Воспоминания и размышления» (М., «Искусство», 1980).

В апреле 1966 года по предложению заведующего редакцией «ЖЗЛ» издательства «Молодая гвардия» Ю. Короткова А. К. Гладков начал работу над биографией Мейерхольда. Однако в силу сложившихся обстоятельств работа не была завершена, автор в 1971 году закончил первую часть — «Годы учения Всеволода Мейерхольда» (по объему — только четверть предполагавшейся книги).

Книга вышла в свет на родине В. Э. Мейерхольда, в Пензе (Приволжское книжное издательство, 1979).

В 1974 году в издательстве «Искусство» в книге Эраста Гарина «С Мейерхольдом» была опубликована статья «Горе уму» и Чацкий — Гарин» (написанная А. К. Гладковым в 1967 году), включенная в издание по просьбе актера.

В конце жизни (осень 1975 года) А. К. Гладков, подводя итоги своей работы над мейерхольдовской темой, предполагал объединить уже законченные к тому времени произведения в своего рода трилогию: «Годы учения Всеволода Мейерхольда», «Горе уму» и Чацкий — Гарин» и «Пять лет с Мейерхольдом». Автор считал, что они образуют связное повествование о Мастере — от начала его жизни до последних художественных свершений.

В настоящем издании составитель счел возможным осуществить эти намерения А. К. Гладкова. Тексты работ публикуются в авторской редакции и заново сверены с рукописями.

Кроме этого в издание включен мемуарный очерк А. К. Гладкова «Встречи с Пастернаком». Первая редакция его была завершена автором в 1964 году, неоднократно предлагалась для публикации в журналы. Однако при жизни автора в советских изданиях очерк опубликован не был.

Фрагменты из него публиковались в журнале «Литературное обозрение» (1978, № 4) и сборниках А. К. Гладкова «Театр. Воспоминания и размышления» и «Поздние вечера» (М.: «Сов. писатель», 1986).

В настоящем издании очерк публикуется в его последней авторской редакции (по машинописи, хранящейся в личном архиве Ц. И. Кин).

Следует сказать, что публикация литературных произведений А. К. Гладкова — в значительной мере заслуга Цецилии Исааковны Кин, ее веры в талант Александра Константиновича, ее убеждения в необходимости ознакомить с его работами широкого читателя. Издание предваряет ее мемуарный очерк «О дорогом АКГ».

В заключение составитель считает своим приятным долгом поблагодарить всех тех, кто способствовал появлению вышеупомянутых работ в свет, в особенности А. П. Мац-кина, Г. В. Мясникова, С. К. Никулина, а также ушедших из жизни И. В. Ильинского и А. В. Февральского.

О ДОРОГОМ АКГ.

Вскоре после того, как Александр Константинович Гладков впервые появился в моем доме (14 января 1964 года, день рождения Виктора Кина), я стала называть его АКГ, и это ему, кажется, нравилось. Если бы не нравилось, достаточно было одного слова — и я бы перестала. Но такого слова АКГ не сказал, и, следовательно, все было в порядке. Не знаю, как объяснить, но, может быть, это было камертоном, определявшим весь характер наших отношений. АКГ называл нашу дружбу романом отношений. Мне очень трудно писать об Александре Константиновиче, однако мне кажется, что это не только мое право, а нечто большее: это долг. Долг потому, что он доверял мне, и еще потому, что я знаю о нем больше, чем, вероятно, знают многие другие.

Я бесконечно счастлива, что выходит двухтомник, бесконечно благодарна всем, кто верен памяти Александра Константиновича, кто понимает, как он был талантлив и как одинок. Прежде всего это Владимир Всеволодович Забродин, без которого вообще бы книги АКГ не вышли. Когда ко мне привезли архив АКГ, я страшно боялась чьего бы то ни было вмешательства, боялась, что кто-нибудь присвоит себе мысли и находки Гладкова. К несчастью, бывает и такое. Я не могла забыть одного разговора с Александром Константиновичем. Он тогда пришел ко мне расстроенный и рассказал кафкианский какой-то сюжет. Один человек (его тоже теперь нет в живых) просил Гладкова отдать ему мейерхольдовские архивы, поскольку, сказал тот человек, вы все равно ничего не сможете напечатать.

Это было отвратительно и очень страшно. Слава богу, рукописи все-таки и вправду не горят, и все написанное Александром Константиновичем о Мейерхольде опубликовано за его, а не за чужой подписью. Остается горькая и не оставляющая мысль: Гладков не дожил до того, что было бы для него огромной радостью. Так решила судьба. Но когда выходят книги, которые надолго останутся в истории культуры,— это все-таки выше нашей личной бесконечной боли.

В августе 1972 года Александр Константинович подарил мне свои «Сто стихотворений» из «Северной тетради». Подзаголовок: «1949—1964 гг.». Это не настоящая книжка, а напечатанные на пишущей машинке и сброшюрованные лагерные стихи. Одно из них, датированное 1952 годом, называется «Мейерхольд». И сейчас я приведу весь текст, не задумываясь о его литературных достоинствах или недочетах.

«Я знал его слухом и зрением.
Ладонью тепло его знал.
Я помню миров сотворение,
Вместившееся в зал.
Просторный, как жизнь, просцениум.
Софитов таинственный свет.
Здесь жерла на Марс нацелены
И миру спасенья нет.
Здесь сдавленный духотищею,
Вонищею шуб и риз,
Порфиру на рясу нищего
Монаха менял Борис.
Менял, как меняют рукопись
На сцены прекрасный звон
На улице Горького, в Бруклине
И в «Глобусах» всех времен...
В зубах с папиросой стаивал,
Рукой отбивая ритм...
Не он, а его ставили,
Как ставят векам на вид.
В зубах с папиросой потухшею,
Забывтой, как мы себя
В том зале забыли, слушая
Стон хора и стук гвоздя...
Предсмертное пострижение,
С Дантесом дуэль иль суд,—
Простите за выражение,—
Хрена ли, как это зовут?

В какие бетонные бункеры
Ушел, откурив, навек,
Как самый тот камер-юнкер,
Упавший на алый снег...
Но разве это не чудно,
К бессмертию через смерть?
Стать гением вовсе не трудно,
Достаточно быть и сметь».

Конечно, нетрудно сказать, да и доказать, что стихотворение не такое уж удачное. В чем-то подражательное, в чем-то наивное. Но Александр Константинович включил его в свои «Сто». Не забудем, каковы были обстоятельства. Привожу целиком нечто вроде предисловия автора:

«В лагере карандаши отбирали только химические, а простых было вдоволь. Стихи писались вместо дневников: они легче сохранялись в непрерывных «шмонах»; в случае чего их можно было хранить не на бумаге, а в памяти. Но все же многое забылось. Переписал то, что сохранилось и в записях и в голове. Это почти дневник».

А раз почти дневник, не могло не быть стихотворения «Мейерхольд». Кто читал опубликованные уже тексты Гладкова знают, что он считал Всеволода Эмильевича своим учителем, был глубоко предан ему, любил. Цитирую записи АКГ от 25, 26 и 27 января 1976-го — последнего года его жизни, точнее — последних месяцев: «...я вчера дал Ц. И. почитать свой дневник за 37-й год. Она прочла за ночь и утром звонит, что «потрясена». Пишет мне письмо. Это первый читатель моего дневника»; «От Ц. И. записка: «Я под исключительно сильным впечатлением. Не могу выразить даже». Это о моем дневнике»; «...Обедал у Ц. И. Забрал у нее свой дневник за 1937 год с приложением ее письма. Письмо более чем хвалебное».

Слово «хвалебное» неточно. АКГ так написал из внутренней деликатности, он отлично понял, чем было для меня такое чтение. Вести в 1937 году дневники, не только фиксируя факты, но и давая им оценку,— само по себе было не просто отчаянной смелостью, а настоящим риском. Боялся риска АКГ? Безусловно, да. Он эти отдельные записи передавал матери — Татьяне Александровне,— и она их тщательно прятала на даче в Загорянке. Мать была самым верным, единственным, может быть, человеком, кому он верил безоглядно. Все дело в том, что Александр Константинович просто не мог не писать. И когда Бек однажды сказал ему, что без пьес можно, в сущности, обойтись, а «Вы должны написать «Былое и думы» нашего времени», Бек был совершенно прав. АКГ пришел ко мне тогда из поликлиники (они с Беком случайно там встретились) и рассказал. Ему было приятно, что кто-то что-то в нем понимает. А теперь прошу прощения, но хочу процитировать то мое письмо, которое АКГ смешно назвал «хвалебным». Оно длинное, но дам не все.

«...Я думаю, что Вы не в состоянии отдать себе отчет в значении этого Вашего дневника. Вчера Вы сказали мне, что в нем несколько слоев: Мейерхольд, литература и искусство, Ваши личные дела. Переставим очередность и акценты. Это поразительный документ, в котором важнее всего не факты, не события, а человек, рассказавший о них: его восприятие, реакция, личное поведение, оценки. Вы. Вам двадцать пять лет. Меня не удивляет зрелость мысли, потому что это было присуще наиболее талантливым и умным людям поколения, к которому я расширительно отношу и Вас и Кина (разница в девять лет — это не двадцать). Не удивляет и уровень культуры, разносторонность интересов и прочее. Самое поразительное в Вашем дневнике, по-моему,— историческая интуиция, диалектичность. У Вас есть запись от 8 августа о том, что все происходящее — «не чума». Эта запись мне кажется ключевой для одной линии дневника. Вы сопоставляете диаметрально противоположные процессы, происходящие в нашем обществе, улавливаете загадочную противоречивость этих процессов и фиксируете на бумаге.

Понимаете ли Вы, что такое этот дневник для будущих историков? Колоссальное, решающее преимущество в том, что это не литература, а доподлинная жизнь. «Это было при нас»,— говорил, кажется, Пастернак. К концу чтения меня охватил такой озноб, что мне казалось: я заболеваю. Конечно, я подходящий читатель, но убеждена в том, что люди, лично не бывшие свидетелями, участниками, жертвами тех лет, все равно поверят каждому слову и ощутят фантастический, ни с чем несравнимый трагизм того сумасшедшего года.

Прочитав дневник, я лучше понимаю и Ваши напечатанные тексты. С какой-то точки зрения дневники Ваши еще важнее, многоцветнее. Меня изумляет отчетливость Ваших реакций на то, что происходило. Высокая (без риторики даже перед самим собой) нравственность Вашей личной позиции. Смелость. Вести такой дневник в то время само по себе отчаянный криминал. При этом Вы откровенно пишете о страхе, особенно после ареста брата. О том, как хотели избавить свою маму от нового удара на случай, если придут за Вами. О том, как Вы избегали заполнять анкеты и прочее. А

дневники вели. А брату посылали в лагерь письма, вопреки мнению отца. Деньги посылали. Все, как должно было быть для такого человека, как Вы. Вы мне вчера говорили о каких-то неточностях. Это вздор: разве дело в дате события, о котором Вам кто-то что-то сказал, или в том, подтвердился или не подтвердился такой-то слух...

Понимаете, если бы это было литературным произведением, надо было бы сказать что-то вроде следующего. Что «лирический герой» (Вы) необыкновенно привлекателен. Что у автора тончайшее чувство меры и стиля,— например, в описаниях погоды: дождь, «крово-красный закат», река, букет цветов. Чуть-чуть, а это оказывается необходимым. Что инстинкт художника подсказал автору делать в дневнике записи о шахматном или футбольном матче, о концертах, о прогулках. Все это вписывается в мозаику того страшного года, все на месте, верно найдены пропорции. Что есть блестящий лаконизм формулировок вроде «великая уравнивательная демократия террора» или «демагогия пахнет кровью».

Что все, связанное с любовью, написано мягко, пастельно и трогательно, как запись о стихотворении, которое посвящается «всем подружкам этой весны» (кажется, весны, боюсь напутать). Что автор не только исключительно умен и тонок, он умеет чувствовать и очень тонко выражать оттенки чувства. Например, фактическая измена близких друзей: «Есть только удивление: так вот как это бывает». И другие похожие записи, предельно сдержанные. Но речь идет не о литературном произведении, а о Вашем дневнике, и я не могу отвлечься от того, что это писал не Х, а мой дорогой АКГ...»

Продолжаю цитировать то мое письмо: «Мейерхольд. О нем читать даже трудно, настолько все трагично и нелепо, и зная конец. Там у Вас есть одна запись: «Я имел счастье встречаться с Маяковским и Пастернаком, хотя и немного, и считаю это величайшей удачей своей жизни. Этого (и Мейерхольда!) у меня уже никто не отнимет, что бы со мной дальше ни было». Это очень дорогая и близкая мне мысль, о том, что никто и никогда не отнимет у нас людей, которых мы любили, городов, которые мы видели. Вы не могли предположить в то время, как близко судьба столкнет Вас с Пастернаком, всего через несколько лет. И что Вы будете любить его, Вы мне это сами сказали, больше, чем Мейерхольда, так как к Мейерхольду какое-то другое чувство...

Читать обо всей травле и унижении Мейерхольда очень трудно... Как он понимал Вас. Ну хорошо, блестящие способности Ваши ему было понять при его уме и опыте нетрудно, но ведь он понимал до конца, что может доверять Вам беспредельно. И в такие годы. Все ваши попытки активно защищать его... Все записи о перипетиях травли звучат как речь «свидетеля обвинения». Гнусность проработок, тема Киришан-антикиришан и все с этим связанное. Конечно, и я в тот год жила в Москве и кое-что помню. Разница, однако, в том, что Вы очень многое и тогда видели яснее. Сейчас я думаю о том, что вот мы современники и даже Вы два раза с Киришан встречались, но жизни шли параллельно и все-таки в разных измерениях. То, что Киришан был коммунистом, определяло многое. Может быть, Вы не видели, а чувствовали яснее, потому что меньше находились в плену определенной идеологии. Киришан был очень независимым человеком в своих взглядах и поступках. И в нем тоже было благородство, помните, как он подошел к Бухарину, который был на приеме, но все от него как от чумного отворачивались, подошел, взял под руку, стал прогуливаться... Но такого отчетливого взгляда, как у Вас — «нет, это не «чума», — мне кажется, у Киришан, у многих членов партии вообще не было. Может быть, я ошибаюсь. И тот же Мейерхольд в конце где-то: он уже не станет бороться за свой театр, но за партбилет будет бороться. Страшно все это...

Этот дневник — документ большой обличительной силы. И там, где Вы даете волю эмоциям, и там, где как будто просто фиксируете факты. Очень страшно. И поразительно, что все человек выносит, что Вы испытывали радость от книг, от погоды. Ваши записи не только и не столько о процессах, а обо всех литературных делах читаешь с жгучим интересом и с болью. Покаяния, проработки, улюлюканье, карьеризм, сведение счетов, трусость, унижения. Вы там где-то написали, что не можете не ходить, не слушать. И была фраза (я не путаю?) «на краю бездны» или что-то похожее. Счастье было и в том, как Вы перенесли лагерь. Может быть, тут особенности характера, Ваша доброта, оптимизм, чувство меры. Что касается Ваших друзей, мне кажется естественным, что сейчас Вам не хочется их видеть и не о чем говорить. «Пути, которые мы избираем», не правда ли?

Еще о Мейерхольде. Может быть, позднее, после сближения с БЛП (Борисом Леонидовичем Пастернаком.— Ц. К.), у Вас что-то сместилось. Но в 1937 году в дневнике столько боли за него, столько любви к нему, столько пронзительного чего-то. О его обаянии, несмотря ни на что.

О том, как он постарел, как выглядит. История о том, как какой-то театральный гад пошел в цирк, и комментарии к этому (не помню совсем, что это за гад и в чем было дело). С Мейерхольдом — высокая трагедия. Но как все это длится. Ведь уже с первых записей, с января, ощущение беды. А потом словно паузы, передышки, но все хуже и безнадежнее. У Вас несколько раз слова такой глубокой любви к нему, и в последней записи за 1937 год и раньше. Мне кажется, что я просто вижу,

как он кладет Вам руку на плечо, и думаю о том, какой Вы тогда были. Очень много сегодняшнего было в Вас и тогда. До удивительного... То целомудрие, которое есть в Вас сегодня.

Книги. Ваша исключительная образованность, свобода мысли. Чувство меры, вкус. И — после всего пережитого — терпеливость, скромность, которые меня не перестают поражать. При всем том, что о себе Вы все-таки все знаете. Только значение дневника Вы, по-моему, не можете оценить. А за другие годы Вы мне дадите почитать?»

За другие годы АКГ не успел дать мне дневники. Я их прочла потом, когда ко мне привезли архив. Но запись от 8 августа 1937 года у меня есть, я ее просто тогда себе перепечатала и привожу почти целиком: она очень важная. «Нет, это не «чума». Чума — это вообще бедствие, одевающее город в траур. Это налетевшая беда, которая косит, не разбирая. Это, как бомбежка Герники, несчастье, катастрофа. Но это несчастье не притворяется счастьем, во время него не играют непрерывно марши и песни Дунаевского и не твердят, что жить стало веселее. Наша «чума» — это наглое вранье одних, лицемерие других, нежелание заглядывать в пропасть третьих; это страх, смешанный с надеждой «авось пронесет», это тревога, маскирующаяся в беспечность, это бессонница до рассвета. Но это еще — тут угадывается точный и подлый расчет — гибель одних уравнивается орденами других; это стоны избиваемых сапогами тюремщиков в камерах с железными козырьками на окнах и беспримерное возвеличение иных: звания, награды, новые квартиры, фото в половину газетной полосы. Самое страшное этой «чумы» — то, что она происходит на фоне чудесного московского лета — ездят на дачи, покупают арбузы, любуются цветами, гоняются за книжными новинками, модными пластинками, откладывают на книжку деньги на мебель в новую квартиру и только мимоходом вполголоса говорят о тех, кто исчез в прошлую или по-запрошлую ночь. Большею частью это кажется бессмысленным. Гибнут хорошие люди, иногда не хорошие, но тоже не шпионы и не диверсанты. Кто-то делает себе на этом карьеру. Юдин и Ставский такие же карьеристы, как и погубленные ими Авербах и Киришон...».

На этом обрываю цитирование записи АКГ от 8 августа 1937 года, потому что дальше идет перечень фамилий и всякий почти раз нужна была бы сноска. Поясню только смысл «Киришон-антикиришон». Александр Константинович подробно записал 30 апреля 1937-го, что происходило на общемосковском собрании драматургов, которое длилось три дня и было разгромным: «Я слушал и смотрел на все это с жадным интересом, словно присутствуя на заседании Конвента в день падения Робеспьера. Масштаб, конечно, иной, но и тут тоже не игрушки, тут тоже кончаются судьбы, а может быть и чьи-то жизни». Владимир Киришон был, так сказать, знаменитым официальным драматургом и одним из самых влиятельных литературных деятелей. Александр Константинович относился к нему лично и к его пьесам с отвращением. Но когда ему предложили что-то написать о Киришоне, намекнув, что можно (тогда стало можно!) очень критиковать, он, разумеется, отказался. Об этом и в дневниках, и мне самой АКГ рассказывал.

Лето 1937 года. 15 июля в дневнике запись о случайной встрече с Виктором Кином. 3 августа арестовали младшего брата АКГ — Льва Гладкова. Для него и для его семьи Александр Константинович делал все — во время заключения, после освобождения брата. Еще весной, 20 апреля 1937 года, дневниковая запись: «В № 2 «Молодой гвардии» стихи Владимира Луговского о последнем процессе. Там есть такие строки: «Душно стало? Дрогнули колени? Ничего не видно впереди? К стенке подлецов, к последней стенке! Пусть слова замрут у них в груди!..» Что бы после этого ни писал Луговской, ничто не смоет подлости этого стихотворения, невиданного в традициях русской поэзии». И последняя, нет, предпоследняя запись от 27 декабря: «Кончается страшный, нелепый, таинственный, трагический и бессмысленный 1937-й год. Когда-нибудь о нем будут писать романы и исследования, поэмы и драмы. Историки разберут страшные архивы (если они сохранятся) и ничего не поймут...» И вот последняя запись, 31 декабря: «...год назад в этот час я сидел рядом с В. Э. Его рука лежала на моем плече и со мной первым он чокнулся, подняв бокал. Ему, Лёве и родным — мои мысли на исходе этого злосчастного года».

Больше о дневниках 1937 года говорить не станем, но о Мейерхольде скажу еще. На протяжении двенадцати лет нашей дружбы тема Мейерхольд присутствовала как одна из главных, несмотря на то, что я, как справедливо говорил АКГ, совершенно нетеатральный человек. Если собрать все, что о Мейерхольде есть в нашей переписке и в записях Александра Константиновича, получится, пожалуй, брошюрка. Но ракурс несколько особый, Александр Константинович мне много рассказывал об этом периоде своей жизни, в частности о том, как он решил уйти из театра сразу после того, как был арестован его брат Лев, чтобы «не компрометировать». Это прекрасно, но очень наивно: что мог значить для Мейерхольда арест брата одного из сотрудников, когда столько всего было рокового и неотвратимого!

Мне кажется, на протяжении долгого времени АКГ считал главной своей задачей написать большую книгу о Мейерхольде. Он мне говорил, что лично обязан Всеволоду Эмильевичу очень

многим, в частности тем, что очень требователен к себе, к своим текстам, вплоть до мелочей. Начиная с 1981 года АКГ неотступно думал об этой главной книге, о ее конструкции, о форме. 2 апреля 1966 года в дневнике запись о «неожиданном письме от Ю. Короткова» насчет того, что книга о Мейерхольде включена в план ЖЗЛ и что все со всеми согласовано (тема, автор и т. д.). АКГ телеграфно сообщил о своем согласии. К тому времени его «мейерхольдовский архив» состоял уже из шестнадцати папок: «все собрано исподволь». И вот он начал работать, работать трудно, потому что все время менялись планы, акценты. То АКГ самому не нравилось то, что он пишет, то нравилось, то у него возникали альтернативные планы. Насколько я могу судить, отправной точкой надо считать письмо Короткова (апрель 1962). А с 1964 года возникла и я как корреспондент и собеседник Александра Константиновича. И, вероятно, как свидетель, многое запомнивший. Конечно, Мейерхольд меня интересовал лишь постольку-поскольку. Я не только его никогда в жизни не видела, я и спектаклей не понимала. Зато мне кажется, что я понимала АКГ.

Кроме того, я читала уже напечатанные воспоминания и, как он говорил, «эссеи» АКГ о Мейерхольде и понимала, насколько важна эта работа. Поэтому в письмах и в разговорах настаивала на том, чтобы, «несмотря на историю с Коротковым» (Александр Константинович мне объяснял, что Короткова, к которому он очень хорошо относился, «принесли в жертву», не помню уж кому), он продолжал писать свою самую главную книгу о Мейерхольде. Шли годы, АКГ писал о многих других и все давал читать. И тем не менее я понимала, что работа о Мейерхольде самая важная и было бы почти преступлением перед историей культуры ее не закончить.

В октябре 1975 года Александр Константинович принес мне рукопись воспоминаний «Пять лет с Мейерхольдом». Нет смысла говорить о впечатлении. 6 октября я пишу АКГ: «Только после ночного разговора до меня дошло, что Вам нужны не мои эмоции, а мнение: что можно включить в рукопись в смысле проходимости. Поэтому сейчас постараюсь писать трезво и без всяких чувств. Начнем с самого начала. Может быть, часть ночного разговора можно сохранить: насчет отношения В. Э. к «башне из слоновой кости» и к народному признанию...» И так далее, постранично. Словом, АКГ на этот раз, кажется, предназначил мне роль дружески расположенного цензора. Но я восприняла всю историю с чтением рукописи как знак большого доверия.

Прошу прощения, что опять буду говорить о себе. Это только для того, чтобы на самом деле говорить об Александре Константиновиче. Сама я в жизни не вела дневников, а вот о нем многое записывала и сейчас приведу разные отрывки. Но раньше расскажу одну историю. Летом 1973 года один мой итальянский приятель говорит, что в Париже вышли «Встречи с Пастернаком» Гладкова. Я отвечаю, что этого не может быть и что он путает. Утверждает, что не путает. Тогда я прошу достать мне эту книгу непременно и прислать с первой оказией. Обещает. Я никому ничего не говорю и, конечно, АКГ — ни полслова. Жду и не уверена.

О Пастернаке мы никогда не спорили, так как я глубоко любила его стихи, многие помнила наизусть. Однажды, в юности, слышала, как Борис Леонидович читал «Лейтенанта Шмидта», монотонно, не модулируя, и довел аудиторию буквально до истерики, когда дошел до сцены суда. А в зале были мужчины, прошедшие гражданскую войну или подполье, не сентиментальные наверно. С Пастернаком я не была знакома, поехала на похороны (разумеется, как и многие, пережила боль и позор травли великого и мне лично очень дорогого поэта. Пережила и трагедию Бориса Слуцкого, который все-таки выступил на том проклятом собрании, хотя за два дня до того говорил, что не выступит и вообще туда не пойдет).

Конечно, я читала текст Гладкова «Встречи с Пастернаком». Он во все толстые журналы давал, все восторгались, и никто не печатал, так и не понимаю почему. А «Литературная Грузия» цитировала этот текст, словно он уже был опубликован.

Среди итальянцев был один — молодой и милый Эцио Ферреро, прекрасно говоривший по-русски. Его любила я и новомирцы, он нравился и АКГ. (Позднее Эцио погиб в Милане в автомобильной катастрофе, и АКГ вместе со всеми нами подписал отправленную туда телеграмму со словами соболезнования.) Приехал Эцио, красивый и веселый, и привез мне маленькую белую книжечку. Это было 12 ноября 1973 года, сравнительно быстро мы ее получили (в парижском издании точная дата публикации: 15 мая 1973 года).

Случилось так, что в этот день, 12 ноября, АКГ написал мне довольно грубую записку. Но я-то, когда пришел Эцио, знала, что у меня есть для Александра Константиновича небывалый сюрприз, позвонила и стала просить зайти ко мне, потому что приехал Эцио... Нет, АКГ не желает зайти и говорит с крайней степенью раздражения. Все это мне было безразлично, и я, чувствуя себя королевой, в первый и последний раз в жизни ответила ему по телефону: «Заткнитесь», о чем, конечно, забыла, он сам мне позднее это припомнил. Эцио сидел у меня еще часа два, потом я маленькую

белую книжку плотно завернула в газету, чтобы получился плотный пакет и чтобы АКГ услышал стук, когда пакет, опущенный Эцио в дверную щель, упадет на пол. А позвонил он мне еще через час и только сказал: «Я ошеломлен».

На другой день АКГ пришел и рассказал мне, что ему стало нехорошо, когда он увидел книгу. Он страшно обрадовался, но и взволновался и стал читать ее. Конечно, не тот вариант. Конечно, есть опечатки. Мы никак не могли бы узнать, каким образом рукопись попала в Париж. Но ничего странного не было: если рукопись лежала во всех наших журналах и гуляла по нашей стране, могла и во Францию попасть. АКГ я никогда не видела таким счастливым. Он только говорил мне, что почти не с кем поделиться радостью.

К несчастью, это правда: круг друзей Александра Константиновича был очень узким. Отчасти он сам этого хотел, отчасти просто так получилось. А все это вошло в наши анналы под кодовым названием: «Кто-то опустил в дверную щель одну вещь...»

АКГ подробно расспрашивал меня об обстоятельствах. Как я достала, и так далее. Больше всего его удивляло то, что я столько времени ждала эту книжку, а ему ничего не говорила. Объясняла и повторяла, что боялась путаницы: а вдруг это все неправда... Но АКГ говорил, что он ни за что не мог бы столько времени молчать. Может быть, и правда, не смог бы. Это не важно, важно то, что он был счастлив по-настоящему. А это не так уж часто случалось.

Чтобы закончить эту историю, добавлю, что было продолжение: 30 марта 1975-го я написала ему: «Дорогой АКГ, по свежей памяти записываю для Вас то, что передавала сегодня в 18.20 «Немецкая волна». Объявляя программу передач, они сказали, что по случаю светлого Христова воскресенья передадут «очерк» Александра Гладкова «Встречи с Пастернаком». А когда дошло до передачи, которая длилась минут 16—17, они сказали точнее: «Отрывки из книги...» О Вас сказали: «...русский советский драматург, родился в 1912 году. Его комедия «Давным-давно», переведенная на многие языки, впервые была показана на сцене в 1941 году в осажденном Ленинграде». Потом о том, что в такие-то годы Вы работали вместе с Мейерхольдом, «о котором написал в 1961 году». Потом: «Книга «Встречи с Пастернаком» была написана в 1963—1964 годах. Она была издана в Париже в 1973 году». Затем прочли (два мужских голоса, один говорил много, другой мало) отрывки из Вашей записи от 7 марта 1942 года о пятичасовом разговоре с Б. Л., начиная с того, как Вы пришли, а он умывался. К сожалению, у меня нет текста, не то я могла бы проверить, передали ли они эту запись целиком либо нет. Там было очень много значительного. Описание внешности Б. Л., его слова о коллегах, о неуверенности в себе, о том, чтобы Вы не говорили, что Вам «нравится ранний Пастернак», о его переводе «Гамлета», о том, что разным поколениям читателей нравятся разные периоды в творчестве писателя. О том, что он еще не прочел Вашу пьесу, а в конце, что он даже не начал, так как вчера ему помешали, но что это даже хорошо, так как будет повод скоро опять встретиться. Что ему приятно с Вами разговаривать, так как Вы ему не поддакиваете. Ваши слова «Пьяный от счастья». Текст звучал великолепно. Передача была абсолютно корректной, ни малейших намеков, вранья или инсинуаций. Закончив, опять повторили: «Мы передавали» ... и так далее. Они только не знали, что сегодня еще день Вашего рождения. Мне жаль, что Вы не слышали, но я Вам все записала точно».

Через несколько дней «Немецкая волна» повторила передачу, АКГ слушал и пришел ко мне опять радостный. Сказал: «Ну, за это меня не расстреляют».

Вот и все о теме Пастернак. Нет, еще одно — позднее: Александр Константинович рассказал мне, что в каком-то литературном салоне его осуждали за то, что он отрицательно относится к религиозности Пастернака. Ему было неприятно, задумался. Но потом пришел к выводу, что все это просто «дань очередной моде».

Странно мы жили в семидесятых годах: создавалось какое-то новое качество. АКГ — очень уединенно. Периодически по той или иной причине он не снимает телефонную трубку, иногда это вполне разумно, иногда каприз. Потом звонит мне: «Вы мне не звонили?» — «Нет». Потом звонит опять: «Я с тем же вопросом». — «С каким?» — «Вы мне сегодня не звонили?» — «Нет». — «Кто-то утром звонил три раза». Он не брал трубку, а теперь беспокоится. Поскольку это происходит в момент, когда АКГ не держит круговую оборону, а просто капризничает, я говорю с позиций обывательского здравого смысла: «Почему же не снимать трубку, раз потом беспокоитесь?» А вдруг он снимет трубку и услышит что-нибудь неприятное? Пытаюсь возразить, но АКГ говорит: «Как-то глупо не снимать и не снимать, а потом вдруг — снять». Но есть и вариации: он снимает трубку и, если голос чужой, отвечает: «Гладкова нет дома». Однажды пришел немножко огорченный: он ответил, что нет дома, а это звонили из ленинградского журнала «Аврора», интересно, что им нужно, но, поскольку он так ответил...

Еще раз прошу прощения у тех, кто будет все это читать. С того дня, когда мне позвонили из

издательства и попросили написать для двухтомника, ни о чем и ни о ком, кроме Гладкова, не могу думать. Приближается день его рождения, приближается тринадцатая годовщина смерти. Я опять живу в то время, пишу, рву страницу за страницей, потому что понимаю: слишком уж личное, слишком подробное. Но наряду с этим мне кажется, что нужно, может быть, даже важно и это. Одним словом, цитирую то, что записала 13 октября 1973-го по поводу первой пачки писем АКГ ко мне, переданной в ЦГАЛИ (до того, как передать, показала ему, и он согласился, отрезав только кончик одного из писем. Всего в первой пачке их было 120):

«Мне хочется написать нечто вроде комментариев к письмам АКГ. Я совершенно отдаю себе отчет в том, что мне было бы не по плечу в этих комментариях хотя бы отчасти «дать портрет» Александра Константиновича, я даже не буду пытаться это сделать. Тем не менее, фиксируя факты, я, конечно, не смогу сохранять полную беспристрастность и отстраненность и, возможно, окажусь не всегда справедливой в оценках и суждениях. Здесь много причин: прежде всего, АКГ мне слишком дорог, и это одно обусловит, вероятно, некоторую мою необъективность и склонность становиться на его сторону, когда это, может быть, и неправильно. Во-вторых, я знаю некоторых людей, о которых говорится в письмах АКГ ко мне, и мои личные ощущения и оценки тоже будут влиять на всю эту попытку написать комментарии. Но, как бы то ни было, через месяц будет десять лет с тех пор, как АКГ впервые написал мне; десять лет — срок большой. То, что я знаю и думаю об Александре Константиновиче, я сейчас напишу. Само собой разумеется, буду цитировать письма АКГ и это послужит канвой.

Первое письмо АКГ ко мне написано 14 ноября 1963 года и помечено Ленинградом... Хорошо помню свое первое впечатление от встречи с АКГ. Он просидел у меня около пяти часов. Чисто внешнее впечатление было смешанным: большой, толстый, мне показалось тогда, что лицо у него хорошее, но нос слишком мал для такого громадного человека. Выражения глаз под очками я как-то не ощутила. Но было несомненно: это интеллигент высочайшего класса, с острым умом, чрезвычайной наблюдательностью и редкой начитанностью. Кроме темы Виктор Кин было затронуто много других. Подробностей я не помню, помню только, что о политических вопросах АКГ говорил с откровенностью и независимостью суждений, которые меня почти удивили: все-таки мы виделись впервые...

...За эти десять лет произошло много больших и маленьких событий (я имею в виду и общественные, в частности литературно-политические и сугубо личные наши дела). Очень много вечеров, проведенных вместе, масса интереснейших вещей, которые АКГ мне рассказывал о себе, и о других, и о жизни вообще... Он великолепно отдает себе отчет в масштабах своего таланта, и у него громадное чувство собственного достоинства. Он, несомненно, знает, что вошел уже в историю русской литературы прочно и навсегда. Косвенным признанием является, например, статья о нем в БСЭ. Но, по мелкому и конъюнктурному счету ССП, по счету самолюбий и престижей, АКГ оказывается где-то на обочине. В этом есть громадная несправедливость и противоречие, очевидно, присущее нашему обществу. С одной стороны — чуть ли не классик («Давным-давно»), с другой...

Без сомнения, жизнь ему очень много недодала и он не может не понимать этого. Не так давно он сказал мне о себе, что он «неудачник», и поэтому так болезненно реагирует на многое. Конечно, слово не то. Правильнее сказать иначе: мы живем в такое время, когда громадный талант АКГ в силу всевозможных объективных причин и уродств не может быть реализован полностью...

Чувство историзма у АКГ. Замечу кстати, что он любит некоторые исторические эпохи, а к другим равнодушен, или даже — они отталкивают его. Он мне сказал однажды, что все знает о Наполеоне, и я понимаю, что тут нет преувеличения. Он несравненно меньше знает, например, о Парижской коммуне. Что касается политических событий наших лет, АКГ интересуется ими не только как «летописец эпохи», но и просто как живой и острый человек, не замыкающийся в узкие рамки и свободный в суждениях. Не раз и не два, а десятки раз его прогнозы сбывались, и интуиция редко его обманывает: я этому свидетельница. Он широко и политически мыслит, а самое главное, что не признает предвзятости, и схем, и «правил игры». Он может и вынужден в известной мере этим правилам игры подчиняться, как и все мы подчиняемся, в своей печатаемой работе, но в мыслях и суждениях он совершенно независим и часто видит события в неожиданных ракурсах. Именно эта независимость мышления при остром и блестящем уме и редкостной интуиции позволяет ему зачастую намного опережать выводы, к которым лишь много позднее приходят другие, хотя и умные люди.

На днях АКГ, говоря со мной о себе, привел первую строчку из стихотворения любимого им А. К. Толстого: «Двух станов не боец, но только гость случайный...» Мне кажется, что это стихотворение (среди некоторых других вещей) для АКГ — программно. Наши многочисленные разговоры с Александром Константиновичем, и нередкие споры, и письма его ко мне безусловно доказывают, что в своей оценке людей (уточню: не людей вообще — тут он сплошь и рядом

несправедлив, а «людей в литературе», если можно так сказать) и произведений искусства АКГ не то что «стоит над схваткой», но исходит из принципов, совершенно отрицающих пристрастность и групповщину.

Достаточно привести несколько цитат из писем, настолько выразительных, что комментировать их нет надобности: «Разве правда может перестать быть сама собой, если в каких-то своих целях, мне неинтересных и далеких, ее стали утверждать люди малосимпатичные... Законы «коррупции» сильны даже в таких приличных журналах, как... Мне досадно, что я забыл про это: это и есть моя глупость... Печататься негде. Мне это трудно понять все, потому что, зная наши нравы, я не могу тем не менее перестать быть самим собой. Я больше всего ценю в литературе независимость, и всякая кружковщина мне противна. То есть такая кружковщина, которая основывается на системе взаимных амнистий. Плохая книга — это, по-моему, факт, общественная весомость которого перевешивает то, что ее автор, допустим, как говорят, хороший парень. Увы, вокруг много хороших парней и мало хороших книг».

Вопрос о литературных вкусах Александра Константиновича одновременно прост и непрост: что-то вполне отчетливо, а что-то вызывает во мне некоторые сомнения. Он подчеркивает свою любовь к тому, что мы несколько обобщенно называем «латинская ясность», хотя термин условен...

Сейчас, в 1989 году, я поняла, что не стоит называть имена и приводить примеры. Потому что возникают такие прямые ассоциации с сегодняшней литературно-политической полемикой, что это уж на грани мистики. А об эстетической платформе АКГ я и сама писала в предисловии к его книжке «Поздние вечера», вышедшей в 1986 году в издательстве «Советский писатель». Повторяться не хочется. В Комментариях к письмам я писала о том, что существует противоречие между драматургией и эссеистикой или, скажем, мемуаристикой Гладкова. И сейчас думаю так. Он мне сам рассказывал, что Эмма (Эмилия Анатольевна Попова, замечательная актриса в театре Товстоногова, большая любовь Александра Константиновича) говорила, что он — нераспознанный лакировщик. Конечно, слово «лакировщик» шутовское, но мысль можно выразить и иначе. И опять возвращаюсь к Комментариям:

«АКГ говорил мне не раз, что он «не умеет писать отрицательных персонажей». Мы спорили о его пьесах «Байрон» и «Молодость театра». АКГ говорил, что по-настоящему отрицательных персонажей и там нет. Это, конечно, как рассуждать. В «Молодости театра» есть подлинно драматический мотив измены режиссеру и общему любимому делу нескольких людей и среди них те, на кого делалась ставка. Они не «отрицательные» герои в максималистском понимании слова, но функция их такова. «Байрон» — пьеса, без сомнения, трагическая и, что бы там ни говорить, построенная на глубоком контрасте между Байроном и бандами различного типа. Но в пьесах Александра Константиновича многое построено, мне кажется, не на резких противопоставлениях, не на «черно-белой» гамме, а на оттенках. Для этого нужен талант и вкус, но также определенная точка зрения: АКГ делает это сознательно. Он мне говорил и писал о том, что его пьесы могут показаться «старомодными». Но это потому, что таков его вкус и такова его доброта. Это не случайная обмолвка. АКГ, без сомнения, добр и хочет добра персонажам своих пьес, и сочувствует им, и жалеет их, и желает им удачи. Меня это трогает. Кроме того, я люблю мелодраму, например.

И все-таки, как совместить эссеистику и драматургию Александра Константиновича, я не знаю. Что он проделал с тем же Олешей. В одном из «ста двадцати писем» он писал, что Олешу погубил «чисто интеллигентский комплекс перестройки», в другом: «Пишу сейчас о Ю. К. Олеше — это трудная тема: совсем особый вариант трагических писательских судеб нашей эпохи». И, видит бог, никто не сумел бы так написать о Юрии Олеше. По сравнению с эссе Гладкова все остальное — сахарин. АКГ умеет заглядывать в такие глубины, что голова кружится от его пронизательности и от его смелости. Но в пьесах — нечто принципиально иное. Я не могу это не только выразить, но и для самой себя как-то определить, я просто чувствую. В эссеистике, конечно, тоже игра светотеней, но совсем другая, словно пишет другой человек».

Опять Комментарии: «АКГ практически может писать, как хочет: диапазон исключительно широк. К великому несчастью, очень многое оказывается сейчас «не для печати». Если подумать о том, что из-за идиотизма нашей культурной политики и ухода Короткова из ЖЗЛ не была закончена книга АКГ о Мейерхольде, делается просто страшно. Он работал над этой книгой с радостью и с большим чувством ответственности, прекрасно сознавая, что никто не сумеет так написать о Всеволоде Эмильевиче, как он — АКГ. В «ста двадцати письмах» обо всем этом говорится не раз: в различных контекстах — и о сборнике «Встречи с Мейерхольдом», и о радиопередаче, и о выступлениях его, и о книге, так и не завершённой. Много писем об этой книге:

«Известие о Короткове заставляет меня всерьез заново передумать свои планы. Вбивать все силы в работу над «Мейерхольдом» уже явно бессмысленно. Оставлять эту работу не надо, но расчет на нее нереален, видимо». И еще, после моих протестов: «Вы правы, надо кончить книгу о

Мейерхольде, но так как она может годы пролежать в столе, я должен подумать и о том, что делать для реализации». Книга не кончена — добавляю я — и будь они прокляты. Будь они прокляты не только за это, но и за это в частности. Ведь до сих пор не опубликована и великолепная работа АКГ о Пастернаке, ведь трусость, оглядка, конъюнктурщина, несвобода настолько всеобщее явление, что представляются чуть ли не нормой нашей жизни».

Комментарий к 120 письмам был длинный: 21 страница. Александр Константинович ответил мне 20 октября 1973 года. Цитирую его письмо: «Вчера, прочитав Ваш комментарий, я, само собой, был польщен основным и пропустил мимо себя то, что при перечитывании мне показалось неточным и недодуманным. А это иногда существенно. Вношу поправки и дополнения». Первый параграф посвящен Достоевскому, второй — Фолкнеру. Третий: «О связи моей эссеистики с пьесами». Тут противоречие мнимое, но все же было бы интересно в этом разобраться? Я и в эссеистике не пишу об «отрицательных людях». Разве Олеша для меня «отрицателен». Вовсе нет. Я же его люблю... Я не люблю писать об «отрицательных», м. б. потому, что я со своими героями живу годами (пока пишу), а жить с неинтересными и плохими людьми невыносимо. Такие люди есть, но я стараюсь не пускать их в свою жизнь, в том числе и в свои пьесы. Ненавидеть я не то чтобы не умел, но просто мне на это жалко времени своего, так как я жизнелюб, добродушен и гурман... Я театрал и знаю, что театр настоящий всегда апеллирует к живым чувствам (и меньше к «мыслям»). Вот почему моя эссеистика кажется Вам чуждой моему театру. Но это вряд ли что-либо иное, чем разница жанров. Ведь и за тем и за другим — АКГ, какой он есть».

В письме АКГ от 20 октября 1973 года было еще много всякого и разного, кончалось оно словом «Спасибо!», и поэтому я надеялась, что АКГ в общем не был недоволен, хотя и ругал меня за то, что я его перехвалила: «Я не так глуп, чтобы всей душой поверить во все Ваши несоразмерные похвалы мне. Как в детской игре, не скажу «горячо», а скажу «тепло».

А мы сами, АКГ и я, не играли немножко в детские игры? Наверное, было и это. История со 120 письмами еще до пастернаковской белой книжечки. О некоторых работах АКГ, в частности о последней пьесе, «Молодость театра», я могла бы, кажется, прочитать длинный доклад, потому что тут даже переговоры с Театром Вахтангова велись преимущественно через меня. То звонил завлит театра Газиев, то как-то позвонил сам Евгений Рубенович Симонов, но, к счастью, у меня как раз был АКГ и сам с ним поговорил. Случилось так, что АКГ, разговаривая со мной, вдруг придумал финальную сцену в последнем акте «Молодости театра». Рассказал, и мне так понравилось (телефонный разговор: звонят в квартиру режиссера и узнают о его смерти), АКГ как-то по-детски обрадовался, и начался процесс кристаллизации: что если действительно... Так это и осталось в тексте пьесы.

Тут есть еще один мини-сюжет: «Молодость театра» решил ставить в Риге режиссер Шейко, и его имя появилось во многих письмах и записочках АКГ: «Если позвонит Шейко... Сержусь я на этого Шейко... Меня пугала мысль, что я нарвусь на звонок Шейко. Ну его к бесу... Да будет проклят день, когда я дал этому неугомонному телефонщику Ваш номер! Возможность его звонков меня терроризирует. Вы говорите: «Он при нервах». Надо было ставить пьесу, как она написана, тогда не был бы при нервах. Не можете ли Вы ему сказать, что уезжаете на полгода в Венецию, чтобы он перестал звонить? Наш великий учитель Марк Твен говорил, что лучше одно большое вранье, чем десять мелких. Кстати, я вчера ему отправил письмо, что заболелаю, но написал не про грипп, а про то, что на самом деле, т. е. про обострение стенокардии. Грипп — это как-то несерьезно... Приду, когда минет угроза звонков Шейко. Пусть он перекует «орало» (от слова «орать») на автоматическое перо».

Пьесу Шейко поставил, но я просто не помню, как это было. Может быть, это было и не в Риге, а в Харькове. Кажется, Шейко у меня в квартире не появлялся. И вообще АКГ мне писал: «Сейчас важно только одно — новости от вахтанговцев. Это и есть, как говорил другой наш великий учитель, «решающее звено». И когда состоялся прогон (кажется, так это называется?) вахтанговской постановки, АКГ позвал всех своих друзей, а потом мы из театра поехали ко мне домой вдвоем и пили шампанское за успех спектакля.

А он имел заслуженный успех.

Еще два письма АКГ, конца 1971 года. Первое очень дорогое: «Пребывая в лагере, я там написал уйму стихов. Они писались почти как дневник. В этом их оправдание и относительная ценность для автора и его друзей. Все это правда, хотя и не вся правда, быть может. Лагерные девчонки переписывали их себе «на память», и они разлетались по разным концам огромного лагеря, растянувшегося чуть ли не от Вологды до Белого моря. У меня сохранились не все, но до сих пор до меня долетают мои, переписанные чужой рукой стихи. В свободную минуту я их перепечатаваю на машинке «для сохранности». Не знаю, скажут ли они что-нибудь тем, кто не был тогда рядом с автором. Вот маленькая поэма лирико-бытового характера «Бал». Честное слово, все так и было.

Полюбопытствуйте! Ваш А (стихи прилагаю)».

Это «Сто стихотворений», АКГ надписал мне эту книжечку позже (пока был только «Бал»):

«Беды, ошибки, улыбки, грехи...
Счет их довольно точен.
Это не более, чем стихи,
Но и не менее, впрочем».

Большей частью АКГ подписывал свои письма просто А. А вот перед Новым, 1972-м написал (он так часто был недоволен мной, или спорил, или сердился, и я не прячу этого): «В прошедшем году у меня многое шло под знаком Вашего благоволения — и эпопея с пьесой, и квартирная история, и все прочее. Вы для меня — полюс доброты и доброжелательности. Спасибо Вам! Будьте же здоровы! Ваш А. Гладков». Нет, это никак не было благоволением или добротой. Это была солидарность.

Когда АКГ прочел те мои Комментарии, он — еще до письма от 20 октября — по телефону сказал, что там есть «чудовищная фраза» о том, что он великолепно отдает себе отчет в масштабах своего таланта и так далее. Словом, поступило устное и письменное опровержение, но я не поверила серьезности опровержения. Тысячу раз я до и после слышала тирады насчет того, что он «не столько талантлив, сколько не глуп, и обладает недурным вкусом». Разумеется, скромность — одна из хрестоматийных добродетелей, но все это ерунда. Да, кстати, АКГ принял слова Бека о том, что ему надо писать «Былое и думы» нашего времени как должное — это сравнение с Герценом, которого АКГ так любил. АКГ в том письме от 20 октября сослался на «афоризм Виктора Кина, который писал: «Человек средних способностей может делать все». Свидетельствую, что Виктор Кин написал это о себе самом. Он нашел изящную условную формулу «средних способностей», но ни на секунду не считал себя «человеком средних способностей». Напротив, он тоже знал себе цену, он был человеком острого ума и разносторонней одаренности: кроме литературного таланта обладал отличным слухом, рисовал карикатуры, делал замечательные вещи на своем токарном станочке и действительно «умел делать все». Он в первый раз поехал в Милан без меня, увидел Дуомо — чудо поздней готики (знаменитый миланский собор) и написал мне в Рим: «Пожалуй, я не смог бы его сделать». Это юмор Кина.

Когда мы объяснялись насчет Комментариев, я сказала Александру Константиновичу, что, если вкладывать в формулу «средних способностей» смысл, который в нее вкладывал Кин, все на месте. В противном случае АКГ говорит вздор, который я даже слушать не хочу, не то что опровергать эти глупости. Но есть другой вопрос, очень важный: в какой мере талант реализуется? Виктор Кин был расстрелян, и все рукописи, взятые при аресте, уничтожены, в том числе почти заверченный роман «Лилль». Но Александр Константинович, арестованный не в 1937-м, а много позже, благополучно вернулся из лагеря. Однако, как и многие другие, в общем, как все, он живет в ненормальной атмосфере.

Представляя себе нормальные условия, я вижу АКГ редактором толстого политико-литературного или литературно-политического журнала, трибуны, где он писал бы сам и печатал талантливые вещи, исходя из отвращения к «кружковщине» и руководствуясь своим имманентно присущим ему отношением к литературе, как к чему-то самому, может быть, главному. Каким он был бы ответственным редактором? Как организатор он ни к черту не годился, но взял бы хорошего секретаря редакции и тем самым выпуск журнала был бы обеспечен — с технической точки зрения. А при подборе авторов АКГ исходил бы из настоящих, серьезных критериев, и я даже не знаю, кто так годился бы для роли редактора. Он устраивал бы в своем журнале настоящие дискуссии и «круглые столы» с репликами, без, как он говорил, «тугомятины», которой нас так часто кормят под видом дискуссий. Но у АКГ никогда не было журнала.

Слишком многого у него никогда не было. Он как-то сказал мне, что в нем живут два человека: первый — «неглупый...» и так далее. Второй — «неистребимо мальчишеский». Я возразила, что в нем живут по крайней мере двадцать два человека, а никак не два. Мы часто спорили о слове иррационально. АКГ отрицал самое понятие и говорил, что не знает, что такое иррационализм. Напротив, «я материалист, позитивист и вольтерьянец». А потом повторяется: добродушен и т. д. Не добродушен. Добр. Делал все, что мог, для других. Вот он несколько раз писал мне в Малеевку о книге Гарина, которая в конце концов была напечатана. Например: «Сегодня у меня редкое хорошее настроение. Кажется, мне удалось помочь Гариным в деле с книгой... Себе удач я уже почти не жду: я стал невезучий. Так пусть хоть другим — близким и друзьям — будет хорошо. А с меня хватит и этого». И еще сказал мне однажды: «Тем, кого я люблю, я все прощаю». И это точно: он рыцарь, сама знаю факты.

АКГ, не признававший понятия иррационализм, был воплощением иррационализма в личном плане. Его оберегание «свободы и независимости» доходило до прямого абсурда, до почти патологических проявлений мнительности и подозрительности. Пишу то, что сама испытала. Несколько стереотипов: АКГ плохо себя чувствует или просто болен и сообщает мне об этом. У меня — рефлекс: не надо ли доктора, не надо ли принести еду, чтобы он мог отлежаться и не выходить. Иногда (не с доктором, а с едой) соглашается. Иногда сердится: «Даже электрон имеет свободу воли». И он не желает никаких проявлений заботы. Он как киплингский кот, который ходит сам по себе. Но со мной получается черт знает что: «Я от бабушки ушел, я от дедушки ушел...» Ушел потому, что желает располагать собой, как ему вздумается, в серьезном и в пустяках. Но вот появляется синьора Кин, которая... «которая иногда чересчур». И АКГ выходит из себя, если я говорю, что он создает театр абсурда и всех нас в него втягивает, и я, например, зачастую просто не могу понять, чего он в конце концов хочет вообще, и от меня в частности. Тогда он начинает почти оправдываться и говорить о «странностях», «чужаестве», «бирючести» (от слова «бирюк»). Или: «Разве вы не знаете моей фантастической способности обижаться?»

Немного знала, потому что он рассказывал о важном и о пустяках, и сколько раз мне приходилось мирить его с друзьями (я всегда хотела, чтобы подле него были преданные ему люди, а порой надо не обращать внимания на пустяки) или играть роль третейского судьи (например, в серьезной размолвке с Юрой Трифионовым, который приехал объясняться не к АКГ, а ко мне, и мы полтора часа выясняли их отношения). Потом я знала технику ссор, он мне сам объяснял. Он никогда не выбирал поводом для ссоры то, что действительно задело, а придирался к чему-нибудь несущественному. У меня воображения не хватало, и часто я не понимала, где игра, где капризы, где иррациональное. АКГ планировал свои отношения с людьми, и не всегда, мне кажется, получалось удачно. Я ему говорила, что он гораздо снисходительнее к персонажам своих пьес, чем ко всем нам.

Однажды он дал мне свои ненапечатанные рассказы второй половины 30-х годов и предупредил: если скажу, что понравились, перестанет меня уважать, но если скажу, что совсем не понравились, то обидится. Прочла и говорю: «Еще не, но немножко уже АКГ». Прошло благополучно. Он всегда пристально всматривался в себя, как-то раз говорит: «Вот я в дневниках пишу о себе, о своей жизни. Через тридцать лет прочтут и будут разочарованы». Рассказывал мне о своих любовных похождениях и спрашивал: «А вам как кажется?» Если отвечала впопад, улыбался. Несколько фотографий женских показывал. Тут я неизменно отвечала, что нравится, потому что боялась его огорчить. Он говорил, что ему «надо попроще». Раз дошел до того, что процитировал песенку Вертинского, там: «...я могу из падали создавать поэмы, я могу из горничных делать королев». Не решилась возразить.

Но было и совсем другое. Эцио Ферреро привез для АКГ «Встречи с Пастернаком», а мне подарил две пластинки Брассанса. Я ставила, текст переводила. Один текст не понравился настолько, что АКГ сердится на меня: «Женщина должна быть леди». Отвечаю: «Я современная женщина». — «Нет, вы должны быть леди». Тут разница стиля и жизненного опыта, мне кажется. АКГ говорил, что его пьесы несколько старомодны. Добавлю: он сам, при всем уме, таланте и начитанности, в чем-то был провинциален, в нем ничего «западноевропейского» быть и не могло. Мы спорили из-за разной ерунды: АКГ говорил «супруга», а я его уверяла, что это смешно и архаично, допустимо только в официальной терминологии, а так надо говорить «жена».

Будучи комедиографом, Александр Константинович очень любит про себя проигрывать все возможные варианты развития какого-нибудь события, причем выбирает самые неблагоприятные, «чтобы не разочаровываться». У него множество суеверий и примет, иррациональных. Нельзя его поздравлять. Нельзя посылать телеграммы. Нельзя... Однажды во время уотергейтского дела Б. Н. Ляховский, друг АКГ еще по заключению, говорит: «Никсон забывает, что он не Гладков». Хочу рассмешить АКГ и рассказываю об этой остроте Ляховского. Скандал: «Вы перемываєте мне косточки». На это я: «Мы перемываем косточки Никсону», но переубедить невозможно. У АКГ есть способность сначала обидеться, а потом на эту первичную обиду накручивать всякую всячину. Тот же бедный Ляховский (ныне покойный) становится жертвой. Первое: «Ляховский нелоялен». Второе: «Ляховский со своей обычной нелояльностью». Но вот Ляховский приглашает меня пойти на просмотр своего документального фильма, я соглашаюсь, смотрю фильм и рассказываю АКГ. «Ах, поехали с Ляховским... Вы имеете возможность сделать выбор...» Это уже перебор.

Хорошо помню наше объяснение, когда я сказала: «Трудно Вас любить, трудно с Вами дружить». Александр Константинович опешил. Во-первых, ему предъявлено серьезное обвинение. Во-вторых, я сказала еще: «У Вас один счет для себя и другой счет для других». И совершенно фантастический поворот темы: «Как вы искусно умеете ссорить меня с моими друзьями». И в ответ на мое возмущение: «Слово искусно снимаю». «Кафка».

Иногда уж совсем «Кафка». Я сказала «дорогой мой». Этого нельзя было говорить: «звучит

слащаво», «имеет не тот оттенок», «вызывает неприятные ассоциации». Именно потому, что это несправедливо и оскорбительно, молчу. Я сама на себе испытала всю меру мнительности АКГ летом 1971 года, когда он написал мне из Загорянки, можно ли взять мой членский билет ССП, чтобы купить абонемент на кинофестиваль, так как свой билет он потерял. Немедленно пишу, что, разумеется, можно, отправляю письмо и сразу забываю о фестивале. АКГ приехал, не заговорил со мной об этом проклятом билете. Мало того, я рассказала ему одну неприятную для меня историю, в контексте которой я кому-то в чем-то отказала, потому что не люблю липы. Потом, через несколько дней, АКГ приехал опять, и фестиваль уже начался, и тут он говорит, что я рассказала ему ту неприятность и что «не люблю липы» только для того, чтобы не давать ему свой билет ССП.

Тогда я первый раз при жизни АКГ плакала из-за него, потому что, как он мог, зная меня столько лет, подумать, что я такая мелочная, такая хитрая, могла сочинить такую глупую параллель. Но он говорит: «Что же тут такого? Это было бы изящной формой отказа... Вы всегда были так безукоризненно внимательны ко мне, что я не мог вообразить, что забыли про этот билет». Позднее он в Загорянке зашел на почту и нашел то мое письмо. Но тогда вдруг наша дружба, наши отношения, его вера в меня, — все встало передо мной в другом свете, как-то нравственным рангом ниже, чем наши отношения.

Мне кажется, в конце концов он понял всю свою неправоту, но не сказал. Таких историй больше не было, но было много других, и 4 мая 1973 года в 12 часов 15 минут я записала его слова: «Вы самая несправедливая женщина, какую я встречал в своей жизни». Хотела заставить его расписаться, чтобы ему стало стыдно, но он не пожелал. Несколько раз я так при нем записывала, например: «19 января 1975 года АКГ сказал, что у него кроткий, миролюбивый, ангельский характер, хотя потом добавил, что это несколько субъективно и подлежит уточнению». Но тоже не захотел расписаться. Это был период, когда возникли новые запреты: «Не опускайте записок в дверную щель», «Не кладите письма в почтовый ящик, это вызывает ассоциации», «Не сводите личные счета» (господи, какие у меня с ним могли быть личные счета?). Иногда я с болью думаю, что ассоциируюсь у АКГ с неприятностями, с болезнями, с квартирными хлопотами. Но однажды я сказала АКГ раз навсегда, что мне он может говорить все, что угодно, может кричать и бить чашки. На чашки была мгновенная реакция: «А из чего я буду пить чай?», но остальными правами он пользовался в полной мере. Конечно, это еще возросло после тяжелой болезни, когда я, кажется, испугалась еще больше, чем он сам.

Во время той болезни он оброс щетиной, как Хемингуэй, я его погладила по щеке, а он покраснел как мальчишка, когда я сказала: «Вам идет очень». И принесла ему пластинки Эдит Пиаф, которую он так любил, и коробку с итальянскими шикарными чулками, которые мне кто-то привез. Сказала ему: «Это для ваших дам». Потом он поправился, пришел ко мне однажды в синих очках, а я не заметила и не отреагировала, и он немножко обиженно и по-детски: «Ненаблюдательная». Это правда.

Правда и то, что Александр Константинович был предельно эгоцентричным. Потом ему нравилось придирается по всяким поводам. Пример: он в Загорянке, а я без его просьбы заполняю бланки для абонирования на следующий год. Узнала все индексы и написала, как мне казалось нужным. АКГ приезжает, смотрит бланки, и начинается: «Вы пропустили букву Ы в бланке «Вопросы литературы». Отвечаю: «Наверное, по рассеянности». Но он педантичен: «И вообще, если писать адреса, то надо аккуратно».

Наши игры, стереотипы, условности, кодовые названия. Например, боржом. АКГ любил его, у меня всегда был боржом, когда он приходил и когда надо было посылать ему домой. Однажды мы поссорились, не помню из-за чего, наверное, из-за ничего, и ссора длилась восемь дней. А потом он пишет мне из Ленинграда как ни в чем не бывало: «Уже томлюсь по боржому».

Он мне говорил и повторял, что дружба важнее любви. Отсюда и наш роман отношений, который он придумал.

Об этом романе отношений можно было бы рассказать многое, но все очень уж личное. Многое у нас было: хорошее, тяжелое и смешное. «Белая книжечка» была сюрпризом, но другую книжку мы ждали. В 1974 году по почте пришел из Турина альманах «Россия/Руссия» с эссе АКГ об Олеше, текст которого АКГ подарил редактору альманаха Витторио Страде. Альманах был тиражом в 3000 экземпляров по сумасшедше дорогой цене, но его, конечно, раскупили специалисты во всем мире. Итальянская коммунистическая партия поддержала этот альманах, были статьи, я переводила. Работой АКГ в Италии очень восхищались. Но было и смешное: я просила дать мне альманах на один день, чтобы прочитать другие тексты. АКГ всякий раз забывал. То есть не забывал, он не мог с этим томом расстаться, и я понимаю это чувство. Потом я тоже получила экземпляр, прочла и отдала ему. Он все переводы хранил. Итальянцы вообще следили за тем, что АКГ писал. Была статья о нем и в

связи с первой опубликованной у нас работой его о Мейерхольде. Он радовался.

Александр Константинович прекрасно написал для «Прометея» о Моруа. В романе Моруа, по-русски озаглавленном «Превращения любви», главный герой — Филипп — пишет своей второй будущей жене перечень: «что я люблю в Вас» и «что я не люблю в Вас». По отношению к самому АКГ мне кажется точное разграничение невозможным. Однажды я рассказала ему историю о двух маленьких внуках Самуила Яковлевича (мне сам Маршак рассказал), и эта история АКГ очень понравилась. Суть в том, что старший обижал маленького. Но когда Самуил Яковлевич стал что-то говорить маленькому Саше, тот неожиданно возразил: «А если я лезу?» Ну, так и у нас было. Александр Константинович знал, что я любила его при всех обстоятельствах — и беленького и черненького. Часто с радостью, часто с тревогой и болью, но неизменно. Он — уверена — доверял мне как мало кому, а то и вообще никому, что ему не мешало иногда и приврать немного, да еще мотивировать: «А почему я должен всегда говорить вам правду? У нас разные обстоятельства, вы женщина, а я мужчина».

После инсульта он лечился по-дикому, как деревенщина. Надо было принимать гамаллон (кажется, через два «л»), мы его доставали где только могли (часто — подарки итальянцев), но надо было находиться под контролем врачей, а он их панически боялся. Он мне говорил, что у него есть сосед по даче, доктор Иван Андреевич, который не паникует. Потом у Ивана Андреевича появился племянник, потом они втроем ездили на рыбалку, потом у Ивана Андреевича начались какие-то неприятности на службе и он как будто собирался переехать на юг. Одно время я верила — «если так думает Иван Андреевич...», но все-таки не знаю, существовал ли он на самом деле или был только персонажем, может быть даже придуманным для меня, чтобы я «не лезла» с врачами.

Одно я знала твердо: должен быть дом, куда Александр Константинович может приходить в любом состоянии: недобрый, расстроенный, несправедливый, даже грубый. Где его всегда примут с любовью, с нежностью, с пониманием, с интересом (но не с любопытством) ко всему, что касается его. Где ему никогда не солгут. Где сделают все, что возможно, чтобы ему было приятно. Где счастливы, когда он веселый, ровный, хорошо чувствует себя, шутит. Где его просто любят, несмотря на всякую дьявольщину. А дьявольщины хватает.

Может быть, я очень ошибаюсь, но мне кажется, что «Сто стихотворений» очень важны для понимания личности и творчества Александра Константиновича.

«За ночь выпал белый снег,
Все похорошело...
А родной двадцатый век
Не украсишь белым».

Может быть, будущие текстологи прочтут эти стихи внимательно и именно в них найдут разгадку того, что мне кажется противоречием между драматургией и эссеистикой Гладкова. Странно, не так уж эти стихи хороши для требовательного читателя, но, если на то пошло, можно предъявлять претензии и к героической комедии «Давным-давно» с точки зрения стихотворной формы. А в «Ста стихотворениях» есть ключ:

«Но, может, снявши с запыленных полок
Судеб забытых старый переплет,
Дней будущих внимательный текстолог
В черновиках какой-то смысл найдет».

Я верю в будущих текстологов. Может быть, они уже где-то рядом. И верю в то, что судьба Александра Константиновича Гладкова, каким я его знала и любила, имеет смысл, данный не очень многим судьбам.

Цецилия Кин
17 февраля 1989 года

ГОДЫ УЧЕНИЯ ВСЕВОЛОДА МЕЙЕРХОЛЬДА

От автора

«Годы учения Всеволода Мейерхольда» — это опыт жизнеописания великого художника театра, ограниченный хронологическими рамками его молодости.

Так как это рассказ о молодом Мейерхольде, еще не ставшем режиссером и самостоятельным художником, то главное в книге — история формирования его личности, история становления характера.

В книге широко использованы письма, дневники и немногочисленные автобиографические наброски В. Э. Мейерхольда, а также его рассказы о себе, записанные автором книги, которому посчастливилось близко знать В. Э. Мейерхольда в последние шесть-семь лет его жизни и работать с ним. Часть этих записей была опубликована в 60-х годах в журналах «Новый мир», «Нева», «Театральная жизнь» и в сборниках «Москва театральная», «Тарусские страницы» и «Встречи с Мейерхольдом». Используются также записи рассказов о В. Э. Мейерхольде его дочери И. В. Мейерхольд-Меркурьевой и других.

Где только было возможно, я стремился по ходу повествования предоставлять слово самому герою книги. Все тексты из дневников и писем Мейерхольда заключены в кавычки. Мои записи его рассказов я оговариваю в самом тексте.

Я принципиально избегал наивной беллетризации материала: это жизнеописание, биография, а не роман. Я стремился документировать даже мельчайшие факты, вплоть до цены извозчика, и отступал от этого правила только в интересах общей связанности рассказа, где мне это позволял такт рассказчика.

ДЕТСТВО

Каменное здание театра отапливали голландскими печами, и к концу спектаклей в нем бывало непереносимо душно. Коптели и мигали керосиновые лампы. В антрактах оркестр играл вальсы и марши. На галерее гимназисты прятались от надзирателей. Венки, букеты, подношения по подписным листам. Волнения и споры из-за бенефисов любимцев. Враждующие партии двух героинь. Пензенская театральная летопись отмечает, что в один из бенефисов особенно популярной актрисе было подано более двухсот букетов. В этой наэлектризованной восторженным энтузиазмом атмосфере, где актрисы и актеры казались особыми существами, стоявшими выше обыкновенных людей, сверхъестественными посланцами муз в мире обыденности и прозы, мальчик Мейерхольд впервые встретился с искусством, которому он отдал всю свою жизнь и которое изменил, как никто другой.

Все русские города издавна делились на «театральные» и «нетеатральные», то есть на города, где актеры были сыты и где они жили впроголодь. По туманной, но безошибочной классификации антрепренеров, старый губернский город Пенза, в котором некогда дотла проигрался Иван Александрович Хлестаков, из чего проистекли прочие достопамятные происшествия, всегда считался городом «театральным», и актеры ехали в него охотно. Их прельщали не только веселая толкотня у касс и аншлаги, но и приветливое хлебосольство местных поклонников Мельпомены. В конце 80-х и начале 90-х годов здесь побывали на гастролях знаменитые актеры: Иванов-Козельский, Андреев-Бурлак, Далматов, Киселевский, Ленский (не А. П., а его провинциальный однофамилец), Россов, Зорина, Горева и другие.

Вероятно, маленький Мейерхольд слышал дома разговоры о театре еще до того, как впервые попал в театральный зал, где его родители ежегодно абонировали ложу. Во многих вариантах разыгрывалась вечная история талантов и поклонников. Город бурлил зрительскими страстями. Пензенские театралы охотно приглашали на обеды и ужины любимых актеров, особенно приезжих гастролеров. Мейерхольд всю жизнь сохранял старомодную фотографию В. П. Далматова с автографом, подаренную его отцу. Незадолго до смерти Далматова судьба свела с ним Мейерхольда, уже известного режиссера, в труппе Александрийского театра. Далматов репетировал Неизвестного в «Маскараде». И едва ли не самым проникновенным и теплым откликом на смерть замечательного актера был некролог, написанный Доктором Дапертутто (Мейерхольдом). До последних лет жизни Мейерхольд продолжал встречаться с уже оставившим сцену старым чудачком-идеалистом, трагиком-гастролером, последним из племени Несчастливцевых, Николаем Россовым, дебютами которого страстно увлекался тощий и долговязый пензенский гимназист. Многие нити протянулись через всю жизнь Мейерхольда из Пензы его детства и ранней юности. Родители его не были пензенскими уроженцами и обосновались здесь случайно, но он сам всегда чувствовал себя коренным пензяком, тянулся к землякам, и не было лучшего способа заинтересовать его новым человеком, чем намекнуть, что он имеет какое-то отношение к Пензе.

Одну из подобных сенок я запомнил. Телефонный звонок. Подходит кто-то из домашних.

Всеволод Эмильевич, вас...

Скажите, что занят.

Очень просят подойти. Важное дело!

Скажите, что я занят еще более важным.

Всеволод Эмильевич, очень просят...

Я сказал, не подойду. Я болен. Я меряю температуру. Мне ставят клизму, наконец!

Всеволод Эмильевич, это от Керженцева... (От Луначарского, Феликса Кона, Раскольников, Аркадьева...)

Хотя бы от Иисуса Христа! Ну как вы не понимаете: я занят!

Всеволод Эмильевич, он из Пензы... Пауза и громовое:

А что же вы мне сразу не сказали? Иду, иду!..

Всеволод Эмильевич Мейерхольд родился 10 февраля 1874 года. В его жилах текла смешанная кровь: отец был выходцем из Германии, наполовину французом, мать — рижская немка. При рождении, по лютеранскому обычаю, он получил три имени: Карл Теодор Казимир, и только когда ему исполнился двадцать один год и он перешел в православие (это было вопросом не веры, а юридических прав), он попросил окрестить себя Всеволодом в честь одного из любимейших писателей своего поколения, Всеволода Гаршина. Таким образом, он оказался одним из немногих людей, которые сами выбрали свое имя. Это можно считать как бы предзнаменованием судьбы: все в жизни он всегда выбирал сам, существование по инерции было противопоказано его характеру.

Вопрос о нерусском происхождении, видимо, немало значил для юного Мейерхольда. В тетрадке его дневника есть запись о споре с одной знакомой, упрекнувшей его в равнодушии к стране его предков — Германии: «Как же я могу Германию назвать своей страной? Да ведь это смешно. Мне 19 лет, следовательно, 19 лет я жил среди русских, усвоил обычаи русского народа, полюбил его, воспитался на Гоголе, Пушкине, Лермонтове, Тургеневе, Толстом, Достоевском и других великих русских поэтах, писателях, молился на русском языке...». Усыновленные дети часто больше дорожат принявшей их семьей, чем дети кровные. Чувство родины не умозрительное понятие, а складка живой души, не абстрактная идея, а теплое детское воспоминание о тихой речке Суре, о заливистом лае собак и отцовской усадьбе Ухтомке. Мы увидим впоследствии, как много ранних воспоминаний послужило первоосновой образов его спектаклей, и, может быть, долгая добрая память о Пензе была своего рода благодарностью за свежесть и крепость детских и юношеских впечатлений.

Позднее вопрос «крови» потерял для молодого Мейерхольда остроту. Русской интеллигенции, в среду которой он попал с первых шагов своей самостоятельной жизни, были чужды шовинистические настроения, и только однажды, когда он ставил в Мариинском театре «Бориса Годунова» Мусоргского, известный реакционный публицист Меньшиков твякнул в «Новом времени», что «инородцу» Мейерхольду не понять духа русской истории.

Когда Мейерхольду было пять-шесть лет, в труппе пензенского театра служил на небольших ролях Владимир Гиляровский, в будущем знаменитый журналист. В книге «Мои скитания» он описал неровные и грязные пензенские улицы, своеобразную извозчицью пролетку, называвшуюся «удобкой», и удивительную местную водку, производившуюся заводом Э. Ф. Мейерхольда и носившую странное название «Углевка». Гиляровский уверяет, что такой водки, как «Углевка», он никогда не пил и знаменитые на всю Россию водочные заводы Петра Смирнова и вдовы Поповой подобного совершенства в водочном деле не достигали. Он описывает и самого владельца завода Э. Ф. Мейерхольда: «... высокий, могучий человек с большой русой бородой: фигура такая, что прямо норманнского викинга пиши».

Просторный дом Эмиля Федоровича Мейерхольда отличался от других богатых пензенских домов разве что только бревенчатыми стенами, не покрытыми на западный вкус ни штукатуркой, ни обоями, а во всем остальном был их копией. Дорогие хорошие вещи соседствовали с аляповатыми, но модными. Подобное кресло мы видим на фотографии Мейерхольда — мальчика лет пяти-шести. Большеголовый, кудрявый карапуз в мешковатом праздничном костюмчике стоит возле и держится за него рукой. Он в нарядном белом воротничке и в манжетах. В те годы фотографировали с долгой выдержкой, и маленький Карл Теодор Казимир с хмурым любопытством уперся прямо в объектив, откуда должна вылететь обещанная птичка.

Фасад отцовского дома выходил на одну из главных улиц города — на Лекарскую. Окна противоположной стороны были обращены на большой двор. Тут же находился принадлежавший Эмилю Федоровичу спирто-водочный завод. Второй завод — винокуренный — был в Ухтомке. Вот описание завода из дневника Мейерхольда: «Во дворе — громадные цистерны периодически наполнялись спиртом, порошковые бочки от спирта, ящики и корзины. В больших деревянных колодах большими мельничными жерновами примитивно мнется вишня, черная смородина, малина для наливок. Слышен шум, звенит стеклянная посуда, которую моют в металлических бассейнах, гремят машины, закупоривающие бутылки, стучит машина парового отделения. И детей тянуло в эту каменную громаду из деревянного особняка — к этим машинам, паровым котлам, цистернам, большим чанам...»

По другую сторону двора находился каменный четырехкомнатный флигелек, куда за три года до своей смерти Эмиль Федорович, будто в ссылку, подальше от себя, поместил младших сыновей, оставив в главном доме лишь дочерей и жену. Это переселение, состоявшееся, когда Карлу было пятнадцать лет, немало способствовало развитию независимости его характера. Вместе с братьями он рос в дружбе с рабочими завода. «Я и ребенком и гимназистом, во все часы, когда можно было не сидеть за скучной учебой, толкаюсь среди рабочих — и там, где они за работой на заводе, и там, где они харчуют, [и] когда они в часы отдыха на большом заводском дворе играют в городки и лапту». Еще одна страничка дневника: «В доме немецкая речь, здесь — русская, ядреная. Вместе с рабочими — купанье в речке Пензе, либо на Суре. Вместе с рабочими — на прогулку в леса, либо на лодках за рыбой. Повар — замечательный игрок на гитаре». Один из братьев (Владимир) уже пристрастился к гитаре и гармошке. Если в городе пожар — то мейерхольдовская молодежь в самых опасных местах. И в городе уже знают о подвигах этих пожарных-любителей.

Как и все русские провинциальные города, Пенза часто горела. Пожар в прежнее время в России одновременно и несчастье, и зрелище, и нечто вроде спортивного состязания, дававшего возможность выказать отвагу и молодечество. Стихийная сила уничтожения опьяняла и возбуждала и казалась предвестником чего-то надвигающегося рокового. О русских пожарах хорошо писал

Горький: «Велико очарование волшебной силы огня. Я много наблюдал, как самозабвенно поддаются люди красоте злой игры этой силы, и сам не свободен от влияния ее». Не был свободен от злого очарования и юный Мейерхольд. Когда горел винокуренный завод в Ухтомке (этот пожар заметно пошатнул, казалось бы, прочное благосостояние отца), он смотрел на пламя со смешанным чувством растерянности и ожидания освобождения.

Длинными вечерами зимой (еще до переезда во флигель) мальчики играли в домашний театр. Сначала это были покупные картонные игры. Любимейшей из них была «Руслан и Людмила». Когда мать, Альвина Даниловна, стала их брать в свою ложу на спектакли настоящего театра, дома после разыгрывались импровизационные фантазии на темы виденного. И авторство, и режиссура, и исполнение сливались воедино. В дверях смежных комнат вешалась материнская шаль, изображавшая занавес: с одной стороны подразумевалась сцена, с другой — зрительный зал. Обычно зрителями была прислуга.

«Мать, боготворившая царство музыки, любила животных, рассыпала богатство на бедных, была богомольна; комната ее была своеобразной приемной: сюда приходили торговки с фруктами, кормилица, татары-старьевщики, крестьяне, монашенки, какой-то старичок в потертом зипуне заговаривал боль зубов, умел вправлять вывихи, и всякая беднота.

К матери шли советовать, когда с кем-нибудь случалась беда или кто-нибудь заболел (мать умела лечить); сюда приходили и за денежной помощью. Здесь же мы выучились любить и жалеть человека бедного, больного, обездоленного», — писал Мейерхольд в 1921 году.

Из-за тяжелой болезни Альвины Даниловны маленького Карла выкормила грудью наемная кормилица, деревенская баба, к которой он был привязан. Когда он стал постарше, его иногда отпускали к ней в гости и он проводил по нескольку дней в деревне, спал на сеновале и объедался любимым лакомством: ржаными лепешками и печеными яйцами.

Тогдашняя провинциальная жизнь была широкой, привольной, щедрой. И мальчики на всю жизнь запомнили рыбную ловлю на Суре, катанье на лодках с «Вниз по матушке по Волге»; большое пчеловодство, руководимое гимназическим учителем греческого языка; жирный чернозем, хлеб на полях, яблонево-сады, караульщика — николаевского солдата Михеича с рассказами о разбойниках; болтовню со швеями, приходившими в дом шить приданое сестрам, их песни о роковых страстях и жалостной женской доле; тайные посещения и переодевание в их платье (чтобы не узнали и не сказали родителям) и многое другое...

Провинциальное воспитание юного Мейерхольда обогатило его память картинами и образами еще одной, постепенно исчезающей стороны старого русского быта. Каждый год на Базарной площади во время традиционной ярмарки разбивал свои палатки и цветные дощатые домики пестрый городок каруселей, лотерей, странствующего зверинца и цирка. Стоит только выйти из ворот — и сразу очутишься в шумной толпе ярмарочных зевак: солдат, мужиков, ремесленников, мастеровых, краснощеких мещанок с окраинных улиц, дворовых мальчишек, нищих. Никакие домашние запреты не помогали, и братья часами плутали в этом крикливом и веселом лабиринте. Мейерхольд навсегда запомнил балаганных зазывальщиков, выскакивавших на балконы с барабанами, бубнами и медными тарелками; шутов с площадными остротами; больших, в человеческий рост, марионеток, разыгрывавших старинную трогательную историю любви и смерти; китайцев, жонглировавших ножами, соленые прибаутки сбитенщиков; шарманщиков с попугаями, вытаскивающими «счастье»; немного калмыка с ручной змеей в мешке; молодцов-приказчиков из торговых рядов, раскачивающихся на гигантских шагах выше городских крыш...

Все эти вольные занятия, игры и забавы постепенно нейтрализовали сурово охраняемый отцом тяжеловесный распорядок большого дома, в котором причудливо сочетались немецкая обстоятельная аккуратность и русское купеческое своеволие. Но трещина раскола в семье еще больше расширялась. Стала привычной молчаливая мальчишеская оппозиция, а затем и почти открытая юношеская фронда.

Как смутное эхо доносились из разговоров взрослых отголоски исторических событий: турецкая кампания, убийство царя 1 марта 1881 года и начало нового царствования. В четырнадцать лет регулярно просматриваются газеты (правда, сначала из-за театральных рецензий): «Пензенские губернские ведомости» и московские «Русские ведомости». Все интересно: английские колониальные войны, покушения анархистов в Париже, Панама и проект туннеля под Ла-Маншем. Мелькают имена: генерал Буланже, Бисмарк (его портрет с автографом стоит в кабинете отца на письменном столе), Победоносцев, Витте, Лев Толстой...

Пенза в конце века была губернским городом средней руки. Это центр нескольких черноземных уездов с еще сохранившимися помещичьими гнездами, тихий, пыльный, торговавший лесом, хлебом, спиртом, славившийся на всю Россию пуховыми платками и знаменитым «бессоновским» луком. Пензяки гордились, что в уездном, захолустном Чембаре (ныне город

Белинский) прошло детство Белинского, а в Тарханах был похоронен Лермонтов. И имя Михаила Лермонтова, так много определившее в творческой судьбе Мейерхольда, конечно, тоже стало ему известно с самых ранних лет. Мне пришлось слышать от Мейерхольда, что две самые первые строчки стихов, которые он запомнил наизусть, были лермонтовские:

«Гарун бежал быстрее лани,
Быстрее, чем заяц от орла...»

Впереди было много увлечений, но вечными спутниками Мейерхольда оставались три поэта, необдуманно, но не случайно названные первыми в юношеском дневнике,— все те же — Гоголь, Пушкин, Лермонтов...

Под купеческим и патриархально-помещичьим обликом в Пензе, как и во всей русской провинции XIX века, бились родники интеллектуальной жизни. Тон задавали исключенные из столичных университетов и высланные из Москвы, Петербурга и Харькова студенты. Немало было и политических ссыльных и поднадзорных. Они подкармливались уроками в семьях пензенских старожилов и попутно, но весьма энергично, знакомили местную учащуюся молодежь с Писаревым и Чернышевским, с «Историческими письмами» Миртова-Лаврова, а позднее и с «Эрфуртской программой» и «Женщиной и социализмом» Бебеля.

Были в городе и типичные для российской провинциальной жизни талантливые чудаки, опустившиеся правдолюбцы, неприкаянные, не нашедшие себе места в жизни, постаревшие шестидесятники.

Вся Пенза знала земского врача Тулова, сына прачки, закончившего с блеском Харьковский университет, талантливейшего медика, пившего горькую и в хмелю с надрывом читавшего Некрасова и певшего под гитару революционные песни. Он был гимназическим товарищем старшего брата Мейерхольда — Артура, но в большой отцовский дом его не пускали после нескольких обличительных скандалов. В широкополой шляпе и черной крылатке, он пробирался задами во флигель к младшим братьям и оглушал их монологами с латинскими цитатами о светлом будущем науки и губительном могуществе денег. Кончалось это тем, что он потрясал в воздухе кулаками в сторону домов пензенских богатеев. Через тридцать пять лет его образ ожил в мейерхольдовском «Доходном месте» в полной горького сарказма и мрачного романтизма фигуре спившегося стряпчего Досужева.

Театр был главным, но не единственным увлечением юноши. Не менее страстно он любил музыку. В этом сказалась материнская наследственность. По настоянию Альвины Даниловны он с ранних лет учится игре на фортепьяно, а немного позже и на скрипке. Его первым учителем по скрипке был старый ссыльный поляк Феликс Кандыба, участник одного из польских восстаний. Он же устраивал в гостиной матери музыкальные вечера, вытеснявшие друзей отца — любителей карточной игры. «...В эти вечера мы, дети, слышали разговоры, волновавшие наши пытливые умишки. Потоком разливается музыка, величественная, строгая, а кое-кто из гостей бросает реплики об угнетенной Польше»,— вспоминал Мейерхольд. Музыкальные звуки настраивали молодые души на особую чуткость, на особый строй. Это были Бетховен и Шуман, Шопен и Лист, а также — любимцы эпохи — Чайковский и Рубинштейн. Но вот, приехав одним летом к родственникам на Рижское взморье, юный Мейерхольд услышал в деревянной раковине курзала впервые Вагнера и, потрясенный, бродит всю ночь у моря. Он не расстается со скрипкой, берет ее и летом в Ухтомку и в Белебей-Аксаков, куда его послали на кумыс из-за слабых легких.

Его будущее ему еще не ясно. Театр? Музыка? А быть может, медицина? Когда он слушает рассказы доктора Тулова, он и сам начинает мечтать об удивительных операциях, о необыкновенных по точности диагнозах. Пока что он пробует свои силы (и с успехом) на охромевших собаках. Подумывает он иногда и о литературе, исписывая десятки страниц дневников. Скоро он начнет строчить театральные рецензии и корреспонденции в столичные издания. Он уже нашел себе псевдоним. Он будет подписываться: «Не беспристрастный».

Но, строя самые разнообразные планы и предаваясь самым противоположным мечтаниям, он тем не менее работает над скрипичной исполнительской техникой с необычайным усердием и с той ответственностью прирожденного профессионализма, который был ему свойствен, чем бы он ни занимался. Кандыба и преподаватель фортепьяно В. К. Коссовский не могли нахвалиться его музыкальностью, и их уроки пошли впрок, хотя он и не стал скрипачом-виртуозом, о чем тайно мечтал. Умение свободно читать ноты и разбираться в сложных партитурах пригодилось ему, когда он стал заниматься оперной режиссурой. Да и на репетициях драматических спектаклей я сам не раз был свидетелем, как оркестранты устраивали ему овацию, стуча смычками по инструментам, после того как он вдруг хватал дирижерскую палочку и показывал какой-нибудь нюанс или ритмический

ход. Однажды я слышал, как он, будучи в лирическом настроении, сев за фортепьяно, проникновенно сыграл пьесу из сюиты Чайковского «Времена года».

И наконец — книги. В отцовском доме их много: русских, немецких. Еще больше в гимназической и в двух городских библиотеках. От традиционного для немецких семей по-прусски грубоватого Вильгельма Буша, от детских адаптации «Робинзона», «Гулливера», «Барона Мюнхгаузена» и «Дон Кихота», от понятного только наполовину гётевского «Рейнеке-Лиса» (больше всего ему нравятся в этой книге рисунки Каульбаха), через многочисленные приложения к журналам «Природа и люди» и «Вокруг света»: Майн Рида, Фенимора Купера, Густава Эмара, Жюль Верна, Луи Буссенара, Луи Жаколио, Роберта Луиса Стивенсона и ставшего сразу неизвестно почему любимцем Эдгара Аллана По — ранняя вспышка точности вкуса! — он переходит к русским поэтам, потом к Гоголю и Тургеневу. Он бредит «Отцами и детьми» и воображает себя Базаровым. (Любовь к этому роману он сохранил на всю жизнь и в конце 20-х годов собирался экранизировать его.) Затем надолго все прочее вытесняют Толстой и Достоевский. Старшие сестры выписывали толстые журналы с длинными либеральными романами о симпатичных земцах и благородных курсистках. Трагическая смерть Гаршина привлекает внимание к нему, и вот он уже числит его среди самых любимых. Добросовестно штудируются «властители дум» Салтыков-Щедрин и Михайловский. В те годы ссылаться на них, упоминать, цитировать было принято в каждом мало-мальски интеллигентном разговоре. Свежая память переваривает сотни и тысячи страниц журнального чтения — все эти «Вестники Европы», «Вестники иностранной литературы», «Исторические вестники». Среди множества имен и названий «молнией искусства» мелькают рассказы и повести Чехова: «Скучная история», «Дуэль», «Палата № 6», «Черный монах»... «С этими рассказами связаны воспоминания юности, печальной, но светлой. Опять сдавленные слезы, опять ласки поэзии и трепетное ожидание лучшего будущего...» — так он напишет самому писателю, уже познакомившись с ним лично. Руководствуясь инстинктивным вкусом, он пробирался сквозь книжные дебри. Много лет спустя он говорил автору этих строк:

— Поверите ли вы, что в дни моей юности, по общему мнению, Боборыкин, например, считался более «серьезным» писателем, чем Бальзак? Бальзак казался чем-то вроде Поля де Кока. Шпильгагена ценили больше, чем Стендаля. Чехову ставили в пример Шеллера-Михайлова, и до своей смерти, которая поразила читающую Россию, он в широчайших кругах котировался наравне с Потапенко. Не мудрено, что от этого повального безвкусия мы шарахались в декадентщину.

Впрочем, черед «декадентщины» наступил несколько позднее.

В родительском доме выписывали несколько немецких иллюстрированных журналов с отличными дрезденскими гравюрами шедевров европейских музеев. Разглядывание их тоже становится излюбленным занятием мальчика. Еще задолго до того, как он увидел подлинники, он знает каждую подробность знаменитых полотен по превосходным репродукциям. Страсть к собиранию «картинок» (как он любил говорить) сохранилась у него навсегда.

Конечно, провинциальные вкусы отставали от столичных, и когда в Петербурге уже увлекались Мережковским и Минским, то в Пензе на студенческих вечеринках и на филантропических любительских концертах еще декламировали Надсона и Апухтина. Но еще неизвестно, что полезнее — небольшое отставание от моды или торопливое, вприпрыжку, следование за ней? Постепенность и органичность культурного созревания, без перескакивания через этапы, давало именно провинциальное воспитание. К началу 90-х годов общекультурный уровень русской провинции в слоях соприкасавшихся с интеллигенцией был достаточно высок. Стоит вспомнить мемуарные очерки Горького («Мои университеты», «Время Короленко» и др.), а также многие страницы «Клима Самгина». Молодая Россия росла и созревала именно здесь. Можно даже говорить о некоем законе дислокации русской интеллигенции: передовые, левые, культурнически-прогрессивные элементы ее выталкивались полицейскими репрессиями из центров страны на периферию, а элементы своекорыстные, карьеристские, эгоцентрические собирались в центрах. Для 90-х годов это очень характерно. Потом началось и обратное движение, но оно уже было связано с резким усилением освободительной, политической борьбы. Конечно, как и у Симбирска, и у Самары, и у Казани, и у Нижнего Новгорода, у Пензы было свое собственное социально-общественное лицо, свой особенный, присущий именно данному городу быт, но везде была смелая, жадная к знаниям, ищущая «правды» молодежь, повсюду «народники» дискутировали с «марксистами», повсюду увлекались «толстовством», спорили о «Крейцеровой сонате» и осуждали «философию малых дел».

Первое издание «Капитала» К. Маркса в России, выпущенное в 70-х годах, давно уже стало библиографической редкостью. Известен был всего один сохранившийся экземпляр. В 1966 году найден второй экземпляр. Обнаружили его в Пензе, и было установлено, что он ходил по рукам в кружке самообразования учащейся молодежи начала 90-х годов. Видимо, его привез кто-то из ссыльных; может быть, он побывал и в руках юного Мейерхольда.

Во всяком случае, прожив до двадцати одного года почти безвыездно в провинции, молодой Мейерхольд, оказавшись в Москве, и в столичной университетской среде и среди учащихся Филармонии отнюдь не производил впечатления наивного и отсталого провинциала: сохранившиеся свидетельства говорят, скорее, об обратном. Известен категорический отзыв В. И. Немировича-Данченко: «Мейерхольд среди учеников филармонического училища — явление исключительное». Это было сказано о юноше, который всего года два назад считался одним из самых неуспевающих гимназистов. Вероятно, несмотря на свои сомнительные отметки, он казался «исключением» и среди юных пензяков. Но все же именно пензенские интеллектуальные родники, пензенская текучая интеллигентски-радикальная среда вспоили и отшлифовали его природную одаренность.

Кажется непонятным и парадоксальным, что при всем этом юноша Мейерхольд вяло и попросту скверно учился. На протяжении гимназического курса он трижды оставался на второй год и в общей сложности вместо восьми проучился во 2-й Пензенской гимназии одиннадцать лет. Легко понять, когда второгодниками становятся лентяи и тупицы. Но при запойном общеобразовательном чтении, при рано сформировавшейся воле и удивительном трудолюбии это кажется загадочным. Сам он впоследствии вспоминал об этом довольно туманно: «...учение не могло идти гладко в этих ненужных, сложных перипетиях этого своеобразного городка, где Диккенсова идиллия преломлялась в атмосфере шумной, крепкой, звенящей и пьянящей заводской жизни...». Не значит ли это, что его юная энергия и нетерпеливая устремленность к познанию все расширяющегося перед ним мира шли по каким-то иным руслу, чем усвоение формальной гимназической программы? Его интересы насыщались за пределами класса, в посторонних, домашних или кружковых, занятиях. Одна из определяющих черт его характера — своеволие. Он страстно и неумолимо схватывал то, к чему его влекло, и равнодушно относился к остальному.

Много лет спустя, сидя при белых в новороссийской тюрьме, он записал в своей тюремной тетрадке среди выписок из Пушкина: «Я хочу делать большое дело, только большое. Что умеют делать все, то я делаю хуже всех» (курсив мой.— А. Г.). Эта запись свидетельствует о глубине самонаблюдения, а также о том, что, рано сформировавшись, он как характер, в сущности, мало менялся. Вероятно, именно в этом разгадка его гимназических неудач. Хорошо он занимался только по русскому языку и литературе и — тоже характернейшее противоречие! — по математике. (Не отсюда ли его постоянное в дальнейшем пристрастие к точным формулировкам, тяготение к поискам «законов» искусства, антипатия ко всему смутному и неопределенному?) Во всем остальном он только «дотягивал» курс, стремясь получить аттестат зрелости, необходимый для поступления в университет.

Дневниковые записи о неудовлетворенности гимназической учебной программой наивны и не слишком убедительны: они скорее самооправдание, чем объяснение, но все же факт критического отношения к содержанию уроков и методам преподавания — налицо. В них много общих либеральных фраз о гнете самодержавия (разумеется, в прозрачной иносказательной форме), об учителях, поощряющих доносы, о реакционном министре просвещения Делянове, и, пожалуй, они не выше среднего уровня обычных критических настроений молодежи, но они и не ниже этого уровня. И не будем забывать, что то, что нам теперь кажется «общими фразами», для юношеского ума и сердца было внутренним событием, открытием, светом истины. Это еще не осознанная и целеустремленная революционность, но благодарная почва для нее.

Но есть тут еще и другое. Своеволие, критицизм, бунт — в юноше можно было разглядеть рано, но определенными штрихами складывающийся характер. Его ускоренному и резкому становлению способствовали и своеобразные взаимоотношения в семье.

«...Когда мы (Карл и Федор. — А. Г.) дошли до пятого класса, к тому времени старшие дети семьи воспитываются вне семьи: две сестры и два брата в остзейской провинции (мать была рижанка), старший брат за границей, на агрономическом факультете.

В этот период отец вдруг изволил обратить на нас сугубое внимание, до того мы были предоставлены самим себе, лишь мать распространяла на нас только ласки, но это не более, чем ко всем тем, кто был беззащитен и беден.

Видя, что мы растем с иными понятиями, видя нас чаще там — если зимой, то в «людской», в машинных отделениях, в «персонных», на складах и в «поденных», если летом, то на «молотилках», то с косарями, то с теми, кто пашет и жнет,— чаще «там», чем «здесь» (в доме) за скучными латинскими и греческими [учебниками],— отец приставил к нам воспитателя, но в выборе лица для этой роли сделана была «роковая» ошибка. Кавелин, с которым мы отправились в деревню на лето, оказался социалистом. Так как в соседстве с отцом и его приближенными было рискованно говорить о том, чем жил Кавелин и что живо заволновало нас, мы выстроили за винокуренным заводом (к тому времени его уже не было, сгорел, работал один лишь водочный завод в городе) шалаш, куда мы под предлогом «жарко в доме» переселились и куда стягивалась запрещенная литература и где велись и

днем и ночью горячие споры на социальные темы. Вот первая теза новой науки.

Отныне иное отношение ко всему окружающему, иная работа в гимназии, иной выбор товарищей».

Это было летом 1890 года. Мейерхольду шестнадцать лет: он перешел в шестой класс. В шалаше за огромным пустырем, где стоял сгоревший винокуренный завод, в заброшенном саду, запоем, вперемежку читались нелегальные брошюры на тонкой папиросной бумаге, объемистые тома павленковского издания Писарева, переписанная в тетрадке, ходившая по рукам «Исповедь» Толстого и «Исторические письма».

Трепчат головешки в догорающем костре. Брат Федор лежит на куче свежескошенного сена и курит, смотря в звездное небо. С другой стороны костра сидит приехавший в гости товарищ Кавелина, но видна только красная точка папироски. Кавелин в накинутой на плечи студенческой тужурке ходит, о чем-то рассказывая, то попадая в круг света, то почти исчезая в подступающей темноте, кажущейся особенно черной рядом с костром. А Карл сидит на пеньке, уставясь на огонь, освещенный его красноватыми отблесками, облокотившись на острые колени. Спор длится целый вечер. О чем? Об историческом детерминизме или о непротивлении злу, о свободе стачек или о теории Дарвина — все, что входило в юные души, в это лето сопрягалось с поэзией природы, да и само казалось поэзией борьбы вечно живой жизни...

Вот тот, что за костром, рассмеялся чему-то, и, описывая золотистую траекторию, в костер летит окурок. Кавелин остановился.

А не пора ли, братцы, нам заварить чаю?..

Карл вскочил, и его долговязая фигура причудливо метнулась на фоне костра.

И недаром, когда сорок лет спустя Мейерхольд спорил в номере берлинской гостиницы с М. А. Чеховым, навсегда покинувшим родную страну, то он вместо ответа на вопрос, заданный ему в упор, рассказал о пензенском гимназисте, которому с юных лет запала в душу идея Революции, и добавил, что он никогда не покинет родину из-за честности перед этим гимназистом...

Это было счастливое, удивительное, на всю жизнь памятное лето. И когда отец начал догадываться о чем-то, уже было поздно.

«Кавелин был изгнан, но бацилла социалистических идей, вызвавшая у меня и у Федора острую самокритику и умение критически взвешивать поступки старшего поколения, принесла отцу немало хлопот. Отцу пришлось защищаться от сыновних стрел беспощадной критики его купеческих замашек...» — вспоминал позднее Мейерхольд.

Со стороны дом Эмиля Федоровича кажется патриархально прочным. Он сам — удачливый предприниматель, заводчик, домовладелец, глава большой семьи. Но семья эта недружна, и авторитет отца давно уже мнимый. Развитые дети плохо переносят его властность, переходящую в деспотизм: они даже не желают поддерживать хотя бы видимость его главенства. Он жизнелюбив, много пьет, увлекается женщинами, почти не скрывая этого от жены. Ни для кого не секрет, что у него есть вторая семья, хотя, разумеется, в домах его друзей про это не говорят вслух. Подавленное чувство вины перед женой маскируется беспричинной грубостью. Он последовательный эгоист: для себя у него один закон, для прочих — иной. Старшего сына он выгнал из дому за то, что он против его воли женился на актрисе. Он поднимал руку и на младших сыновей и за двойку в гимназии, и за взгляды исподлобья, и за хмурое молчание вместо подобострастных ответов. Дети больно переживали и оскорбления, наносимые терпеливой и всепрощающей матери, и пошлость купеческих замашек. Накапливалось и росло глухое недоброжелательство к отцу, создавалась привычка игнорировать его в своей, такой интенсивной и разнообразной, внутренней жизни, и знакомый с детства страх перед ним сменился осознанным протестом.

Однажды мать в недоумении сказала младшему сыну:

Ты не любишь отца. Ты должен любить!

Сын угрюмо ответил:

Такого отца я должен ненавидеть.

Чтобы прийти к этой мысли во всей ее жесткой ясности, должно было быть пережито многое, и об этом тоже свидетельствуют мелко исписанные страницы юношеских дневников:

«17. Среда... Какие-то страшные мысли от тоски, от скуки наполняют мой мозг. Хожу как угорелый, как будто что-то ищущий. Не знаю, что делать. Страшно соскучился. Взял сейчас книгу, читать не могу, собственные думы положительно не дают сосредоточиться над строчками книги. Вообще последнее время я все думаю и думаю. У меня как будто две жизни — одна действительная, другая мечтательная. <...> Жизнь моя действительная обставлена не тем, чем она должна быть обставлена, почему я и стараюсь, хоть и этого не должно бы быть, как можно дальше удалиться от этой гадкой, меня окружающей действительности. Разве та жизнь только прекрасна, где можно найти полнейший комфорт, полнейшую беззаботность, а вместе с тем полнейшее отсутствие ума? Нет! Мне не нужна

такая жизнь. В этой жизни слишком много гадостей, подлостей, так незаметно прикрывающихся внешним лоском. <...> А для того, чтобы эта действительная жизнь не казалась слишком несносной, я выбрал себе жизнь мечтательную. Выбрал я себе ее уже давно, года 4 тому назад...».

Эта запись сделана 17 апреля 1891 года. «Года 4 тому назад» — стало быть, в тринадцатилетнем возрасте. Когда умер отец, Карлу только что исполнилось восемнадцать лет. Значит, целых пять самых решающих и важных лет юный Мейерхольд живет с ощущением конфликта со средой (отец, гимназия), с нарастающим инстинктом бунта. Именно тогда в нем определилась его самая замечательная черта — мужество мысли, потребность все додумывать и договаривать до конца, точно формулировать свое несогласие. Немало нужно было перечувствовать, чтобы вслух произнести эти страшные слова: «Такого отца я должен ненавидеть».

Характерно, что юноша не просто констатирует состояние ненависти, он говорит, подчеркивая волевой импульс: «должен». Не то чтобы: ничего не могу с собой поделать, но испытываю это чувство, а — приказываю себе: «должен», потому что чувствовать иначе — значит не уважать себя и оскорбленных близких людей. В этом удивительном «должен» — зачаток сильного характера, предощущение многих трудных, но необходимых решений, которые ему придется принимать на протяжении жизни. Впоследствии Мейерхольд не один раз бунтовал против обстоятельств, с которыми был внутренне не согласен, активно противопоставлял свое несогласие, свой выбор инерции жизни и ее ленивой, засасывающей силе, и этот бунт был его первым бунтом. Только случайность — отец умер как раз накануне принятия им решения стать профессиональным актером, накануне самого главного выбора его жизни — не привела к тому, чтобы это решение, этот выбор сопровождались драматическим разрывом с семьей: конечно, крутой и самолюбивый Эмиль Федорович против этого восстал бы, а юный Мейерхольд не подчинился бы.

Но, как это часто бывает, в его первом — антиотцовском — бунте выразилась сильная, именно отцовская, наследственность. Молодой Мейерхольд отталкивался от отца: он созревал, противопоставляя себя ему, но генетически он был обязан ему больше, чем сам желал взять от него. По-разному выражались у отца и сына присущая им обоим страстность, неукротимый темперамент, необыкновенная энергия, непреклонность в достижении поставленной цели, равнодушие и иногда даже презрение к мнениями окружающих. Он, как и его отец, часто выбирал слишком сильные средства, несоизмеримые стоявшей перед ним задаче, страстно добивался желаемого с шорами на глазах и постоянно оказывался перед перспективой краха создаваемого дела. И в этом тоже сказалось «отцовское».

Но ничего этого он про себя еще не знает. Его дневниковые записи многословны: это отзвуки споров с окружающими, иногда — спор с самим собой. Исписанные страницы сменяются большими пропусками, он бросает дневник на месяцы и снова возвращается к нему. Не станем преувеличивать его исповеднически-документальной подлинности: в нем иногда чувствуется и «литература». Как раз в эти годы молодежь зачитывалась только что опубликованными дневниками двух безвременно умерших людей искусства — жившей во Франции, русской по происхождению, молодой художницы Марии Башкирцевой и молодого поэта Семена Надсона. Они оба умерли от чахотки. У юного Карла тоже была слабая грудь, как говорили в то время, и его посылали поправляться на кумыс. Непроизвольная стилизация внутреннего одиночества, драматической непонятости простительна в этом возрасте, так легко ранимом и так легко поддающемся влияниям, да к тому же если считаешь своим любимым поэтом Лермонтова.

Детство переходит в юность незаметно — все рубежи условны. Что-то в нем стало определенной и более резко выраженным. Что-то сжалось. Что-то затвердело.

После нескольких резких объяснений отец замолчал, и это молчание как бы воздвигло между ними стену.

А вокруг все стало как-то просторнее. Уже идут 90-е годы. В доме сняли привычные с детства тяжелые портьеры. Говорят: выгорели и поела моль. Сквозняк истории распахивает окна и двери старого XIX века.

В городе все увлекались театром — увлекался и он. Все бросали цветы любимым актерам — он тоже бросал. Все играли в любительских спектаклях — он играл тоже. Но все, возвратившись домой, засыпали с чувством приятной усталости, а он, вернувшись, не мог заснуть.

Он уже прочитал по-немецки длинного «Вильгельма Мейстера» Гёте — любимую книгу матери, и то, что там говорится про бессонницы, которыми предваряется творчество, но он еще не смел применить это к себе. А это было именно то — отчаяние перед тем, что еще ничего не сделано, нетерпение.

ЮНОСТЬ

Снежный и метельный февраль 1892 года. В большом доме Эмиля Федоровича не слышно больше мощных раскатов его голоса. В комнатах пахнет лекарствами, и все ходят на цыпочках. Глава семьи давно и тяжело болен. Летом его возили в самарскую деревню к знаменитому на всю Россию лекарю-знахарю Кузьмичу, лечившему настоем трав. Но Кузьмич не помог, как не помог и лейб-медик императорского двора профессор Захарьин.

Альвина Даниловна не отходит от постели мужа. Каждый день является друг отца, лютеранский пастор. Однажды вечером, когда больному стало особенно плохо, мать посылает во флигель за младшими сыновьями. Горничная возвращается одна: их обоих нет дома. Мать догадывается: они недалеко, третий дом от угла, у купчихи Медведевой на репетиции любительского спектакля «Горе от ума». Она посылает туда за ними. Братья не сразу и недовольно приходят. Но Эмиль Федорович заснул, и врач приказывает его не беспокоить. Юноши снова мгновенно исчезают. Пастор, сокрушенно покачивая головой, смотрит им вслед.

На соседней Московской улице, в доме Медведевой, идут последние приготовления к спектаклю. Федор играет Чацкого. Карл — Репетилова. Так как Репетиллов, как известно, появляется только в одном четвертом действии, то ему еще доверены ответственные функции помощника режиссера, то есть организация всей технической стороны спектакля. В прошлом году пензяки видели комедию Грибоедова в местном театре с известными провинциальными актерами (Струйским — Чацким, Дебрюком — Фамусовым и Брянской — Софьей) и — что вызвало настоящую сенсацию — в костюмах, соответствующих эпохе начала века. До этого времени даже в лучших столичных театрах «Горе от ума» играли в случайных костюмах, иногда почти современных. Самолюбие восемнадцатилетнего помощника режиссера требует добиться того, чтобы у них все было тоже «настоящему», и он обдуманно отбирает мебель, реквизит, костюмы исполнителей и намечает планировку сцены. Раскрыты бабушкины сундуки, вытащены старые фраки, мундиры, накидки, шали, цилиндры. Ему беспрерывно приходится ссориться с дамами, не желающими делать немодные прически. Один из старших участников спектакля утверждает, что он уже не раз играл Фамусова, и всех поправляет. Карл спорит с ним с эрудицией знатока. Он, конечно, уже на зубок знает десятки раз читанную и перечитанную статью Гончарова «Мильон терзаний» и ежеминутно ее цитирует.

В спектакле участвуют самые страстные театралы города и в их числе две гимназистки старших классов, сестры Оля и Катя Мунт. Как это обычно бывает у любителей, роли распределяют не только по внешним данным, но и по характерам. Поэтому старшей — рассудительной и вдумчивой Оле — дали играть Софью, а хохотушке Кате досталась Лиза. Репетиции проходят увлечательно и весело. Не смолкает дружеская пикировка, шутки, запальчивые споры.

К дню спектакля была выпущена печатная афишка: «Город Пенза. С дозволения начальства в пятницу 14 февраля 1892 г. на Московской улице в доме Е. П. Медведевой любителями драматического искусства под управлением Вл. А. Рясенцова представлено будет «Горе от ума» — комедия в четырех действиях А. С. Грибоедова». В перечне исполнителей — имена двух младших братьев Мейерхольдов и двух сестер Мунт. Имя Карла Мейерхольда значится дважды — еще и как «помощника режиссера».

Спектакль прошел с большим успехом. В «Пензенских губернских ведомостях» появилась рецензия, подписанная латинской литерой «N». Конечно, весь город прекрасно знал, кто скрывался под этим таинственным псевдонимом. Рецензент отмечал, что «зрительный зал и соседние комнаты, откуда можно было видеть сцену через двери, были переполнены зрителями, ожидавшими с большим интересом поднятия занавеса. Внимание публики было приковано с первого же явления. Лиза, Фамусов, Софья, Молчалин, Чацкий провели первое действие бесподобно, и живой интерес, возбужденный игрою их, не ослабел в зрителях до окончания пьесы. Благодаря удачному распределению ролей пьесы была сыграна с прекрасным ансамблем».

Как же сыграл свою первую большую роль Карл Мейерхольд?

Вот что говорится об этом в рецензии: «Очень недурен был и Репетиллов, но, к сожалению, несколько ослабил свою игру тем, что по примеру некоторых профессиональных комиков изобразил Репетилова пьяным, хотя нужно заметить, в малой степени... Нам кажется, что такое исполнение неверно и портит созданный Грибоедовым тип Репетилова».

Свидетели репетиций «Горе уму» в Театре имени Мейерхольда, а также позднейшего возобновления спектакля в 1935 году помнят, как на этих репетициях В. Э. неоднократно проигрывал, показывая исполнителям, роль Репетилова. В числе этих свидетелей был и автор настоящих строк. Разумеется, нелепо говорить о тождестве исполнения роли зрелым, опытным мастером (да еще исполнения в режиссерском «показе», то есть фрагментарного) с игрой

начинающего любителя, но какая-то ниточка в моем воображении связывает одно с другим: и там и тут это был Мейерхольд с его остроиндивидуальной актерской «физикой», мейерхольдовский Репетилов, сыгранный и «показанный» на этих репетициях, тоже был немного пьян, и усилия режиссера как раз и выражались в нахождении той именно меры, которая характеризует некоторое «подпитие», а вовсе не сильное опьянение. В. Э. много раз взбегал на сцену и снова и снова показывал актеру, но не с досадой и раздражением на то, что у того что-то не получается, а с видимым удовольствием от проигрывания больших кусков роли. А играл он блистательно.

Я вовсе не утверждаю, что юный любитель сразу нашел именно тот рисунок роли, который через десятки лет повторял зрелый мастер, но не могу отделаться от впечатления, что у него что-то от этого осталось. И мне легко представить, как мог играть Репетилова юный Мейерхольд.

Отгремели аплодисменты, отзвенели бокалы на ужине после спектакля, устроенном гостеприимной хозяйкой. По темным и пустым пензенским улицам, среди сугробов, Карл провожает Олю и Катю Мунт. Всю дорогу болтает, не умолкая, Катя: она мечтает о профессиональной сцене и собирается после окончания гимназии ехать в Москву поступать в императорское театральное училище при Малом театре. Оля и Карл молчат, но, может быть, они думают о том же.

А в отцовском доме не спят. Сестра уговаривает истомленную мать отдохнуть и прилечь. Доктор с горестно-значительным выражением лица моет руки над мраморным умывальником. На кухне греют воду для грелок. В гостиной, с Библией в руках, сидит пастор. Никто не упрекает Карла за позднее возвращение, но он уходит к себе во флигель с чувством непонятной вины и одновременно с чувством протеста против невысказанных упреков...

Через несколько дней в «Пензенских губернских ведомостях» появилось извещение в траурной рамке:

«Альвина Даниловна Мейерхольд с детьми с душевным прискорбием извещают всех знакомых, что 19 февраля сего года в 2 часа ночи, после продолжительной тяжелой болезни, скончался любимый ею супруг — Эмиль Федорович Мейерхольд».

Однажды В. Э. полушутя сказал, что в его биографии самый роковой месяц — февраль. Он родился в феврале, отец умер в феврале, первая рецензия о нем была в феврале, он ушел в феврале из университета и через шесть лет — тоже в феврале — из Художественного театра, в феврале другого года получил приглашение от Комиссаржевской...

Разговор этот происходил в январе 1938 года, вскоре после закрытия театра его имени.

— А вот теперь я до февраля не дотянул. Или фортуна по старости стала неточна...

Добавим, что смерть его также приходится на февраль...

После похорон сначала в доме все шло по многолетней инерции, и еще долго казалось, что в соседней комнате вот-вот раздадутся тяжелые шаги и громкий голос Эмиля Федоровича. Один из старших братьев засел в конторе и листал бухгалтерские книги, к которым раньше глава фирмы никого не подпускал. Постепенно стало выясняться, что «дело» находится вовсе не в благополучном состоянии и семья совсем не так богата, как это казалось по привычке и по образу жизни, установленному отцом с показной широтой.

Впрочем, Карла это все мало интересовало. Он мечтал только о независимости и уже давно знал, что не станет участвовать в продолжении отцовского «дела».

Книги, дневник, товарищеские кружки и театр, театр, театр...

Огромное впечатление произвели на него гастроли молодого актера Н. П. Россова, еще только начинавшего свой путь трагика-гастролера. Он играл в «Гамлете», «Отелло» и «Дон Карлосе», и семнадцатилетний гимназист не пропустил ни одного спектакля. Гастроли проходили с необыкновенным успехом, билеты брались в кассах с бою, зрительный зал казался наэлектризованным, повсюду говорили только о Россове и особенно о Россове — Гамлете.

Именно с этого времени началось увлечение Мейерхольда этой пьесой, «лучшей пьесой в мире, в которой есть все», как он говорил, и мечту о постановке которой пронес через всю свою жизнь.

Юный Карл бредил Гамлетом, повторял монологи и реплики, читал отрывки товарищам, схватился, по своему обыкновению, за критическую литературу, почти выучил статью Белинского о Гамлете — Мочалове.

Случилось так, что именно в дни россовских триумфов в Пензе, ставших началом его всероссийской славы, в приступе белой горячки отравился стрихнином доктор Тулов. Мейерхольд позднее вспоминал:

«Накануне я видел его на «Гамлете», слушал его восторженную критику по адресу Россова, а на другой день утром вдруг на заводе зашумели о внезапной смерти Тулова. Я, случайно находясь в конторе, ринулся в каморку, где жил Тулов (он жил на соседнем с заводом дворе) и застал своего вдохновителя лежащим в белой косоворотке поперек постели, под балдахином из ситца. В комнате не было никого. В соседней (столярной) каморке столяр уже строгал доски для гроба. Мать Тулова

убежала по делам, связанным с похоронами. Я пробыл здесь не больше минуты — так было жутко.

Дня через два, когда я ехал на россосский спектакль — не то на «Отелло», не то на «Гамлета», — на одной из улиц я повстречал траурное шествие. Четверо несли гроб на руках, двое — зажженные факелы. То переносили тело Тулова из квартиры в часовню земской больницы, где он был врачом. За гробом никто не шел, а я не знал даже, что вот понесут Тулова в этот час. Или за ним, мертвым, или в театр? В театр!»

В театр! Не потому, что он реальной жизни в ее суровой наготе предпочитал жизнь условную, вымышленную, поэтическую, а потому, что именно эта поэтическая жизнь казалась ему единственной настоящей жизнью.

В тот вечер как раз шел последний, прощальный спектакль Россова. Любимца засыпали цветами, забросали подношениями. Овации долго не умолкали. Мейерхольд в гимназическом мундире, появляться в котором в театре строго запрещалось, подал Россову из оркестра конверт с деньгами, собранными поклонниками артиста. Не станем удивляться — так было принято. Россов уехал, а юноша едва не был исключен из гимназии, и только связи семьи спасли его, и дело ограничилось строжайшим выговором.

Через полтора года Россов приехал снова. Гастроли опять открылись «Гамлетом». Мейерхольд снова в зале.

«Пензенские губернские ведомости» писали после спектакля: «Довольно сказать, что публика была в упоении. Вызывали столько раз, что даже занавес устала подниматься и опускаться: взяла да и застряла на половине, упершись одним концом за декорацию, как будто хотела сказать: «Вы похлопайте, а я покамест отдохну».

Представим себе обстановку маленького театра, чад керосиновых ламп, одиннадцать рядов кресел, тридцать шесть битком набитых лож, шумные балкон и галерею, неглубокую сцену, писанные задники, криво висящий занавес, разгоряченную атмосферу провинциального актерского триумфа и неистово хлопающего долговязого гимназиста, выкрикивающего неустановившимся глуховатым баском:

— Bravo Россову! Bravo!..

Приревновавший к успеху приезжего гастролера местный премьер, актер Галицкий, после его отъезда тоже решил сыграть Гамлета. Пенза разделилась на партии, но Мейерхольд остался верным своему любимцу. Он даже попытался выступить в газете со сравнительной оценкой исполнения обоих актеров. Рецензию не напечатали, но в бумагах Мейерхольда сохранился ее черновик, подписанный псевдонимом «Не беспристрастный».

«Раз Россов играет Гамлета блондином, то Галицкий должен играть его брюнетом; раз Россов рисует нам датского принца в высшей степени нервным и чувствительным, г. Галицкий должен его играть «рычащим». Вспомните, как провел Галицкий сцену с тенью отца Гамлета? Гамлет — Галицкий при первом появлении тени отца сразу начинает неистово кричать, выражая как бы гнев и ярость. Вопрос: так ли разумел Шекспир эту сцену? Вряд ли.

Перед нами критика знаменитых исполнителей «Гамлета» на английских сценах, имевших возможность пользоваться указаниями самого Шекспира. Ни один из этих великих артистов не передавал этой сцены так, как передавал ее г. Галицкий...» И далее: «...можем сказать одно, что Галицкий достиг своей цели: никто из нас, видевших его в роли Гамлета, не скажет, что он подражал Россову, хотя мы в этот вечер не раз об этом пожалели, так как Гамлет, передаваемый Россовым, гораздо ближе к истине».

Мы видим из этой рецензии, что юноша не ограничивался посещением театра, но внимательно изучал доступную ему литературу о театре. Он уже не был обычным зрителем. Его занимали вопросы о традиции исполнения, о раскрытии замысла драматурга, о глубине трактовки. «Не беспристрастный» владел и даром иронии — этим излюбленным оружием будущего язвительного театрального полемиста Доктора Дапертутто.

Через сорок с лишним лет я присутствовал при беседах уже постаревшего В. Э. Мейерхольда с дряхлым Н. П. Россовым. В. Э. с ласковым юмором вспоминал о проводах молодого гастролера-триумфатора на вокзал и весь старомодный антураж приветствий: корзину с шампанским, цветы, адреса в тисненном золотом папках, и, когда поезд тронулся, крики «Приезжайте еще к нам!», «Нет, не прощайте, а до свидания!», «Браво, Россов!», — и толпу молодежи, долго махавшую фуражками и платками вслед уходящему поезду, и толстого жандарма, подозрительно наблюдавшего за толпой...

В эти же годы Мейерхольд видел на сцене пензенского театра и знаменитого Андреева-Бурлака, и прославленного Киселевского, и сочного комика Жуковского, и превосходного исполнителя роли Осина в «Ревизоре» Виноградского, и популярного провинциального Ленского, который с виртуозным разнообразием исполнял и Арбенина в «Маскараде», и Адоша в водевиле с пением «Женское любопытство», и отличную исполнительницу Маргерит Готье — Зорину.

Вероятно, не случайно перечень самых ярких театральных впечатлений юноши Мейерхольда почти совпадает со списком его зрелых режиссерских работ. Из той туманной дали 80-х и 90-х годов, из наивного провинциального театра тянулись ниточки к будущим замыслам. Всякая большая жизнь в искусстве — это единство первых впечатлений, замыслов и свершений. Праздничность, музыкальность, подчеркнутая зрелищность спектаклей Мейерхольда зрелой поры его режиссуры, быть может, ведет начало от первого восприятия им театра: провинциально-наивного, но не будничного, яркого, романтического. Гёте говорил, что Петр I построил Петербург на невских притоках потому, что однажды в детстве его поразили иллюстрации к какой-то голландской книжке, изображавшие Амстердам, его каналы и мосты. Органичное и подлинное созревание каждого художника в каком-то смысле является претворением его детских мечтаний на ином уровне, на более высоком витке спирали человеческой жизни. Сложность раскрытия биографии Мейерхольда и трудность обозримости его жизни, такой пестрой и на первый взгляд изменчивой и противоречивой, в том, что нелегко найти это единство. Обычно всегда берется какой-то один период и утверждается, что это и есть «настоящий Мейерхольд», а все прочие — отступления, маневры или измены самому себе. Но личность художника Мейерхольда — это психологическая реальность, так же как его деятельность — реальность историческая, и проблема установления этого, единства — первая и главная задача его биографа. Неверно и наивно считать, что молодой Мейерхольд уже тогда задумывал многие свои будущие работы. Но верно, что, осуществляя их, он вспоминал яркие юношеские впечатления. И если он сохранил в своем Репетилове какие-то находки Репетилова, сыгранного дебютантом-любителем, то подобное могло быть (вернее, не могло не быть) и в отношении виденных им в ранней молодости и «Маскарада», и «Ревизора», и «Горя от ума», и «Дамы с камелиями». Даже непритязательный, хотя и изящный французский водевиль «Женское любопытство», виденный В. Э. в детстве, сопровождал его до последних лет; он играет в нем сам в Филармонии и почти каждый год включает его в число учебных работ школы при своем театре. Я лично видел его несколько раз на разных курсах в разные годы. Когда в 1935 году на репетициях чеховского «Медведя» В. Э. упрекал исполнителя роли дворецкого Луки в недооценке возможностей этой роли и с увлечением сам проигрывал ее в своих «показах» (он даже говорил, что если бы он уже не оставил актерства, то сам бы охотно сыграл Луку), то он, возможно, мог и позабыть, что с успехом играл Луку в годы гимназического любительства. Но то, что забывает сознание, еще долго хранит подсознание.

Впоследствии все впечатления и ранние воспоминания опосредовались в огромном художественном опыте и широчайшей эрудиции Мейерхольда-мастера, трансформировались через ощущение современности и получили черты поражающей новизны, но, может быть, главная черта Мейерхольда-новатора заключается как раз в том, что у него всегда за новизной прощупывается далекая и живая традиция. И если верно то, что говорил Гёте Эккерману о впечатлениях Петра I от картинок в голландской книжке, то не менее верно и сказанное Гёте в «Поэзии и правде»: «Хотя человеческие задатки и следуют в общем известному направлению, все-таки даже величайшему и опытнейшему знатоку трудно заранее предсказать это направление с достоверностью; но впоследствии иногда можно заметить признаки, которые указывали на будущее».

Кроме Репетилова и Луки он еще сыграл тогда Кавалерова в бытовой комедии «Помолвка в Галерной гавани», Хухрикова в водевиле «По памятной книжке», Захара Захаровича в мелодраме «В чужом пиру похмелье» и с особым успехом Кутейкина в «Недоросле», поставленном на гимназическом литературном вечере, посвященном 100-летию со дня смерти Д. И. Фонвизина.

Исполнение Кутейкина снова удостоилось хвалебного отзыва в «Пензенских губернских ведомостях». Рецензент писал: «Главные роли в комедии «Недоросль» исполнены были учениками старших классов очень недурно... но кто особенно был хорош, так это Мейерхольд в роли Кутейкина, убоявшегося семинарской премудрости и возвратившегося вспять, а теперь обучающего Митрофанушку разным наукам».

Как видим, еще совсем юный актер-любитель, второгодник, на которого недовольно косились в семье, уже не только пожинает аплодисменты дружественных и снисходительных зрителей, но и похвалы прессы. Было над чем задуматься в преддверии вступления в самостоятельную жизнь. И в конце 1893 года в дневниках Карла появляется запись о том, что окружающие советуют ему пойти на сцену.

«...У меня есть дарование, я знаю, что я мог бы быть хорошим актером. Это — мечта моя, самая заветная, об этом думаю я чуть ли не с пятилетнего возраста. Я желал бы быть на сцене».

В этой мечте его поддерживают и сестры Мунт — и смелая, решительная Катя, сама бредящая сценой, и тихая, задумчивая Оля, отношения Карла с которой постепенно становились все ближе и сердечнее.

Он по-прежнему много читает и задается вопросами далекими от повседневных домашних или

гимназических интересов.

26 ноября 1893 года: «...я люблю русский народ, люблю его и жалею, я страдаю, когда он бедствует, мне больно, когда его гнетут... <...> У нас в России во всем так: думают потом, когда уже увидят, что сделали глупость. <...> Пожалуй, могут подумать — я поддался влиянию «болезни века» или что-нибудь в этом роде. Нет, здесь не влияние, а врожденная любовь к свободе, к тем людям, которые не заставляют себе подчиниться потому только, что «мы-де власть», а заставляют следовать за собой, благодаря их уму и благородству».

В 1893 году самый популярный и распространенный журнал «для семейного чтения» — «Нива», на который подписывалась вся читающая Россия из-за его приложений — собраний сочинений русских и западных классиков (существует письмо В. И. Ленина к родным, где он спрашивает, что будет в новом году давать в приложениях «Нива»), давал первое полное собрание сочинений Ф. М. Достоевского.

До этого Достоевский на книжном рынке был редок и дорог. Поэтому в том году вся Россия читала или перечитывала Достоевского.

Мейерхольду было девятнадцать лет, и он тоже запоем читал Достоевского. Особенно его потряс роман «Преступление и наказание».

«В 5-м классе я догнал своего брата Федора, а в 6-м с ним расстался: брат должен был уйти из гимназии, кутил, выпивал, возвращался домой под утро, влек младшего за собой, младший упирался. Наступили отчаянные часы тоски. Томился в одиночестве. Было страшновато в темных комнатах флигелька. В это время поглощал от доски до доски Достоевского, но, к счастью, читал его вперемежку с Лермонтовым. Лермонтов смягчал Достоевского. К Тургеневу не тянуло. От Достоевского влекло к Льву Толстому. Быть может, только частые пожары в этом насквозь деревянном городке спасали от проруби, яда и петли».

Однажды я спросил В. Э., почему он никогда не ставил Достоевского.

— Потому, что у меня с ним связаны воспоминания о самом тяжелом периоде моей жизни,— ответил мне после небольшой паузы Всеволод Эмильевич.

Этим «самым тяжелым периодом» Мейерхольд считал пребывание в последних классах гимназии — особенно 1893 и 1894 годы. Тревога за судьбу брата, человека талантливого, но безвольного, начавшийся распад семьи, неуверенность в собственном будущем, первая юношеская любовь к Оле Мунт с ее сомнениями и переживаниями, безмерно преувеличивавшимися его необузданным воображением, жестокая борьба с собой, чтобы не поддаться примеру отца и брата и не запить, что было слишком просто и легко, живя во дворе спирто-водочного завода, совладельцем которого он считался после смерти отца. Появлялась, исчезала и снова возникала назойливая мысль о самоубийстве. Это был настоящий душевный кризис, кризис воли, кризис прирожденного жизнелюбия, кризис мысли с ее преждевременно разросшимся критицизмом. В своей автобиографии много лет спустя, вспоминая последние гимназические годы, Мейерхольд написал: «Так по-детски и болезненно все в эти тяжелые годы. Тягостно жилось». Примерно в те же самые годы не раз пытался покончить жизнь самоубийством и молодой Горький.

Зарубежные биографы Мейерхольда видят в этом периоде начало выдуманного ими и будто бы свойственного Мейерхольду на протяжении всей его жизни остропессимистического мирозерцания и мизантропического «демонизма». Ничего этого в натуре Мейерхольда не было. Именно сила и интенсивность юношеского пессимизма позволили ему освободиться от этого, как только в его жизни появились цели, было осознано призвание и впервые испробованы силы. Как и у М. Горького, его выздоровление было полным. Но, вероятно, воспоминания об этих переживаниях помогли ему через несколько лет с исповеднической глубиной и подлинностью сыграть чеховского Треплева, талантливого неудачника-самоубийцу.

Он прошел через это: прошел и ушел. Может быть, поводом-спутником стала развивающаяся любовь к Оле Мунт и ее благородная светлая чуткость, ее душевное спокойствие и добрая сила характера, которая впоследствии долгие годы так гармонично уравновешивала его бурные страстные выявления своего «я» в жизни и искусстве.

Мейерхольд всегда был человеком общительным, чуждавшимся одиночества и тяготившимся им, но в годы, о которых сейчас идет речь, он по стечению обстоятельств оказался очень одиноким (как он и сам говорит об этом). Это и усугубило его душевные метания. А любовь к Оле Мунт, когда она была понята им и ею, дала ему как раз то, в чем он особенно остро нуждался,— веру в себя, большое и глубокое понимание и терпение, всегда бывавшее кстати при его подвижном, противоречивом, изменчивом характере. С ней он мог говорить обо всем: по своей интеллигентности она стояла не ниже его. Доказательством этого может быть колоссальное количество писем, написанных Мейерхольдом к О. М. Мунт в годы, когда они находились в разлуке: по существу, эти письма заменили ему дневник. Он писал ей очень часто, иногда ежедневно.

1895 год — это уже год перелома.

Необходимо разделаться с затянувшимся пребыванием в гимназии и получить аттестат зрелости. И, как ни надоедливо скучны ему гимназические науки, он собирает свою волю в кулак и энергично готовится к последним выпускным экзаменам.

Они начались 15 мая. В эпистолярном «дневнике» юноши сохранились рассказы по свежим следам о том, как они проходили.

1 мая: «... до экзаменов осталось две недели... я ужасно волнуюсь». Но вот экзамены начались: «Из новой истории отвечал об Иване Грозном, из древней — о поэзии в Периклов век и о Пелопоннесской войне. Тот и другой билет был мною прочитан, а об Иване Грозном был даже прочитан основательно». Экзамен по математике: «Он продолжается с 9 часов утра до 10 часов ночи; в среднем спрашивали по 1,1/2 часа. Я целый день был в гимназии. Мне пришлось отвечать третьим с конца... я стоял у доски и отвечал с 6,1/4 до 8 часов. Отвечал из геометрии о подобии треугольников и многоугольников; из алгебры — о квадратных уравнениях. Отвечал удовлетворительно».

Математика, как и история и русский язык, была одним из любимых предметов Мейерхольда, по которым у него и в его худшие гимназические годы почти всегда были высокие баллы. 2 июня у него остается впереди экзамен по немецкому языку, но знавший его с детства юноша уже считает себя свободным. 9 июня он идет в гимназию в последний раз на выпускной акт и испытывает чувство облегчения: «насилу-то развязался с ней».

Впереди — Москва. Принято решение поступить в Московский университет, в представлении всей интеллигентной России славный своими демократическими и вольнолюбивыми традициями. Он идет на юридический факультет. Почему? Может быть, только потому, что он предоставляет наибольшую свободу, а он не скрывает от себя, что больше, чем лекции и библиотеки, его привлекает артистическая Москва; Москва Малого и Большого театров; Москва Консерватории и Третьяковской галереи. Юридический факультет — это не выбор будущей профессии, а, скорее, отсрочка этого выбора. Прежде всего необходимо оторваться от Пензы, от семьи и отцовского завода, оглядеться вокруг, завести новых товарищей и еще раз проверить самого себя.

Это второе решение обдумывалось давно, и оно бесповоротно, хотя и вызвало бурю в семье, — он меняет вероисповедание и свое немецкое имя на русское, в память любимого писателя Гаршина. Вопрос веры уже не играл для него никакой роли: как и вся революционно настроенная молодежь России в те годы, он считал себя атеистом. Но он хотел чувствовать себя русским.

Позднее он писал: «Сменив гимназический мундир на студенческий, я переименовал свое имя, бросившись из лютеранства в православие. Этим плюнул в лицо той среде, с которой, уезжая в Москву, расставался; мстил пастору, который набивал мне голову ложной моралью, возмутил братьев и сестер, с которыми не имел ни одной точки сочувственности».

24 июня 1895 года совершается акт перемены вероисповедания. Он уже не Карл Теодор Казимир, а Всеволод.

Решения следуют одно за другим. Он торопится и мчится вперед, как всегда, когда чувствует свободу. Он просит родных о выделе его из отцовского дела: даже номинально он не хочет считаться заводчиком и коммерсантом. Новые семейные бури, попреки, угрозы. Он ничего не желает слушать. Он объявляет, что вскоре женится на Оле Мунт, — оказывается, у них все уже давно решено. Снова возражения и уговоры: не подождать ли, пока он окончит университет и станет присяжным поверенным с определенным и твердым положением в жизни. Нет, он не будет ждать, и, по совести, ему трудно представить себя адвокатом или юрисконсультантом. Он знает в душе, что окончательный, главный выбор жизни еще не сделан. Самое важное — скорее в Москву...

С нетерпением он ждет ответа из канцелярии Московского университета, куда сразу после перемены вероисповедания послал свои документы. В середине августа ответ приходит: он зачислен в студенты.

24 августа в Пензе традиционный студенческий вечер. Его приглашают выступить как уже завоевавшего признание актера-любителя. Он читает стихотворный монолог Апухтина «Сумасшедший». Его встретили аплодисментами. В конце — овации. А у него, когда он закончил и ушел с эстрады, тут же, в артистической комнате, случился нервный припадок. Сказалось страшное напряжение последних недель. Впрочем, для себя он нашел этому другое объяснение.

«Да и немудрено, — писал он в деревню Оле Мунт, — каждую строчку я переживал. Одним словом, я чувствовал себя сумасшедшим. Дал себе слово никогда больше не читать этого стихотворения... Слава богу еще, что публика хорошо меня приняла. Встретила с аплодисментами; были овации, говорят, и потом, я их не помню. Все как в тумане».

УНИВЕРСИТЕТСКИЙ ГОД

В Москву Мейерхольд приехал 30 августа 1895 года и остановился у родственников. Первым делом он бросается в кассу Малого театра и берет билет на «Последнюю жертву» с участием Ермоловой, О. Садовской, Правдина, Рыбакова. Только после этого он идет в канцелярию университета.

«В четверг (31 августа.— А. Г.) отправился в университет, чтобы записаться. Эта процедура заняла время от 10 до 12. Пришлось подавать миллион заявлений. Вообще, канцелярщина».

В этот же день новоиспеченный студент слушает первую лекцию по истории русского права, которую читал профессор Дроздовский.

«Он уже человек немолодой, и как видно, консерватор во всех отношениях, даже в научном. Поэтому мало увлекает».

Такова первая запись Мейерхольда об университете. Он приехал учиться передовой науке — и сразу разочарован. Совсем в другом тоне он пишет о посещении Малого театра.

Он отказывается «передать на бумаге» впечатление, которое на него произвела игра Ермоловой, и восторженно восклицает: «Как хорошо делается на душе, когда сидишь в этом храме».

Можно представить, с какими чувствами молодой человек поднимался по широким каменным ступеням в сени первого яруса, куда у него был билет. Пахло газом — театр освещался газовыми рожками, и для нескольких поколений театралов этот запах навсегда остался связанным с чудом театра. (Некоторые мемуаристы, как, например, Ю. М. Юрьев, вспоминали, что сильный запах газа чувствовался уже рядом с театром.) Ярусы, ложи, огромная люстра, красный бархат, позолота, капельдинеры с золотыми галунами, важно и не торопясь проверяющие билеты и принимающие верхнюю одежду; музыканты, настраивающие инструменты в оркестре (тогда перед спектаклем, даже перед бытовой комедией, играли марш), дирижер во фраке; газовая яркая рампа, занавес, поднимающийся вверх, на котором изображен романтический замок...

Разителен контраст первых впечатлений от университета и от Малого театра. Сразу определяется противоречие в интересах, и оно будет все усиливаться, пока не приведет к новому взрыву, к новому переопределению своей судьбы — на этот раз окончательно.

Через три дня он снова в Малом театре на «Горе от ума».

Его отзыв об этом спектакле гораздо сдержаннее и с большой долей уже тогда свойственного ему острого критицизма. Может быть, это объясняется более личным и глубоким знакомством с пьесой: он знает ее наизусть. Тон восторженного провинциала начисто отсутствует. Он трезво оценивает и размышляет: «Южин, исполнявший роль Чацкого, не понравился. Мало чувства, но много крику. Он был скорее Отелло, чем Чацкий. Зато Софья была безукоризненно хороша. Я никак не мог даже представить, чтобы такую роль, как Софья, можно было провести так, как провела Яблочкина. Она положительно выдвинула ее, дала тип, что так трудно в данной роли. Правдин — плохой Репетиллов. <...> Ансамбль пьесы замечательный, особенно ансамбль 3-го акта».

Это может показаться удивительным, но в этой краткой рецензии (в которой, однако, сказано все главное) можно разглядеть основные элементы будущего прочтения пьесы самим Мейерхольдом (более чем через 30 лет!). И у него Софья будет выдвинута на первый план, и у него Чацкий будет более чувствительным и поэтическим лицом, чем традиционным героем, и у него в композиции спектакля огромную роль будет играть ансамбль третьего действия.

Он еще не думает о режиссуре, да и само понятие режиссуры в русском театре еще только едва начинало определяться в своем будущем значении, но он произвольно формирует свои впечатления как схему режиссерского замысла. Сам того не подозревая, он уже мыслит как режиссер.

Третьяковская галерея. Он проводит там почти целый день и на следующий день приходит снова. Долго стоит перед картиной Репина «Иван Грозный и сын его Иван». Царь Иван Грозный интересуется его с гимназических лет: он много читал о нем, и его экзаменационный билет по новой истории тоже был об Иване Грозном. Филармонические концерты еще не начались, и он посещает бесплатные симфонические концерты в «Рядах», но остается недовольным: от Москвы он ожидал большего. С увлечением бродит по темноватым залам Исторического музея и, одержимый любопытством, забредает даже в анатомический кабинет медицинского факультета.

Посещение концертов, а скорее, больше всего его неумение оставаться бездеятельным и желание как-то теснее приобщиться снова к искусству заставили его записаться на конкурс на вакансию второй скрипки в славившийся в Москве студенческий симфонический оркестр. Разумеется, свою заветную скрипку он привез с собой. Ему пришлось играть перед профессорами консерватории довольно трудные трехоктавные гаммы в быстром темпе и, прямо с листа, сложные пассажи из Гайдна. Но он почти целый год до этого не упражнялся, техника его ослабела, «руки

окоченели», и он терпит неудачу. Спустя много лет он признавался, что перед конкурсом он снова начал подумывать о том, чтобы посвятить себя музыке, но этот провал — его зачислили только кандидатом, и он не явился ни на одну репетицию — охладил его, и он опять вернулся к неопределенным, горько-сладостным мечтаниям о театре.

«Я рад, что Ипполитов-Иванов меня срезал на экзамене и записал меня только в кандидаты консерватории. Я тогда очень обиделся, а теперь я этому рад. Я потом скрипку бросил. Я поступил в университет и, конечно, пьянствовал», — так он вспоминал об этом эпизоде впоследствии.

Лекции в университете на первом курсе читались три дня в неделю от двенадцати до двух, два дня — от девяти до двух и один день — от девяти до одиннадцати, их посещение, по тогдашним порядкам, было необязательным, свободного времени оставалось много, и он не знал, чем заполнить образовавшуюся пустоту.

Вольная студенческая жизнь, о которой он так много был слышан и которую идеализировал в своем воображении, тоже его не захватывает. Он вспоминает своего репетитора Кавелина и его друзей и убеждается, что новые товарищи, рядовые студенты, на них вовсе непохожи.

«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... Когда приходится прислушиваться к их разговорам, слышишь только разговоры об опереточных певицах или о чем-нибудь в этом роде».

Правда, это только первые впечатления. Присмотревшись и немного привыкнув, он постепенно втягивается в университетскую жизнь и начинает жить ее интересами.

Он пишет к Оле Мунт о лекции профессора Зверева: «Читал Зверев энциклопедию права; положительно увлек меня; аудитория наша вселяет в начальство опасения, так как аплодирует уже 3-й раз, что безусловно запрещено».

В октябре весь университет охватывает возбуждение в связи со слухами о предполагающейся отставке от кафедры профессора А. И. Чупрова, «лучшего профессора», как характеризует его студент Мейерхольд.

«Отставить его хотят ввиду подозрения его в неблагонадежности. Поводом к такому подозрению служило следующее: Чупров, а с ним и некоторые другие профессора подали просьбу Сергею Александровичу (дядя царя, генерал-губернатор Москвы.— А. Г.) предоставить наличному составу профессоров, с ректором во главе, судить студентов и устранить от такого суда полицию во избежание произвола со стороны последней. Эта позиция и служит, говорят, причиной отставки его и других от профессорской кафедры. Это событие произвело на всех студентов-юристов тяжелое впечатление. Они лишаются, таким образом, лучшего профессора, а отсутствие единения на курсе не даст даже возможности выразить свое огорчение».

Как рассказывал впоследствии В. Э., он все-таки организовал инициативную группу по проведению демонстрации сочувствия Чупрову, но она еще не успела собраться более одного раза, как вся эта история неожиданно получила благополучное разрешение: отставка не состоялась.

В одном из следующих писем в Пензу Мейерхольд ярко описывает первую лекцию популярного профессора после возобновления их в университете: «На его лекцию собралась страшная масса народу; тысячи полторы. Были от всех факультетов. Это объясняется, во-первых, тем, что Чупров лучший лектор, а во-вторых, тем, что он ради своего заступничества за студентов чуть было не лишился профессорской кафедры. Таких оваций в университете не запомнят. Минуты три ему аплодировали. Аплодировали и на улице, когда он уезжал домой».

Волнения улеглись, занятия вошли в свою колею, и в университетских аудиториях снова стало скучно.

Еще в сентябре в Москву приехала Катя Мунт держать экзамены в императорское театральное училище, но она проваливается и поступает в Музыкально-драматическое училище Московского филармонического общества. Мейерхольд принимает деятельное участие в ее хлопотах и тревожениях. В императорском театральном училище, действовавшем под эгидой Малого театра, только что произошла смена руководства: ушел М. П. Садовский и пришел А. П. Ленский. В Филармонии класс драматического искусства возглавлял популярный драматург и критик В. И. Немирович-Данченко. Молодой Мейерхольд, уже несколько лет жадно следивший за театральными изданиями, конечно, знал его пьесы, печатавшиеся в журналах и пользовавшиеся успехом в театрах, но из рассказов Кати Мунт он впервые узнает о Немировиче-Данченко как театральном реформаторе, правда, пока еще только в области сценической педагогики. Катя Мунт в восторге от своего учителя, и то, что слышит от нее Мейерхольд, дразнит и беспокоит его, заставляя сомневаться в верности решения о поступлении в университет.

После того как он смотрит в драме Г. Зудермана «Родина» свою, как он выражается, «пассию» Ермолову, игра которой всегда оказывает на него «магическое действие», он тоскливо записывает в

своем эпистолярном дневнике:

«Отчасти и она дурно действует на мои элегические струны... Я досаую. Зачем я не на сцене... Неужели этого никогда не будет. Неужели мне суждено работать вопреки своего призвания».

Знакомясь с театральной жизнью Москвы, в центре которой по-прежнему неколебимо стоял Малый театр, наш студент посещает и другие театры: оперные — Большой, Никитский и Солодовниковский, драматические — театр Корша и третий драматический театр, существовавший тогда в Москве, — театр «Скоморох». Он смотрит у Корша написанную десять лет назад и только недавно разрешенную цензурой драму Л. Толстого «Власть тьмы» и последнюю парижскую репертуарную новинку — историческую комедию Сарду и Моро «Мадам Сан-Жен». О пьесе Толстого он пишет: «Имел успех, конечно, Толстой, а не артисты, потому что так же походили на мужиков, художественно обрисованных Толстым, как я на китайского императора». О «Мадам Сан-Жен» его отзыв лаконичен и выразителен: «Балаганная пьеса, балаганное исполнение. После Малого театра хоть и не ходи к Коршу». В Никитском театре он слушает «Маккавеев» А. Рубинштейна и «Трубадура» Верди. 26 октября, чтобы попасть на «Русалку» Даргомыжского в Большой театр, он дежурит с товарищами под дождем почти целый день у кассы, но его испытания вознаграждены: исполнение оперы приводит его в восторг.

Но быть зрителем ему все-таки мало. Он уговаривает своего университетского товарища Лисицкого читать с ним по ролям любимые пьесы, и они проводят за этим долгие осенние вечера. Читают «Горе от ума», «Уриэля Акосту» и сцену в келье Чудова монастыря из «Бориса Годунова»: Мейерхольд — Пимена, Лисицкий — Григория. Но и это не может насытить его жажду деятельности, и он прибегает к старому испытанному средству — к книгам. «Ничто так хорошо не успокаивает, как хорошая книга... За книгой... и не заметишь, как время пролетит», — пишет Мейерхольд в Пензу.

Он подводит безрадостные итоги первым месяцам, проведенным в Москве: «...то, чего я от Москвы ждал, мне не дается: это удовлетворения моей потребности театральных зрелищ или удовлетворения моей жажды стоять близко к артистическому миру, хотя бы и пассивно. Ни школы, о которой я так мечтал, ни сцены, которая бы мне могла заменить школу. Благодаря этим неудачам я стал положительно злым».

В начале декабря Мейерхольд присутствует на бенефисе Никулиной. Он с величайшим трудом попал на этот спектакль, да и то на галерку, к «трубе». Об этой знаменитой «трубе» в Малом театре стоит рассказать подробнее, так как множество спектаклей молодой Мейерхольд смотрел оттуда. Да и кто не знал этой «трубы» из тогдашней студенческой молодежи?

Места у «трубы» — это были собственно даже не места, а просто узкое пространство между стеной и третьей, предпоследней, скамейкой галерки, которая идет полукругом и своей средней частью упирается прямо в стену театра, отходя от стены лишь на закруглениях в своих концах. В эти щели между третьей скамейкой и стеной иногда набивалось человек по семь-восемь с каждой стороны. Сидеть там было негде, да и стоять можно было с грехом пополам, и к довершению всего там была невероятная жара: как раз над головами помещались газовые рожки, до предела накалявшие воздух. Но все это истинные театралы готовы были терпеть из интереса к спектаклю. Капельдинеры вжимали за места у «трубы» в свою пользу по тридцать-сорок-пятьдесят копеек, а в экстраординарных случаях и по рублю.

— Меня и моих товарищей, — вспоминал впоследствии Мейерхольд, — так хорошо знали в лицо капельдинеры верхних ярусов Малого театра, что, даже встречаясь с нами в Сандунах, здоровались. («Сандуны» — это популярная в Москве баня, расположенная вблизи от Малого театра.)

В бенефис Никулиной шла драма Льва Толстого «Власть тьмы». В этом сезоне она шла во всех трех московских драматических театрах.

Студенты со своей галерки усиленно вызывали сидевшего в ложе автора, и в один из следующих дней отправились к писателю в его дом в Долго-Хамовническом переулке и сумели добиться свидания с ним. В этой группе был и Мейерхольд. Вот как он рассказывал об этом много лет спустя:

— Льва Толстого я увидел близко впервые, когда учился в Московском университете. Как и вся молодежь, мои товарищи кидались от одной доктрины к другой, а так как толстовцев правительство преследовало, то мы им инстинктивно симпатизировали, не задумываясь глубоко. Время было такое, что в компании из трех студентов один уж обязательно был толстовцем. И вот однажды с несколькими приятелями я пошел к Толстому в его дом в Хамовниках. Позвонили. Вошли. Нас пригласили подождать в гостиной. Сидим, волнуемся... Ждали довольно долго — помню, даже ладони вспотели. Смотрим на дверь, в которую сейчас войдет Толстой. И вот дверь открывается, Толстой входит... И сразу приходится взгляд перевести ниже. Я почему-то невольно смотрел на верхнюю планку двери, а он, оказывается, совсем маленький... Помню свое мгновенное

разочарование. Совсем маленький старичок. Простой, вроде нашего университетского швейцара. Нет, еще проще! А потом он заговорил, и сразу все переменялось. И снова удивление. Барский голос, грассирующий, губернаторский... С нами говорил сурово и почти недружелюбно. Поразило полное отсутствие в нем заигрывания с молодежью, которым мы были избалованы тогда. И в этом я почувствовал вскоре больше уважения к нам, чем в шуточках и в улыбочках, с которыми неизменно разговаривали со студентами прочие «властители дум». Ну, конечно, те, кто побойчее, стали задавать вопросы о смысле жизни и прочем. Я молчал. Мне все казалось, что он скажет нам, что все это чепуха, и позвонит лакею, чтобы нас проводили. Но он терпеливо, хотя и не очень охотно, отвечал. Когда он сидел, было незаметно, что он маленький, а когда встал, прощаясь, я снова удивился: совсем маленький старичок... Через несколько лет я еще раз был у Толстого, но первое впечатление всегда сильнее.

Этот рассказ записан мною на одной из репетиций «Бориса Годунова» осенью 1936 года. Репетировалась та самая сцена, «Келья в Чудовом монастыре», которую так любил читать вслух молодой Мейерхольд. И, как всегда, он много и охотно «показывал» и прочитал весь монолог Пимена. Но я уже и раньше слышал, как он читал этот монолог. Рассказ о Толстом ему был нужен как иллюстрация к тому, что он называл «антишалапинской» трактовкой Пимена, то есть не богатырем с могучей бородищей, а «маленьким», нервным, быстрым, живым старичком. Мейерхольд видел в нем величие духа и писательскую страсть: отсюда и параллель с Толстым, внешне тоже «маленьким». Но в рассказе Мейерхольда интересно не только это. Молодой студент явно смотрел на него глазами художника. Его заинтересовал выразительный контраст между истинным душевным величием и внешним обликом. Бесконечное уважение к любимому писателю, а для многих и учителю жизни, не помешало Мейерхольду-студенту во время этой встречи сохранить зоркость, и наблюдательность, и присущую ему с ранних лет свободу суждения.

Подошли зимние каникулы. Как представитель пензенского землячества, Мейерхольд посещает А. П. Ленского и популярных певцов Хохлова и Власова, приглашая их на традиционный рождественский студенческий вечер в Пензе. Может быть, эти встречи дали ему материал для сравнения отношения к молодежи Льва Толстого и этих «любимцев публики».

Много лет спустя, когда Мейерхольду задали несколько наивный вопрос о том, какого актера из множества первоклассных виденных им в своей жизни он мог бы назвать «лучшим», В. Э. без особенного раздумья назвал А. П. Ленского и мотивировал эту свою оценку. Но, видимо, это мнение установилось у него не сразу. Сначала он гораздо больше увлекался ярким талантом М. П. Садовского и даже старался ему подражать.

Он уезжает во второй половине декабря на рождество в Пензу, полный колебаний. Юридический факультет потерял для него свою притягательность. Он разочарован и содержанием лекций, которое кажется ему «консервативным», и средой однокурсников, общественно пассивных и малоинтеллектуальных, — русское студенчество 90-х годов, лучше и точнее всего изображенное Н. М. Гариным-Михайловским в третьей части его автобиографической тетралогии, еще несло в себе наследство мелкого карьеризма 80-х годов, хотя уже и тронулось чуть заметной рябью движения. Но главное даже не в этом, а в дисгармоническом противоречии университетского курса с подавляемым им в себе тоскливым зовом внутреннего призвания. Я слышал от В. Э., что он обещал матери сдерживать влечение таланта до завершения университетского образования. Но его мысль уже рыщет в поисках иных вариантов. По дороге в Пензу, в поезде, он встречает студента-филолога из Петербургского университета и, выслушав его восторженные рассказы о петербургской профессуре, обдумывает переезд в Петербург. Приходит в голову мысль и о медицинском факультете: искусство врача всегда казалось ему привлекательным и благородным.

Нет никакого сомнения, что он много и подробно говорит об этом в Пензе с Олей Мунт. Он знает, что она поддержит его в любом решении, которое целиком удовлетворит его самого. Но так ничего и не решив, он возвращается после каникул в Москву и сразу попадает в возбужденную атмосферу ожидания театрального события. 19 февраля 1896 года в Малом театре бенефис Ермоловой — такой же традиционный праздник интеллигентской Москвы, как и университетский праздник — Татьянин день.

Мемуарист вспоминает: «К бенефисам своих любимцев театральная Москва готовилась как к особому торжеству: это было большим событием. Задолго хлопотали, чтобы обеспечить себя билетами, которые обыкновенно расписывались на квартире бенефицианта. Шла подписка на подарок, составлялись адреса, собирались подписи и т. д. Наконец наступал и день праздника. В окнах цветочного магазина на Петровке, — того самого, куда, по Сухово-Кобылину, Кречинский посылал Расплюева за букетом для своей невесты, <...> — с утра выставлялись всевозможные букеты, лавровые венки с лестными надписями на лентах, ценные подарки на цветочных плато, предназначенных для подношения бенефицианту. Многие театралы паломничали к окнам этого мага-

зина, интересуясь бенефисными трофеями виновника торжества. <...>

А вечером?! Зрительный зал заполнялся раньше обычного. Приподнятое, праздничное настроение, оживление, сияющие лица, говор, гул... <...>

Я уже не говорю о галерке: там бывало как «под светлый праздник»! <...>

Но вот начинается и самое торжество. Вступает оркестр (тогда еще играл оркестр перед началом и в антрактах). Однако оркестра почти не слышно,— его заглушает общий говор; у всех напряженное ожидание... Сцены до появления бенефицианта слушаются без должного внимания: все ждут появления виновника или виновницы торжества. Наконец выходит на сцену и сам герой вечера. Его встречает буря аплодисментов, которые идут *crescendo* и постепенно переходят в общий гул и громкие выкрики фамилии артиста. Многие стучат ногами, машут платками. Из боковых лож на сцену летят букетики живых цветов и маленькие лавровые веночки и застилают всю сцену, так что по ней неудобно ходить. Аплодисменты то как будто затихают, то возобновляются с новой силой. Бенефицианту долго приходится раскланиваться, отходить от рампы в глубь сцены и снова подходить, посылать публике приветственные жесты или воздушные поцелуи.

И так в продолжение всего спектакля после каждой сцены или отдельного монолога, не говоря уж об антракте... Овации, подношения, бесконечные вызовы... В антрактах многие стремятся проникнуть за кулисы, чтобы достать на память лично от бенефицианта, а то через кого-нибудь цветочек или листок от лаврового венка. <...> После спектакля — обязательные проводы бенефицианта у подъезда: здесь собиралась молодежь и приветствовала своих любимцев».

И так же и в Пензе, и по всей России, но в Москве в удесятеренном масштабе. Это было выражением настоящего культа театра и актера, культа заразительного, опьяняющего, казавшегося чем-то волшебным.

Несмотря на все старания, Мейерхольду не удается достать билет, и места у «трубы» тоже уже давно распределены. С однокурсником Лисицким, таким же сумасшедшим театралом, как и он сам, он проникает в театр «зайцем». Но из всего спектакля они видят только первый выход Ермоловой и Южина в главной пьесе бенефисного спектакля в переводной драме Х. Эчегарая «Марианна»...

«Видели, как Ермоловой подносили тьму цветов, слышали две-три фразы из чудных уст ее, а затем... увы, кроме борьбы и протестов полицмейстера театров — ни черта», — пишет Мейерхольд в Пензу.

Безбилетников вывели. Но друзья не унывают и отправляются досматривать «Марианну», когда она идет во второй раз. Мейерхольд записывает о «замечательном наслаждении». И вновь самостоятельное суждение: театральная критика напала на пьесу, а ему она нравится.

И, наконец, знаменательный вечер! 29 января Мейерхольд впервые попадает в Охотничий клуб, где раз в неделю играет труппа любителей, возглавляемая уже известным любителем — актером и режиссером К. С. Станиславским (Алексеевым). Идет «Отелло».

...Поднялся занавес, и одновременно раздался отдаленный бой башенных часов. Послышался плеск воды. Плыла гондола. Она остановилась, и загремела цепь, которой ее привязывают к раскрашенной свае. Отелло и Яго начинали свою сцену сидя в плавно покачивающейся гондоле, затем выходили из нее под колоннаду дома — точную копию венецианского Палаццо дождей...

Точность и убедительность всех этих деталей была новинкой в театре — для Мейерхольда во всяком случае. Рядом с ним шептались знатоки, вспоминая спектакли «мейнингенцев» — немецкого новаторского театра, приехавшего в Москву на гастроли лет шесть назад и поразившего зрителей археологически-музейной тщательностью воспроизведения внешней обстановки, но Мейерхольд только читал о них, и все, что он видит, ошеломляет его.

А сам Отелло! Стройный мавр с порывистыми и быстрыми поворотами головы, движениями рук и тела, точно у насторожившейся лани; плавная царственная поступь и плоские кисти рук, обращенные ладонями в сторону собеседника. Как это непохоже на привычную аффектированную театральную фигуру с чарами оперного баритона. А голос — низкий, певучий.

Вот сцена в сенате. Сенаторы сидят в черных масках. Наглядевшийся на множество репродукций, Мейерхольд оценивает верность этой реальной исторической подробности, но так никогда не играли эту сцену. Казалось бы, маски должны скрадывать выразительность лиц, но она, наоборот, выигрывает от этого зловещего и загадочного однообразия. Начинается знаменитый рассказ Отелло. Как же произносит его Станиславский? Никак. Он просто рассказывает, и этот простой безыскусный тон взволнованного мавра и неподвижные лица в масках создают контраст человечности и закона, души и ритуала.

Мейерхольд давно знает наизусть этот монолог, но ему кажется, что он слышит его впервые. Что это? Другой перевод?

Нет, и перевод ему известен. До сознания доходят знакомые слова, но у Станиславского это другие, новые, его собственные слова.

Это первая встреча — пока еще через линию рампы — с человеком, оказавшим на него самое большое влияние в жизни: с будущим учителем, другом, антагонистом, антиподом, соратником, товарищем...

Пусть он еще сам не знает, что ему делать с собой, но вкус его уже зрел, тонок и безошибочно точен. В этот морозный январский вечер он уходит из Охотничьего клуба восхищенным, взволнованным, плененным.

«От спектакля Общества искусства и литературы получил большое наслаждение. Станиславский крупный талант. Такого Отелло я не видел, да вряд ли когда-нибудь в России увижу. В этой роли я видел Вехтера и Россова. При воспоминании об их исполнении краснеешь за них. Ансамбль — роскошь. Действительно, каждый из толпы живет на сцене. Обстановка роскошная».

Но он остается собой и восторгаясь. Как всегда, с ним его второе «я» — трезвый критик: «Исполнители других ролей довольно слабы. Впрочем, Дездемона выделялась».

Представим долгоязого, худого студента с пробивающимися усиками, шагающего по слабо освещенным, заснеженным улицам Москвы в тишине, изредка прорезываемой скрипом полозьев и бодрим покрякиванием извозчиков.

Он повторяет слова монолога Отелло, но с досадой останавливается, заметив, что непроизвольно начал декламировать: тайна искусства улетела...

Где-то здесь, в эти дни, принимается окончательное, давно зревшее решение: он будет осенью пытаться поступить в филармоническое училище.

И, выяснив это для себя, он уже больше не ходит на лекции, делая исключение только для курса А. И. Чупрова по политической экономии. К концу января относится его последняя запись о Чупрове: «Он читал как раз то же, что я читал накануне вечером: о деньгах и денежном обращении, поэтому я слушал его с особенным вниманием».

А все же с университетом он пока еще совсем не порывает. Кто знает, примут ли его в театральное училище? И, уже прекратив посещение лекций, он подает через канцелярию, согласно правилам, заявление с просьбой о разрешении вступить в брак. А пока не пришел ответ из министерства просвещения, он продолжает ходить по театрам. Он слушает в Солодовниковском театре, где гастролирует итальянская опера, «Гугенотов» Мейербера в бенефис тенора Де-Марки. В Малом театре он смотрит «Женитьбу» Гоголя, «Темную силу» Шпажинского и «Золото» Немировича-Данченко. И по-прежнему много, запоем читает. В декабрьской книжке «Русской мысли» за 1895 год его приводит в восхищение рассказ А. П. Чехова «Ариадна». Он записывает: «Вещь идейная и чудно написанная».

Наконец от министра народного просвещения Делянова приходит благоприятный ответ: студенту Московского университета Всеволоду Мейерхольду разрешается вступить в брак с девицей Ольгой Михайловной Мунт. В последние дни февраля он возвращается в Пензу.

Решение принято, и отныне он все время чувствует за собою попутный ветер.

В Пензе его ждут новости. За время его отсутствия местные театральные любители, ряды которых пополнились новой партией политических ссыльных, затеяли организацию спектаклей для народа. Появление Мейерхольда необычайно кстати, и он со всей застоявшейся энергией бросается в это дело.

Но дожидаться лета слишком долго, и в хмурый весенний мартовский вечер в пустой квартире на Пешей улице состоялся первый спектакль будущего Пензенского Народного театра. Шла «Женитьба» Гоголя. Мейерхольд с большим успехом сыграл Кочкарева.

Сразу стали подготавливать и другой спектакль. Один из инициаторов создания Народного театра, Д. С. Волков (отец первого биографа Мейерхольда), только что вернувшийся в Пензу после двух с половиной лет заключения в крепости по делу последних народовольцев, так вспоминает об этом начинании: «Играла больше молодежь; одни лицедействовали на сцене, другие за кулисами ставили самовар для товарищей. То была хорошая, симпатичная молодежь, интеллигентная и отзывчивая. Были тут просто любители сцены, были и высланные студенты, вносящие в дело не только огонь молодости, но и идейную подкладку». Оля Мунт и Всеволод Мейерхольд в этой шумной компании были в своей стихии.

Вернувшись в Пензу, весной и летом 1896 года Мейерхольд нашел здесь все то, чего ему так недоставало в суетливой Москве: революционно настроенную, культурную товарищескую среду, возможность испытать свои силы на сцене, успех у зрителей и близость любимого человека.

Семнадцатого апреля, на красную горку (как в старой России называли первую послепасхальную неделю), он обвенчался с Ольгой Михайловной Мунт, юношеский роман с которой продолжался уже несколько лет, с памятных репетиций «Горя от ума», где она играла Софью, а он — Репетилова.

Старая фотография, на оборотной стороне которой напечатано: «Фотография Е. Хоршева.

Пенза. Угол Московской и Нагорной улиц. Негатив хранится», — наклеенная, как это было тогда принято, на розоватый твердый картон с золотым ободком, сохранила нам черты Оли Мунт: лицо, которое скорее можно назвать интересным, чем хорошеньким, темные брови, чуть выпуклые глаза, удлинённый овал, опущенные уголки губ, маленькие ушки. Безобразная мода — рукава-буфы — делает ее широкоплечей, прячет шею в пышных оборках, и она на фотографии кажется старше своих девятнадцати лет. У нее, как рассказывает ее дочь, Ирина Всеволодовна Мейерхольд, были великолепные каштановые волосы и ослепительные зубы.

В ее бумагах после смерти была найдена фотография Мейерхольда-гимназиста с написанными на обороте его рукой стихами:

«Прекрасен мир! Когда же я
Вспоминаю той порою,
Что в этом мире ты со мною,
Подруга милая моя...
Нет сладким чувствам выраженья,
И не могу в избытке их
Невольных слез благодаренья
Остановить в глазах моих...»

И дальше идет выразительная строчка многоточий.

Наше воображение может без труда реконструировать этот провинциальный гимназический роман со стихами в альбомах, совместным участием в любительских спектаклях, со спорами из-за прочтенных книжек и с бесконечными объяснениями, ревностью, ссорами, примирениями, хотя бы по второй части той же автобиографической тетралогии Гарина-Михайловского о Теме в гимназии — те же годы, та же среда, только другие пейзажи (Пенза севернее города, где жил Тема). Но все же это только рамки «романа», а содержание его богаче и крупнее: ведь гимназист с оттопыренными ушами в куртке, которая из-за его худобы кажется ему великоватой, зачитывающийся Лермонтовым, все-таки был Мейерхольдом, да и Оля Мунт тоже была человеком внутренне богатым и удивительно цельным.

Сестры Мунт (Катя была моложе на год) выросли в среднего достатка помещичьей семье, жившей на доходы от небольшого имения в Саратовской губернии. Третья сестра была слепой от рождения. Выше всего в семье ставились нравственная дисциплина, выдержка, стоицизм, чувство собственного достоинства. В старшей, Оле, рано почувствовался характер, и именно на женском полюсе этого брачного союза, продолжавшегося двадцать пять лет, где любовь выросла из юношеской дружбы и, внезапно погаснув, вернулась к ней, был так необходимый Мейерхольду, с его бурями и метаниями, противовес внутреннего покоя, терпения и «положительности». Став мужем старшей сестры, он на всю жизнь остался другом младшей, которой суждено было стать его соратницей и в Филармонии, и в молодом Художественном театре, и в его провинциальных скитаниях, и в Театре-студии, и в Театре Комиссаржевской.

Но трудно сказать, что больше увлекает и захватывает Мейерхольда в оставшиеся недели зимы, весной и летом 1896 года: собственный «роман» и новое для него положение семейного человека или его актерские интересы и круг новых друзей, в среду которых он попал, вернувшись из Москвы, и обществом которых наслаждался с молодой восторженностью.

Пользующийся успехом у своих друзей актер-любитель в студенческой тужурке нашел свое призвание и готовится следовать ему.

Остается сообщить матери. Это откладывается со дня на день в предвидении новых уговоров и слез. И когда он, собравшись с духом, приступает к этому разговору, неожиданно оказывается, что она уже все знает. Может быть, до нее долетели слухи со стороны — город невелик, и в нем все знакомы друг с другом. Или она сама догадалась, потому что ждала этого. Ну что же, пусть будет так, как он хочет...

В это жаркое, с редкими грозами лето беседы и политические споры перемежались репетициями и снова продолжались за кипящим самоваром и ужинами в складчину, на которых дешевая колбаса почиталась за роскошь, а излюбленным угощением были баранки.

Пензенский Народный театр был начинанием демократически-культурным, но для мечтающего о сцене молодого Мейерхольда он стал серьезной и ответственной подготовкой к предстоящим осенью экзаменам. И хотя проучившаяся уже один год в Филармонии Катя Мунт уверяла, что он, без сомнения, их выдержит, Мейерхольд начинал волноваться при одной мысли, что его ждет.

В течение лета он участвовал в четырех спектаклях. Он играл Кочкарева в «Женитьбе»,

Рисположенского в «Свои люди — сочтемся!», Аркашку Счастливецова в «Лесе» и Сильвестра в комедии Хлопова «На лоне природы». Некоторые спектакли повторялись. Если прибавить к этому две его прежние удачи — Репетилова и Кутейкина,— то весь круг его ролей был ограничен рамками комедии. Впоследствии он рассказывал, что сознательно и обдуманно подражал любимому своему актеру М. П. Садовскому и даже был готов сожалеть, что у него не было шепелявости великого комика Малого театра. Он учился у Садовского его легкости, его импровизационной непринужденности и тому свойству, которое итальянцы называют «брио», то есть веселому подъему и энергии.

Увидев на афишке имя Мейерхольда, жители Пензы заранее улыбались. За ним прочно установилась репутация острого комедийного актера. Но только самые близкие его друзья знали, что он отказался от мысли показать на экзамене что-либо из уже сыгранного и проверенного успехом. Втайне он мечтает о ролях другого рода: о трагедии и психологической драме. И он готовит монолог Отелло перед сенатом. Его всегда влечет к себе новое и трудное.

Пензенский театр помещался на Троицкой улице в старом барском особняке, в задних комнатах которого жил владелец дома, полуразорившийся помещик Л. И. Горсткин, существовавший только на арендную плату за театр. Это был высокообразованный человек, долго скитавшийся по разным странам, масон и друг многих русских эмигрантов. Однажды он увидел в любительском спектакле Мейерхольда, наговорил ему кучу комплиментов и позвал к себе. Окна его кабинета выходили в сад, стены были заставлены шкапами со старинными книгами, и Мейерхольд с увлечением слушал степенные рассуждения старика о великом искусстве театра и об игре европейских знаменитостей середины века. Рассказчик видел на сцене Ф. Леметра и был лично знаком с Рашель. Названия парижских театров и ресторанов, имена актеров и драматургов мешались с почтительными воспоминаниями о Герцене и Огареве, и в этом было что-то чудесное, словно далекое прошлое еще жило в этой комнате, освещающейся свечами в старинных шандалах. Он впитывал, запоминал.

Лето проходит в подготовке спектаклей Народного театра, в чтении книг, в бесконечных разговорах о том, что волнует русскую молодежь в эти последние годы великого века, и в упорной, неустанной работе над избранным отрывком. Катя рассказала ему, что В. И. Немирович-Данченко советует при работе и над отдельной сценой или монологом из роли проходить всю роль целиком. Что может быть естественней, но это воспринимается как открытие Америки. И уже сам он находит для себя собственный метод: до времени не трогает текст монолога, а работает над другими сценами. Оля и Катя были его терпеливыми слушателями, а если нужно, и партнерами, а режиссером своим он был сам. Он избегает советов товарищей-любителей, не слишком доверяя их вкусу.

И как после большой станции рельсовые пути, разветвленные, многочисленные, сливающиеся и расходящиеся на стрелках, постепенно вытягиваются в один, убегающий в неведомую даль путь, так за этот последний год всевозможные увлечения и жизненные интересы молодого Мейерхольда постепенно слились в одно страстное желание — быть в театре, стать актером.

ФИЛАРМОНИЯ

В первых числах сентября 1896 года Мейерхольд держал экзамен в Музыкально-драматическое училище Московского филармонического общества. Он читал приемной комиссии монолог Отелло перед сенатом и, в виде исключения, был принят сразу на второй курс. То есть он одним прыжком догнал Катю Мунт.

«Я помню себя мальчишкой, когда я пошел держать экзамен в Музыкально-драматическое училище. Был я тщедушен, голосок был небольшой, я еще представлял собой совсем недозревшее существо. Помню, я сказал себе: «Пойду экзаменоваться и возьму монолог Отелло» (*смех*).

Это не наглость, это была вера в себя. Мне казалось, что я это могу, я так убедил себя в том, что я это могу, и выдержал настолько блестяще экзамен, что был принят сразу на второй курс. Меня продвинул этот талант, равный вере в себя. Эту уверенность в себе нужно обязательно иметь артисту».

Конечно, все было не так просто.

В. Э. Мейерхольд не оставил своих воспоминаний. Он иногда говорил, что хочет написать, но слишком ленив. Но Мейерхольд и лень — понятия трудносовместимые. Думается, что он еще не занял такой жизненной позиции, с которой пишутся воспоминания. Не было ощущения завершенности жизни. Не пробил час итогов. Что-то все время непрерывно менялось, ломалось. Не было уравновешенности и покоя. Не было маститости, несмотря на седую голову и мировую славу.

Отдельные автобиографические воспоминания и признания, вырывавшиеся у него на репетициях и в разговорах с учениками и друзьями, записанные стенографистками, мною и другими, всегда имели характер примера для чего-то сиюминутного: «А вот у меня было так...» И почти всегда в них была некая юмористическая настроенность. Он рассказывал про себя, обычно представляя самого себя более наивным, более странным, чем он был, и мы, слушавшие его, почти всегда смеялись. Он помогал создать эффект комичности интонацией и жестом. В вышеприведенном рассказе о поступлении в училище после слов: «возьму монолог Отелло» стенографистка отмечает «смех». И, вчитываясь теперь в эти крохотные фрагменты автобиографии, мы должны учитывать и установку рассказчика на эффект легкой шутки, не столько словесной, сколько пантомимической и интонационной, и элемент некоторого упрощения. Конечно, все было гораздо сложнее. Но чаще всего люди позволяют себе смеяться как раз над теми ситуациями, когда им было вовсе не до смеха.

И в данном случае дело было не только в наивной и упрямой вере в себя. У мнительнейшего из людей — Мейерхольда — эта черта не самая характерная. Характернее для него — отвага и решительность, с которыми он побеждал свою мнительность.

Может быть, и были на свете люди, не знавшие сомнений, колебаний, мук нерешительности, — Мейерхольд к ним не принадлежал. Но он всю жизнь учился — и научился — это побеждать. Не подавлять, как герои модных психологических романов нашего века, а именно побеждать. Может быть, поэтому он так нежно любил шекспировского «Гамлета» и считал его настолько превыше всех пьес, что всю жизнь только собирался поставить и все время откладывал. Об этом писал Лев Толстой: «Главное в жизни — то, что всегда откладываешь...»

Выбор для экзамена отрывка из «Отелло» — поступок мужественный и смелый. В нем присутствовал особый умысел. До сих пор все его успехи были в ролях характерно-комедийных. Как умный человек, он понимал силу инерции установившегося мнения и с первого шага решил переломить одностороннее отношение к своим актерским возможностям. На экзамене он победил, но удалось ли ему расширить и продолжить эту победу в установлении своего будущего сценического амплуа? В известной мере — да. Правда, это стоило ему огромного, поистине героического труда над собой и своими данными, но труд этот оказался ему по силам. И все же в конечном счете, уже за пределами училища, он эту борьбу проиграл. Но это уже относится к первым сезонам Художественного театра, и об этом речь пойдет дальше.

Те индивидуальные человеческие свойства, которые в театре называют внешними актерскими данными, у него были не слишком благодарными для избранной им профессии согласно нормам театральной эстетики того времени. Голос не отличался звонкостью, а, скорее, был глуховат и даже с хрипотцой. Он был высок, чересчур худ, длинноног, угловат, резок в движениях. У него было неудобное для грима лицо со слишком определенными чертами и крупным носом; очень индивидуальная посадка головы. В любой толпе или группе людей он всегда выделялся своей характерной внешностью и, если считать сущностью актерства протеизм, то Протеем ему стать было трудно: он был слишком он, слишком Мейерхольд.

Нам неизвестны подробности экзамена и обсуждения кандидатур абитуриентов, и мы можем только догадываться, почему приемная комиссия так высоко оценила молодого студента-юриста,

столь решительно предпочесть Мельпомену Фемиде. Вероятно, в нем уже чувствовалась некоторая опытность, приобретенная на любительской сцене, вернее, те серьез и ответственность профессионализма, которые всегда и во всем отличали Мейерхольда. В те годы слово «самодеятельность» в применении к искусству еще не употреблялось, а «любительство» вовсе не было синонимом дилетантизма. В каком-то смысле культурное любительство, подобное труппе Общества искусства и литературы и даже Пензенского Народного театра, дальше отстояло от дилетантизма, чем профессиональный рутинный театр. Из подобного рода «любителей» выросли такие замечательные актеры, как Станиславский, Лилина, Андреева, Лужский, Артем, Коммиссаржевская, и многие другие. Мейерхольд мог также произвести благоприятное впечатление своей интеллигентностью, которая сквозила во всем, что он делал и как он говорил. Что бы там ни было, факт остается фактом — пензенский хронический второкурсник здесь сразу перешагнул через первый курс.

Филармоническое училище в момент поступления в него Мейерхольда существовало уже восемнадцать лет. Оно было основано известным дирижером и пианистом П. Шостаковским. Главную массу учащихся в те годы составляли певцы, пианисты, инструменталисты. Класс драмы был немногочисленным. Здесь всегда хаос звуков: скрипичные упражнения, сольфеджио, музыкальные фразы из арий, этюды Шопена и Листа. Мейерхольд говорил, что у него есть вторая душа — душа музыканта, и он радовался, что вокруг него снова так много музыки. Училище помещалось в старинном приземистом, сильно выдающемся на тротуар, двухэтажном особняке Батюшкова на Большой Никитской, вблизи от Консерватории. По старомосковским преданиям, именно в этом доме разыгралась житейская комедия, давшая сюжетную канву для «Горя от ума». Вход в особняк, вестибюль в два света, широкая лестница с колоннами наверху, каморка слева — все это соответствовало традиционному интерьеру последнего акта «Горя от ума». Впрочем, в Москве имелись еще три дома, о которых говорилось то же самое. После революции 1905 года особняк был снесен, и на его месте выросло многоэтажное здание.

В разные годы здесь прошли свое профессиональное обучение композиторы: В. Калинников и Илья Сац; дирижеры: С. Кусевицкий, К. Бакалейников, В. Небольсин; певцы: Л. Собинов, А. Пирогов, В. Духовская; актеры: Е. Лешковская, О. Книппер-Чехова, И. Москвин, И. Певцов, Н. Бромлей и другие. В то время как в казенных учебных заведениях, по словам В. И. Немировича-Данченко, «воспитанники сковывались правилами и требованиями определенной догмы», — в Филармонии знали уже, что ребенка пеленать вредно... Пробовать, экспериментировать, добиваться чего-нибудь непохожего на «высочайше утвержденное» можно было с уверенностью...». Обстановка в училище была несколько патриархальная, что не мешало серьезности занятий и добровольной дисциплине. Директор П. Шостаковский жил тут же, в глубине дома, и по многим вопросам обращались к его супруге Надежде Павловне, даме строгого вида, которую за глаза все звали «Эсперанцей». Правитель дел в канцелярии Н. А. Серлов, служивший со дня основания, был в курсе даже домашних дел учащихся. На пасху директор приглашал студентов, не уезжавших на каникулы к родным в провинцию, к себе в гости. Их ждало у него обильное угощение после домашнего музицирования и неизбежное лото.

Почему Мейерхольд избрал именно филармоническое училище, а не императорское, существовавшее при его любимом Малом театре? Может быть, потому, что еще свежо было впечатление от провала Кати Мунт? Или потому, что его тогдашний любимец М. П. Садовский оставил преподавание, а вместо него пришел А. П. Ленский, которого Мейерхольд оценил в полную меру только позднее, в свою вторую московскую зиму? Или оттого, что он уже был наслышан от Кати Мунт о достоинствах преподавания В. И. Немировича-Данченко? Или потому, что считалось, что в Филармонию почему-то легче поступить, что подтверждалось как будто опытом и Кати Мунт, и других (в том числе и опытом О. Л. Книппер, тоже не принятой в императорское училище)? Или просто-напросто потому, что здесь уже учился близкий, родной человек?

Скорее всего, не какое-нибудь одно из этих обстоятельств, а совокупность всех предопределила его выбор. А это, в свою очередь, предопределило то, что по окончании училища он оказался в числе основателей молодого Художественного театра и стал учеником Станиславского, то есть попал в самый центр реформаторского движения в русском театре и получил в нем ту энергию исходного первоначального движения, которая в конечном счете определила весь его творческий и жизненный путь.

Это нельзя считать слепой удачей или стечением обстоятельств. Это был сознательный, долго обдумывавшийся выбор, которому предшествовали разнообразные сомнения. И, вероятно, если бы у него перед этим не было бездельного и с внешней стороны пустого университетского года, когда он осматривался в Москве и проверял свои вкусы и влечения на лучших образцах, а приехал бы он поступать в театральную школу прямо с гимназической парты, — то этот выбор и все дальнейшее

могли бы быть иными. А то, что он тогда считал своей неудачей и потерянным временем, в ретроспективной оценке выглядит совсем иначе.

Экстраординарное принятие сразу на второй курс имело еще одно решающее последствие. Оно как бы задало новый, убыстренный темп всей его жизни. С этого дня он живет не теряя ни одного часа, и этот удивительный запал он сохранил до самых последних лет.

И — еще один парадокс — лентяй и систематический второгодник в представлении педагогов 2-й Пензенской гимназии, студент, манкирующий посещением лекций, если ему не по душе профессор, — в Филармонии он оказался самым трудолюбивым, самым энергичным и старательным, не знающим утомления и апатии учеником.

Много лет спустя он сказал однажды, что, как бывает талант к учительству, так может быть и талант ученичества. Можно спорить, был ли у него талант первого рода, но талантом ученичества он обладал в редчайшей степени, он берег его в себе и не давал ему угаснуть и в те годы, когда у него самого уже появились ученики, а имя его стало известным.

Среди своих учителей он называл не только В. И. Немировича-Данченко и К. С. Станиславского, что было бы закономерно и естественно, но и многих из тех актеров, художников, музыкантов, поэтов, которых он встретил в юности и в зрелом возрасте, с которыми сотрудничал, так сказать, «на равных», хотя многие из них были значительно моложе его. Называл он своими учителями и любимых им актеров Малого театра, которых он смотрел с галерки, и даже не любившего его (и сам Мейерхольд сложно относился к нему) Шалапина.

Фермент ученичества Мейерхольд всегда считал главным признаком творческого человека. В самом себе он любил вечного ученика, а в роль учителя он, скорее, играл, когда пришел соответствующий возраст.

Талант ученичества в мейерхольдовском понимании — это не столько способность воспринимать и усваивать принесенное учителем, сколько умение активно брать. И он брал все, что ему казалось ценным, у всех, кто попадался на его пути.

«Среди учащихся нашего курса, — вспоминала много лет спустя О. Л. Книппер, — появляется новый «ученик», который сразу приковывает мое внимание, — Вс. Э. Мейерхольд. Живо припоминаю его обаятельный облик, нервное подвижное лицо, вдумчивые глаза, непослушный характерный клок волос над умным, выразительным лбом, его сдержанность, почти даже сухость. При более близком знакомстве он поражал своей культурностью, острым умом, интеллигентностью всего существа».

Когда Мейерхольд пришел в филармоническое училище, ему было двадцать два года: он уже женат и провел год в университете. С ним вместе на курсе учились и его будущие коллеги по Художественному театру: О. Л. Книппер, М. Г. Савицкая, А. Г. Загаров (Фессинг) и Катя Мунт. Катя Мунт моложе его на год, а Загаров на три года. А Книппер и Савицкая были значительно старше: им по двадцать восемь лет. В целом курс был не очень юн, и его руководитель В. И. Немирович-Данченко старше своих некоторых учеников всего на десять лет, а другой педагог, А. А. Федотов, — на пять. Не очень юные ученики и молодые руководители — эта комбинация оказалась счастливой. По общему признанию, курс за многие годы был самым выдающимся. Если бы он был иным, то, может быть, у Немировича-Данченко не нашлось бы мужества предложить Станиславскому поставить его в основание труппы нового театра, а в том, что курс оказался именно таким, большую роль сыграло присутствие на нем Мейерхольда. Взаимоотношения педагогов и учеников были, пользуясь модным термином, коммуникабельными: достигнуто предельное взаимопонимание. Преподаватели учились педагогике, обучая. Учебная программа изобреталась в процессе занятий. Педагогические приемы находились попутно. А для Немировича-Данченко его курс стал опытным полем режиссуры.

В атмосфере этой живой и экспериментальной работы, напоминающей дух будущей «студийности» в позднейших молодых театрах — отпрысках Художественного театра, где был дан полный простор инициативе и энергии каждого ученика, Мейерхольд чувствовал себя превосходно. Позднее он расскажет об этом так:

«Здесь сплываю учеников, устраиваю кружок самообразования, работаю над составлением лекций, призываю товарищей к критическому отношению к постановке школьного дела. Брошенное кружком ссыльных семя прорастает».

Таким образом, Мейерхольд видит прямую связь с революционными уроками в пензенских политических кружках своей общественной деятельности в училище, где он стал инициатором и руководителем своеобразной организации, носившей название «Корпорация».

Члены «Корпорации» противопоставляли богемной распушенности этические начала общественного и личного поведения, занимались в кружках самообразования, расширявших систематическим чтением учебную программу. У нас нет подробных данных о всей деятельности «Корпорации», но в одном из писем к О. М. Мейерхольд, написанном летом 1898 года, Мейерхольд,

пытавшийся возобновить дух «Корпорации» и в труппе молодого Художественного театра, вспоминает о том, как она действовала в Филармонии:

«В школе у нас устав явился тогда, когда сама жизнь уже создала корпорацию. Устава у нас еще не было, а условия школьной жизни создали и кассу взаимопомощи, и взаимопомощь умственную (чтения и товарищеский суд). Кто двигал эти условия? Конечно, интеллигентная группа, явившаяся с известным авторитетом и намеченным планом. Но эта группа начала свою деятельность не с объявления устава и не с объявления каких-то девизов, а с осторожной пропаганды альтруистических и этических идей, прежде всего на почве практической жизни. И только тогда, когда эти идеи привились, явился устав и то без всякого усилия со стороны инициаторов корпоративности».

Как мы видим, содержание деятельности «Корпорации» было весьма широким: от материальной помощи ее членам до товарищеского суда. Именно по таким активным формам общественности томился молодой студент юридического факультета, не находя их в тогдашней университетской жизни. Ненасытная и жадная молодость для всего находила время: посещение лекций, работа над ролями, чтение, музеи, концерты, театры, заседания и комиссии по утверждению устава «Корпорации», кружки, да еще почти ежедневно писание писем в Пензу молодой жене, сохранивших нам многие подробности этих лет... Во время великого поста, когда театры закрывались более чем на полтора месяца, в марте 1897 года в Москве собрался Первый Всероссийский съезд сценических деятелей, на который съехалось почти полторы тысячи актеров, режиссеров, драматургов, антрепренеров со всех концов России. Заседания съезда шли в Малом театре, и, несмотря на огромную перегрузку в училище, Мейерхольд не пропустил ни одного. В центре происходивших на съезде дискуссий был доклад А. П. Ленского «О причинах упадка театрального дела», произведший огромное впечатление на делегатов. Ленский смело перевел обсуждение правовых, организационных, материальных вопросов текущей театральной жизни в живой спор о будущем русского театра. Со всем своим личным авторитетом первого актера лучшего московского театра он ратовал за широкое распространение театрального образования, за актеров-интеллигентов и за полтора года до открытия Художественного театра решительно и страстно говорил о необходимости образованной режиссуры. Сам талантливейший художник сцены, он громко заявил о том, что в настоящее время русский театр нуждается не столько в талантах, сколько в культурных тружениках.

Можно представить, как окрыляюще подействовал этот призыв на молодых людей, подобных Мейерхольду. Недаром он всю жизнь благодарно и светло вспоминал А. П. Ленского и называл его в числе своих учителей.

«Я вспоминаю, когда я был учеником Филармонии, происходил первый актерский съезд, на котором председательствовал Боборыкин, выступал А. П. Ленский. <...>...На пленумах гремели большие вопросы, которые нас всех перевоспитывали. Мы впервые видели Ленского. Ленский говорил большие вещи о культуре актеров. Вы знаете эту знаменитую речь. Нас этот съезд перерождал, мы чувствовали, что должны поднимать нашу общую культуру, мы бросились читать, мы заполнили библиотеки, мы там работали, мы чувствовали: этот зов больших людей, крупных деятелей искусства, которые выступали на съезде, нас переродил. Это были светлые головы, это были прогрессивные элементы общества того времени. Это были настоящие люди с большими мыслями, с большой волей создавать искусство. Они нас заставили подниматься, мы сами себя начали перевоспитывать. <...>»

Историческая декларация Ленского прозвучала за три месяца до знаменитой встречи Станиславского и Немировича-Данченко в «Славянском базаре», даты, которая кладет начало летосчислению истории нового русского театра. Немирович-Данченко и Ленский были близкими друзьями, и солидарность их в этих вопросах несомненна. Разумеется, Ленский говорил не от лица всего Малого театра: в огромной труппе он представлял только одно из течений (были и противоположные), но характерно, что первый мощный призыв к реформе русского театра раздался из уст лучшего актера старейшего театра, считавшегося хранителем и оплотом славных традиций Щепкина и Мочалова.

«Через все доклады, дебаты и речи,— писали «Русские ведомости»,— проходит одно мнение: театр падает, искусство деградирует, актеры все более и более бедствуют. Причина — в апатии интеллигентного зрителя, которому нужен театр идей, а не театр чувств...»

В этом сезоне Мейерхольд пересмотрел весь репертуар Малого театра. Ему уже не нужно было пробираться к «трубе»: учеников Филармонии по неписаному соглашению пропускали на все генеральные репетиции и на свободные места на вечерние спектакли. Правда, московский сезон 1896/97 года, по мнению театральных критиков, был неудачным. Событиями явились только две новые постановки Станиславского с труппой Общества искусства и литературы: «Польский еврей» Эркмана-Шатриана и «Много шума из ничего» Шекспира. В Малом театре с большим успехом в

бенефис Ленского была поставлена новая пьеса Немировича-Данченко «Цена жизни». Главную роль играла Ермолова.

Открыт был доступ ученикам-филармонистам и на концерты, устраиваемые Московским филармоническим обществом. Страстный меломан, Мейерхольд этим широко пользовался и не пропустил ни одного большого концерта с участием знаменитых гастролеров: дирижеров, пианистов, скрипачей, певцов. Это был год, когда в России стал особенно много исполняться Вагнер, которого Мейерхольд уже имел случай узнать и полюбить.

Сразу после окончания съезда в помещении Малого театра начались экзаменационные спектакли Филармонии. Вспоминая об этом, Мейерхольд говорил о себе и своих товарищах автору этих строк:

— Мы с трепетом вступили на подмостки сцены, где играли Ермолова, Федотова, Ленский, Садовская, Садовский, Музиль и другие...

Это была особенная, мужественная мудрость — выпускать учеников на прославленную сцену. А то, что экзамены проходили открыто, на глазах всей театральной Москвы, в присутствии критиков и съезжавшихся с разных концов страны провинциальных антрепренеров, приглядывавших к будущим актерам, еще больше повышало ответственность экзаменующихся. Молодые люди гримировались в уборных, принадлежавших корифеям русского театра. Спектакли рецензировались во всех газетах.

Здесь, за кулисами театра, всегда стоял особенный, невыветривающийся «театральный» запах. Пахло немного пылью, немного духами, пудрой и калеными щипцами: тогда еще не было электричества, а был газ — более теплый по тону, горевший то сильнее, то слабее, неожиданно вспыхивавший с легким треском, когда к рожку подносили спичку.

Молодые актеры почтительно показывали друг другу — знаток всегда находился — персональные кресла в «курилке»: вот здесь обычно сидит Южин, тут Ленский, там Ермолова...

Это волновало, настраивало на особый, торжественный лад, поднимало самоуважение.

В течение учебного года Мейерхольд полностью или в отрывках прошел много больших ролей самого разнообразного характера: от Паратова в «Бесприданнице» до Полония в «Гамлете». В экзаменационных спектаклях он сыграл пять тоже весьма различных ролей, в том числе Кесслера в популярной комедии Г. Зудермана «Бой бабочек» (фат-любовник) и лекаря Бомелия в «Царской невесте» Льва Мея. Именно эти роли принесли ему первые печатные похвалы в московских газетах. «Театральные известия» отметили, что молодому актеру гораздо более подходит развязный фат Кесслер, чем добродушный увалень Рийс в «Перчатке» Бьёрсона. А исполнению роли Бомелия было отведено довольно много места в нескольких рецензиях. Один из критиков писал: «Мы даже не узнали того резкого и однотонного голоса, который неприятно поразил нас в других ролях, сыгранных г. Мейерхольдом. Внешние данные тоже помогли образовать Бомелия, и в общем эта роль является у г. Мейерхольда лучшей из всех виденных нами».

Весна. По московским мостовым стучат копыта лошадей. Мейерхольд укладывает на дно чемодана старательно собранные номера газет с рецензиями. Насвистывая любимую арию из моцартовского «Дон Жуана», он с удовольствием думает о предстоящем отдыхе в родной Пензе. Отдых? Несколько дней, не больше. Он знает, что его с нетерпением ждут коллеги по Народному театру, и надеется досыта поиграть с ними. Он везет с собой кипу пьес, несколько книжных новинок, декабрьский номер журнала «Русская мысль» с пьесой А. П. Чехова «Чайка», которая, по слухам, провалилась в Петербурге, дамские сувениры матери и жене, новые жесткие модные воротнички братьям... «Дай руку мне, красotka, и в замок со мной иди...» Он доволен прошедшей зимой.

Может быть, в этот же час педагогический совет филармонического училища утверждает написанную В. И. Немировичем-Данченко его характеристику и выводит средний годовой балл: 4,4 — отметка, близкая к максимальной. Вот что написал о нем Немирович-Данченко: «Мейерхольд принят прямо на второй курс. В течение года играл больше всех учеников даже старшего курса. Значительная привычка к сцене, и владеет ею довольно легко, хотя в жестах и движениях еще не отделался от привычек, заимствованных у провинции. Темперамент не сильный, но способный к развитию, и тон не отличается гибкостью. Голос глуховат. В дикции были недостатки, от которых, однако, быстро отделяется. Лицо не очень благодарное, но для амплуа характерных ролей вполне пригодное». В старости Мейерхольд любил говорить, что самая утомительная вещь на свете — это бездеятельность. Первые два дня он полулежит с книжкой в качалке, а на третий уже репетирует в новом спектакле Народного театра. Крепнет с каждым днем его дружба с ссыльными. В центре революционного интеллигентского кружка стоял А. М. Ремизов, тогда еще не писатель, а «политик», социал-демократ, ссыльный, каких было много в поднимающейся России, находившейся под пристальным наблюдением жандармского отделения.

Много лет спустя больной и ослепший Ремизов в только что освобожденном от немцев Париже

так вспоминал об этих годах: «Запутанность и загнанность. Только ссылка, Пенза меня освободила. На пензенской воле я почувствовал себя свободным от московской замученности». В Пензе Ремизов был приглашен репетитором в семью Тарховых. К нему приехал в гости его брат Сергей, собиравшийся стать оперным певцом. Он пел пензенским девицам популярные романсы и влюбился в юную гимназистку Вареньку Тархову. Вскоре она стала его женой. Мейерхольд стал другом на всю жизнь обоим братьев Ремизовых — Алексея и Сергея. А Варвара Федоровна Ремизова, урожденная Тархова, через много лет стала актрисой ГосТИМа и оставалась ею до самого конца. И в далекой от тех светлых молодых дней середине XX века старый писатель А. Ремизов, познавший славу и изгнание, успех и нищету, с волнением вспоминал Пензу конца 90-х годов, когда в его жизни завязывалось столько узлов.

Мейерхольд очень привязался к А. Ремизову. Позже, узнав из письма жены об освобождении из тюрьмы вновь арестованного Ремизова, Мейерхольд в один из самых напряженных периодов своей жизни, когда в Пушкине шло соревнование молодых актеров вокруг кандидатуры основного исполнителя роли царя Федора, выражает бурную радость по этому поводу и пишет О. М. Мейерхольд: «Его энергия, его идеи одухотворяют меня, его терпение не дает мне малодушничать. Я чувствую, что, если я повидаюсь с ним, снова запасусь энергией, по крайней мере, на год. Да не одной энергией! Вспомни, какой запас знаний дал он нам. Целую зиму мы провели в интересных чтениях, давших нам столько хороших минут. А взгляды на общество, а смысл жизни, существования, а любовь к тем, которые так искусно выведены дорогим моему сердцу Гауптманом в его гениальном произведении «Ткачи». Да, *он переродил меня* (курсив мой.— А. Г.)».

Именно Ремизов впервые познакомил Мейерхольда с Марксом, Каутским, Плехановым, с популярной в те годы «Историей французской революции» Минье.

«Он приходил к нам всегда с пачкой книг под мышкой, а уходя, как бы забывал то одну, то другую. Он знал, что мы на них набросимся, и, приходя в следующий раз, спрашивал о впечатлении».

Вероятно, многие улыбались, когда видели их вместе: долговязый, худой, длинноносый Мейерхольд и очень маленький, сутулый, шурящийся от близорукости Ремизов.

И еще впоследствии вспоминает Мейерхольд: «Сосланный в Пензу по политическому делу А. Ремизов отнесся ко мне с особенным вниманием. Он вовлекает меня в работу по изучению Маркса. И через него рабочих организаций. Принимаю участие в составлении устава рабочей кассы. Принимаю участие в закрытой вечеринке на окраине города для этой кассы». На этой вечеринке, по совету Ремизова, Мейерхольд читает отрывок из Глеба Успенского.

Не стоит недооценивать влияния этой политической школы на созревание молодого Мейерхольда. Все, что входит в юные и открытые впечатления жизни души, входит глубоко и надолго. Ремизовский кружок продолжает начатое доктором Туловым и репетитором Кавелиным революционное воспитание юноши.

Мейерхольд дал Ремизову ласковое прозвище «Кротик». Каморка Кротика, как обычно, завалена книгами. В это лето он знакомит Мейерхольда с произведениями Гауптмана и Метерлинка. К Метерлинку он вначале остался равнодушным, но социальная драма Гауптмана «Ткачи» производит на молодого актера потрясающее впечатление. Вот бы поставить ее в Народном театре! Но об этом и думать нечего. Она запрещена цензурой. «В каникулярное время, приезжая на родину, ищу духовной радости в организации народных спектаклей в летнем театре. Здесь выступаю на сцене с «любителями», сам — «любитель сценического искусства».

За этими двумя сухими фразами из автобиографии целое лето репетиций, спектаклей, ночных споров, лодочных прогулок по Суре. И еще эта «Чайка»... Пьеса прочтена, захватила и поставила в тупик. Она, скорее, похожа на повесть: нет привычных эффектных сценических дуэтов, ансамблевых сцен, многое кажется эскизным, набросанным и неразвитым. Он прочитал ее своим сотоварищам по Народному театру, и они ее единодушно забраковали. Впрочем, Ремизов после сказал, что они ослы... Он хочет верить Ремизову, но чувствует внутреннее сопротивление.

На второй год своего существования Пензенский Народный театр стал весьма популярен в городе, и его спектакли начали освещаться местной прессой. Сперва актеров-любителей в кратких рецензиях называли по первым буквам фамилий, потом, по мере возрастания успеха театра, рецензии стали длиннее и красноречивее и в них замелькали полные имена исполнителей.

В рецензии на «Пашеньку» Персияниновой, где Мейерхольд играл помещика Неткова, говорилось: «г. М. был, по обыкновению, хорош». Весь город знал, кто такой г. М., и его поздравляли. В рецензии на «Кручину» говорилось еще категоричней: «Можно, однако, сказать, что лучшим исполнителем на спектакле 3-го июня был г. М., изображавший Недыхляева; играл продуманно и крайне выдержанно. Вообще, относительно г. М. я думаю, что он самая крупная величина из всей наличности артистических сил любительского кружка. У него много художественного такта и чувства меры, не позволяющих излишней утрировки». Была повторена и

прошлогодня постановка «Свои люди — сочтемся!». Этому спектаклю «Пензенские губернские ведомости» посвятили целых три статьи. В одной из них говорилось: «Из мужского персонала особенно выделялся игрой г. Мейерхольд в роли стряпчего Рисположенского. Несомненно, у г. Мейерхольда есть талант (это общий отзыв пензенской публики, который приходилось мне слышать). Для пензенской публики было бы желательно, чтобы г. Мейерхольд стал во главе... Народного театра в г. Пензе». Видимо, земляки молодого актера угадали в нем какие-то качества, делавшие его способным быть руководителем. Но ему хочется только играть...

В разгар лета, когда Мейерхольд, упивался своим успехом у родных пензяков, в пыльной, шумной Москве произошло событие, определившее его судьбу. В. И. Немирович-Данченко встретился с К. С. Станиславским в отдельном кабинете ресторана «Славянский базар» на Никольской улице для обсуждения плана создания нового драматического театра. Это был самый длинный день в году и, пожалуй, самый длинный разговор в мире — 22 июня 1897 года. Они встретились в два часа дня, проговорили восемнадцать часов подряд и разошлись только на следующий день в восемь часов утра. «Мировая конференция народов не обсуждает своих важных государственных вопросов с такой точностью, с какой мы обсуждали тогда основы будущего дела, вопросы чистого искусства, наши художественные идеалы, сценическую этику, технику, организационные планы, проекты будущего репертуара, наши взаимоотношения», — вспоминал Станиславский в «Моей жизни в искусстве». Было принято решение: через год, после окончания филармонического училища очередным курсом, объединить его с группой любителей из Общества искусства и литературы, что должно составить ядро труппы проектируемого театра. Можно не сомневаться, что имя Мейерхольда не раз прозвучало в этом разговоре: Немирович-Данченко всегда упоминал его, когда говорил о достоинствах своего курса, — и даже много лет спустя, когда их пути резко и безвозвратно разошлись (как, например, в своей мемуарной книге «Из прошлого»).

Было бы очень эффектно представить в этот вечер Мейерхольда задумавшимся над раскрытыми страницами «Чайки», освещенными одной из тех керосиновых ламп под зелеными абажурами, которые хорошо нам знакомы по постановкам чеховских пьес. Можно также добавить художественный штрих: вокруг лампы кружатся ночные мотыльки, а на белой скатерти стоит недопитый стакан золотистого чая. Но для создания подобной картины у нас нет никаких документальных оснований: дневника он в это лето не вел, а привычная адресатка его была рядом с ним. С равной долей вероятности мы можем утверждать, что в тот вечер он играл на сцене летнего театра, или слушал споры приятелей Ремизова, или возвращался с полотенцем через плечо с купанья в прохладной Суре.

Во второй половине лета он с успехом сыграл Афоню в пьесе А. Н. Островского «Не так живи, как хочется» и повторил свои прошлогодние роли в «Женитьбе» и «Лесе». Принципиально важной для него была роль Афони. «Мы замерли, что в первый момент появления Афони на сцену в простой публике раздались смешки, — писал рецензент. — Она не понимала Афони. Но через несколько минут мы видели, как превосходная игра г. М. заставила тех же самых зрителей с широко раскрытыми глазами, с прерывающимся дыханием следить за каждым жестом Афони и каждым движением. Так сильно действовать на зрителя может только очень крупный талант».

Именно в роли Афони молодой Мейерхольд впервые нащупал манеру трагикомического решения образа: те приемы и актерские краски, которыми он с таким уверенным мастерством владел на вершинах своего искусства. Ему удавалась комедия. Его тянула трагедия. Смешивать жанры он еще не решался. Но то, что казалось немислимим в ответственных филармонических спектаклях, которые смотрела вся театральная Москва, он мог рискнуть попробовать в Пензе. Но он еще не умел обобщить уроки инстинктивно найденного, он еще не научился учиться у самого себя.

Известность Мейерхольда-актера вышла за пределы города, и в казанской газете «Волжско-Камский край» появилась большая статья о спектаклях Пензенского Народного театра. «Репутация любимца публики, — говорит автор статьи, — вполне заслуженно установилась за г. Мейерхольдом, с большим успехом выступающим в ролях характерно-комических и резонеров (Счастливец, Кочкарев и пр.); исполняются иногда г. Мейерхольдом и драматические роли, но таковые удаются ему в значительно меньшей степени».

Вряд ли молодой актер обрадовался такой оценке. Он мало ценил свои легкие удачи и страстно тянулся к исполнению больших трагических и драматических ролей, видя в этом главное призвание, право на которое он должен доказать.

Много лет спустя известный актер и режиссер А. П. Петровский, служивший в 1897 году в Ростове, вспоминал, что уже тогда он впервые услышал о Мейерхольде от его старшего брата Артура, основавшего в Ростове после ссоры с отцом собственное дело. Он, как и все Мейерхольды, был большим любителем театра и рассказывал знакомым, что его младший брат Всеволод, учащийся в Филармонии, «подаёт большие надежды как драматический актер с уклоном в сторону трагедии».

Подобная аттестация брата, несомненно, восходит к самооценке самого Мейерхольда.

Лето кончилось. Мейерхольд вернулся в Москву к 10 октября, когда начинались занятия в училище. Как и прежде, они состояли из чередования лекций и репетиций. Последние шли с большим накалом: ведь это был последний год обучения. Продолжались и занятия в кружке «Корпорации».

Никогда еще так не работали в Филармонии. Сцена занята с часа дня до десяти вечера. Дан огромный простор самостоятельной работе. По воскресеньям утром сдавали приготовленные отрывки. Репетиции готовящихся пьес по темпам были приближены к обычным темпам в профессиональных театрах, чтобы молодые актеры не оказались беспомощными в будущей работе. После двух счинок по ролям репетиции переносились на сцену.

Первая роль, которую он получил, была роль Ивана Грозного в пьесе «Василиса Мелентьева». Образ грозного царя давно его интересовал, он много читал о нем и с наслаждением принялся за работу, найдя в этом утешение смутному ощущению от двусмысленной, горько-сладкой рецензии казанской газеты. А вскоре ему стало известно и о проекте нового театра.

Вот как рассказывает об этом в своих воспоминаниях его сокурсница О. Л. Книппер-Чехова:

«Уже ходили неясные, волновавшие нас слухи о создании в Москве небольшого театра, какого-то «особенного»; уже появлялась в стенах школы живописная фигура Станиславского с седыми волосами и черными бровями и рядом с ним характерный силуэт Санина; уже смотрели они репетицию «Трактирщицы», во время которой сладко замирало сердце от волнения; уже среди зимы учитель наш Владимир Иванович Немирович-Данченко говорил покойной М. Г. Савицкой, Мейерхольду и мне, что мы будем оставлены в этом театре, если удастся осуществить мечту о его создании, и мы бережно хранили эту тайну...».

«Трактирщица» не входила в число экзаменационных спектаклей и была показана 7 февраля на ученическом вечере. Книппер играла Мирандолину, Мейерхольд — маркиза Форлипополи. Прочие роли играли: Загаров (Фессинг), Снигирев, Зонов, Е. Мунт — все они вошли в труппу Художественного театра.

Незадолго до этого Немирович-Данченко прочитал своим ученикам «Чайку» Чехова. Он вопросительно поднял брови, узнав, что Мейерхольд знаком с пьесой. Впрочем, удивляться не стоило. Все уже привыкли, что Мейерхольд всегда всех опережает.

Немирович-Данченко читал очень хорошо. Мейерхольд помнил пьесу, но слушал как бы впервые. Она уже не казалась ни странной, ни незаконченной. В ней была какая-то влекущая загадка, но Немирович-Данченко не стал ее объяснять. Он просто предложил всем перечитать ее еще и еще раз, отложив разбор до начала работы. Он предполагал включить ее в число экзаменационных выпускных спектаклей.

«...Мы ходили неразлучно с желтым томиком Чехова,— вспоминает О. Л. Книппер,— и читали, и перечитывали, и не понимали, как можно играть эту пьесу, но все сильнее и глубже охватывала она наши души тонкой влюбленностью — словно это было предчувствие того, что в скором времени должно было так слиться с нашей жизнью и стать чем-то неотъемлемым, своим, родным». Мейерхольд рассказывал автору этих строк, что в этом предполагавшемся ученическом спектакле Немирович-Данченко намечал его на роль Дорна.

— Мне здесь нужен очень умный актер,— говорил он прямо в глаза Мейерхольду.

Но Мейерхольд не радовался этому комплименту. Он уже мечтал играть Треплева. Дорн, по традиционной расписке амплуа, был резонером, а Треплев... а Треплев не вмещался ни в какое амплуа, он был им самим: актером, мечтающим о трагических ролях и разыгрывающим в жизни роль неудачника; его ровесником и духовным собратом, одиноким и непонятым.

План постановки «Чайки» в филармоническом училище не был осуществлен. Ленский собирался ставить ее в Малом театре, а когда это отпало, осторожный и дальновидный Немирович-Данченко зарезервировал пьесу для будущего театра и, конечно, был прав. Новизна и заманчивая трудность «Чайки» не могли быть преодолены одной увлеченностью молодых исполнителей: требовалось и особенное, новое режиссерское решение, и, вероятно, еще малоопытный в режиссуре Немирович-Данченко трезво счел себя к этому неподготовленным.

Зима 1897/98 года была временем собирания сил нового молодого русского искусства: завоевывал славу Шаляпин, дебютировал в Большом театре Собинов, в полном расцвете были свежие дарования Серова, Врубеля, Левитана, Нестерова. Начал печататься в столичных журналах Максим Горький. Кончился долгий период застойной тишины и общественной спячки. Начиная с 1896 года — со знаменитой стачки петербургских ткачей, изумивших всех своей выдержкой и организованностью, повсюду идет нарастающими волнами подъем революционных сил. Меняются лозунги, во всем чувствуется жажда нового. Завершилась эпоха разброда интеллигенции, социального бездорожья, проповедей «малых дел», «непротivления злу», и «неделанья». Везде — в

общественной жизни, в литературе, в искусстве — взлет надежд, активности. Накопились силы — пришло время их тратить.

Общее возбуждение проявляется во всем: каждая новость превращается в событие, все чего-то ждут, новые любимцы мгновенно становятся знаменитостями — все говорят о «конце века», а живут лихорадочным предчувствием каких-то начал, заманчивых и обнадеживающих перемен...

В начале 1898 года русское общество, как и весь мир, охвачено волнением в связи с делом Дрейфуса. Эмиль Золя выступил в защиту несправедливо осужденного и сам попал под суд. Находящийся во Франции Чехов с лихорадочным интересом следит за перипетиями процесса. Приехавшая в ссылку к В. И. Ленину Н. К. Крупская нашла у него в альбоме фотографию Золя. У всех на устах были имена Золя, Дрейфуса, Эстергази, Лабори, Шерера-Кестнера, Мейерхольд рассказывал, как в первые недели 1898 года он с товарищами бегал по вечерам в редакцию газеты «Русское слово» на Тверскую узнать о последних телеграммах из Парижа.

Он жадно поглощает все новости, живет интересами политики, искусства, литературы, театра, слушает музыку, перелистывает страницы новых номеров толстых журналов, следит за мелькающими именами западных знаменитостей: уже любимым Гауптманом, таинственным Метерлинком, входящими в славу Гамсуном и Д'Аннунцио, посещает генеральные репетиции премьер и все же находит время по многу часов в сутки работать над своими ролями в выпускных спектаклях училища. Впоследствии он говорил об этом удивительном годе своей жизни, что, вспоминая его, он не может поверить, что тогда в сутках были те же двадцать четыре часа...

Необыкновенная страстность во всех увлечениях у Мейерхольда странным образом сочеталась с поразительной аккуратностью и рано воспитанной потребностью заносить в записные книжки свои дела и расходы. Перелистывая сохранившиеся книжки, мы видим, как строился бюджет Мейерхольда-студента. Очень мало он тратит на еду. Сравнительно много на книги. Главный, почти ежедневный, расход — билеты в театры и концерты. Времени в обрез, и единственная роскошь, которую он себе позволяет, — это извозчики. Записывается все, до копеек. Страницы, заполненные длинными списками прочитанных книг, цитатами и выписками и точнейшими записями скромных расходов.

Репертуар Малого театра в том сезоне большей частью состоял из посредственных современных пьес, а в театре Корша — из ремесленных переводных. Крупными событиями на этом сером фоне стали «Зимняя сказка» Шекспира с участием А. П. Ленского и «Мария Стюарт» Шиллера с участием Федотовой и Ермоловой.

Зато триумфально проходил последний прощальный сезон в Обществе искусства и литературы. Станиславский поставил «Двенадцатую ночь» Шекспира и «Потонувший колокол» Гауптмана с невиданной дотоле в России режиссерской изобретательностью и поэтическим проникновением в стиль авторов. В этих спектаклях Мейерхольд впервые увидел свою будущую партнершу М. Ф. Андрееву.

«Потонувший колокол» в истории русской режиссуры — спектакль этапный. Предвосхитив многие будущие открытия, Станиславский сломал ровный пол сцены по вертикалям и заставил актеров двигаться по нагромождениям скал и камней.

Продолжал Мейерхольд бывать и на филармонических концертах, предпочитая программы, где исполнялся Вагнер и любимые с детства Гайдн, Бетховен, Моцарт, Шуман.

Профессор И. И. Иванов, читавший в училище историю драмы (автор популярной в те годы книги «Политическая роль французского театра в связи с философией XVIII века»), как-то принес на лекцию сборник «Вопросы философии и психологии», где была напечатана статья Льва Толстого «Что такое искусство?». Он остроумно критиковал статью с исторических позиций, Мейерхольд был заинтересован высказываниями Толстого и, попросив на несколько дней статью, сделал из нее многочисленные выписки.

Однажды утром, когда он сидел за книгами в комнатке на Большой Никитской, которую снимал вдвоем с товарищем «от жильцов», как говорили тогда, вошел брат Артур. Его вызвали из Пензы телеграммой на семейный совет о дальнейшей судьбе «Торгового дома Э. Ф. Мейерхольд и сыновья», трещавшего под напором взысканных векселей и просроченных обязательств. Брат сделал крюк, поехав из Ростова через Москву, чтобы повидать Всеволода и уговорить его ехать вместе в Пензу, но молодой актер категорически отказался. Практически его мнение не могло иметь веса: он никогда не интересовался коммерческими вопросами и ничего не понимал в них, а юридически он уже был выделен из дела. Артур был настроен пессимистически. Более опытный, чем другие братья, он понимал, что продолжение дела могло означать лишь увеличение убытков и долгов. Всеволод охотно отдал ему свой голос на семейном форуме. В этот момент его куда больше интересовали старинные летописи эпохи Грозного, чем деловая конъюнктура на спирто-водочном рынке.

Работы было по горло. Выпускной курс экзаменовался целый месяц — с 22 февраля по 26

марта. Раз в неделю филармонисты играли на сцене Малого театра в присутствии всей театральной Москвы. Можно спорить о широте учебной программы училища, критиковать некоторую наивность педагогических приемов, но нет никакого сомнения, что система многих ответственных выпускных спектаклей на большой столичной сцене, освещаемых не снисходительной, а требовательной критикой, является незаменимым и утерянным преимуществом тогдашнего театрального воспитания. Из училищ выходили не растерянные и малоопытные мальчики и девочки, принужденные доучиваться в процессе работы, а готовые, испытавшие свои силы молодые актеры.

«...На моих курсах подъем соревнования был исключительный,— вспоминал В. И. Немирович-Данченко в своих мемуарах «Из прошлого».— Происходило это потому, что на выпускном курсе было несколько крупных талантов, и потому еще, что среди них был Мейерхольд».

Для филармонистов, покидавших стены училища в том году, выпускные спектакли были двойным испытанием. Проект создания нового театра уже перестал быть секретом, и, взглядывая сквозь дырочку занавеса в зрительный зал, молодые актеры искали глазами серебряную голову Станиславского.

Главной работой Мейерхольда была роль Ивана Грозного в «Василисе Мелентьевой». Он искал образ в контрасте с прозвищем царя. Его Грозный был дряхлым, немощным стариком, лишь иногда вспыхивавшим былой силой от пробуждающегося влечения к женской прелести или в неожиданном гневе. Роль была построена искусно и интересно, изобиловала смелыми контрастами, и пресса оценила ее единодушным одобрением, хотя и с оговорками о парадоксальности решения. Нашли критики «несомненную драматическую силу» и в роли Маргаритова в «Поздней любви» Островского. В комедийных и характерных ролях: в профессоре Беллаке в салонной комедии «В царстве скуки» Пальерона, в Торопце в «Последней воле» Немировича-Данченко — и в водевильных ролях: Боварде-на в «Госпоже-служанке» и Жака Трувэ в «Женском любопытстве» — Мейерхольд играл с уверенным апломбом, легко и ярко, что тоже было отмечено критиками.

В целом курс оправдал все ожидания, и В. И. Немирович-Данченко, взволнованный, но с внешне невозмутимым видом принимал поздравления.

Когда Мейерхольд разгримировался после «Василисы Мелентьевой», к нему в уборную своей легкой походкой вошел Станиславский, и, попросив прощения, что он помешал, сказал несколько дружеских слов.

— Я молчал,— рассказывал мне В. Э. Мейерхольд,— в горле стоял комок, и я не мог ничего ответить. А когда он уже вышел, из глаз брызнули слезы. Я знал, что никогда не забуду этой минуты...

Из всего выпуска Книппер и он были отмечены большими серебряными медалями и получили максимальный годовой балл: 5 с плюсом.

Итоговая характеристика молодого актера Мейерхольда, написанная Немировичем-Данченко, не только умно и точно определяет особенности начинающего художника, но и свидетельствует о глубине понимания его талантливый педагогом:

«Мейерхольд среди учеников филармонического училища — явление исключительное. Достаточно сказать, что это первый случай ученика, имеющего по истории драмы, литературы и искусств высший балл. Редкая в мужской части учащихся добросовестность и серьезное отношение к делу. При отсутствии того «charme», который дает возможность актеру быстро завоевать симпатии зрителя, Мейерхольд имеет все шансы занимать во всякой труппе очень заметное положение. Лучшим качеством его сценической личности является широкое, разнообразное амплуа. Он переиграл в школе более 15 больших ролей — от сильного характерного старика до водевильного простака, и трудно сказать, что лучше. Много работает, хорошо держит тон, хорошо гримируется, проявляет темперамент и опытен, как готовый актер».

Эта справедливая и объективная оценка — высшая точка в отношениях учителя и ученика.

Дополним наш рассказ самым поздним высказыванием В. И. Немировича-Данченко о молодом Мейерхольде:

«Как актер, Мейерхольд был мало похож на ученика, обладал уже некоторым опытом и необыкновенно быстро овладевал ролями: причем ему были доступны самые разнообразные — от трагической роли Иоанна Грозного до водевиля с пением. И все он играл одинаково крепко и верно. У него не было ярких сценических данных, и потому ему не удалось создать какой-нибудь исключительный образ. Он был по-настоящему интеллигент».

Эта ретроспективная характеристика, относящаяся к середине 30-х годов, при невнимательном чтении кажется едва переиначенным повторением первой характеристики, но, вчитавшись, мы можем заметить в ней искусную ретушь. Особенностью книги «Из прошлого» является, несомненно, сознательное сохранение стародавней точки зрения автора на прошедшие события. Всем тоном рассказа мемуарист как бы подчеркивает, что для него ничего не изменилось: называет К. С.

Станиславского «Алексеевым», а всемирно известного режиссера Мейерхольда снисходительно описывает как подающего надежды первого ученика. Казалось бы, мемуарист должен гордиться своей прозорливостью, которая позволила ему назвать двадцатичетырехлетнего выпускника «явлением исключительным», но он поступает противоположным образом и убирает это выражение. Психологический подтекст этой книги очень сложен: она вся полна зашифрованными отголосками старых споров.

Когда впоследствии Мейерхольда спрашивали об уроках Немировича-Данченко, он отвечал, что главная заслуга В. И. как педагога заключалась в том, что он давал актеру литературную грамоту, то есть бережное отношение к тексту, к стиху: учил анализу характеров, правильно намеченной психологической характеристике, внутреннему оправданию роли.

Но Мейерхольд не только играл в выпускных спектаклях, он принимал активнейшее участие и в постановочной работе. Пьеса «Последняя воля» была приготовлена учениками почти самостоятельно в течение одного месяца, сверх программы экзаменов. «Заводилой» всего этого,— вспоминал Немирович-Данченко,— был Мейерхольд». В спектакле «Царство скуки» «Мейерхольд со своим товарищем даже обставил маленькую школьную сцену с отличной режиссерской выдумкой и технической сноровкой».

В дни, когда на сцене Малого театра шли филармонические спектакли, из Пензы пришло известие о том, что «Торговый дом Э. Ф. Мейерхольд и сыновья» окончательно обанкротился и ликвидируется. Отцовское наследство оказалось равным нулю. Всеволод был еще в лучшем положении, чем его братья: настояв на «выделе», он избавился и от ответственности за долги рухнувшей фирмы. Отныне ему предстоит жить только на заработок актера, да еще не одному, а троим: этой же зимой Ольга Михайловна родила дочь, названную Марией.

Внешним образом он как бы опять стоит перед выбором: учитывая интересы семьи, принять полученные им блестящие ангажементы лучших антрепренеров Малиновской и Бородая или пойти на скромный оклад в новый театр, будущее которого всем кажется по меньшей мере рискованным. Но дилемма эта существует только в воображении родни и пензенских знакомых — сам он сделал этот выбор мгновенно, без всякого раздумья. Уже зная заранее ее ответ, он предлагает решить это Ольге Михайловне. Екатерина Михайловна Мунт тоже приглашена в труппу молодого театра. Какие же могут быть колебания? К тому же хитроумный Немирович-Данченко, узнав о нелегком материальном положении Мейерхольда, идет ему навстречу и обещает Ольге Михайловне, когда она отнимет от груди маленькую Машу, место в конторе театра.

По случаю окончания училища «Корпорация» решила устроить в складчину прощальную вечеринку. Мейерхольд предложил позвать на нее и учеников А. П. Ленского, тоже закончивших в этом году курс императорского театрального училища. Собрались в одном из переулков Поварской в просторной квартире родителей Савицкой. Все было, как обычно бывает на подобных сборищах — и весело и грустно. Перебирали анекдоты школьной жизни, поминали добром «Корпорацию», говорили о желанных ролях...

Много лет спустя знаменитый актер Малого театра А. А. Остужев так вспоминал об этом вечере:

«Мне особенно запомнился Мейерхольд. Он оказался «заводилой» очень страстного, захватившего всех разговора о будущих судьбах русского театра. С необыкновенным проникновением и чувством глубочайшей признательности говорил Мейерхольд о Немировиче, Станиславском, Ленском. <...> Но с такой же страстностью и воодушевлением он говорил о том, что русский театр вместе со всей русской жизнью не может дольше топтаться на одном месте. Он говорил о том, что предстоят крупные бои за новый русский театр и что участниками этих боев будем мы все, каждый из нас».

Любопытно, что и Немирович-Данченко, и Остужев, вспоминая о молодом Мейерхольде, находят одно и то же слово: «заводила».

Репетиции в новом театре — тогда у него еще не было никакого названия, просто говорили: «Театр Алексеева и Немировича» — должны были начаться в середине июня. Времени оставалось совсем немного — уже идет апрель,— и Мейерхольд едет в Пензу отдохнуть после трудного учебного года и перед началом еще более трудного первого своего профессионального сезона.

Весенней темной ночью в дверь трехконного домика, где Ремизов снимал комнатушку, забарабанили кулаком, и на испуганный вопрос хозяйки: «Кто там?» — было хрипло отвечено традиционным: «Телеграмма...» В ту же ночь были произведены обыски и у других членов кружка ссыльных.

На допросах Ремизов делает все возможное, чтобы отвести подозрение от Мейерхольда, которого легко притянуть к делу и за хранение нелегальной литературы, и за спрятанный у него мимеограф для размножения листовок. Это означало бы тюрьму и, разумеется, невозможность

участия в создаваемом театре. Все висит на ниточке в течение нескольких недель. Пензенская жандармерия пристально следит за Мейерхольдом. Наконец производится обыск в скромной квартирке Альвины Даниловны (дома Эмиля Федоровича уже проданы за долги). Но, к счастью, и нелегальная литература, и мимеограф вовремя вынесены и перепрятаны. Обыск не дал никаких результатов, но опасность еще не миновала. Против Мейерхольда слишком много косвенных улик, и его вызывают на допрос в пензенское жандармское управление.

Я не один раз слышал слегка иронический рассказ В. Э. об этом эпизоде его биографии и пишу о дальнейшем почти с его слов.

Отправляясь к жандармскому ротмистру, он оделся франтом и взял у брата тросточку. Это сбивает жандармов с толку: радикальная молодежь обычно одевалась весьма скромно.

Он знает, что подобные вызовы часто кончались задержанием и арестом, и разыгрывает роль легкомысленного и беспечного представителя артистической богемы. Ротмистр, в свою очередь, прикидывается поклонником его комического таланта. Но молодой человек наслышан об этих уловках и настороже. Идет игра в кошки-мышки. Всегда приятно немного поиграть, пусть даже не на сцене. Он отчетливо понимает: ставка серьезна — его будущее. Но он молод, азартен и даже получает некоторое удовольствие от этой беседы, где не делает ни одного психологического промаха.

Его спрашивают о Ремизове, о других членах кружка, о Народном театре. Он охотно пускается в разглагольствования о последнем. Осмелев (его терпеливо слушают), он пытается выгородить и Ремизова. Это уже, кажется, перебор. Ротмистр хмурится: ему надоело толочь воду в ступе. Он меняет тон. От скользких комплиментов «талантливому сынку незабвенного Эмиля Федоровича» он переходит к угрожающим намекам. Допрашиваемый притворяется непонимающим. Он снова начинает болтать о театре. Ротмистр не очень ему верит, но прямых улик против него нет, и его отпускают.

В Пензе тревожно. Обыски и аресты продолжаются. Не желая искушать судьбу, он в начале июня возвращается в Москву, еще чувствуя за собой липкие, противные нити подозрения и слежки.

Во всей этой истории нет ничего необычного для русской жизни 90-х годов. Обыски, тюрьма, ссылки входили в биографию молодого поколения, к которому принадлежал Мейерхольд.

Он едет один. Ольга Михайловна кормит Машу. Екатерина Михайловна должна приехать позднее.

Сколько перемен за один только год! Окончание театрального училища! Предложение вступить в труппу нового, необыкновенного театра! Первый ребенок! Разорение семьи! Чудом избеженный арест!

Он едет в вагоне третьего класса, но с щегольским чемоданом Артура, в отцовском плащенике, привезенном из Лондона, и в новой шляпе, слегка сдвинутой набок. Он отрастил небольшие усы и с удовольствием взглядывает на свое отражение в стекле вагонного окна, прежде чем поднять раму.

Свежий ветер врывается в вагон. Он пахнет разогретым металлом и паровозной гарью — упоительный запах дороги.

Ему двадцать четыре года. Настоящая жизнь только еще начинается.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР

— Однажды в пыльный летний денек приехали мы с Москвиным на извозчике на Ярославский вокзал, сели в вагон и отправились в Пушкино... Вот с этого все и началось. Как говорит Степан Цвейг — роковое мгновение.

Так полушутливо-полуэлегически рассказывал В. Э. Мейерхольд через сорок с лишним лет о первом дне Художественного театра.

Он сделал тогда небольшую паузу, стряхнул пепел с папиросы и задумчиво повторил:

— Да! Роковое мгновение!..

Человек XX века обычно стесняется фразеологической пышности и облакает ее в одежду полупародии. Это было свойственно Мейерхольду. Так и в тот раз. Трудно угадать, что промелькнуло перед ним, когда он вспоминал этот далекий день 14 июня 1898 года, но, несомненно, воспоминания эти были глубинно-лиричными, волнующе-личными — иначе зачем бы ему защищаться броней иронии? Тем более что весь этот разговор возник в связи с известием о болезни И. М. Москвина, старого товарища, соратника, соперника, с которым его уже давно развела жизнь. И шутливое искажение имени писателя: «Степан Цвейг» — острота как бы из репертуара Маяковского — тоже свидетельствует об этом.

Далекий день этот и в самом деле слишком много значил для него, и всего его поколения, и для их продолжателей, и для нас с вами, чтобы о нем можно было бы сказать что-нибудь коротко и значительно, не впадая в пошлость велеречивости. Достаточно припомнить, что с этого дня начался Художественный театр, а что началось с Художественного театра, невозможно пересказать и в десятиках томов. Но и Волга где-то всего лишь обыкновенный маленький ручеек. Таким же обыкновенным выглядел и этот жаркий июньский день в тихом дачном Подмоскovie. Он описан во многих мемуарах. Подробный рассказ о нем сохранился и в письмах Мейерхольда Ольге Михайловне Мейерхольд. Он тоже несколько ироничен, но не станем обманываться: мы знаем цену этой иронии.

У вокзала Пушкино кажется почти городом: улица, мощенная булыжником, лавки, извозчики, мороженщики. Мечется Савицкая, руки которой заняты множеством коробок и свертков. Артист Бурджалов встречает почетных гостей из города, которые не приезжают. Заседание, посвященное открытию, предваряется молебном. Пьют чай с московскими пирогами. Станиславский говорит речь. Читают приветственные телеграммы от неприехавших почетных гостей, от Немировича-Данченко, отдыхающего в Крыму, и от Кати Мунт из родной Пензы. Раздают роли первых трех спектаклей. Они все надписаны рукой Станиславского.

Автор письма остается самим собой и в описании этого исторического дня. Речь Станиславского он нашел «в высшей степени горячей и красивой», но все же не был ею целиком удовлетворен. «Жаль только, что глава Товарищества, созданного со специально просветительной целью — учредить в Москве общедоступный театр — не отказывается от девиза: «искусство для искусства». За этим строптивым комментарием мы видим вчерашнего пензенского кружковца-революционера, только чудом избегнувшего совсем недавно ареста.

Но уже вскоре молодой актер не стремится так настойчиво сохранить подобную гордую независимость суждения. Молодость и способность увлекаться берут свое, и характер его высказываний о Станиславском безоговорочно меняется.

До начала работы в Пушкине Мейерхольд видел К. С. Станиславского считанное число раз — теперь он встречается с ним ежедневно. Станиславский жил в это лето в своем имени Любимовка под Тарасовкой, в шести километрах от Пушкина, и каждый день с утра приезжал на лошадях.

Под его руководством началась работа над «Венецианским купцом». Сотрудник Станиславского по Обществу искусства и литературы А. А. Санин ставил «Антигону» Софокла. Попутно возобновлялись еще две постановки Общества — «Самоуправцы» Писемского и «Гувернер» Дьяченко.

Шла подготовка к «Царю Федору» А. К. Толстого и «Ганнеле» любимого драматурга молодого Мейерхольда Г. Гауптмана. В дальнейшем планировалась постановка «Эллиды» («Дочь моря») Г. Ибсена. В «Венецианском купце» Мейерхольд должен был играть небольшую роль принца Арагонского, а в «Антигоне» — прорицателя Тирезия, в «Самоуправцах» — дворецкого. В «Царе Федоре» он пробовался на роль Федора.

Работа двинулась энергично, в невиданных темпах, секрет которых был скоро утерян в этом театре. Репетиции шли с двенадцати часов дня до пяти и после двухчасового обеденного перерыва снова с семи до одиннадцати часов вечера.

Двадцать второго июня Мейерхольд пишет Ольге Михайловне восторженное письмо с первыми впечатлениями от знакомства со Станиславским-режиссером: «Репетиции идут прекрасно, и

это исключительно благодаря Алексееву. Как он умеет заинтересовать своими объяснениями, как сильно поднимает настроение, дивно показывая и увлекаясь. Какое художественное чутье, какая фантазия».

В письме от 28 июня он продолжает восхищаться: «Вот какое впечатление выношу я,— кончив школу, я попал в Академию Драматического Искусства. Столько интересного, оригинального, столько нового и умного. Алексеев не талантливый, нет. Он гениальный режиссер-учитель. Какая богатая эрудиция, какая фантазия». И пусть это было сказано всего только в частном письме впечатлительного молодого человека, следует отметить, что В. Э. Мейерхольд первым назвал Станиславского гениальным. И как бы ни осложнялись и ни омрачались впоследствии их отношения, он при всей своей склонности к несправедливой субъективности, к полемике, самой острой и крайней, никогда не пересматривал этой своей оценки. В подобных письмах Мейерхольд детально пересказывает режиссерскую планировку «Венецианского купца», описывает макеты декораций. Он сообщает про себя, что работает «как вол», и тем не менее мы видим, что его интересы далеко выходят за пределы своей личной актерской работы. И хотя он пишет о роли Тирезия: «...бешено трудная роль, чувствую, что ничего не выйдет»,— отличное настроение не покидает его весь первый месяц работы.

Лето 1898 года во всей России было очень жарким и грозным. В одном из писем к Станиславскому Немирович-Данченко извинялся за то, что пишет карандашом: от жары высохли чернила. Томительно жарко было и в Пушкине. От вокзала тянулось мощное шоссе, и над ним всегда стояло облако пыли. На этом же шоссе, подальше, находилась дача, где жили актеры. Еще дальше, почти в лесу, была дача, принадлежавшая деятельному члену Общества искусства и литературы Архипову (Арбатову), где в сарае оборудовано помещение для репетиций с настоящей, довольно большой сценой и холщовым занавесом. Двери зрительного зала выходят на веранду. Всю уборку и подготовку помещений делали поочередно дежурные. Станиславский сам, для примера, дежурил в день открытия театра. Питались артельно, в складчину. Работали много, и для развлечений и болтовни времени не оставалось.

«Целые дни проводили мы в этом сарае. На первых порах окрестные дачники очень беспокоились, недоумевая, что это за люди собираются, по временам сильно шумят, кричат. Потом узнали, что это актеры готовятся к сезону, и перестали обращать на нас внимание»,— вспоминала М. Ф. Андреева.

Кроме репетиций много забот и труда отнимали монтировочные работы, шитье костюмов, изготовление бутафории. Сначала отдельные мелкие инциденты и ссоры нарушали общее согласие. Филармонисты плохо уживались с несколькими провинциальными актерами: не сразу был найден тот интеллигентный тон артистического общежития, которым впоследствии художественники удивляли всех. В письмах Мейерхольда и Станиславского есть упоминание об этом.

«Был как-то печальный случай личной ссоры между двумя актрисами, не имевший никакого отношения к театру, но очень мешавший ходу работы. И тут впервые мне пришлось видеть, как плакал Константин Сергеевич. Он всхлипывал, как ребенок, сидя на пустыре за сараем, на пне большой срубленной сосны, сжимал в кулаке носовой платок и забывал вытирать слезы, градом катившиеся по лицу.

— Из-за своих личных дел! Из-за своих мелких, личных бабьих дел губить настоящее, общее, хорошее дело, все портить!..

Видели его слезы не многие, но, очевидно, они крепко подействовали: кому следовало — стыдно стало, и личная ссора немедленно прекратилась» (Андреева М. Ф.).

Но в основном господствовало бодрое настроение людей, занятых любимым делом.

В одном из пространных писем к Немировичу-Данченко в Ялту Станиславский так характеризует атмосферу работы: «Общее настроение — очень повышенное. <...> Хороший тон. Серьезные репетиции и главное — неведомая им (актерам.— А. Г.) до сих пор манера игры и работы. <...> Порядок на репетиции сам собой устроился образцовый (и хорошо, что без лишнего педантизма и генеральства), товарищеский».

Недавние экзаменационные успехи, товарищеское признание как вожака и «заводилы», широта открывшихся перспектив, выросшее в связи со всем этим самоуважение вскружили Мейерхольду голову, и ближайшее будущее стало представляться ему цепью побед. Просыпаясь утром, он чувствовал радостное возбуждение от предстоящего дня. Было сознание крепнущих сил, ничто не казалось невозможным, его опьяняла собственная отвага...

И вдруг все переменялось самым неожиданным и жалким образом. Вернулось полузабытое ощущение беспомощности, он угадывал недовольство собой, чувствовал, что не оправдывает возлагавшихся на него надежд, робел, терял смелость, искал объяснений в чьей-то несправедливости, понимал, что это глупо, обижался, приходил в отчаяние...

Театр должен был открываться «Царем Федором Иоанновичем» Алексея Толстого. На главную роль в труппе был объявлен конкурс. Ему дали понять, что он вероятнейший и ближайший кандидат. Со своим стремительным воображением, он совершенно в это поверил и не представлял, что может быть иначе, и вдруг — заминка, что-то произошло. Его кандидатура не то чтобы отставлена, но стоит под вопросом. Активно пробуют других. Он потерял под ногами почву, сам засомневался в себе, испугался, смутился, лишился уверенности.

Сейчас кажется странным, что при наличии в труппе молодого театра Москвина можно было колебаться, примерять, раздумывать, и уже совсем нелепой представляется мысль, что Мейерхольд с его резкими и «нерусскими» данными, с его преобладанием интеллекта над чувством мог быть искомым идеальным Федором, но не стоит забывать, что пьеса А. Толстого ставилась впервые и традиции исполнения еще не существовало. Каким именно должен быть Федор, было настолько неясно, что Станиславский несколько недель считал кандидатуру Мейерхольда самой верной. Сам интеллектуализм молодого актера Станиславский находил в данном случае его преимуществом. Стремясь расшифровать для себя сложный образ царя Федора, режиссер искал разгадки в его наследственности: он был сыном Ивана Грозного, а Мейерхольд интересно его сыграл — отсюда кандидатура Мейерхольда.

«Кто Федор?.. это главный вопрос,— писал Станиславский Немировичу-Данченко 12 июня, то есть всего за два дня до сбора труппы.— Теперь мне стало казаться, что она (роль.— А. Г.) удастся одному — Мейерхольду. Все остальные слишком глупы для него».

В ответ Немирович-Данченко пишет: «Федор — Москвин, и никто лучше него, если не Платонов. <...> Москвин. Москвин. Заберите его, почитайте с ним, и Вы услышите и новые и трогательные интонации. Мейерхольд — сух для Федора». И еще через день: «Я почти уверен, что для Федора Вы остановитесь на Москвине». Мейерхольда его учитель прочил на роль столетнего старца Курюкова. Двадцать первого июня (до получения этих писем) Станиславский подошел к Мейерхольду перед репетицией и сказал ему: «Почти наверное, что вы играете Федора, сегодня во время грозы не спал и думал о вас: вам непременно должна удалиться эта роль».

Станиславский был очень увлечен тогда Мейерхольдом и верил в его удачу. И. М. Москвин вспоминал впоследствии, как однажды в перерыве между репетициями, сидя на террасе пушкинского «театра» и глядя на Мейерхольда, который, ссутулясь и заложив руки за спину, бродил по дорожкам, К. С. сказал:

— Ну чем он не сын Грозного? Худой, длинный, сутуловатый, с острым большим носом, с глубокими строгими глазами?..

В это время Станиславский зримо и отчетливо видел Федора в пластическом материале Мейерхольда. Постепенно, однако, и у него зарождается сомнение. Через несколько дней он снова пишет Немировичу-Данченко и хотя по-прежнему хвалит молодого актера, но уже в ином тоне: «Мейерхольд мой любимец. Читал Аррагонского — восхитительно — каким-то Дон-Кихотом, чванным, глупым, надменным, длинным, длинным, с огромным ртом и каким-то жеванием слов. Федора... удивил меня. Добродушные места — плохи, рутинны, без фантазии. Сильные места очень хороши... Думаю, что ему не избежать Федора, хотя бы в очередь». Как мы видим, прежней уверенности у главного режиссера уже нет. И одновременно Станиславский пробует и других кандидатов на роль. Пока Мейерхольд только один из шести претендентов, хотя и самый симпатичный Станиславскому.

В дальнейшем В. И. Немирович-Данченко не всегда был прав в своем отношении к Мейерхольду (а иногда и вовсе не прав), но в данном случае, в их первом конфликте, правота была, несомненно, на его стороне, и долгая сценическая жизнь спектакля «Царь Федор» доказала это тысячу раз.

В одном из писем Станиславского к Немировичу-Данченко в конце июня имя Мейерхольда называется четыре раза. В двух случаях Станиславский как бы извиняется, что ему пришлось занять молодого актера в небольших и не слишком выгодных для него ролях: «Увы, Мейерхольд должен играть в «Ганнеле» Смерть. Более подходящей фигуры нет». И еще: «Мейерхольд попал и в «Самоуправцев», так как без него нельзя было репетировать пьесу, так как не хватало актеров». Вообще в письмах Станиславского по отношению к Мейерхольду все время выдерживается исключительно уважительный и дружественный тон, как, пожалуй, ни к кому другому.

В конце этого письма главный режиссер возвращается снова к проблеме царя Федора: «Федоров набралось целых три: Мейерхольд (проводит мысль, что Федор — сын Грозного), Москвин (его Федору не более года жизни), Платонов (добродушие и суетливость)».

В конце июня Мейерхольд еще не потерял надежды. Он пишет Ольге Михайловне: «Мне говорил К. С. (Алексеев), что все мы читаем совершенно различно и все очень оригинально. Платонов оттеняет добродушие Федора, Москвин — его физическую немощь, я — его нервность и

наследственные черты отца (Ивана Грозного)». Таким образом, выбор актера как бы предварялся выбором трактовок. Мейерхольд, в котором еще жило воспоминание о рецензии в «Волжско-Камском крае», особенно болезненно воспринимал намеки на ограниченность своего сценического амплуа и даже не слишком радовался бурным похвалам Станиславского за принца Арагонского; в сущности, они повторяли оценку его как актера по преимуществу комедийного, то есть то представление, оспорить которое он стремился с первых шагов в Филармонии.

Полному радужными надеждами июню пришел на смену тревожный июль. Регулярные репетиции «Царя Федора» начались 7 июля. И постепенно Мейерхольд почувствовал, что почва уходит у него из-под ног. 15-го он пишет жене: «Вдруг меня отставят? Кандидатов пять, играть будут три. Неужели я попаду в число несчастных двух. Сойду с ума». Неуверенность и мрачность нарастают. 19-го Мейерхольд раздраженно пишет об атмосфере соперничества и соревнования, оживляющей, как ему кажется, эгоистические актерские замашки. Здесь проявляется постоянная черта Мейерхольда: будучи лично задетым, он всегда расширяет свою обиду, обобщает, обостряет. Он знал за собой эту свою особенность. Однажды я услышал от него такое признание:

— Я люблю страстные ситуации в театре и часто строю их себе в жизни.

Но понимание этого пришло позднее — нужно было прожить почти всю жизнь.

Угадывая и предвосхищая события — о это воображение, которое так часто затрудняло ему существование! — он вскоре доводит себя до крайней тревоги, не находит себе места, пытается отвлечься, ищет посторонних средств вернуть утерянное равновесие. Во Франции новое обострение национальной драмы — «дела Дрейфуса». Золя, приговоренный к заключению в тюрьме, бежал в Англию. Несколько дней подряд молодой актер встает раньше всех, чтобы купить на станции московские газеты. Из Пензы приходит известие об освобождении Ремизова. Воспоминание о пензенском друге, так верившем в него (не обманет ли он его надежды?), берedit разыгравшиеся нервы. Вскоре должна начаться работа над пьесой его любимого Г. Гауптмана. Ему вдруг страстно хочется перечитать социальную драму Гауптмана «Ткачи». 22 июля он пишет Ольге Михайловне: «Попроси его (Ремизова.— А. Г.) достать «Ткачи». Скажи, что я умоляю. Я тоскую по ним (тоска до болезни). Как знать, может быть, я с ума сойду, если он не достанет «Ткачи».

Снова преувеличение? И да, и нет. Гауптман в те годы значил для него нечто большее, чем хороший драматург. Вот как он, например, рассказывал жене о чтении Станиславским труппе другой пьесы Гауптмана «Ганнеле»: «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. Когда Алексеев кончил «Ганнеле», я и Катя застыли со слезами на глазах, а актеры заговорили о сценических эффектах, об эффектных положениях ролей и т. д.»

Может быть, неудача с Федором и обострила самочувствие молодого актера, но трудно представить, чтобы он был неискренен в письмах к близкому человеку. Его критицизм, никогда не засыпавший в нем, пробуждается с новой силой: он с преждевременной прозорливостью видит в молодом театре его будущие противоречия и свободно пишет о них. Бесспорно, этот острый, недремлющий, критический, все замечающий, «боковой» взгляд должен был иногда раздражать его более беспечно настроенных товарищей или руководителей начинающегося дела. И хотя понадобилось еще четыре года, чтобы первые противоречия перешли в трещины и разломы непримиримого конфликта, но зачаток их здесь, во втором месяце жизни театра.

Последняя надежда у Мейерхольда оставалась на приезд из Крыма Немировича-Данченко. Он был склонен искать объяснения своей неудаче в незнании Станиславским его как актера, питал ложные расчеты на помощь своего первого учителя и не подозревал, что дело обстояло как раз наоборот: что за его кандидатуру стоял Станиславский, а Немирович-Данченко в него не верил.

Владимир Иванович приехал 25 июля, но еще раньше, чем он встретился с Мейерхольдом для решающей пробы на Федора, молодой актер узнал окольным путем — в театре, и даже в самом лучшем, такие окольные пути всегда находятся,— что В. И. говорил кому-то в Ялте, что он решительно стоит за кандидатуру Москвина и не верит в него — Мейерхольда. Настроение упало еще больше. И на самую ответственную для себя репетицию он явился с предчувствием уже свершившейся неудачи.

Прослушивание происходило в той самой тесной сторожке, где вскоре решилась и судьба Москвина: в крохотной дощатой избушке, где не было ничего, кроме печки, стола и лавки.

«Так как был совсем не в настроении, читал плохо. Читка эта, конечно, не является решающей мою судьбу, но... все-таки ставит известный минус. Впрочем, и без того замечаю, что роли этой не видать мне, как ушей своих. <...> Работать нет никакой охоты. Роль выбивается из тона; вероятно, и

читал-то сегодня плохо от неуверенности в том, что буду играть упомянутую роль»,— писал Мейерхольд в Пензу 1 августа.

После репетиции Немирович-Данченко глухо сказал Мейерхольду о том, что он самой обещающей считает кандидатуру Москвина. К этому Мейерхольд уже был подготовлен и, может быть, даже почувствовал облегчение от того, что кончилась так мучавшая его неопределенность. Несколько дней он не пишет домой ни слова, после репетиций бродит в одиночестве по лесу, но дни идут, работа в театре продолжается, умный Немирович-Данченко, посмотрев «Антигону», превозносит его исполнение Тирезия, и этот такой простой и безотказно действующий педагогический прием, как всегда, срабатывает.

Он собирает в кулак всю свою волю и мужество и сам заявляет Немировичу-Данченко об отказе от Федора.

Окончательно отрезав от себя эту, так манившую его роль, он снова обретает внутреннее спокойствие. Последние дни июля и первые дни августа были высшей точкой кризиса. 9 августа он заносит в свою записную книжку: «Пускай отказом своим от Федора я сыграл в руку Немировича и все-таки стал покойнее: мною не играют, как пешкой». А в ближайшем письме в Пензу он рассказывает почти в тоне первых июньских писем: «Мое исполнение роли Тирезия Немировичу очень понравилось и по замыслу, и по выполнению. Он говорит «блестяще». Далее он сообщает, что на репетициях «Шейлока» Алексеев давно перестал ему делать замечания: «Как раз сегодня была репетиция «Шейлока», и исполнение мое вызвало в присутствующих гомерический смех». И Мейерхольд упоминает, что с середины августа Немирович начнет репетировать «Эллиду» Ибсена, где ему обещана роль больного художника. «Наконец-то интересная роль»,— сообщает Мейерхольд в письме от 9 августа.

Но его ждала еще более интересная роль, полностью вознаградившая его за волнения и неоправдавшиеся надежды с Федором.

В эти дни в труппе стало известно о предполагаемой работе над «Чайкой» Чехова. Вполне вероятно, что Мейерхольд взвесил перспективы этих ролей и свои возможности и это облегчило его отказ. Новая надежда — лучшее лекарство от неудачи.

Как известно, большинство ролей в «Чайке» не раз перераспределялось. Станиславский хотел играть Шамраева, потом получил роль Дорна и в конце концов играл Тригорина. Нам неизвестны другие, помимо Мейерхольда, кандидатуры на роль Треплева, хотя они, вероятно, и существовали. Сужу об этом по неоднократно слышанной от В. Э. фразе:

— Я почти вырвал роль у Немировича... (В другой раз он сказал — «у дирекции».)

Вероятно, Мейерхольд, узнав о приближении работы над «Чайкой», горячо высказал Немировичу-Данченко свое желание играть Треплева и сумел убедить его. Может быть, и сам В. И. не имел другой, более обещающей кандидатуры, а заодно ему хотелось как-то компенсировать своего недавнего любимца за неудачу в Федоре. Так или иначе, в сентябрьском письме к Чехову он называет Мейерхольда исполнителем роли Треплева с добавлением такой характеристики: «...окончивший с высшей наградой. Таких за все это время было только двое. Другой — Москвин — играет у нас «Царя Федора».

Постановка «Чайки» в новом молодом театре была задумана Немировичем-Данченко уже давно: может быть, тогда, когда он отказался от мысли поставить ее как учебный спектакль в Филармонии, хотя в первых газетных заметках о репертуаре нового театра название «Чайка» еще не фигурирует. У Немировича-Данченко были серьезные основания конспирировать: он опасался, что Чехов не разрешит постановку из-за психологической травмы, нанесенной ему провалом «Чайки» в Александринском театре.

Впервые он обратился за разрешением к автору только в конце апреля. Чехов колеблется и отмалчивается. В первой половине мая Немирович-Данченко шлет ему еще два письма: убеждает, успокаивает, апеллирует к личным отношениям — и только в самом конце мая получает согласие.

После приезда Немировича-Данченко из Ялты Станиславский уезжает на отдых в имение брата в Харьковскую губернию, там он должен писать поактно подробные мизансцены «Чайки» и по частям присылать их своему коллеге, которому предстояло непосредственно вести репетиции. Так своеобразно начиналась работа над этим, так много значившим для молодого театра спектаклем. Известно, что Станиславский, принимаясь за писание «мизансцен», еще не был увлечен пьесой, но он доверял вкусу и уму Немировича-Данченко и заставил себя полюбить ее. Это, кажется, был единственный случай в истории театра, когда режиссура осуществлялась по почте.

Стремясь не дать Чехову повода раскаяться в своем согласии, Немирович-Данченко пишет ему пространные письма и, видимо, несколько преувеличивает на первых порах степень произведенной работы, потому что 24 августа драматург сообщает Суворину, что, по словам Н.-Д., «у него кипит дело» и прошло уже «чуть ли не сто репетиций и актерам читаются лекции». К этому времени

состоялось всего лишь пять-шесть репетиций, считая и беседы с исполнителями,— может быть, они были названы «лекциями». Но дело было, конечно, не в числе репетиций, а в их содержательности и творческом накале. Официальные данные свидетельствуют, что вся работа над «Чайкой» уложилась в двадцать шесть репетиций и три «генеральных» — цифра невероятная и, по нашим современным понятиям, почти неправдоподобная. Пятнадцать репетиций провел Немирович-Данченко и всего лишь девять — главный режиссер Станиславский. Но не будем забывать, что Н.-Д. вел репетиции, пользуясь листами мизансцен, присланных Станиславским, да еще и то, что последний участвовал в спектакле как актер.

Начиная репетиции, Немирович-Данченко пишет автору «Чайки»: «Успех «Чайки» — вопрос моего художественного самолюбия, и я занят пьесой с таким напряжением, какое у меня бывает, когда я пишу сам». А 24 августа из Москвы: «Никогда я не был так влюблен в твой талант, как теперь, когда пришлось забираться в самую глубь твоей пьесы». И постепенно Чехов, почти нехотя согласившийся на опыт новой постановки «Чайки», заинтересовывается будущим спектаклем и, еще ничего не увидев своими глазами, готов верить оптимистическим сообщениям Немировича-Данченко, в которых, несмотря на их повышенный тон, все соответствовало реальному ходу дел.

Уже с августа Немирович-Данченко настойчиво просит Чехова приехать в Пушкино и побывать на репетициях. Мейерхольд со страстным нетерпением ждет встречи с любимым писателем и однажды, отправившись по делам театра в город и боясь, что Чехов может приехать в его отсутствие, отправляет Санину умоляющую телеграмму с просьбой всячески задержать Чехова до его возвращения. Но Чехов в тот раз не приехал.

Опасаясь наступления ранней осени с проливными дождями и грязью под ногами, Немирович-Данченко с 23 августа объявил небольшой перерыв в репетициях. В начале сентября они возобновились уже в Москве в помещении Охотничьего клуба на Воздвиженке — в старой цитадели Общества искусства и литературы.

Репетиции «Царя Федора» шли уже в так называемом «Щукинском театре» в саду «Эрмитаж», арендованном для открытия нового театра. Их вел А. А. Санин. После всяческих перестановок в ролях Мейерхольд получил в этой пьесе роль Василия Шуйского. Она далась ему легко. Все вдохновение, все муки и радости, весь ум и темперамент были отданы Треплеву.

Через неделю после возобновления репетиций, 9 сентября, вместе с А. С. Сувориным Чехов пришел впервые на репетицию «Чайки». Станиславский еще находился в Андреевке и заканчивал мизансцены четвертого действия. Драматургу показали только отдельные сцены из первых трех действий. Через день он пришел снова, а 12 сентября смотрел в «Эрмитаже» репетицию «Царя Федора». В эти дни Чехов познакомился со своей будущей женой О. Л. Книппер, игравшей Аркадину в «Чайке» и Ирину в «Федоре». Тут же познакомился с Чеховым и Мейерхольд. В его дневнике сохранилась запись о беседе драматурга с исполнителями «Чайки», к которой я еще вернусь. Репетиции произвели на Чехова хорошее впечатление, а молодая труппа — еще того лучше. Но осень в этом году была ранняя, холодная и пасмурная, и автор «Чайки» уехал вскоре в Ялту и уже оттуда в письмах к разным лицам расхваливал молодой театр, называя его «очень интересным», мизансцены «Чайки» «удивительными, еще небывалыми в России».

Первоначальное распределение ролей в «Чайке» не совсем удовлетворяло Немировича-Данченко. Лучшая из женщин спектакля, М. П. Лилина — Маша, вошла в спектакль позже других, как и Станиславский — Тригорин. Заменялись и другие исполнители второстепенных ролей. Но Мейерхольд, видимо, на этот раз не возбуждал сомнений. Вскоре после начала репетиций Немирович-Данченко писал Станиславскому: «Все постепенно влюбляются в пьесу. Отлично читает Вишневецкий — Шамраев (в спектакле он играл Дорна.— А. Г.). Очень хорошо Мейерхольд — Треплева». Далее в этом письме Немирович-Данченко уговаривает Станиславского взяться за Дорна, считая эту роль одной из важнейших. Станиславский отвечает: «С большим интересом прочел о «Чайке». Радуюсь за Мейерхольда. <...> Начинаю читать Дорна, но пока — не понимаю его совершенно и очень жалею, что не был на беседах «Чайки»; не подготовленный, или, вернее, не пропитанный Чеховым, я могу работать не в ту сторону, в которую следует. <...> Вам некогда, но не может ли кто-нибудь, хотя Мейерхольд, который, как Вы говорите, пропитан «Чайкой», намекнуть мне, что говорилось на беседах о Дорне и как он сам его представляет (курсив мой.— А. Г.), какая у него внешность. Он бы меня очень обязал, и тогда я бы явился подготовленным в установленном Вами тоне». Мы не знаем, состоялись ли беседы Станиславского с Мейерхольдом о Дорне и о чеховской драматургии вообще, но характерно, как уже тогда было велико доверие Станиславского к художественному авторитету молодого актера, вчерашнего ученика. Несмотря на неудачу с Федором, его творческая репутация в глазах Станиславского стояла очень высоко. Это было, конечно, совершенно справедливо. Провал Мейерхольда в конкурсе на Федора, по существу, был не столько его личным неуспехом, сколько ошибкой первоначальной режиссерской трактовки,

переориентировкой толкования образа.

Этот провал — если данное слово здесь уместно, — как остро и болезненно ни переживал его тогда Мейерхольд, объективно сослужил ему хорошую службу. Поистине не бывает худа без добра. Он начал репетировать роль молодого, начинающего литератора, самолюбивого и неудачливого, сам еще полный горечи, обиды и разочарования. Если образ Треплева уже манил Мейерхольда, сразу после первого знакомства с пьесой и он угадывал в нем близкие себе черты и чувства, то теперь он сам как бы стал Треплевым, и, когда мы говорим, что Мейерхольд сыграл его с автобиографическим наполнением, это можно понимать почти буквально. Связь невоплощенного Федора с сыгранным Треплевым — прямая. Успех вырос из неудачи. В позднейших дневниковых записях Мейерхольд сам свидетельствует об этом: «Когда в 1898 году я впервые играл эту роль, я переживал много сходного с ним». Личная травма стала источником артистического созидания. Молодой актер понимал каждое душевное движение, каждый психологический изгиб своего героя. Режиссуре оставалось только регулировать и соизмерять с целым спектаклем и ансамблем то, что актер набрасывал нерасчетливо и щедро. А это всегда было самой сильной стороной Немировича-Данченко.

Двенадцатого сентября, сразу после встречи исполнителей «Чайки» с Чеховым, Немирович-Данченко пишет Станиславскому: «Отменили мы только две-три мелочи, касающиеся интерпретации Треплева. И то не я, а Чехов». И дальше: «Мейерхольд ушел сначала в резкость и истеричность, что совсем не отвечает замыслу Чехова. Теперь смягчил и пошел по правильной дороге. Главный недостаток был тот, что он с 1-го действия начал играть четвертое». Это тонкое замечание режиссера верно характеризует процесс создания Мейерхольдом Треплева: эмоциональный синтез предшествовал анализу. Актер шел от кульминации к подготовке. От главного к второстепенному. От крупных штрихов к нюансам и детализовке.

Как мы можем судить по письмам Немировича-Данченко к Чехову, в репетиционной работе над «Чайкой» было два перерыва: между 28 августа и 3 сентября (переезд из Пушкина в Москву) и после 25 сентября почти на месяц (открытие театра и выпуск первых трех премьер). Таким образом, двадцать шесть репетиций разместились на протяжении почти четырех месяцев. Спектакль созрел естественно и органично. Он был любимым детищем Немировича-Данченко, и режиссер не торопился. Уже после громадного успеха «Царя Федора» он писал Чехову (5 ноября): «Федор»... гремит. По уверению всех, наиболее интересной из будущих пьес явится «Чайка». Это меня и радует, и держит настороже. Пока не наладится великолепно, не пушу».

Не все шло гладко: не очень получалась роль у Станиславского — Тригорина, неровно репетировала Роксанова — Заречная.

Своего постоянного помещения в первые сезоны у молодого театра еще не было. Арендовали «Щукинский театр» в саду «Эрмитаж». Театралы моего поколения еще помнят неказистое здание, в котором в 20-х годах работал театр МГСПС, правда, уже значительно модернизированное с той поры, когда в нем открывался и играл первые четыре сезона Художественный театр. Теперь это здание снесено. Осенью 1898 года, когда туда впервые вошли художественники, оно было грязным, пыльным, холодным, неблагоустроенным, с невыветрившимся запахом пива и какой-то кислоты, оставшимся здесь от летних увеселений. При театре был сад, и в нем купец Щукин содержал шантан. В плохую погоду эстрадная программа переносилась в закрытый театр. Вся обстановка соответствовала вкусам садового зрителя и имела отпечаток дурного тона — и в окраске стен, и в рисунке обоев, и в подборе цветов, и в пошлой отделке, и в претензиях на убогую роскошь, и в вывесках по стенам, и в рекламном занавесе, и в мундирах капельдинеров, и даже в подборе закусок в буфете. Все это по мере возможности переделано и изменено. Помещение стало выглядеть строго и вместе с тем уютно. Ремонт труб отопления и электропроводки производился, когда на сцене уже шли генеральные и монтировочные репетиции, и всем присутствовавшим на них запомнились оглушительные удары молотков водопроводчиков, неожиданно разрезавшие действие, и колеблющийся, неровный свет понатыканных в бутылки свечей. Тусклое освещение огарками не давало возможности рассмотреть группировки, мимику актеров, получить общее впечатление от всей декорации.

Актерские уборные находились в пристройке к зданию. Станиславский рассказывал, что когда он в своей уборной стал приколачивать гвоздь, чтобы повесить на стене полку, то от удара молотка кирпич выскочил и образовалась дыра, в которую хлынул сырой осенний воздух, — так тонки и ветхи были стены. Все хозяйственные работы шли одновременно с последними репетициями: времени не хватало, не хватало и денег — касса «паевого товарищества», финансировавшего театр, опустела. Задерживать открытие сезона уже было нельзя.

«В один из таких моментов пытливого угадывания формировавшейся картины спектакля, когда я чувствовал, что вот еще минута — и я пойму секрет сцены, акта, пьесы, я услышал над моим ухом голос Владимира Ивановича:

«Больше ждать нельзя. Я предлагаю назвать наш театр «Московским Художественным общедоступным»... Согласны вы? — Да или нет? Необходимо решать сейчас же».

Признаюсь, что в момент этого неожиданного вопроса мне было все равно, как бы ни назвали театр. И я, не задумываясь, дал свое согласие», — вспоминал Станиславский.

И вот наступил долгожданный вечер, когда под мелким осенним дождем в Каретном ряду, в полукруге газовых фонарей, освещавших затейливую арку входа в сад «Эрмитаж», начала собираться любопытная, несколько скептически настроенная толпа первых зрителей нового театра.

На открытии театра Мейерхольд играл Василия Шуйского. За два дня до этого «Царь Федор» был поставлен суворинским Малым театром в Петербурге. Оба самых первых в России Федора — Москвин в Москве, Орленев в Петербурге — имели колоссальный успех. Московский спектакль как сценичное произведение оценивался по справедливости выше. В Петербурге это был успех актера, в Москве — успех ансамбля, изобретательной режиссуры и невиданной постановки «народных сцен».

Художественный театр родился.

Молодой А. В. Луначарский, живший в ту зиму в Калуге на положении ссыльного и поехавший нелегально в Москву специально, чтобы посмотреть спектакли нового театра, тридцать лет спустя так вспоминал о своих впечатлениях: «...я сидел в одном из кресел Художественного театра в величайшем волнении, внутренне растрепанный, ждущий чего-то необыкновенного, готовый восхищаться, готовый сопротивляться. <...> Потрясал Москвин. Целую ночь после этого передо мною плыли иконописные лики, великолепные парчовые пелены, глаза и губы, полные страсти, печали и гнева. Даже мои соображения относительно того, что в пьесе Алексея Толстого имеется и сильный патриотический дух, и своеобразно благоговейное отношение к простецу — Парсифалу на русском троне, соображения о том, что все это радикально чуждо нашему подходу к истории и к методам ознакомления с нею широкой публики через сцену, даже эти соображения никак не могли умерить впечатления наполненности моего сознания какой-то чудесной музыкой человеческой страсти и скорби, взятых в большом историческом масштабе.

Когда я ехал из Москвы в поезде после спектакля, помню, я ловил себя на таких моментах: думаешь о разных своих невзгодах, о разных своих планах, тревожных, недостаточно еще ясных, и вдруг закроешь глаза, и всплывает ярко та или другая сцена в парче и в фиолине, волшебной освещенная, такая или, может быть, еще лучше, чем та, какую видели глаза, и шепчешь: «Как хорошо!»

Причем это «как хорошо!» относилось мною тогда невольно не только к театру, не только к спектаклю, но и к жизни. Хотелось вновь и вновь благословлять эту жизнь и благодарить за нее, потому что спектакль как-то вскрывал ее торжественность, ее мятущееся многообразие, все то яркое и сладостное, что создавалось на этой своеобразной ступеньке эволюции природы, которую мы называем человеком и его историей».

«Царь Федор», в сущности, не был еще новаторским спектаклем. Все постановочные элементы его были уже известны, опробованы, испытаны «мейнингенцами», постановками Общества искусства и литературы и некоторыми спектаклями А. П. Ленского. Невиданной была общая культура спектакля, его цельность и стилистическая выдержанность, хороший вкус, обдуманность самой маленькой детали. Новизна была и в талантливой, до того неизвестной пьесе, резко отличавшейся от пришедшего канона исторических «боярских» пьес.

Еще меньшей новизной отличались две последующие премьеры театра, показанные одна за другой на той же неделе: «Потонувший колокол» Г. Гауптмана (возобновление старого спектакля Общества искусства и литературы) и «Венецианский купец» Шекспира.

Московская пресса отнеслась благожелательно к первым актерским работам Мейерхольда в новом театре, а Василий Шуйский и принц Арагонский имели даже заметный успех.

Известный актер и режиссер А. П. Петровский так описывал Шуйского — Мейерхольда: «Роль была отлично, мастерски отчеканена. И хотя с тех пор прошло много лет — его Шуйский, с лицом старой лисы, с тихой, осторожной речью, с кривой улыбкой на поджатых, часто облизуемых губах — жив в моей памяти во всей яркости и силе».

Сохранилось и описание исполнения Мейерхольдом принца Арагонского: «Как только принц Арагонский, сопровождаемый свитой, появлялся на сцене и все время, пока он шел вдоль колоннады в глубине, аплодисменты зрительного зала не смолкали. В особой грации, в важности шествующего принца было что-то невероятно смешное, причем он как бы не имел никакого намерения смешить. Лицо его было серьезно, и глаза смотрели сосредоточенно куда-то в пространство, точно вопрошая судьбу. Чтобы получить руку Порции, принцу Арагонскому надлежит выбрать одну из трех шкатулок — именно ту, в которой заперт портрет красавицы. Он выбирал, размышлял и философствовал вслух, и все его движения напоминали движения марионетки. Артист нисколько не утрировал в сторону марионеточности, он был реальным человеком. <...> При виде смешного рыцаря

в серебряных латах с угловатыми, но элегантными движениями, верилось, что такого можно встретить и в действительности. Несмотря на наивную глуповатость, у него был определенный шарм. После того как принц неудачно выбрал ящик, в котором вместо портрета красавицы оказалась ужасная рожа, его смущение и разочарование были выражены такими потешными интонациями и движениями, что в зрительном зале не смолкал смех. Великолепный уход с гордо поднятой головой вызывал гром рукоплесканий».

В ноябре были показаны без всякого успеха «Самоуправцы» Писемского, «Счастье Греты» Марриота и «Трактирщица» Гольдони (обе в один вечер). И в них в маленьких ролях был снова занят Мейерхольд.

Кроме «Царя Федора», спектакли нового театра сборов не делали. Они в чем-то даже разочаровали немногих поклонников.

Главная надежда была на «Ганнеле», но случилось непредвиденное. Московский митрополит Владимир увидел в пьесе оскорбление религии, и спектакль запретили. Все хлопоты оказались безуспешными. Театр попал в тяжелое положение, сборы совсем упали. На «Чайку» никто особых материальных надежд не возлагал. Станиславский считал, что спектакль не готов, но иного выхода не было.

ЧЕХОВ

Накануне премьеры «Чайки» в театре атмосфера тревожной неуверенности. «Все понимали, что от исхода спектакля зависела судьба театра»,— вспоминал впоследствии Станиславский. И это не было преувеличением. Но не только театра. У Чехова обострение туберкулезного процесса. Известие о вторичном провале пьесы должно было подействовать на него тяжело, и уж вряд ли после этого он вернулся бы к писанию пьес. Ответственность молодого театра становилась очень большой и, по мере того как приближался день и час, когда должен был раздвинуться занавес, ее начали чувствовать все участники спектакля.

После неудачно и вяло прошедшей генеральной репетиции сестра писателя М. П. Чехова, обеспокоенная дурными известиями о здоровье брата и тем риском, который брал на себя театр, открыто выражала желание об отмене премьеры. Станиславский находил, что спектакль очень «сыр», и ультимативно требовал его переноса. Но Немирович-Данченко правильно рассудил, что весть об отмене премьеры встревожила бы Чехова не меньше, чем любое известие о том, как она прошла, а последствия отмены для труппы были равносильны закрытию театра. Следовало идти на риск — другого выхода не было.

На следующий день в восемь часов вечера занавес раздвинулся. Зал был далеко не полон: аншлага, несмотря на премьеру, не было. Волновались друзья автора и молодого дела, волновались участники спектакля. На сцене почти от всех пахло валерьянкой. О. Л. Книппер так описывает закулисную атмосферу премьеры: «Мы все точно готовились к атаке. Настроение было серьезное, избегали говорить друг с другом, избегали смотреть в глаза. <...> Владимир Иванович от волнения не входил даже в ложу весь первый акт, а бродил по коридору».

Слушали пьесу внимательно, но, как показалось исполнителям, сдержанно. И когда кончился первый акт, то на несколько секунд, показавшихся актерам вечностью, возникло ощущение полного провала. «Кто-то заплакал. Книппер подавляла истерическое рыдание»,— вспоминал Станиславский. Не выдержав томительного молчания, в котором угадывался страшный приговор, актеры, понурив головы, двинулись к кулисам. В это время раздался непонятный грохот. Это был взрыв аплодисментов. И когда театральные рабочие раскрыли занавес, актеры стояли боком к зрительному залу и даже не догадались поклониться. Но вот занавес снова закрылся, и все бросились друг к другу в объятия. На сцену прибежали с поздравлениями актеры, не участвовавшие в спектакле и сидевшие в зале, и друзья театра. Но самый большой триумф был после третьего действия и в конце. «Целовались все, не исключая посторонних, которые ворвались за кулисы. Кто-то валялся в истерике. Многие, и я в том числе, от радости и возбуждения танцевали дикий танец»,— писал Станиславский.

В разгар всех этих оваций на сцену вышел, как всегда внешне сдержанный, Немирович-Данченко и предложил послать автору телеграмму, что вызвало новую бурю аплодисментов. Среди подписавших телеграмму имя Мейерхольда стоит третьим — сразу после имен Станиславского и Немировича-Данченко.

Все дальнейшие спектакли «Чайки» шли при сплошных аншлагах.

«Вчера решил во что бы то ни стало посмотреть «Чайку» и добыл у барышников за двойную цену кресло»,— писал Чехову художник И. Левитан. А вот как вспоминает о нарастающем успехе спектакля Т. Л. Щепкина-Куперник: «Всю зиму после премьеры «Чайки» я радовалась ее успеху. Она шла при переполненном театре, и часто я, возвращаясь домой поздним вечером мимо «Эрмитажа» в Каретном ряду, <...> наблюдала картину, как вся площадь перед театром была запружена народом, конечно, главным образом молодежью, студентами, курсистками, которые устраивались там на всю ночь — кто с комфортом, захватив складной стульчик, кто с книжкой у фонаря, кто собираясь группами и устраивая танцы, чтобы согреться,— жизнь кипела на площади,— с тем чтобы с раннего утра захватить билет и потом уже бежать на занятия, не смущаясь бессонной ночью. Грела и поддерживала молодость...»

По масштабу успеха «Чайка» быстро сравнялась с «Царем Федором», а затем и обогнала его. Удивительна судьба этих двух знаменитых спектаклей. «Царь Федор» удержался в репертуаре почти до наших дней; в нем переиграла вся труппа театра. «Чайка» шла недолго, при нескольких возобновлениях большого успеха не имела, но ее сквозной образ, сделавшись пластической эмблемой театра, вышитой на его занавесе и украшающей билеты, программки и афиши, стал символом театральной реформы Художественного театра. Сама пьеса эта и в дальнейшем ставилась многими театрами, но нигде не делалась «репертуарным спектаклем» и прочного театрального успеха долго не имела. В сущности, в истории русского театра есть две легенды: одна о трагическом провале «Чайки», другая об ее сказочном успехе.

Общепризнано и подтверждается многими свидетельствами современников, что в «Чайке»

Художественного театра слабо играли исполнительница роли Нины Заречной Роксанова и исполнитель Тригорина Станиславский. Известно также, что в провалившемся спектакле александрейцев прекрасно играла Комиссаржевская. Парадоксально, но это так: плохое исполнение главной героини в одном случае не помешало огромному успеху, а в другом — отличная игра не помогла избежать провала. Какой урок для актерской гордости, какой пример смирения для всех адептов «актерского театра»!

В истории театра мы знаем немало грандиозных успехов, выпадавших на долю вовсе не самых совершенных сценических произведений. Таков, например, был успех мейерхольдовских «Зорь» в Театре РСФСР 1-м. Можно найти и другие примеры. Легче всего сказать, что это не успех искусства, а некий социально-психологический феномен массового общения с участием искусства, но это неверно. Может быть, сама сущность театра заключается в этих вспышках одухотворенной слитности зала и того, что происходит на сцене, в том неразложимом и едва доступном анализу чудесном единстве коллективного сопереживания, которое мы ежедневно наблюдаем в театральных залах, но в бесконечно разбавленном виде. Такие спектакли редко бывают образцами мастерства, и именно поэтому они исчезают почти бесследно: исчезают, пользуясь пушкинским образом, как тень зари. Попытки восстановить их, возобновить и даже литературно реставрировать приносят разочарование и скептические мысли на тему — был ли мальчик-то, может, мальчика и не было? Но мальчик был, только у мальчиков есть одна особенность: они растут и перестают быть мальчиками. Спектакль погибает не потому, что он стал хуже играть, или оттого, что первых исполнителей сменили дублеры. Чаще всего он погибает потому, что у него новый зрительный зал. «Страдания молодого Вертера» — превосходный роман, но его великий успех неповторим и не передается новым поколениям. «Фаталист» неизмеримо выше как создание искусства, чем, допустим, «Бедная Лиза», но «Бедной Лизой» современники увлекались больше, и вовсе не от неразвитых вкусов, а от вспышки приобщенности к тем чувствам, которые несла эта непритязательная повесть. Вслед за не удержавшейся прочно в репертуаре «Чайкой» Художественный театр поставил с большой уверенностью, мастерством и глубиной другие чеховские пьесы, но легендой стала «Чайка». Не потому ли, что в ее огромном, но, в сущности, мимолетном успехе была некая загадка? Сейчас нетрудно разгадать: это были первые слова на новом сценическом языке.

К сожалению, у нас не осталось описания спектакля: современники восхищались, но не запоминали. А при позднейших возобновлениях спектакль переделывался и что-то потерял. В 1906 году Мейерхольд, сравнивая возобновленную «Чайку» с премьерой, вспоминает о некоторых чертах «первой» «Чайки»: «...при первой постановке «Чайки» в первом акте не видно было, куда уходили действующие лица со сцены. Пробежав через мостик, они исчезали в черном пятне чащи, куда-то... <...> При первой постановке «Чайки» в третьем акте окно было сбоку, и не был виден пейзаж, и когда действующие лица входили в переднюю в калошах, стряхивая шляпы, пледы, платки — рисовалась осень, морозящий дождик, на дворе лужи и хлопающие по ним дощечки».

То, о чем говорит Мейерхольд, есть стиль сценического импрессионизма.

Я однажды пытался расспросить В. Э. Мейерхольда о том, какой была эта самая знаменитая «Чайка» молодого Художественного театра.

При всей неполноте его мимоходного и импровизационного ответа он очень интересен и, вероятно, точен:

— Главное, там был поэтический нерв, скрытая поэзия чеховской прозы, ставшая благодаря гениальной режиссуре Станиславского театром. До Станиславского в Чехове играли только сюжет, но забывали, что у него в пьесах шум дождя за окном, стук сорвавшейся бадьи, раннее утро за ставнями, туман над озером неразрывно (как до того только в прозе) связаны с поступками людей, их действиями, взаимоотношениями. Это было тогда открытием...

В самом деле, если сопоставить проблематику «Чайки» с проблематикой чеховской прозы, то она может показаться беднее, условнее и ограниченной. Драматургия Чехова мало что прибавила к богатству тем и человеческих характеров его прозы, но она дала ей адекватное выражение на языке самого эмоционального и непосредственного из искусств — искусства театра. Почти все большие прозаики писали пьесы, но только Чехов писал их на уровне своей прозы и по ее законам, не приспособившись к прежним условностям театра, а требуя создания новых условностей, нового языка, нового сценического стиля. Поэтому указание Мейерхольда на связь чеховской драматургии с его прозой, уловленную режиссурой Художественного театра, верно и глубоко. Еще как-то Мейерхольд, тоже мимоходом, на репетиции, заметил, что чеховский стиль в раннем МХТ — это реализация триго-ринского образа — осколок стекла ночью на плотине. Как мы знаем, образ этот встречается в письмах Чехова задолго до написания «Чайки»: он заимствовал его сам у себя и отдал Тригорину. И, пожалуй, это самая лаконичная и богатая формула литературного импрессионизма, когда-либо данная. Любопытно, что самыми тонкими по выражению чеховского стиля Мейерхольд

считал два первых чеховских спектакля Художественного театра: «Чайку» и «Дядю Ваню». Позднейшие спектакли: «Три сестры», «Вишневый сад» и «Иванов» и даже возобновление «Чайки» в 1905 году в новой сценической редакции — он считал изменой новаторскому стилю, отступлением от того, что уже было принято зрителями, и интересно это аргументировал. Но к этому мы еще вернемся.

Свидетель премьеры «Чайки», писатель Борис Зайцев, тогда еще юный студент, вспоминал много лет спустя: «Занавес поднялся — на сцене полутемно... Говорят и ходят довольно странно какие-то люди. Наконец выясняется, что молодой писатель, нервный и непризнанный, ставит тут же, в саду, свою декадентскую пьесу. Молодая актриса, закутанная в белое, читает нечто лирико-фило-софское о мировой душе. На скамье сидят зрители — спиной к публике. Все это поначалу показалось очень уж причудливым. Публика молчала в недоумении. Но чем дальше шел первый акт, тем сильнее сочилось со сцены особенное что-то, горестно-поэтическое, сжимающее сердце. Что? Не так легко и определить. *Внесловесное, может быть, музыкальное* (курсив мой.— А. Г.), но некая власть шла оттуда... Как удалось уловить «им» внутренний звук пьесы, ее стон, ритм? Это уж загадка художества, живого и органического, то есть очень таинственного дела».

Дальше Б. Зайцев отмечает, может быть, главную особенность спектакля: то, что делало впечатление от него таким единым и слитным, вне всякой зависимости от того, кто как играл в этом необыкновенном спектакле,— его новое принципиальное качество. «В «Чайке» театр показал основные свои черты: единство спектакля, *его музыкальную цельность, как бы оркестровый характер*» (курсив мой.— А. Г.).

Мейерхольд это называет «скрытой» поэзией чеховской прозы». Борис Зайцев говорит о «музыкальной цельности» и «оркестровом характере» спектакля. Но они оба — и участник спектакля и его зритель — говорят об одном и том же.

До нас дошли лишь очень немногие замечания Чехова, делавшиеся им на репетициях. Он был немногословен и часто, отвечая на вопросы, отделялся шуткой. В записных книжках Мейерхольда сохранилась запись беседы Чехова с актерами на второй репетиции «Чайки» (которую он видел 11 сентября 1898 года). Мейерхольд сам ее опубликовал через десять лет. Не будем приводить всю эту запись: она широко известна. По свидетельству молодого актера, Чехов протестовал против натуралистических излишеств, в частности против звукоподражательных эффектов, вроде кваканья лягушек на озере. «Да, но сцена,— говорит А. П.,— требует известной условности. У вас нет четвертой стены. Кроме того, сцена — искусство, сцена отражает в себе квинтэссенцию жизни, не надо вводить на сцену ничего лишнего». Он использовал впоследствии эту запись в своей борьбе со сценическим натурализмом, но характерно, что именно запомнил и записал молодой актер. Может быть, именно тут были брошены семена тех размышлений, которые постепенно приведут его к формуле «условного театра».

Роль Треплева В. Э. всегда называл «своей самой любимой ролью». Можно сказать, что Треплев и «треплевское» для него были больше, чем только роль. Когда репетировалась «Чайка», Мейерхольд, при всей своей внутренней свободе и привычке к самостоятельным суждениям, был сознательным и преданным сторонником театральной реформы, совершаемой Художественным театром: он находился внутри этого движения и жадно брал от него все, что мог. Было бы неверным и преждевременным думать, что он насытил Треплева своей, созвучной с треплевской тоской по «новым формам». Вернее противоположное: эта треплевская тоска формировала сознание молодого художника, и многое, что вскоре стало сознательным убеждением Мейерхольда, было вскормлено треплевской неудовлетворенностью, его внутренним разладом, его острым, трагическим недовольством собой. «Чехов симпатизировал символистам, и Треплев у него несомненно находился под влиянием этого, тогда довольно модного, литературного течения»,— говорит Немирович-Данченко в своих мемуарах.

Близкое этому утверждает Горький в одном из писем к Чехову. Это, конечно, верно, но, когда писалась «Чайка», символизм как литературное течение еще только едва зарождался в России, и Чехов не столько откликался на него, сколько предвосхищал. Не Вячеслав Иванов и не Георгий Чулков приобщили Мейерхольда к символизму: гораздо раньше их это сделали Чехов и Треплев. Перелистывая дневники, записные книжки и письма Мейерхольда, мы нигде не найдем у него до «Чайки», до Чехова, до Треплева «тоски по новым формам»: молодой актер восхищается режиссурой Станиславского, еще находящейся под «мейнингенским» влиянием, восхищается мастерами Малого театра и современной русской реалистической прозой. Но после «Чайки» Мейерхольд — другой. Треплев принес ему освобождение от искуса подражательности, пусть самым высоким образцам: он дал ему величайшее счастье и величайшую ответственность в искусстве — быть самим собой. В работе над Треплевым ему не могли помочь воспоминания о том, как великолепно проводил сцену любовного объяснения в таком же спектакле А. П. Ленский — все надо было находить в себе, в

своим. Чехов стал для него школой оригинальности и естественности. И не для него одного, конечно.

«В то же время,— рассказывал впоследствии Немирович-Данченко,— за кулисами театра, в самом его быту, все гуще и определеннее складывалась полоса — если так можно выразиться — чеховского мироощущения. <...> Плотнее всего это чеховское мироощущение охватывало группу участвовавших в его пьесах. Глубочайшая сила духовного общения на сцене объединяла группу; автор внедрялся во все уголки актерской психики и оставался там властвовать, даже когда актер уходил со сцены. А группа спланивалась и еще более заражала друг друга чеховским чувствованием жизни: и над чем надо смеяться и что надо оплакивать. <...> От этой группы мироощущение ширилось и по уборным других актеров».

И Чехова-поэта Мейерхольд чувствовал лучше других...

«Исполнение пьес Чехова оттого-то и стало образцовым и вызвавшим подражания, что эмоции, настроения исполнителей созвучали с общим настроением тогдашней русской интеллигенции»,— вспоминал позднее Мейерхольд.

Он говорил, что эта «созвучность» была так значительна, что помогала не замечать отсутствия у молодых актеров актерской техники.

Роль Треплева принесла Мейерхольду известное признание критики и театралов, привлекла к нему внимание, отчасти сочувственное, отчасти полемическое. Руководителям театра и партнерам мейерхольдовский Треплев нравился, и Немирович-Данченко в письме к Чехову с отчетом о премьере даже назвал его «мягким и трогательным» — слова неожиданные по отношению к актерской индивидуальности Мейерхольда. Нравится он и самому Чехову: нигде — ни в письмах писателя, ни в мемуарной литературе — не осталось следов недовольства исполнением роли Треплева, хотя мы знаем, как он сурово отзывался о Роксановой — Заречной и Станиславском — Тригорине. В ночь после премьеры спектакля Т. Л. Щепкина-Куперник написала Чехову: «Превосходен Костя — Мейерхольд, нервный, молодой, трогательный». То же писал и П. А. Сергеенко: «Костя (Мейерхольд) был вполне приличен и вспыхивал и кипел именно столько, сколько ему отпущено автором серы и селитры». Сергей Глаголь в газете «Курьер» писал: «Мейерхольд в роли Константина произвел сильное и неожиданное впечатление. До сих пор мы видели его то Василием Шуйским, то буффонирующим в роли маркиза Форлипополи в «Трактирщице», теперь же перед нами был хороший драматический актер, давший образ изломанного с детства неврастеника Константина. Сцена с матерью в третьем акте вышла у него и у Книппер так искренно, что публика среди действия покрыла ее аплодисментами». Борис Зайцев, отнюдь не принадлежавший к числу поклонников Мейерхольда, вспоминал: «Мейерхольд играл отлично — неудачника... Нервное, и одаренное, и недоодаренное дал Мейерхольд в этой фигуре: сыграл как бы себя самого».

Но были и другие мнения. Князь Урусов писал: «У господина Мейерхольда вырывались, как мне кажется, слишком кричащие ноты, бранчливые интонации». Друг театра, известный критик Н. Эфрос, вспоминая премьеру «Чайки», писал много лет спустя: «Трудную, местами опасную роль Треплева играл В. Э. Мейерхольд, тогда увлекавшийся Чеховым и его театром, сильно его чувствовавший. Но в сценической актерской природе Мейерхольда, каким я его знал в его годы в Художественном театре, была большая резкость, не было мягкости, и в голосе слабее всего были ноты задушевности... Треплев, раздражаемый своими литературными неудачами, Треплев, изгнанный непризнанностью, стоял впереди Треплева лирически скорбного, Треплева шопеновских вальсов. <...> И оттого это был характерный, но не чеховский Треплев». С подобным толкованием «чеховского», конечно, можно спорить, но даже отрицая рисунок Мейерхольда, критик определяет его достаточно точно.

М. Ф. Андреева уже в конце жизни, вспоминая актерские работы Мейерхольда, назвала его Треплева «замечательным».

Одни хвалили, другие были недовольны, но об актере Мейерхольде стали говорить, и предприимчивые столичные фотографы уже размножали открытки с его портретом. Это было почти преддверие славы, той особенной, мейерхольдовской,— странной славы с горьким привкусом отрицания, осуждения, спора.

Но, конечно, дороже рецензий и фотооткрыток в витринах писчебумажных магазинов из того, что принесла эта роль Мейерхольду, было личное знакомство с писателем и завязавшаяся между ними переписка.

Легко понять, что привлекло в Чехове Мейерхольда, но чем же молодой актер мог быть интересен знаменитому писателю?

И. А. Бунин в своих блестящих, хотя и крайне субъективных воспоминаниях о Чехове высказывает мнение, что увлечение театром и актрисой Книппер, а также сочинение пьес обеднили жизнь и творчество Чехова в его последние годы. О театральных пристрастиях Чехова он пишет с высокомерным раздражением. В. И. Немирович-Данченко, также близко знавший Чехова, утверждал

прямо противоположное: «Художественный театр наполнил его жизнь радостями, каких ему глубоко недоставало. <...> И сближение с театром, с его актерами вытеснило из будней Чехова тех скучных и ненужных ему людей, которые обыкновенно заполняли пустоту его дня».

Думается, что дело было не столько в литературе или в театре, а в том, что в конце 90-х годов и в первые годы нового века Чехов стал активно тянуться к новым людям. Старые дружеские связи постепенно кончались, многие из прежних приятелей сделались Чехову неинтересны, появились новые друзья, такие, как Горький или молодежь Художественного театра, среди которой самой яркой и характерной фигурой был Мейерхольд. «Новизна» человека была для Чехова решающим положительным критерием. Еще в конце 80-х годов, познакомившись с актерами Давыдовым и Свободным, Чехов говорил о них: «Давыдов и Свободин очень и очень интересны. Оба талантливы, умны, нервны, и оба, несомненно, новы». С тех пор утекло много воды: Свободин умер, Давыдов правел и превращался в рьяного апологета театрального рутинерства, а Чехов, который был моложе Давыдова всего на несколько лет, по-прежнему тянулся к людям, в которых он чувствовал «новизну». С годами это тяготение стало еще сильнее. Уже живя в Ялте, он писал литератору Кигну-Дедлову: «Я все похварываю, начинаю уже стариться, скучаю здесь в Ялте и чувствую, как мимо меня уходит жизнь и как я не вижу много такого, что как литератор должен бы видеть». Стараясь, Чехов не делался, как это обычно бывает, консервативнее. «Вижу только и, к счастью, понимаю, что жизнь и люди становятся все лучше и лучше, умнее и честнее — это в главном...». Это не фраза из монолога Вершинина или Пети Трофимова — это чеховские мысли из того же письма Кигну-Дедлову. И Горький, и Мейерхольд, и другие новые друзья в эти последние годы жизни писателя больше интересовали его, были ближе ему, чем Суворин, Потапенко, Щеглов, Давыдов и все те многочисленные его приятели и корреспонденты, отношения с которыми постепенно сошли на нет. Чехову всегда и в последние годы особенно — нравились люди деятельные, энергичные, инициативные, и эти черты он видел в Мейерхольде.

По сравнению со многими своими современниками (как, например, с тем же Буниным) Чехов и по своим литературным вкусам далеко не был консерватором: Горького, начинающего драматурга, он упрекал за чрезмерное следование канонам, он разделял с молодым Мейерхольдом увлечение Г. Гауптманом, интересовался Метерлинком, приглядывался к русским поэтам-символистам, считал старомодными и устаревшими Гончарова и Тургенева и в самом конце жизни задумал пьесу с необыкновенным сюжетом, где действие должно было происходить на затертом льдами пароходе и где двум героям, любящим одну женщину, является ее образ в отблесках северного сияния. Потапенко, Южина-Сумбатова и даже Бунина подобный сюжет мог только шокировать, но можно себе представить, как он увлек бы Мейерхольда! За год с немногим до смерти Чехов писал Книппер: «Я тебе ничего не сообщаю про свои рассказы, которые пишу, потому что ничего нет ни нового, ни интересного. Напишешь, прочтешь и видишь, что это уже было, что это уже старо, старо. Надо бы чего-нибудь новенького, кисленького». Оканчивая «Вишнёвый сад», он пишет той же Книппер: «Мне кажется, что в моей пьесе, как она ни скучна, есть что-то новое». «Новые формы», «новые люди», «новое» в искусстве, в жизни, в себе — это стало как бы постоянным припевом чеховских размышлений в последние годы жизни. И, конечно, появление на его горизонте молодого «нового» человека, яркого и талантливого, «все понимающего» и полного разнообразных отзвуков живой, меняющейся «новой» действительности, не могло оставить Чехова равнодушным. Ему трудно было не отозваться на искреннюю, неподдельную любовь, с которой относился к нему молодой актер, и в одинокие ялтинские вечера, когда больной писатель чувствовал себя никому не нужным и заброшенным, пыльные письма с московским почтовым штемпелем и неизменной подписью: «любящий Вас Всеволод Мейерхольд» его согревали и развлекали.

Автор «Чайки» и его любимой прозы сделался для молодого Мейерхольда тем, кого давно искало его сердце,— живым образцом человека и художника, примером в жизни и в искусстве, Учителем с большой буквы, кем для него не стали, в силу разных обстоятельств, его первый наставник в Филармонии Немирович-Данченко (главным образом из-за чрезмерной требовательности быстро росшего Мейерхольда) и его первый режиссер Станиславский, которым он безмерно восхищался, но который был тираничен, иногда капризен, часто несправедлив.

Этот ершистый, ироничный, недоверчивый интеллектуал, вечно погруженный в сложнейший самоанализ, с воображением, все опережающим и заставляющим его страдать от еще не нанесенных ему ран; этот фанатик познания, чувствующий физический голод по новой книге, новой музыке, новой идее; этот самоуверенный фантазер и простодушный меланхолик; одновременно самый мрачный и самый искрометно-веселый человек в товарищеской среде, он испытывал невероятную потребность удивляться и восхищаться.

— Чтобы чего-то добиться, надо сначала научиться удивляться и восхищаться!..

Я записал это утверждение В. Э. Мейерхольда в 1936 году. Он повторял это очень часто и

иногда называл его «педагогической аксиомой номер один». Для него это было не умоглядной истиной, а сгустком личного живого опыта — опыта жизни.

В своем первом профессиональном театральном сезоне он встретился с двумя замечательными людьми и полюбил их на всю жизнь — с Чеховым и Станиславским. Но если отношения со вторым из них были сложны, неожиданны, часто драматичны: преклонение в них перемежалось с протестом, несогласием, бунтом, то отношения с первым неизменно чисты и сердечно-благоговейны. Со Станиславским молодой Мейерхольд стремится всегда быть в артистической форме: праздничным, подтянутым, внимательным, готовым отделиться и воспринимать. С Чеховым он предельно прост и искренен. Он инстинктивно чувствует, что он человечески интересен писателю и принимать перед ним, чутким и требовательно-принципиальным, любые позы бесполезно и не нужно. Если роль Треплева научила его быть самим собой на сцене, то человеческое общение с Чеховым учило его оставаться собой в жизни. Он дорожит его вниманием, его похвалами, перепиской с ним. И в конце своей жизни он, близко знавший почти всех своих знаменитых современников, сотрудничавший, друживший или враждовавший с ними, на первое место из своих житейских встреч без малейшего раздумья поставил встречу с Чеховым...

— Чехов меня любил. Это гордость моей жизни, одно из самых дорогих воспоминаний.

Познакомившись с ним, актер навещал его в квартире на углу Малой Дмитровки и Успенского переулка, в севастопольской гостинице Венцеля, в московской гостинице «Дрезден», во флигеле на Спиридоновке, гостил в его ялтинском доме. В эти годы имя Мейерхольда постоянно встречается в письмах Чехова: он хвалит его, ссылается на его письма и рассказы, спрашивает о настроении и здоровье, печалится о том, что тому трудно в провинции.

Сохранилось несколько фотографий, на которых Чехов и Мейерхольд запечатлены вместе. Одна из них изображает как бы чтение «Чайки» и обычно печатается с соответствующей подписью, но подобной читки никогда не было: это инсценировка. На другой фотографии мы видим приезд Чехова 10 апреля 1900 года в Севастополь, в день, когда художественники открывали там свои гастроли. Вокзальный двор с извозчиками и прибывшими пассажирами. Идут в пальто и шляпах Немирович-Данченко, Чехов и Мейерхольд. Может показаться странным, что Чехов сам несет довольно большой чемодан в одной руке и плед на другой, но легко представить, как только что писатель самолюбиво отказался от помощи. Немирович-Данченко и Чехов смеются, глядя на забежавшего навстречу им фотографа, а Мейерхольд в расстегнутом пальто восторженно смотрит на писателя. Он идет впереди на два шага — всегда торопясь — и чуть обернулся назад. Угадывается солнечный и ветреный день. В некотором отдалении дама в огромной модной шляпе и ее спутник с тростью тоже смотрят на Чехова.

Я слышал несколько рассказов В. Э. Мейерхольда о Чехове: они были любовно-юмористическими.

Мейерхольд рассказывал, что, когда он впервые пришел в гости к Чехову, его удивил в его комнате большой и почти совершенно пустой стол. Несколько листочков бумаги, чернильница и больше ничего. Он подумал, уж не собираются ли здесь накрывать стол для обеда, и поспешил из застенчивости заявить, что он уже обедал. Но оказалось, что Чеховы тоже уже обедали, а пустой стол необходим Антону Павловичу для работы: это сосредоточивает его внимание.

Другой рассказ Мейерхольда передает никем больше из многочисленных мемуаристов не отмеченную своеобразную черту Чехова.

У Чехова (вспоминает Мейерхольд) была привычка во время рассказа собеседника совершенно неожиданно смеяться в совсем не смешных местах. Это сначала ставило в тупик, лишь потом собеседник понимал, что Чехов, слушая рассказ, уже мысленно параллельно его видоизменял, переделывал, усилил, дополнял, вытаскивал юмористические возможности и радовался им. Он слушал, думал и воображал быстрее своих собеседников. Он внимательно слушал и одновременно творчески преображал слышимое. Он смеялся этой параллельной работе собственного воображения. Мейерхольд считал это свойством его душевного здоровья, интенсивности напряженной творческой мысли.

Этот рассказ любопытен еще тем, что он характеризует не только А. П. Чехова, но и самого молодого Мейерхольда: он не только наблюдает и фиксирует в памяти, но и блестяще тонко анализирует, «все понимая».

Почти все письма Мейерхольда к Чехову сохранились. Из писем Чехова к Мейерхольду сохранилось только одно. Остальные пропали в первые годы революции, когда Мейерхольд находился на юге России, а архив его оставался в Петрограде.

В одном из писем Мейерхольд благодарил Чехова за «оригинальную визитную карточку». Судя по дате письма (январь 1900 г.), возможно, это какая-то новогодняя шутка Чехова.

Но и без этих исчезнувших чеховских писем мы легко можем понять, как относился Чехов к

своему молодому корреспонденту.

В конце зимы 1900 года писатель пишет М. П. Чеховой: «Повидайся с Мейерхольдом и убеди его провести все лето где-нибудь южнее Москвы. Лучше всего ему прожить лето в Крыму и на Кавказе. Иначе он истреплет свое здоровье». Он повторяет это и в письме к Книппер: «И Мейерхольд, тоже жалуется на скуку жизни. Ай-ай! Кстати, о Мейерхольде. Ему надо провести в Крыму все лето, этого требует его здоровье. Только непременно все лето». Характерна настойчивость этой заботы. Можно представить, как внимание Чехова было дорого молодому актеру.

31 декабря 1901 года, сообщая Книппер о получении очередного письма от Мейерхольда, Чехов пишет: «Пишет он хорошо, даже талантливо отчасти и лучше, чем писал раньше. Ему бы следовало сотрудничать в газете». (Мейерхольд мне рассказывал, что Чехов однажды дал ему рекомендательное письмо к Е. З. Коновицеру, издателю газеты «Курьер», с целью побудить его к сотрудничеству в прессе.) Письмо Мейерхольда, заслужившее такую высокую оценку, состоит из двух частей: лирической, где автор письма пишет о любви к писателю и его произведениям, и хроники общественной и художественной жизни Москвы с очень резкой оценкой пьесы Немировича-Данченко «В мечтах». Нелепо предположить, что Чехов хвалит ту часть письма, где превозносились его произведения, но если ему понравилась вторая часть письма, то это может означать не что иное, как его сдержанную и молчаливую солидарность с Мейерхольдом в оценке пьесы «В мечтах». Связанный личными отношениями с Немировичем-Данченко, он высказывался о пьесе туманно и уклончиво, но мейерхольдовский разнос пьесы назвал «талантливым». Неудивительно, что после этого он пытался защищать Мейерхольда, когда дирекция Художественного театра не включила Мейерхольда в число «пайщиков». А когда Чехов узнал, что Мейерхольд, подавший заявление об уходе из театра, уехал в Херсон договариваться о самостоятельной антрепризе, то он написал Книппер: «Я бы хотел повидаться с Мейерхольдом и поговорить с ним, поддержать его настроение; ведь в Херсонском театре ему будет не легко!» Совершенно очевидно, на чьей стороне симпатии Чехова.

Из ответной телеграммы Мейерхольда от 18 октября 1902 года мы узнаем, что он получил в Херсоне в начале своего первого самостоятельного, действительно очень трудного сезона, «милое письмо» от Чехова. Чехов поздравляет Мейерхольда с новым 1903 годом, а впоследствии — с 1904-м. Он посылает ему в Херсон рукопись еще не опубликованного «Вишневого сада». Сам уже тяжело больной, снова пишет заболевшему Мейерхольду бодрое письмо.

Чехов знал, понимал и любил русскую провинцию. Действие большинства его рассказов и всех пьес происходит в провинции. Ему было безразлично, что молодой, блестящий столичный художник с таким азартом кинулся в эту провинцию, не побоявшись ее засасывающей инерции и других трудностей. Во всяком случае, уход Мейерхольда из Художественного театра, который, как считал писатель, допустил по отношению к нему несправедливость, не только не охладил отношения к нему, но еще и повысил его уважение.

Чехов и сам относился критически ко многим сторонам Художественного театра. Конечно, он любил его, но это была зрячая любовь: требовательная и иногда придирчивая.

Разговаривая с В. Э. Мейерхольдом о Чехове и молодом МХТ, я однажды записал такое его несколько неожиданное признание:

— Знаете, кто первым зародил во мне сомнения в том, что все пути Художественного театра верны? Антон Павлович Чехов... Его дружба со Станиславским и Немировичем-Данченко вовсе не была такой идиллической и безоблачной, как об этом пишут в отрывных календарях. Он со многим в театре не соглашался, многое прямо критиковал...

Что это было именно так, мы знаем теперь по сохранившимся документам. Чехов высказывал свое особое мнение по вопросам репертуара и формированию труппы, отдельных режиссерских решений и даже административных распоряжений.

— Но мой уход из МХТ,— продолжал Мейерхольд в том же разговоре,— он не одобрил. Он писал мне, что я должен оставаться и спорить с тем, с чем я не был согласен внутри театра.

Может быть, если бы Мейерхольд не поторопился с заявлением об уходе — а он в таких случаях всегда торопился,— тактичное вмешательство Чехова могло бы уладить конфликт. Но, пожалуй, и сам Чехов вскоре понял, что смысл его ухода не только в развязке конфликта, но и в желании молодого художника обрести свободу и самостоятельность, а этому автор «Невесты» не мог не сочувствовать. Надо думать, ему даже импонировала смелость, с которой Мейерхольд бросился в гущу театральной провинции.

О провинциальной театральной работе Мейерхольда Чехов знал из нескольких источников и помимо его писем. Он получал рецензии на идущие у Мейерхольда свои пьесы — обычно хвалебные — и письма от знакомых. Писатель Борис Лазаревский восторженно описывал ему постановки «Чайки» и «Дяди Вани» в Товариществе новой драмы и исполнение Мейерхольдом Треплева и

Астрова.

В начале апреля 1903 года Мейерхольд гостил у Чехова в Ялте и еще через три недели виделся с ним в Севастополе.

Это было в разгаре нежной крымской весны, в тот год ровной и прохладной. В саду у Чехова все было в цвету. Он читал корректуру недавно законченного рассказа «Невеста» и обдумывал «Вишневый сад». Несмотря на свою болезнь, Чехов был настроен бодро.

Мы можем представить, как забавно и горячо рассказывал ему Мейерхольд о своих мытарствах с провинциальными цензорами, о борьбе за полные сборы, о разных анекдотах и происшествиях, которых всегда достаточно вокруг театра, и как слушал его Чехов, улыбаясь и покашливая. Мейерхольд вскакивал с места и расхаживал по комнате, а Чехов сидел на диване в своей любимой позе, поджав под себя одну ногу.

А потом они шли в сад, и Мейерхольд, любивший животных, уморительно дразнил таксу Шнапа и ручного журавля, на которого он был очень похож, что уже давно заметили журнальные карикатуристы.

Между пребыванием в Ялте и встречами в Севастополе Мейерхольд, сообщая писателю о выполнении одного его поручения, писал ему: «Прошу Вас, не забывайте меня, потому что я привязан к Вам, как верный пес».

Это была их последняя встреча, но переписка продолжалась.

Если не о содержании, то о характере неизвестных нам писем Чехова к Мейерхольду мы можем отчасти судить по мейерхольдовским ответам. Они отличаются откровенностью и внутренней свободой. Это значит: Чехов ни разу не охладил своего пылкого корреспондента ни иронической шуткой, ни скептической интонацией, а мы знаем, как он умел это делать. Мнительный и самолюбивый, Мейерхольд сразу сжался бы и изменил тон переписки. Но этого нет и в помине. Наоборот, с каждым новым письмом Мейерхольд пишет все смелее и раскованнее. В последнем письме он, уже не ограничиваясь словами восхищения по поводу «Вишневого сада», предлагает писателю свою трактовку и попутно высказывает ряд интересных мыслей о взаимоотношениях драматурга и театра. По этому письму особенно заметен интеллектуальный и духовный рост Мейерхольда: он размышляет уважительно и даже почтительно, но с новым оттенком независимости. Видимо, и это письмо понравилось Чехову, но он получил его в разгар последнего, рокового обострения его болезни.

Через две недели его увезли в Баденвейлер, а через полтора месяца он умер.

Не прошло и шести лет с того мокрого осеннего денька, когда на репетицию «Чайки» в Охотничий клуб на Воздвиженке пришел любимый еще с гимназических лет писатель и впервые пожал руку длинноногому молодому актеру, с волнением репетировавшему Треплева, до знойного душного летнего полудня, когда, разбирая на террасе в Лопатине привезенную со станции почту, он увидел в газете телеграмму из Баденвейлера: «Смерть Чехова». Хотелось что-то немедленно сделать, куда-то бежать, что-то предпринимать, но все, что ему оставалось, это написать горестные телеграммы М. П. Чеховой и О. Л. Книппер. Утром он сам поехал в Чаадаевку их отправить и заказал по телеграфу в цветочном магазине Фомина на Петровке венок от себя и своей труппы.

«Любимого писателя оплакивает драматическая труппа Мейерхольда» — так было написано на венке.

Он играл в пяти пьесах Чехова, он все их поставил, он множество раз проходил сквозь их текст, как сквозь кусты родного сада. Он знал их наизусть и, разбуженный ночью, мог прочитать монолог Треплева, Астрова, Тузенбаха, Трофимова. Он сам был чеховским человеком и всегда ощущал это лучшим

в

себе.

ПРАЗДНИКИ И БУДНИ

Сезон продолжался. 12 января 1899 года состоялась премьера «Антигоны», а 19 февраля — «Гедды Габлер». Оба спектакля недолго сохранялись в репертуаре театра.

Исполнение Станиславским роли Левборга в «Гедде Габлер» поразило Мейерхольда истинной театральностью, широким жестом, романтической игрой, высокой преувеличенностью в изображении чувств: всеми теми прирожденными свойствами Станиславского-актера, которые он, как всегда казалось Мейерхольду, искусственно подавлял в себе в ролях подобных Тригорину. Воспоминание о Станиславском — Левборге осталось у Мейерхольда примером образца подлинного театра.

В роли Тирезия молодого актера хвалили, но спектакль в целом был принят холодно. Мейерхольда это удивило. Ему импонировало стремление Санина-режиссера группировать действующих лиц по фрескам и рисункам на античных вазах, и он не сразу понял его ошибку: то, что Санин, воспроизводя, подражал и копировал и не сумел синтезировать, или, как вскоре стали говорить, «стилизовать», пластические формы эпохи.

Автору этих строк довелось услышать чтение Мейерхольдом небольшого фрагмента из монолога Тирезия. Это было в ноябре 1936 года на репетиции сцены «Ночь. Келья в Чудовом монастыре» «Бориса Годунова». Он рекомендовал актерам, репетировавшим роль Пимена, не мусолить пушкинский текст, а взять себе для упражнений монологи короля Лира, призрака отца Гамлета и Тирезия. И он прочитал отрывок из «Антигоны». Он как-то весь согнулся вначале и, распрямляясь по мере исполнения, стал казаться выше своего роста. Он дал удивительное сочетание хрупкой детскости и старческой мудрости. В это время Мейерхольд уже был стариком, и образ Тирезия естественно лег на его физические данные. Ему удалось заставить присутствующих ощутить трагическую жуть рассказа Тирезия. Закончив свой импровизированный «показ», он в ответ на аплодисменты сказал, что вот приблизительно так он играл Тирезия в молодости, а теперь он бы сыграл его иначе, потому что в двадцать пять лет он невольно преувеличивал старческую характерность.

— У меня всегда был немного сипловатый голос, и для Треплева я его легчил, а в Тирезии и Грозном усугублял...

По поручению Немировича-Данченко Мейерхольд возобновил две учебные филармонические постановки для спектаклей в Охотничьем клубе (теперь бы их назвали «выездными»): «Новобрачные» и «Последнюю волю». Но это еще не было режиссурой в подлинном смысле слова, и данный опыт прошел бесследно. Мейерхольда по-прежнему увлекала в театре только актерская работа.

В январе 1899 года Немирович-Данченко сообщал в письме своей ученице Н. Н. Литовцевой, которую он тоже собирался привлечь в театр: «Из артистов сильно и быстро выдвинулись — Москвин, Книппер, Савицкая, Мейерхольд». И дальше: «Из мужчин много играют Калужский, Мейерхольд и только».

В ста тридцати восьми спектаклях театра за первый сезон Мейерхольд был занят девяносто шесть раз. Сорок раз он сыграл Василия Шуйского, девятнадцать раз — Треплева, десять — принца Арагонского. Тирезия и маркиза Форлипополи — по семь раз. Дворецкого в «Самоуправцах» — десять раз и в спектаклях в Охотничьем клубе: Маргаритова в «Поздней любви» и Труве в водевиле «Женское любопытство» — по два раза и Янсена в «Новобрачных» — один раз. Если прибавить роль Ангела Смерти в «Ганнеле», то всего в первый сезон в Художественном театре Мейерхольд играл десять ролей.

Молодой актер мог быть доволен своим первым профессиональным сезоном. Довольны были и им.

Весной 1899 года в Москву приехал Чехов. Сезон уже кончился, и закончилась аренда «Эрмитажа». Репетиции шли в случайном помещении на Бронной и в Никитском театре антрепренера Г. Парадиза (ныне Театр имени Маяковского). Чехов просил показать ему «Чайку». Спектакль был поставлен 1 мая в этом театре, грязном, пустом, плохо освещенном, сыром, в наспех подобранных декорациях. Зрителей не было, кроме Чехова и нескольких друзей.

Несмотря на убогую обстановку, Чехову спектакль понравился (кроме Роксановой и Станиславского). Он зашел к Мейерхольду в уборную и пожал ему руку. Книппер вспоминала потом, что Чехова в Мейерхольде-актере поразила его интеллигентность. Это качество Чехов отметил как отличительную особенность молодой группы. Он говорил: «Чудесно же! У вас же интеллигентные люди. У вас же нет актеров и нет шуршащих юбок».

Через несколько дней он написал Горькому: «Чайку» видел без декораций; судить о пьесе не

могу хладнокровно, потому что сама Чайка играла отвратительно, все время рыдала навзрыд, а Тригорин (беллетрист) ходил по сцене и говорил, как паралитик; у него «нет своей воли», и исполнитель понял это так, что мне было тошно смотреть. Но в общем, ничего, захватило. Местами даже не верилось, что это я написал».

Еще до летнего отпуска театр начал репетировать «Дядю Ваню». Мейерхольд не был занят в спектакле. Его кандидатура обсуждалась на роли Войницкого и Серебрякова, но Немирович-Данченко нашел, что он в них будет постаревшим Треплевым. Мейерхольд не слишком огорчился: он лелеял надежду дублировать Станиславского в трагической роли Иоанна Грозного в пьесе А. Толстого «Смерть Иоанна Грозного». Зато центральная роль в «Одиноких» Гауптмана — Иоганнес — без оговорок была намечена Мейерхольду. Но он узнал об этом только в конце сентября, накануне открытия второго сезона театра.

Отпуск был коротким, и Мейерхольды снова провели его в Лопатине. Он много читал и штудировал роль Грозного. Уже в конце июля он вернулся в Москву.

8 августа Чехов пишет М. П. Чеховой в Ялту: «Третьего дня был Немирович, был Мейерхольд». Это-то и был, вероятно, тот самый первый визит молодого актера в дом Чеховых, когда он принял письменный рабочий стол писателя за обеденный.

В эти дни — перед началом нового сезона — Мейерхольд настроен бодро и радостно. И причина этого не только в предвкушении интересной актерской работы.

В письме к Чехову от 29 сентября Мейерхольд подробно описывает открытие сезона, то есть так называемый «сбор трупы» 28 сентября. Он выражает удовольствие, что обошлось без молебна, так как митрополит не разрешил служить в театре... «Никаких речей, ни одного банального слова! Владимир Иванович предложил послать телеграмму московскому генерал-губернатору. Некоторые громко крикнули «просим», большинство промолчало. Предложение же послать телеграммы Вам и Гауптману было принято не только единодушно, но и неистово. Давно я не был в таком повышенном настроении духа, как вчера. И я знаю, отчего так. Театр наш понял и открыто заявил, что вся сила его в зависимости от тесной связи с величайшими драматургами современности. Я счастлив, что скрытая мечта моя наконец-то осуществляется!»

В начале мейерхольдовского письма содержится просьба к Чехову написать, как он представляет себе Иоганнеса из «Одиноких». Просьба предполагает знакомство Чехова с пьесой Гауптмана: возможно, у Мейерхольда уже был о ней с Чеховым разговор, и он знает, что она писателю очень нравится.

А в постскрипуме к письму Мейерхольд пишет: «Окончание статьи о Вас в августовской книжке «Жизни» прочитал с наслаждением».

В номере восьмом журнала «Жизнь» были напечатаны третья и четвертая главы статьи Е. Соловьева (Андреевича) «Антон Павлович Чехов». Мейерхольд был подписчиком и усердным читателем «Жизни», в те годы самого «прогрессивного» и левого «толстого» литературного журнала, прочитывавшегося им от корки до корки. В журнале печатались Чехов, Горький, Гарин-Михайловский, Вересаев, Коцюбинский и другие. Ленин из ссылки писал Потресову о «Жизни»: «...недурной журнал! Беллетристика прямо хороша и даже лучше всех!» В номере, о котором пишет Мейерхольд, была напечатана предпоследняя часть «Фомы Гордеева». Редактировал журнал В. А. Поссе. Характерное для позиции «Жизни» высказывание можно найти в одном из первых номеров журнала за тот год. «Мода на уныние и неверие, на дух, изъеденный молью, должна пройти, если не прошла уже. Вера нужна, нужна бодрость духа, нужны настроения, выраженные еще Чернышевским и другими шестидесятниками» (Е. Соловьев). А в статье, о которой упоминает Мейерхольд, ему не могли не быть близки такие, например, мысли критика: «Историчность произведений г. Чехова, его поразительная близость к думам и исканиям своего времени — одна из самых драгоценных сторон его дарования». Не удивительно, что «Жизнь» была любимым журналом молодого Мейерхольда. Когда он перевел драму Гауптмана «Перед восходом солнца», он пытался напечатать ее в «Жизни» и писал Чехову, что «для этого журнала она подходяща своим содержанием, касающимся вопросов социальных».

Симпатии Мейерхольда к «Жизни» не случайны: он разделял их со всей читающей молодой Россией. Одновременно с Чеховым, Горьким и Вересаевым журнал печатал стихи Бальмонта, и это тоже нравилось молодому актеру, интересовавшемуся всем свежим и талантливым, что появлялось в литературе.

Последний год века был годом подъема и возрождения и в общественной жизни, и в литературе. 19 марта в «Ниве» началось печатание толстовского «Воскресения». Мейерхольд вспоминал, как летом в Лопатине он с нетерпением, доходившим до исступления, ожидал получения очередного номера «Нивы». Об этом же тогда писал Стасов Толстому: «...по всей России, от одного конца и до другого, только и ждут нынче, что пятницы утра и звонка рассыльного с № «Нивы».

Нынче пятницы везде превратились в Воскресенья. <...> Что тут везде разговоров, толков,— вы, я думаю, и вообразить себе не можете». За один год русская литература обогатилась «Воскресением», «Дамой с собачкой», «Душечкой», «По делам службы», «Новой дачей», «Фомой Гордеевым», «Двадцатью шестью и одной».

Именно в этот год Художественный театр сделался любимым театром московской, а вскоре и всей русской интеллигенции. За один-два сезона он стал достопримечательностью Москвы, почти затмив Малый театр. «Художественники», или просто «художники», как любовно называли актеров молодого театра, стали необычайно популярны, и, казалось, было высокой честью принадлежать к этой избранной группе. Им, например, посвящались такие стихи:

«Честь и хвала вам, художники русские,
Типов бессмертных творцы благородные».

Заканчивалось стихотворение так:

«Новую эру в искусстве родившие —
Честь и хвала вам, борцы одинокие».

Самое удивительное было в том, что эти высокие и прекрасные чувства восхищения и благодарности высказывались всего только в конце второго сезона работы театра. Более половины поставленных в это время спектаклей не имело успеха, но это как-то не замечалось. Многочисленные поклонники театра просто не хотели этого видеть, а придирчивая и злобная критика постепенно смолкала. Взлет был стремительным и головокружительным. Когда год спустя наметились первые внутренние трудности, театр, избалованный общими похвалами, оказался к этому психологически неподготовленным. Таким же быстрым был взлет успеха Горького, также пришедший на эти годы. Видимо, это было свойством времени, течение которого как бы убыстрилось. Чехову, чтобы стать писателем, известным всей России, понадобилось много лет — слава Горького выросла в два-три года до огромных размеров.

О. Л. Книппер описывает Чехову новогодний вечер в театре под 1900 год: «Конечно, играли «Дядю Ваню», играли очень хорошо. После 4-го действия, среди шумных аплодисментов, слышится голос, требующий режиссера.

<...> Когда публика стихла, раздался с первого яруса какой-то взволнованный голос, приносивший глубочайшее спасибо от всей московской публики за все то, что они переживали у нас в театре; что это бывало прежде только в Малом. При этих словах из лож бельэтажа раздаются голоса — «здесь лучше, здесь лучше».

Кто же были эти зрители, так восторженно аплодировавшие?

В одной современной тем дням повести ее герой попадает «в театр в Каретном ряду», так как «в студенческой братии этот театр самый любимый». Войдя в подъезд театра, «он очутился словно в шинельных университетах: студенческие пальто чернели сплошной массой вперемежку со светло-серыми гимназистов и с кофточками молодых женщин интеллигентного вида. Точно такая публика бывает на лекциях в Историческом музее. Старых лиц, тучных обывательских фигур очень мало...» (П. Д. Боборыкин. «Однокурсники»). У автора повести была справедливая репутация фотографа действительности, и его зарисовка, вероятно, верна.

«...Этот театр любят. И как любят? Хорошей молодой любовью, полной юношеской чистоты! Ведь только в этом театре возможны случаи, когда с высоты галерки вдруг раздается волнующийся, прерывающийся голос, который торопливым экспромтом благодарит артистов и администрацию за высокое эстетическое наслаждение, за великую общественную службу», — писала газета «Курьер».

А кругом шумела, трудилась, торговала, училась, веселилась, бунтовала Москва — древняя русская столица, полная молодых сердец; удивительный город, будущее которого спорило с его прошлым...

В Москве тех лет еще сохранялись черты полупровинциальной домашности, старомодной патриархальности. Сокольники были лесом. Туда ездили как на дачу. Летом Москва была зеленой и пыльной; зимой — белой. Сугробы с улиц не убирали, и к великому посту они превращались в траншеи. В мае город пах сиренью: перед домами на многих улицах были палисадники. Потом вдоль Садовых цвели акации. Осенью повсюду винный запах яблок — они продавались на каждом углу: зелено-желтая антоновка, румяно-белая боровинка, прозрачно-желтоватое черное дерево, мелкий красный анис. У перекрестков стояли извозчики. Не поторговавшись, к ним не садились — так было принято. Сам Станиславский всегда торговался из-за гривенника, хотя он был богат и его знал весь город. Охотный ряд, Смоленский рынок, Болото — подавляли обилием живности, овощей, грибов,

фруктов, ягод. Пестрая и суетливая Сухаревка напоминала восточный базар. На Трубе торговали птицами в клетках, собаками, ежами.

Особенно своеобразна была эта Москва в закатный час с церквями, красными, зелеными, розовыми, с сине-звездными куполами и золотыми маковками, с розовым Страстным монастырем напротив задумчивого бронзового Пушкина, с Новодевичьим, где каждую минуту отбивают часы, а на тихом кладбище черные монашенки зажигают у могил лампы. По субботам и воскресеньям город наполнялся малиновым звоном многих сотен колоколов. Вдоль бульваров летели тройки и «голубчики», позвякивавшие бубенцами. В трактирах белые половые с волосами, постриженными в скобку, встречали постоянных гостей, приветствуя их по имени-отчеству: у Тестова ели рыбную солянку и растегаи, у Оливье в «Эрмитаже» смаковали тонкости французской кухни, в извозчичьих ночных трактирах пили чай с постным сахаром и ели рубец с гречневой кашей. В Замоскворечье тяжелые ворота заперты на засовы, в домах чад от лампадок, духота от перин, а после десяти часов вечера все спят и только собаки лают на шаги случайного прохожего.

Москва полна контрастов. Хитров рынок, где в самом центре города гнездятся ужас и нищета, где дрогнут от холода, и пьют, и грабят, и режут. Великолепные дворцы-особняки — от Альгамбары до готики — на Знаменке и в Арбатских переулках. И другие, уютные, старинные, с колоннами, особняки, утонувшие в садах; там в комодах красного дерева хранится переписка дедушек и бабушек — дворянский XIX век. Цыгане в Грузинах; после пяти утра старая карга, еще помнящая Апухтина, жарит яичницу и узкоглазая Стеша поет надсадным, томным голосом. Сумасшедший, буйный Татьяна день, когда все улицы орут «Гаудеамус», а популярных профессоров студенты качают до обморока. Знаменитая полицмейстерская пара: пристяжные, изогнувшиеся в стерлядку, звери, а не лошади. Революционное подполье на Пресне и Бронной, с Ляпинкой и Гиршем, дешевыми меблированными комнатами, с молодым, веселым и голодным студенчеством.

Но и эта Москва, с ее неподвижным, многими десятилетиями складывавшимся бытом, со старинными традициями и обычаями, исподволь и незаметно менялась. Близ города и на окраинах выросла огромная текстильная промышленность, и частенько глухо ворчат рабочие слободы. Еще ходила конка (билет стоил пятачок без пересадки), но уже в самом начале нового века между Страстной площадью и Савеловским вокзалом открылась первая трамвайная линия. Масляные фонари сменились газовыми. На некоторых улицах вместо древнего булыжника появился асфальт, и извозчики спешили поменять железные ободья колес на резиновые шины. Кое-где в квартирах вместо керосиновых и спиртовых ламп зажглось электричество. Не сразу, а после некоторого раздумья О. Л. Книппер решилась снять А. П. Чехову квартиру с электрическим освещением (три лампочки на пять комнат — за сорок пять рублей в год). На стенах кабинетов состоятельных и видных людей появились желтые деревянные ящички с вертящейся ручкой — первые телефонные аппараты, которые поставляла какая-то шведская фирма. Бывший центр элегантности, воспетый еще Грибоедовым Кузнецкий мост, с вывесками иностранных фирм: Аванцо, Дациаро, Шанкс, Буре, Циндель, — стал уступать первенство Петровке и Столешникову, Тверской и Арбату. Началось строительство многоэтажных доходных домов. Чадя газом, с пулеметным треском, по улицам Москвы покатали первые автомобили, до смерти пугая извозчичьих кляч и возбуждая шумное негодование собак.

Сам шум города становился другим: шелест шин по асфальту, звонки трамваев и конок, автомобильные сирены всех тембров и тонов смешивались с привычными воплями разносчиков. Как написал один мемуарист: «Старая Москва уходила, как уходят сплавные плоты. Будто медленно, а оглянешься — они уже за поворотом» (С. Образцов).

Современность начала века была пестрой, многослойной и запутанно-непонятной. Купеческий модернизм и студенческие беспорядки, от раза к разу принимавшие все более грозный характер, патриархальная коммерция Китай-города и промышленное грюндерство. И хотя по-прежнему цитаделью либерального интеллектуализма считались кафедры университета и редакция «Русских ведомостей», на прилавках книжных магазинов уже появились изысканные обложки изданий «Скорпиона». В Малом играли Ленский и Ермолова, у Зимина пел Шаляпин, хмурый Серов писал свои иронически-умные портреты московских тузов и красавиц, дирижер Сафонов исполнял в Консерватории «Ривери» совсем еще молодого Скрябина, и дурным тоном считалось не знать Вагнера, Ницше и Оскара Уайльда.

Таким же пестрым был и репертуар первых сезонов Художественного театра: А. Толстой и Чехов, Островский и Ибсен, Писемский и Гауптман, Софокл и Горький, Шекспир и безвестный Марриот (слезливая мелодрама «Счастье Греты» прошла всего три раза).

Это не было вкусовым эклектизмом: эклектичной была сама современность пестрой эпохи концов и начал, да еще в Москве, где XIX век соседствовал с XX, а споры народников с марксистами напоминали витиеватые дискуссии славянофилов с западниками.

Следуя прямолинейным законам хронологической периодизации, трудно разобраться в истории первого десятилетия Художественного театра. Его развитие шло не замкнутыми в себе «периодами» определенной тематической и стилиевой окраски, а динамическим сосуществованием нескольких «линий» (формулировка Станиславского, очень точно найденная).

Театр с самого начала не был единым монолитом: в нем соседствовали и параллельно развивались разные направления, или разные «линии». Это продолжалось не год, не два, а многие годы подряд, и, может быть, наперекор общепринятой тенденции — рассматривать историческое развитие как последовательную смену «периодов», а внутри этих «периодов» видеть некое единство (большей частью условное и проблематическое) — именно это одновременное сосуществование часто противоречащих друг другу направлений («линий») было естественной могуче-жизненной особенностью Художественного театра, обеспечившей его «непотопляемость» при неудачах и временных тупиках.

Второй сезон отражал в своем репертуаре те же тенденции, что и первый, пожалуй, только с большей четкостью и выдержанностью: «Смерть Иоанна Грозного», «Двенадцатая ночь», «Возчик Геншель» и «Одинокие» Гауптмана и «Дядя Ваня» Чехова.

Из пяти спектаклей Мейерхольд был занят в четырех: в двух он играл главные роли, в «Двенадцатой ночи» играл заметную роль Мальволио, в «Возчике Геншеле» некоторое время участвовал в массовке (потом его от нее освободили).

«Смерть Иоанна Грозного» была показана на открытии сезона 29 сентября 1899 года. Спектакль не имел большого успеха. Московская транскрипция «мейнингенства», поэтичная в «Царе Федоре», здесь показалась грубовато-натуралистической. В спектакле торжествовал принцип «режиссерской ремарки», заменявшей лаконичные авторские указания целыми эпизодами, полными живописных, но чрезмерных подробностей. Не имел успеха и исполнитель главной роли Станиславский. Разочарованный неудачей, он быстро потерял вкус к роли, и после шестого представления его заменил Мейерхольд.

Вспоминая этот спектакль, Мейерхольд впоследствии рассказывал, что Грозный трактовался в нем как своего рода «неврастеник». Поэтому роль была тяжела для Станиславского и трудна его голосовым данным.

— Эта роль тогда свалилась на меня, и я играл Грозного, как нервного человека, которому свойственны эпилептические припадки и моления которого были чем-то вроде психологического юродства. Тот Грозный, которого играл я, всегда — когда надо и когда не надо — молится и крестится: вылез из своей молельни, перекрестился, а потом вдруг — бац! — и убил человека, потом другого и опять молится о себе и о тех, которых убил...

В трактовке Грозного несколько наивно выразилась демократическая убежденность молодого актера. По отзывам критиков, в его царе было приглушено все «царственное» и подчеркнуто все «человеческое», но не для оправдания царя, а ради еще большего его обвинения. Мейерхольд, как и в своем ученическом эскизе к этой роли, играл дряхлого старика с элементом патологического преувеличения. Многие тем не менее в роли ему удалось. Так, критики дружно хвалили у него первый акт и придирались к финалу. После нескольких спектаклей он стал играть ровнее и имел у зрителей большой успех.

«Мальчишкой я несколько раз видел В. Э. Мейерхольда на сцене «Художественного Общедоступного театра»; помню его сумасшедшим стариком в роли Иоанна Грозного и взволнованным, негодующим юношей в «Чайке», — писал спустя много лет в своих мемуарах И. Г. Эренбург. Память всегда очищает впечатление от мелких деталей, и характерно, что Эренбург запомнил мейерхольдовского Грозного «сумасшедшим стариком».

Грозного и Мальволио молодой актер репетировал почти одновременно и находил, по его словам, удовольствие в том, что немощь и дряхлость он изображал сразу и в буффонном, и в трагическом вариантах. Роль Мальволио он сделал самостоятельно и как бы шутя. Над Грозным работал мучительно и трудно. С ним репетировал сам Станиславский, нетерпеливо и тиранически. Я записал рассказ В. Э., как Станиславский, мало считаясь с физическими данными двадцатилетнего актера, только год назад сошедшего со школьной скамьи, требовал от него темперамента и сил, которых у него не было. В одной из сцен Станиславский хотел, чтобы Грозный в гневе покрывал своим голосом рев толпы. У Мейерхольда это не выходило. Станиславский ничего не желал слышать и сердился. После одной из таких репетиций Мейерхольд, вернувшись домой, в бессилии плакал. Он не забыл эти свои слезы беспомощности, потому что именно в тот вечер он нашел выход, вспомнив, что в нарастании криков иногда возникает маленькая пауза, когда кричащие, видимо, переводят дыхание. Она почти незаметна и возникает то чуть раньше, то чуть позже.

И на другой день на репетиции Мейерхольд произнес свою реплику, дождавшись этой спасительной паузки, негромко, но с такой нервной экспрессией, что Станиславский ничего не

заметил и остался доволен, уверенный, что актер упражнениями по его рецепту сумел развить звук голоса.

— Вот видите, я же вам говорил, что у вас сильный голос, но вы не умеете им владеть,— сказал он ему, дружески улыбаясь.

Пожалуй, это было скорее находкой Мейерхольда — будущего режиссера, чем актерским приемом, но Мейерхольд сам еще об этом не подозревал.

На тираничность и нетерпеливость Станиславского на репетициях в тот период жаловался не один Мейерхольд. Жена Станиславского, замечательная актриса М. П. Лилина, в одном из писем к нему признавалась, что ей трудно с ним работать: «...вот уже десять лет тянутся эти репетиции и всегда одно и то же; ни одна пьеса с тобой не обходилась без слез» — и совершенно справедливо замечала: «...с самого начала копировать тебя, вести роль с голоса это я не могу; я делаюсь тупая и скучная и неловкая».

В тот период Станиславского на репетициях актеры боялись, и, возможно, хлебнув по горло этого страха и испытав на собственной шкуре, как беспомощен актер, репетирующий в атмосфере боязни и нетерпения, Мейерхольд впоследствии старался всегда делать репетиции праздником.

Мейерхольд — режиссер-мастер — целеустремленно и настойчиво проводил свой замысел, но способы вести репетицию у него были мягкими. Из множества репетиций, на которых я присутствовал, я только дважды или трижды помню его рассерженным и яростным.

Вот что об этом говорил он сам:

— Вне атмосферы творческой радости, артистического ликования актер никогда не раскроется во всей полноте. Вот почему я на своих репетициях так часто кричу актерам: «Хорошо!» Еще нехорошо, совсем нехорошо, но актер слышит ваше «хорошо» — смотришь, и на самом деле хорошо сыграл. Работать надо весело и радостно! Когда я бываю на репетициях раздражительным и злым (а всякое случается), то я после дома жестоко браню себя и каюсь. Раздражительность режиссера моментально сковывает актера, она недопустима, так же как и высокомерное молчание. Если вы не чувствуете ждущих актерских глаз, то вы не режиссер!

Двадцать третьего октября Мейерхольд написал Чехову: «19 октября в первый раз играл Грозного. К этому спектаклю пришлось усиленно готовиться. Приближение спектакля волновало так сильно, что я не мог ни над чем сосредоточить своего внимания. Вот почему так долго не отвечал на Ваше милое, любезное письмо».

Премьера «Двенадцатой ночи» состоялась 8 октября. Это был старый спектакль Общества искусства и литературы, возобновленный театром для утренников с некоторыми новыми исполнителями, одним из которых был Мейерхольд. Он построил роль на буффонаде и имел успех, но весь спектакль зрители и критики приняли вяло, и, пройдя всего восемь раз, он сошел с репертуара.

Накануне премьеры «Двенадцатой ночи» впервые в сезоне шла «Чайка», и актеры могли сравнить, как различен бывает равнодушный и увлеченный зрительный зал.

Книппер писала Чехову: «Вчера играли нашу любимую «Чайку». Играли с наслаждением. Театр был полон. Сердце запрыгало, как увидела милые декорации, уютную обстановку, услышала грустные вальсы за сценой, удары молотка перед открытием занавеса, первый разговор Маши с Медведенко... Перед третьим актом прочла вывешенную у нас на доске телеграмму «писателя Чехова» и растрогалась. Игралось хорошо, легко. <...> Успокойтесь, дорогой писатель, Роксанова, говорят, вчера играла очень хорошо, сократила все паузы, не хлопала, и Мейерхольд говорил мне сегодня, что чувствовалось, как публика слушала совсем иначе. Не волнуйтесь по этому поводу. Третьим актом, как всегда, прорвало публику, и четвертый тоже вызывал шумное одобрение...»

Такова жизнь театра. В ней есть праздники и есть будни.

Мейерхольд пишет Чехову в конце октября: «К репетициям «Одиноких» до сих пор не приступали, так как все свободное время посвящается срепетовке «Дяди Вани». <...> Все это время играл чуть не каждый вечер, по утрам бывал утомлен и простых репетиций «Дяди Вани» (а они бывали чаще всего по утрам) не посещал. Недавно был на первой генеральной и смотрел первые два акта (других два, которые репетировались без декораций, не смотрел, чтобы не нарушать цельности впечатлений). Пьеса поставлена изумительно хорошо».

Нет, не всегда он бывает недовольным, разочарованным, скептическим. Если ему нравится что-то, он умеет «удивляться и восхищаться».

Когда ему пришлось впоследствии в Херсоне режиссировать «Дядю Ваню» и самому играть Астрова, он сознательно рассматривал свою работу над спектаклем как возобновление постановки Художественного театра, подчеркивая этим, что он не представляет себе лучшего сценического воплощения пьесы.

Репетиции «Одиноких» шли в ноябре и декабре, начавшись сразу после премьеры (в конце

октября) «Дяди Вани». На вопрос о трактовке роли Иоганнеса Мейерхольд получил от Чехова ответ очень скоро.

Это замечательное письмо, в котором наряду с размышлениями об Иоганнесе и о том, как его следует играть (а также о том, как его играть не следует), содержатся лаконичные, но емкие формулировки чеховской театральной эстетики: это письмо — единственное сохранившееся из всех писем писателя к Мейерхольду (потому что сам Мейерхольд опубликовал его в 1909 году в «Ежегоднике императорских театров»); письмо это широко известно, и я не стану его здесь приводить полностью. Главное в нем — акцент не на патологической стороне драмы Иоганнеса, а на духовной. «Не следует подчеркивать нервности, чтобы невропатологическая натура не заслонила, не поработила того, что важнее, именно одиночества, которую испытывают только высокие, притом здоровые (в высшем значении) организации». Можно считать, что советы Чехова — избегать излишней нервности и преувеличений (Чехов предполагал, что именно на этом будет настаивать Станиславский) — имеют избирательный характер; эти предостережения относятся персонально к Мейерхольду.

Пьеса Гауптмана очень нравилась Чехову. Сохранилось несколько хвалебных отзывов о ней: «великолепная», «превосходная» и «новая», что в устах Чехова — самая высшая оценка. Он вообще предпочитал тогда еще сравнительно молодого Гауптмана прославленному и маститому Ибсену.

Премьера «Одиноких» состоялась 16 декабря 1899 года, почти ровно (с разницей в один день) год спустя после премьеры «Чайки», в такой же морозный вечер.

Сумел ли воспользоваться Мейерхольд мудрыми советами Чехова?

Видимо, не во всем, потому что отзывы критики об его исполнении почти дословно повторяют то, чего Чехов рекомендовал избегать: резкость, преувеличенная нервность. Впрочем, известный критик С. Васильев-Флеров нашел, что Мейерхольд играл «прекрасно». М. Ф. Андреева, вспоминая о спектакле, в котором она играла жену Иоганнеса Кетэ, говорила, что игра Мейерхольда была замечательной, и, сравнивая его с наследовавшим ему в этой роли Качаловым, отдавала Мейерхольду решительное предпочтение. Не отнесся отрицательно к Мейерхольду — Иоганнесу и Чехов. Это именно после «Одиноких» он сказал о Мейерхольде: «Вот и не заразительный актер, а слушаешь его с удовольствием, потому что он все понимает, что говорит». Трудно найти в этом осуждение. «На следующий день после «Одиноких», которые произвели на него сильнейшее впечатление, он говорил:

— Какая это чудесная пьеса!

Говорил, что театр вообще очень важная вещь в жизни и что непременно надо писать для театра.

Насколько помню, первый раз он сказал это после «Одиноких», — вспоминал Станиславский. Вряд ли Чехов стал бы так говорить о спектакле с не удовлетворившим его Иоганнесом.

Нравился Мейерхольд в этой роли и зрителям. Его резкий и остродраматичный герой — этот своеобразный вариант «сердитого молодого человека» начала века — связывался с Треплевым, и «горечь показанных артистом чувств и безжалостность внутреннего самоанализа» (как характеризовал игру Мейерхольда Н. Д. Волков) находили понимание и сочувствие.

Сам Мейерхольд очень любил эту роль. Он долго ревновал к ней Качалова. В ноябре 1903 года, лежа больной в номере Херсонской гостиницы (за неделю до этого у него хлынула горлом кровь), он писал Чехову: «Да... Недавно возобновили «Одиноких» (то есть в Москве, в Художественном театре.— А. Г.). Лежа в постели не совсем-то приятно было читать ругань московских газетчиков по моему адресу». В дневниковой записи 1901 года Мейерхольд ставит Иоганнеса в один ряд с Треплевым и Тузен-бахом и пишет: «Исполнение роли Иоганнеса совпало с моими увлечениями индивидуалистическими тенденциями». Не трудно установить точный адрес этого увлечения. В это время у него настольной книгой была присланная А. М. Ремизовым книга А. Родэ «Ницше и Гауптман», за перевод которой он вскоре взялся.

Нравился Мейерхольд в роли Иоганнеса и Станиславскому, может быть, потому, что актер, несмотря на предостережения Чехова о том, что режиссер поведет его по неправильному пути, все же подчинился его представлению об Иоганнесе и сыграл роль в предложенном им рисунке.

Впрочем, годы спустя Мейерхольд однажды мимоходом упомянул о своем «столкновении со Станиславским» во время репетиции «Одиноких». Но если такое «столкновение» и было, то, видимо, победил Станиславский, хотя в исторической ретроспекции Мейерхольд и вернулся к признанию правоты Чехова.

Существует, впрочем, малоизвестное описание мейерхольдовского Иоганнеса, заметно противоречащее большинству отзывов о нем.

«Я в первый раз увидел Мейерхольда на сцене, — вспоминает А. П. Петровский, — в роли Иоганна Фокерата в гауптмановских «Одиноких». На сцену вышел очень худощавый, довольно

высокого роста, со впалой грудью и резко заостренным продолговатым профилем актер, почти не гримированный, с прекрасно наклеенной мягкой русой бородкой, со светлыми вдумчивыми и словно осторожными глазами. Движения *сдержанны, мягки, отчетливы* (курсив мой.— А. Г.). Теноровый и несколько матового тембра голос и необыкновенно четкая, чисто русская речь. С окружающими партнерами он не сливался ни в пластическом, ни в ритмическом, ни в мелодически-речевом отношениях. Он был — сам по себе. Это возбуждало к нему внимание, это интересовало и заставляло на него смотреть и слушать его. И слушать было что. Роль была взята внутренне очень глубоко, основательно, тщательно, философски продуманно. Передо мной жил и мыслил гауптмановский Иоганн Фокерат. Молодой актер сумел заставить меня забыть его не совсем счастливую для молодых «любовничьих» ролей внешность и вовлек в самую сердцевину драмы другими более сильными средствами — умом, знанием и талантом».

Далее А. П. Петровский вспоминает о чеховском письме к Мейерхольду и заключает свое очень профессионально-актерское описание выводом, что Мейерхольд верно воспользовался советами Чехова.

Необходимо добавить, что он видел «Одиноких» спустя два года после премьеры, и если взять на веру набросанный им портрет, то вывод может быть только один: Мейерхольд постепенно многое видоизменил в образе своего героя и, может быть, заметно приблизился к «чеховской трактовке», отойдя от Иоганнеса первых спектаклей.

Зато совершенно не нравился мейерхольдовский Иоганнес Немировичу-Данченко. И это в конце концов имело решающее значение в актерской судьбе Мейерхольда. Немирович стал искать для труппы театра нового актера на роли, которые, как он считал, в силу вынужденного компромисса играл в Художественном театре Мейерхольд. И такого актера он вскоре нашел. Это был молодой В. И. Качалов, служивший в Казани в антрепризе Бородая.

Качалова вызвали телеграммой и приняли в театр в начале 1900 года. Немирович решил попробовать его в Иоанне Грозном, а потом заменить им Мейерхольда в Иоганнесе. Он с уверенностью сообщил об этом Станиславскому. Он собрал о Качалове много отзывов, и, кроме того, ему известно о нем от Н. Н. Литовцевой, его ученицы, которую он тоже зовет в Художественный.

Качалов репетирует с Книппер, Савицкой, Вишневым под руководством самого Немировича-Данченко сцены из «Смерти Иоанна Грозного», в которых он должен показываться в закрытом дебюте сразу в двух ролях: в роли Иоанна и в игранный недавно в Казани роли Бориса Годунова. Об этих репетициях, разумеется, известно всем, и мнительный и самолюбивый Мейерхольд нервничает. Всякий, кто хоть немного знает театр, может понять щекотливость и остроту ситуации, в которую неожиданно (и как ему кажется — незаслуженно) попал Мейерхольд.

Будучи умным человеком, он понимает правомерность и даже необходимость привлечения в театр талантливого актера редкой индивидуальности, но вместе с тем ему трудно примириться с новой расстановкой сил в труппе, которая может отбросить его в группу актеров комедийно-характерного плана. Не для этого он экзаменовался в «Отелло», не для этого потратил столько труда на Иоанна Грозного, Треплева, Иоганнеса...

Намерения Немировича-Данченко кажутся несправедливостью еще и потому, что и «Чайка», и «Одинокие» идут с нарастающим успехом, так же как и трагедия А. Толстого.

Вот что пишет, например, фельетонист газеты «Новости»: «Что касается Художественно-Общедоступного театра, то за этот сезон он сделался совершенно недоступным. Я знаю людей, которые выигрывают на скачках и на бегах и на бирже, но я не видел еще человека, которому удалось достать билет на «Одинокие» иначе, как за неделю до спектакля».

На масленице перед великопостным перерывом театр играл по два раза в день и был полон.

Девятнадцатого февраля газета «Курьер» писала: «Наша публика теперь по два раза в день переполняет Художественно-Общедоступный театр и устраивает шумные овации своим любимцам. Так, вчера утром в «Смерти Иоанна Грозного» публика очень хорошо принимала г. Мейерхольда и других исполнителей, но особенно оживленно прошел вечером «Геншель». Каждый акт сопровождался бесконечными вызовами, и после 2-го акта г-же Алеевой была поднесена роскошная корзина цветов, а после 4-го акта — г. Лужскому громадный лавровый венок».

Этот день — 18 февраля — остался в истории Художественного театра. Проезжавший через Москву из сибирской ссылки В. И. Ленин смотрел «Возчика Геншеля». Это было его первое и единственное до революции посещение Художественного театра, о котором он потом часто вспоминал в долгие годы эмиграции.

То, что Ленин пришел именно на пьесу Гауптмана, видимо, было не случайно. И для него (как и для Чехова, и Мейерхольда, и руководителей Художественного театра) Гауптман являлся центральной фигурой современной драматургии и вызывал наибольшие симпатии и интерес. Бывают произведения, отношение к которым сближает и связывает самых разных людей одного поколения.

Таким произведением была пьеса Гауптмана «Ткачи», которой зачитывались и восторгались, но которая (видимо, по цензурным условиям) никогда не была в России ярко и талантливо воплощена на сцене. Одной из первых переводчиц этой пьесы была сестра Ленина А. И. Ульянова-Елизарова. В. Д. Бонч-Бруевич считал, что, вероятно, Ленин редактировал ее перевод. Известно, что он смотрел «Ткачей» в 1895 году за границей и перед тем, как идти в театр, штудировал немецкий текст. Перевод был выпущен нелегально на гектографе с характерным примечанием «Цензурой не дозволена». Вероятней всего, что именно этот перевод привез с собой в Пензу А. М. Ремизов и об этой брошюрке писал Мейерхольд в июле 1898 года из Пушкина О. М. Мейерхольд, что она его «переродила». Одно из первых немецких изданий «Ткачей» имелось в кремлевской библиотеке Ленина. Вот почему Ленин пришел на новую пьесу Гауптмана, хотя в дни его пребывания в Москве в театре шли и «Дядя Ваня», и «Царь Федор». В январе и феврале Художественный театр дважды посетил Лев Толстой. Он смотрел «Одиноких» и остался доволен. После «Дяди Вани» он критиковал пьесу и хвалил актеров, а дома записал в дневнике: «Ездил смотреть «Дядю Ваню» и возмущился». Как ответ на пьесу начал разрабатывать сюжет «Живого трупа». Сохраняя бесконечное уважение к Толстому, художественники восприняли его неприятие чеховской драматургии как парадокс гения.

Весь сезон Мейерхольд играл очень много, едва ли не каждый день. Но, несмотря на успех у зрителей, он не был доволен собой и своим положением. В театре начали репетировать «Снегурочку», но он в ней не занят, и впереди ничего не предвидится. Он ходит на репетиции и, сидя в глубине зала, опять пленяется фантазией и вкусом постановщика Станиславского.

Он драматически ощущает свою бездеятельность, и вновь его дневники и письма наполняются пессимистическим самоанализом.

В конце января он пишет Чехову: «Давно собирался черкнуть Вам, да не мог: был сильно занят. А вот теперь собрался, а пишу с трудом, так как чувствую себя отвратительно. Болит голова, сильно кашляю, знобит. Недели две тому назад простудился и до сих пор не могу поправиться, несмотря на то, что лечусь усиленно. Настроение ужасное. Не понимаю, отчего так тяжело живется. Вероятно, у меня тяжелый характер. А может быть, неврастения. Вообще, не понимаю, зачем пишу Вам все это. Должно быть, оттого, что Вы сумеете прочесть между строк».

Последняя фраза непонятна, если не допустить, что Мейерхольд намекает на что-то известное Чехову, но о чем он не считает удобным писать прямо. Вероятно, это все тот же вопрос о своей судьбе в театре. Как нервно-чуткий и пронзительно догадливый человек, он понимает, что лучший период его работы в Художественном театре заканчивается, и ему представляется, что это видят и другие.

Людям эгоцентрического склада — а таковы, по-видимому, все крупноодаренные люди — всегда кажется, что их «боли, беды и обиды» занимают окружающих так же, как их самих.

Он одновременно и нервничает, и сердится за это сам на себя. Так тоже бывает у людей со сложными характерами, с интенсивной внутренней жизнью. Самолюбие задето, но другое, высшее самолюбие не позволяет подавать виду.

И он заносит в дневник фразу, похожую на заклинание:

«Жизни или смерти, но только не сна». Жить было нелегко не только из-за трудностей в театре.

Надо сказать, что все годы работы в Художественном театре Мейерхольд сильно нуждался. Жалование было небольшим, и возможностей подрабатывать на стороне почти не было.

Перед началом второго сезона Немирович-Данченко писал Станиславскому: «...библиотеку со всеми канцелярско-афишными делами поручил сестре Тихомирова и Ольге Михайловне Мейерхольд. По 30 р. каждой, под наблюдением И. А. Тихомирова за 15 р. в месяц,— те же 75 р., но порядок будет превосходный. И Тихомирова, и Ольга Михайловна, и сам Тихомиров в восторге, так как все они очень и очень нуждаются в каждом рубле».

Себе Мейерхольд тоже взял оплачиваемую нагрузку: он заведовал участием в массовках учеников Филармонии. При том, что он, как говорится в театре, «нес репертуар», это его очень утомляло и отнимало массу времени, но он не мог отказаться от сорокарублевой добавки к скудному семейному бюджету.

Вместе с Катей Мунт (в компании — дешевле) они снимали крошечную квартирку у нотариуса Васильева в Божедомском переулке. Это сравнительно недалеко от театра — тридцать копеек на извозчике, хотя они частенько экономили эти тридцать копеек, уговаривая себя, что любят ходить пешком. Удобство месторасположения квартиры было в том еще, что поблизости на Божедомке театр арендовал отапливаемый сарай, где писались декорации, а осенью и весной иногда шли репетиции.

«Дурная привычка» покупать книги и выписывать журналы и газеты сильно подрывала и без того напряженный бюджет, но отказаться от этого они не могли. Быт был почти студенческий. Обедали не каждый день, но хлеб и колбаса из соседней лавочки казались им превосходными, а отлично заваренный чай «от Высоцкого с сыновьями» мирил со многими неудачами. Хозяйство

помогала вести и нянчилась с маленькой Машей вывезенная из Пензы нянька Даша.

Первые два года Мейерхольд (как и Москвин, и Книппер) получал в театре семьдесят пять рублей в месяц. На третий год стал получать сто. Больше всех получал Вишневский, уже имевший крупное имя в провинции. На двести рублей в месяц был приглашен и Качалов. Это меньше, чем он получал в Казани, но неслыханно много для Художественного театра. Сверхгонорар дебютанта не мог, разумеется, не вызвать в труппе всевозможных толков и пересудов и как бы указывал на предстоящее ему в театре исключительное положение. И хотя Художественный театр по своей закулисной атмосфере не был обычным театром, полным интриг и сплетен, и здесь нашлись злые языки, напоминавшие Мейерхольду, что вся эта затея Немировича направлена лично против него.

К счастью, новичок оказался человеком добродушным, легким, простым, уживчивым и приветливо-доброжелательным. В нем не было ни тени высокомерия и самодовольства. Он держался равно вежливо со всеми и, казалось, сам страдал от неловкости и за свой повышенный оклад, и за разные авансы, и любезности дирекции.

Пятого марта состоялся закрытый дебют. Смотреть его собралась вся труппа. Мейерхольд не пришел, сославшись на нездоровье. Поздно вечером Катя Мунт принесла сенсационное известие: Качалов провалился.

Случилось неожиданное. Он никому не понравился. Рядом с партнерами он показался напыщенным, ходульным, слащавым: одним словом — провинциальным. Передавали, что Станиславский сказал ему, что таким, каким он является сейчас, он как актер интереса для театра не представляет и использован в репертуаре быть не может...

Неудачи не обескуражили молодого актера. И хотя провалившийся дебютант немедленно получил телеграмму от Бородея с предложением на будущий сезон астрономической суммы — 500 рублей в месяц, он уезжать не торопился.

Ему перестали посылать из конторы театра повестки с вызовом на репетиции, но он каждый день сидел в глубине темного зала на «Снегурочке» и внимательно наблюдал за всем, что происходило на сцене.

Через месяц театр должен был ехать в свою первую гастрольную поездку в Крым к Чехову. А пока репетиции происходили днем и вечером: шел великий пост, и играть было нельзя. Качалов приходил на них первым и уходил последним.

На самой последней репетиции, накануне отъезда, Станиславский, недовольный всеми актерами, которых он пробовал на роль царя Берендея, случайно посмотрел в зал и увидел Качалова. Он вызвал его на сцену и попросил прочитать первый монолог. И — новая неожиданность! — Качалов прочитал его верно, тонко, поэтично, — именно так, как требовалось. Его все поздравляли.

— Вы наш! — сказал ему Станиславский, пожимая руку.

Осторожный Немирович-Данченко доволен, но пока больше не заговаривает о вводах и заменах. Он понимает, что сыграть новую роль, пройдя вместе с партнерами естественный репетиционный период, — это не то что войти в сыгравшиеся старые спектакли. И царь Иоанн Грозный, и Иоганнес по-прежнему остаются за Мейерхольдом. Как будто все уладилось, и Мейерхольд уезжает на гастроли с легким сердцем.

Апрель 1900 года в Севастополе и Ялте В. Э. Мейерхольд всегда вспоминал как счастливейшее время своей жизни. Едва только обозначившиеся противоречия его положения в театре отошли на второй план и забыты. Поистине это был самый безоблачный месяц его молодости. То же чувствуют и остальные.

«Это была весна нашего театра, самый благоуханный и радостный период его молодой жизни. Мы ехали к Антону Павловичу в Крым, мы отправлялись в артистическую поездку, мы — гастролеры, нас ждут, о нас пишут», — вспоминал Станиславский.

Упоительная крымская весна, которую не могла испортить даже холодная погода с сильными ветрами, дальнейшее сближение с Чеховым (он даже несколько дней живет у него на даче), успех в спектаклях, в самых любимых ролях (именно в Ялте Чехов увидел его в «Одиноких» и хвалил), знакомство с группировавшимися вокруг Чехова писателями, жившими в Ялте: М. Горьким, И. Бунинным, Скитальцем, Н. Телешовым, Д. Маминым-Сибиряком, Е. Чириковым, С. Елпатьевским, С. Гусевым-Оренбургским — все будущее «Знание»! — овации в зрительном зале, во время которых актеры были буквально забросаны сиренью, фиалками, примулами и ландышами, чтение «Песни о соколе» на литературном вечере в Ялте в присутствии автора — это был светлый, идиллически-прекрасный эпилог первого (и лучшего) двухлетия работы Мейерхольда в Художественном театре. Куда только исчезли его мрачность и уже привычная товарищам «одинокость»? Он придумывает вместе с Москвиным и Лужским разные забавные шутки, разыгрывает, хохочет, декламирует и кажется самым веселым и беспечным человеком на свете.

Когда он закашливался, «лекарь» Чехов со строгим лицом доставал свою трубку и, прослушав

его, требовал три копейки гонорара. Все смеялись, а Чехов застенчиво улыбался.

«Все свободное от репетиций и спектаклей время мы, актеры, проводили, вместе с писателями»,— вспоминает М. Ф. Андреева, игравшая в этой поездке вместо Роксановой Нину Заречную — своеобразное выражение внимания руководителей театра к драматургу, которому не нравилась Роксанова-актриса. Андреевой запомнилось, как однажды, в послеобеденный час, в кабинете Чехова Горький говорил «о двух русских гениях — Толстом и Достоевском, яростно утверждая, что эти великие художники принесли и великий вред русскому народу, стараясь пресечь, остановить и удержать историю его развития». Можно представить, с каким интересом слушал подобные разговоры жадный к новым мыслям Мейерхольд.

Весенний цвет зарождающихся романов, развивающееся сближение между Чеховым и Книппер, знакомство Горького с Андреевой — «нежные чувства, похожие на цветы».

Последним спектаклем гастролей 23 апреля была снова «Чайка». На другой день труппа уехала.

«Трудно рассказать о радости тех прекрасных весенних дней 1900 года. У Антона Павловича подъем был необычайный. Он был веселым, довольным, остроумным. Почти все артисты театра с утра до вечера находились на нашей даче. <...> Завтраки, обеды, чай чередовались друг за другом. Сколько веселья, смеха было во всех уголках дома и в нашем молодом садике. А сколько интересных, серьезных разговоров о литературе, искусстве, театре наслушалась я в те дни. <...> В саду нашей дачи остались качели и скамейка из декораций «Дяди Вани», напоминая о чудесных, самых жизнерадостных днях из всей ялтинской жизни брата»,— вспоминала М. П. Чехова.

Подаренная Мейерхольдом Марии Павловне фотография с надписью, где он благодарит ее «за ласку», долго висела в ее комнате.

В эти же дни Горький, поддавшись уговорам Чехова, обещал Станиславскому написать для театра пьесу.

На память о знакомстве с Горьким у Мейерхольда сохранилась книга его рассказов с дарственной надписью автора:

«Всеволоду Эмильевичу Мейерхольду. Вы с вашим тонким и чутким умом, с вашей вдумчивостью — дадите гораздо, неизмеримо больше, чем даете, и, будучи уверен в этом, я воздержусь от выражения моего желания хвалить и благодарить вас. Почему-то мне хочется напомнить вам хорошие и мудрые слова Иова: «Человек рождается на страдание, как искры, что устремляются вверх!» Вверх!

М. Горький».

Перед отъездом гости Чехова бросили в его колодец серебряные монетки — дань суеверному обычаю,— чтобы еще раз вернуться сюда...

И Мейерхольд вернулся. Ровно через три года, в апреле 1903 года, он снова гостил у Чехова. Он уже не был больше артистом Художественного театра, а нес отягченное заботами бремя руководителя Херсонского театра, но он так же смешил Чехова своими рассказами, так же жадно слушал его, только Чехов сильнее кашлял, хотя и невозможно было представить, что всего через год с небольшим он навсегда уйдет из жизни.

После возвращения в Москву в театре был объявлен отпуск, и в двадцатых числах мая Мейерхольд и Ольга Михайловна с Машенькой уехали в Лопатино.

Быстро промелькнуло лето, и 31 июля он вернулся в Москву один, без семьи.

Первого августа состоялся традиционный сбор труппы. Продолжались репетиции «Снегурочки», и начались репетиции сразу двух пьес Ибсена: «Доктор Штокман» и «Когда мы, мертвые, пробуждаемся».

Ни в одной из этих пьес Мейерхольд не был занят в большой роли, но в двух последних его заняли «на выходе», то есть в безмолвных ролях и массовках. Так безрадостно начался его третий сезон в Художественном театре.

Немирович-Данченко вернулся в Москву позднее, и в письме Станиславского к нему от 9 августа имя Мейерхольда упоминается трижды: задается вопрос, кто может играть Гофстада? «По-моему, Мейерхольд». И, наконец, есть странная фраза, кажущаяся отзвуком каких-то разговоров обоих директоров между собой, но характерная для положения Мейерхольда в театре осенью 1900 года: «Москвин не уйдет!.. За это лето мы сблизились с ним, и после его гастролей в Таганроге я почувствовал, что он боится провинции. Мейерхольд под сомнением». Стало быть, уже тогда, в самом начале третьего сезона, обсуждалась и казалась реальной возможность ухода Мейерхольда из театра. Угадываются настроения молодого актера, для которого его незанятость в новых готовящихся спектаклях была неприятным сюрпризом.

В этом же письме мы встречаем первое упоминание о новой пьесе Чехова: «Он пишет пьесу из

военного быта с 4-мя молодыми женскими ролями и до 12-ти мужских. Знаю, что Мейерхольду, Книппер, Желябужской, Вишневному, Калужскому будут хорошие роли».

Уже прослышал об этой пьесе и Мейерхольд и с нетерпением ожидал ее окончания. В театре о ней шли нескончаемые разговоры. Известно было и ее название: «Три сестры». Но пьеса давалась автору с трудом. В письмах к Книппер все время встречаются жалобы: пишется медленно и «скучно». Поговаривали, что пишет пьесу и Горький. Конечно, Мейерхольд мечтал играть в обеих пьесах, и во имя этой перспективы он заставил себя смириться с простым.

Он привез из Лопатина свой перевод первой пьесы Гауптмана «Перед восходом солнца» и сразу дал прочесть ее Немировичу, когда тот приехал. Но Немирович пьесой не увлекся и нашел ее труднопроходимой через цензуру.

Восемнадцатого августа Мейерхольд пишет Чехову: «Лето провел хорошо, но поправляюсь очень туго, не могу разобрать, что со мной. Хотелось летом написать Вам, но все не находил подходящего настроения, чтобы говорить с Вами, не наскучив с первого слова. <...> Все с безумным нетерпением ждут Вашей пьесы. Когда же, наконец, Вы нам ее пришлете, Антон Павлович?»

В этом письме он советуется с писателем о судьбе своего перевода пьесы Гауптмана.

Но все же молодость остается молодостью.

Вот рассказ нового члена труппы Художественного театра В. И. Качалова о молодом Мейерхольде, каким он его запомнил в эту осень:

«Ясно встает в памяти солнечный, теплый день начала сентября. Почему-то нет репетиции в театре, все актеры разбрелись по саду «Эрмитаж», бродят по аллеям, разбились на группы.

Оживленные разговоры, горячие споры во весь голос — сад свой, публики чужой нет, стесняться нечего. Взрывы хохота, дружные, звонкие, залихватые. Вокруг молодого толстяка В. В. Лужского целая толпа, кольцом его окружившая. Как-то по-медвежьему приплясывает на месте Санин — возбужденный, умиленный от восторга утыкается головой в живот Лужского.

— А ну как, Васюша, дай нам теперь Федотову, Гликерию Николаевну — с Музилем Николаем Ивановичем из «Волков» сцену. Только тишина, дети! Абсолютная тишина, дети! Уймите там Всеволода Мейерхольда и его новгородское вече! Этот номер требует абсолютной тишины, весь на полутонах! — режиссирует молодой Санин, заказывая Лужскому «номера» из его тогда уже знаменитых по всей театральной Москве имитации и пародий.

— Теперь Корсова, Хохлова, Южина, Михаил Провыча Садовского! — поступают заказы со всех сторон. <...>

— Абсолютнейшая тишина, дети, — не унимался Санин, — сейчас Васюша Лужский даст новейший свой номер, только что сработанный, самый свежий, нежнейший номер — Ленечку Собинова! Да уймите же, дети, Мейерхольда! Всеволод, довольно тебе там витийствовать, возбуждать в населении бессмысленные мечтания и потрясать основы! Именем Станиславского, моего учителя, требую, чтобы Всеволод Мейерхольд, ученик либеральствующего литератора Владимира Немировича-Данченко, опаснейшего в своем радикальном умонаклонении, — чтобы Всеволод Мейерхольд, уже находящийся на примете у наших ближайших соседей по Каретному ряду — чинов жандармского отделения, сейчас же прекратил свое громогласное сеяние смуты в молодых умах юных жрецов чистого искусства! Сейчас не время для краснoblудия! Сейчас время для звуков сладких и молитв! Разогнать всю зловредную банду вокруг Мейерхольда! — так кричал Санин, стилизуя свою речь под «Московские ведомости».

Завязывается спор, исконный русский спор. Мейерхольд говорит лучше всех — умнее, убедительнее, искуснее всех, уверенно и темпераментно жестикулирует, но говорит просто и серьезно, совсем не по-актерски. Побивает всех не только темпераментом, но и несомненным превосходством эрудиции. Долетают из толпы отдельные выкрики Мейерхольда: «У Герцена это великолепно!», «Михайловский на этом просыпался», «Плеханова-Бельтова книжка «Монистический взгляд на историю», «Толстой этого понять не может»... «Вот Кропоткин в «Записках революционера», «Вы, толстовцы, — обращаясь к Сулержицкому, — оказываете медвежьему услугу учителю...» — ерошит волосы и почти кричит Мейерхольд.

— Так я же не толстолец, — истошным голосом уже вопит Сулержицкий, — я толстовцев сам терпеть не могу, а Льва Николаевича уважаю и преклоняюсь.

«Кропоткин, Чернышевский, Парижская коммуна, Ибсен, Гауптман, Чехов, Горький... Метерлинк... Ибсен» — перелетает в толпе из уст в уста. <...>

Почти каждый день в саду «Эрмитаж» устраивались «бега» и отменялись только «по случаю ненастной погоды». Проводились эти бега со всей серьезностью, страстностью и азартом.

Фаворитами были: Мейерхольд, Грибунин и Бурджалов. Неизменным победителем был всегда Мейерхольд — и на резвость и на выносливость. Иногда голова в голову с ним приходил Грибунин. Вторым Бурджалов. Остальные — далеко позади. Мейерхольд бегал большими шагами, «крупным

махом», выгнувшись всем корпусом вперед, высоко подняв плечи.— «Разве за Всеволодом угонишься — «Холстомер»!»— говорил Грибунин, весь мокрый, бронзово-красный, оправдываясь перед судьями, среди которых главным был Москвин. Александров вытирал полотенцем пот с Бурджалова и Грибунина. «А посмотрите на Мейерхольда — ни потинки! Вот что значит хорошо вести лошадь! Умен, что и говорить! Ну и сердце крепкое, и шаг крупный».

Санин берет меня под руку, отводит в сторону.

— Вот, обрати внимание на нашего Всеволода Эмильевича, оцени это «явление». Это новейшая формация артиста! Оцени это соединение громадной культуры, оригинального большого, живого ума,— вот с этой чудесной наивностью гениального ребенка, с этой необузданностью юношеского темперамента. Боюсь,— прибавил он, понизив голос,— как бы ему не стало тесно у нас. Боюсь, что он не остановится, как сейчас, на финише, перед нашими судьями, а побежит дальше и дальше — убежит совсем от нас».

Нам известно, что в это время Мейерхольд был настроен не слишком весело: сезон начинался бездеятельно, перевод не удалось устроить ни в журнал, ни в театр... Не противоречит ли образ Мейерхольда, так ярко нарисованный Качаловым, тому Мейерхольду, которого мы знаем по его письмам и дневникам?

Нет, потому что Мейерхольд был сложным человеком, в котором уживалось многое: пессимизм и оптимизм; способность «удивляться и восхищаться» с потребностью все оценивать критически; привычка замыкаться в мрачном одиночестве с тяготением к гиперболической шутке, к юмору и веселью; вкус к самоанализу и жажда деятельности; неподвижность книгочия, просиживающего целые вечера за новой книжкой журнала, с увлечением физическими упражнениями, хотя бы теми самыми «бегами», так выразительно описанными Качаловым. Он был переменчив в настроениях, легко впадал в крайнее состояние; оставаясь самим собой, он так часто бывал разным, что я, например, встречаясь с ним постоянно на протяжении последних пяти лет его жизни, почти никогда не находил его таким, каким ожидал встретить.

Несмотря на приступы и возвраты легочной болезни, у него было невероятное количество сил, и в застойные периоды своей жизни он больше всего страдал от невозможности их тратить.

В Москве в том году уже, в конце августа, чувствовалась ранняя осень. Пожелтели листья на деревьях. Было ветрено и дождливо. Но иногда выпадали ясные, солнечные дни, и сразу становилось весело на душе. Один из подобных дней и описан Качаловым.

Подходила к концу огромная и сложная работа театра над «Снегурочкой».

Четвертого сентября Мейерхольд снова пишет Чехову: «В театре нашем идет большая спешка. Репетиции утром и вечером. Много народу, оживление. «Снегурочка» почти слажена. Поставлена пьеса изумительно. <...> В Москве у нас теперь гостит Максим Горький. Он не пропускает ни одной репетиции и в полном восторге. На одной из репетиций была и Мария Павловна. Сегодня в 5 часов вечера собираюсь к ней чаевничать. Сговорился с Ольгой Леонардовной. Будет и М. Горький. Напишу Вам, как провели вечер. В Москве ужасный холод. Так и ждем, что выпадет снег. Досадно. Это может задержать Вас в Ялте. Неужели может случиться, что Вы не дадите нам Вашей пьесы в этом году? Для меня это будет большое огорчение. <...> Сознаюсь. Уж очень тоскливо без дела, во-первых, а во-вторых, сыграть чеховского человека так же важно и интересно, как сыграть шекспировского «Гамлета».

Сейчас в этом утверждении мы не найдем ничего особенного: Чехов по своей мировой славе как бы уравнился в нашем сознании с Шекспиром — оба «классики». Но тогда это звучало острополюемически и потому, что Чехова при всем его успехе никто с Шекспиром еще не сравнивал, и просто потому, что Чехов был живым современником. Фраза Мейерхольда о «чеховском человеке» показывает, насколько он уже ушел от зауряд-актерских представлений о «мере вещей» — ведь Шекспир считался венцом актерских мечтаний, вершиной репертуара.

Двадцать четвертого сентября состоялась премьера «Снегурочки». Несмотря на все ожидания, спектакль большого успеха не имел, и зрители остались холодными к поэтическим находкам режиссуры Станиславского. Для Мейерхольда это было полной неожиданностью и поводом для серьезных размышлений.

Он пишет о них Чехову 1 октября: «Прошла неделя, как начался наш театральный сезон. <...> «Снегурочка», на которую потрачено безумное количество артистических сил, столько напряжений, режиссерской фантазии и столько денег,— провалилась. Все участвующие пали духом и продолжают свою работу с болью в душе и уныло... Публика, равнодушная и к красоте пьесы, и к тонкому юмору ее, критиканствует, повторяя мнения разных «ведомостей» и «листочков». Сборы уже начинают падать. Все чувствуют себя неловко... В чем дело?».

В этом письме Мейерхольд как бы рассуждает вслух с пером в руке. У него еще нет сложившегося мнения о причинах неуспеха спектакля. Он задает вопросы и сам на них отвечает...

«Очевидно, «Снегурочка» отжила свой век. Очевидно, что «современной смуте», на развалинах строя всей нашей жизни — мало призыва к одной лишь красоте...»

Удивительно интересный и смелый вывод, показывающий, как далеко ушел Мейерхольд в своем самосознании.

Он продолжает: «Или это каприз развинченной публики, или это слепое ее доверие к прессе? Как понять?.. М. Горький почему-то считает невежественными и публику, и прессу. Наши рецензенты невежественны, конечно... А публика? Правда, она легковерна, но чутья она не потеряла. Разве неверно, что пьеса мелка, хоть и красива?»

Любопытно, что Мейерхольд отделяет зрителей от критиков и, оспаривая вторых, склонен прислушиваться к первым.

Еще до получения мейерхольдовского письма Чехов писал Книппер: «Читал сегодня первые рецензии насчет «Снегурочки», только вначале нравится, потом же надоедает, как забава. Я того мнения, что Ваш театр должен ставить только современные пьесы, только! Вы должны трактовать современную жизнь, ту самую, какую живет интеллигенция и какая не находит себе трактования в других театрах за полную их неинтеллигентностью и отчасти бездарностью».

Совпадение позиций Чехова и Мейерхольда, который считал изображение в театре «чеховского человека», то есть современного,— главной задачей, неудивительно. Вероятно, сами эти мысли в Мейерхольде и созрели под влиянием бесед с Чеховым (или тех его писем, которые нам остались неизвестными), а если он пришел к этому самостоятельно, то его убежденность могла в свою очередь воздействовать на Чехова, укреплять его в собственных размышлениях.

В одном из писем, написанном уже после того, как Чехов прочитал рассуждения Мейерхольда о неуспехе «Снегурочки», он снова возвращается к этой теме. И опять его мысли параллельны с мейерхольдовскими.

«...Не ваше дело играть такие пьесы, и если бы пьеса имела громаднейший успех, то я все же был бы против ее постановки у вас. Ваше дело — «Одинокие» (естественно, что Чехов не мог назвать «Чайку» и «Дядю Ваню». — А. Г.), это тип, которого вы должны держаться, хотя бы они, т. е. «Одинокие», имели бы даже неуспех». В цитированном выше письме Мейерхольд пишет и о себе: «В четверг идет «Чайка». Наконец-то. Соскучились. На прошлой неделе я сыграл две прежних роли: Иоганнеса и Грозного. Последнюю почему-то сыграл с большим подъемом. Зато и устал здорово».

В конце октября Чехов приехал в Москву и поселился в гостинице «Дрезден» (на нынешней Советской площади). Он привез с собой почти законченную пьесу «Три сестры», но еще не в окончательной редакции. До этого он присылал первые три акта по отдельности. Переписывал и отделял пьесу он уже в Москве. «Очень он остался у меня в памяти в этот приезд: энергичный, веселый, помолодевший — просто счастливый; охвачен красивым чувством и новую пьесу уже переписывает», — вспоминал В. И. Немирович-Данченко.

Наконец в театре назначена читка пьесы в присутствии автора. Читал Немирович-Данченко. В фойе был поставлен большой стол, покрытый сукном. Все расселись вокруг него. Чехова посадили в самом центре. Присутствовала вся труппа, кое-кто из рабочих, портные, электрики, настроение было приподнятое. Чехов волновался и неуютно чувствовал себя на председательском месте. Он все время вскакивал, отходил, прохаживался, особенно в те минуты, когда при обсуждении разговор принимал неверное, по его мнению, направление. Во время одной из речей, произнесенной с адвокатским пафосом, он не выдержал и ушел из театра, стараясь, чтобы это осталось незамеченным. Когда его хватились, все подумали, что он себя плохо почувствовал. Станиславский бросился к нему в гостиницу и застал его не только расстроенным, но и рассерженным, каким он редко бывал. Ему показалось, что пьеса не понята, провалилась.

При распределении ролей Мейерхольд получил Тузенбаха.

Вскоре после начала репетиций Чехов уехал в Ниццу, где продолжал переписывать и исправлять пьесу. Его очень волновало, как идет работа над «Тремя сестрами», он требовал в письмах подробностей о репетициях, ожидал неуспеха, раздражался подозрениями, что в театре не считаются с его советами, а перед самой премьерой неожиданно уехал в Италию, побывал в Риме, в Пизе, во Флоренции, словно убегая от известий из Москвы. В начале февраля он вернулся в Ялту, где узнал о том, как прошла премьера.

Художественный театр впервые сыграл «Три сестры» 31 января 1901 года. Спектакль сначала не имел большого, шумного успеха, но успех приходил к нему постепенно, с каждым последующим представлением, и вскоре достиг высшей точки. Немирович-Данченко считал его лучшим чеховским спектаклем в Художественном театре, что не помешало ему при возобновлении в 1940 году совершенно его переделать. Критики, не видевшие старого спектакля, приветствовали переделку, но Л. М. Леонидов, например, находил этот новый сценический вариант «Трех сестер» гораздо слабее первой постановки. Мне удалось видеть два акта старого спектакля на юбилейном вечере МХАТ в

1928 году (когда в последний раз на сцене появился Станиславский в роли Вершинина), и я разделяю мнение Леонидова. Первый вариант «Трех сестер», о котором А. Блок написал потрясенные строки, был спектаклем удивительной силы, зрелости, глубокого реалистического мастерства. Он был именно тем, что сам Чехов определил в письме к Комиссаржевской: «...пьеса сложная, как роман». Да, это был сценический роман в отличие от постановки 1940 года, где пьеса была прочтена, как лирическая, но без сентиментальности, драма.

Многие актеры играли превосходно, но Мейерхольду роль Тузенбаха, видимо, не очень удалась, хотя М. Ф. Андреева (игравшая Ирину) впоследствии очень хвалила его: «Сама я являюсь большой поклонницей драматического таланта Мейерхольда. Я не знаю ни одной роли, которую бы он сыграл плохо. <...> Барон Тузенбах в «Трех сестрах» — лучше нельзя. Я потом играла с Качаловым, так, извините меня, Мейерхольд, несмотря на свои убийственные внешние данные — лицо топором, скрипучий голос,— играл лучше Качалова». Любопытно, что А. Кугель, жестоко разбранивший мейерхольдовского Тузенбаха в дни первых петербургских гастролей МХТ, двадцать лет спустя писал, что Тузенбах до сих пор отчетливо стоит перед его глазами: «Помню скучнейшим бароном Тузенбахом в «Трех сестрах», чего скучнее быть не может, и благодаря именно этому — какой-то стилизации интеллигентской добродетельной скуки — не могу его забыть. Весь его облик на сцене говорил об интеллектуальном перерождении или, если хотите, вырождении. <...> Он, если можно выразиться, врезывал роль в театральное восприятие нажимом своего интеллекта. Интеллект далеко опережал его выразительные способности». Но это ретроспективное признание (кстати, частый случай в творческой биографии Мейерхольда-режиссера) не находило себе подтверждения в оценках современных критиков и отзывах товарищей-партнеров в дни премьеры. И традиция исполнения Тузенбаха пошла не от первого исполнителя — Мейерхольда, как это бывает обычно, а от заменившего его в этой роли Качалова.

А между тем над Тузенбахом Мейерхольд работал упорно, кропотливо, обдуманно. Весь свой уже немалый опыт он вложил в эту работу. Может быть, он даже работал слишком много. Он долго ждал роли, и она попала к нему, когда ему было необходимо еще раз сдать экзамен на ведущего актера труппы, снова доказать свое право быть в группе первых актеров МХТ. Вероятно,— это, конечно, только догадка,— ставя себе слишком много целей, побочных и дополнительных, он потерял легкость и свободу, был напряжен, умствен, холоден, попросту — перестарался...

Сохранилось много свидетельств о трудности, с которой Мейерхольд репетировал Тузенбаха.

Станиславский — Чехову в декабре 1900 года: «Мейерхольд еще не нашел настоящего тона и работает усиленно». Он же — через месяц: «Мейерхольд работает, но жёсток по данным».

А. Вишневский писал Чехову 12 января 1901 года: «Мейерхольд уж очень мрачен, очень напоминает Треплева».

Книппер — Чехову 15 января: «Вчера была генеральная двух актов. <..-> Исполнение, говорят, концертное. Не удовлетворяет всех, кажется, Мейерхольд». 18 января: «У всех идет хорошо, только у Мейерхольда нет жизнерадостности...»

Немирович-Данченко — Чехову 22 января: «Мейерхольд выжимает, бедный, все соки из себя, чтобы дать жизнерадостность. <...> Труд все преодолевает, и в конце концов он будет хорош».

Сохранились заметки Мейерхольда о том, как он представляет себе Тузенбаха: «Петербуржец, воспитывавшийся в корпусе. Вырос в прекрасной семье. Избалован. Не красив, но мягок, грациозен. Отнюдь не шаркун. Очень интеллигентен. Полон жажды жить трудом. В этом смысле тяготеет мундиром, непокоен, ищет работы. Даже привычка — к починкам. В доме все исправляет. Басит. Очень мягкие движения, плавные. Ходит мелкими шагами.

Пенсне, поклон, кивок головы, вскидыв[ает] голову, басит, бодро, отрывисто, энергично, спина.

Говорит, выпячивая губы, басит. Отрывисто, энергично (как можно меньше вихляний). Строен, гибок, ловок. Поворачивается быстро, на одном каблуке. Никогда не наклоняет головы. Смотрит прямо. Постукив[ает] ногой об ногу».

Мейерхольд пробует для себя определить главные мотивы пьесы: «Тоска по жиз[ни] и идеям абстракт [на]. Призыв к труду. Трагизм на схеме. Комедия. Счастье — удел будущего. Труд. Одиночество».

В декабре 1900 года, когда шли самые трудные репетиции «Трех сестер», в дневник заносится такая запись: «Жизнь моя представляется мне продолжительным мучительным кризисом какой-то страшной затяжной болезни. И я только жду, когда этот кризис разрешится, так или иначе. Все равно. Мне будущее не страшно, лишь бы скорее конец, какой-нибудь конец... Скоро елка. Все радуются. А я жду чего-то другого. Мне кажется, будто что-то стоит за дверью и ждет своего часа, чтобы выйти и перевернуть всю мою жизнь».

Искренность этих строк неподдельна. Они и о себе самом, и о Тузенбахе. Когда читаешь это, остается впечатление, что Мейерхольд и образ Тузенбаха — третьего из галереи молодых бунтарей-

интеллектуалов — стремился наполнить личным, автобиографическим содержанием.

Почему же ему это не удалось? Он был на верном пути — все записи свидетельствуют об этом. Может быть, не было достигнуто равновесие между внешней пластикой роли, тем, что на театре называют «характерностью», и ее хрупкой духовностью? Не хватило репетиций? Внутреннего покоя и свободы?

Трудно сейчас ответить на этот вопрос. Мы знаем лишь то, что для Мейерхольда эта роль значила слишком много, а по уверению психологов, наибольший результат достигается не при максимальной, а при средней заинтересованности. Есть рассказы о том, что в Херсоне и Тифлисе, в своих провинциальных антрепризах через два-три года Мейерхольд играл Тузенбаха гораздо увереннее и свободнее. Вряд ли это произошло потому, что он еще поработал над ролью, скорее — наоборот — он там был и режиссером спектакля, и директором театра и отдавал актерской работе меньше напряжения. Как будет сыгран Тузенбах — было не самой главной его заботой. И поэтому он обрел ту легкость и свободу, которых ему так не хватало в Художественном театре. Но, конечно, это тоже только догадка.

На одном из листков мейерхольдовской записной книжки сохранилась конспективная и обрывочная запись замечаний Станиславского на репетициях «Трех сестер»: «3-й акт: Тревожное настроение. Истощенность. Выход быстрее. Не менять поз, когда устали. Объяснение с Ириной при спящем Кулыгине. Уходит сонно в одну половину двери. Все еще монологи «работать-трудиться» без пафоса. II акт не позировать. Мельче шаги. Смех фальшив. Не топтать. III акт. Голову не опускать и не поднимать, говорить мягче. Около туалета что-нибудь держать в руках. Связать с пожаром возбуждение. Быстрее темп вначале. «Почти талантливо». Усталость мешает объяснению. Тон бодрый. Улыбка внешне-технически, мускульно. Слезы на глазах...»

Характерно, что Мейерхольд записывал сугубо конкретные и даже кажущиеся мелкими и частными замечания режиссера (но от подобных замечаний зависит многое: не будем забывать, что это черновая рабочая запись). Это было важно и дорого молодому актеру в трудной, а часто и мучительной работе над Тузенбахом.

Годы спустя Мейерхольд иногда вспоминал отдельные эпизоды этой работы:

— У меня долго ничего не выходило. Задача была как будто простой: выйти, подойти к роялю, сесть и начать говорить. Но только я начинал, как Станиславский меня снова возвращал. В эти минуты я его почти ненавидел. Раз десять начинали снова с моего выхода. Сначала я не понимал, чего он от меня хочет, теперь мне это ясно; я выходил, принимал позу и начинал читать текст. Тогда он поднялся на сцену, бросил на пол бумажку и попросил разрезать мой текст тем, что я, сказав три фразы, вижу бумажку, поднимаю, продолжаю говорить, потом разворачиваю ее и говорю дальше. Все сразу получилось. Как рукой сняло декламацию... Живой жест, когда я поднял и развернул бумажку, помог мне насытить жизнью то, что казалось «монологом»: «...когда я учился в кадетском корпусе...» ...В другой раз он требовал от меня трепетности и внутренней энергии, а я был холоден, как собачий нос. Тогда он дает мне закупоренную бутылку вина, велит открыть ее штопором и при этом говорить текст монолога. Физическая трудность открывания бутылки и нужная для этого энергия сразу разбудили меня. Это был чисто педагогический режиссерский технический прием, который я часто употребляю теперь, наверно вы заметили...

В рассказе Мейерхольда нам сейчас интересны не педагогические приемы Станиславского. В наши дни режиссерам, искушенным в «системе», они могут показаться даже элементарными (но не станем забывать, что они-то и были первым зародышем «системы»). Сквозь рассказ мы угадываем психологическое состояние Мейерхольда-актера, вдруг оказавшегося беспомощным, как ученик, начинающий почти «с нуля». И оценивая его работу над Тузенбахом, где все было трудно, в то время как с Треплевым все было легко, мы видим его смятение, растерянность, часто беспомощность, собираемую в кулак волю. И нам становится понятнее, почему у него так тяжело рождался Тузенбах. У каждого творческого человека бывают такие моменты и целые периоды жизни. Пожалуй, наступивший период был самым трудным в его биографии.

В октябре и ноябре театр показал премьеру еще двух пьес Ибсена: «Доктор Штокман» и «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». В «Штокмане» огромный успех имел Станиславский. Второй спектакль прошел без успеха.

В «Докторе Штокмане» Мейерхольд играл маленькую роль Вика, владельца пароходства. В «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» участвовал в массовке. В первые годы существования Художественного театра в необходимых случаях к массовкам привлекались все ведущие актеры труппы. Это делалось не только по нужде, то есть из-за недостатка статистов, но также из принципа. Руководители театра видели в этом демократическом уравнении всех средство борьбы с премьерством. Но вскоре от этого отказались. В спектакле «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» Мейерхольд, уже популярный исполнитель таких ролей, как Иоанн Грозный, Тузенбах, Треплев,

Иоганнес, сидел в качалке на курорте, уткнувшись носом в газету, без единой реплики и старался, чтобы из-за газеты не было видно его характерного лица. Конечно, это не могло ему нравиться, хотя, впоследствии сам став руководителем театра, он отзывался об этом положительно.

Первые гастроли Художественного театра в Петербурге начались 19 февраля в Панаевском театре (позже сгоревшем). «Чайка» не шла, и Мейерхольда петербургские зрители увидели только в «Одиноких» и «Трех сестрах». Наибольший успех имел «Доктор Штокман». Этому способствовала не только блистательная игра Станиславского, но и вся накаленная общественная атмосфера Петербурга в то время. Об этом хорошо рассказал сам Станиславский в «Моей жизни в искусстве». Для Мейерхольда в эти дни многое определилось.

С начала октября и до конца марта он совсем не писал Чехову. Правда, ноябрь и часть декабря Чехов прожил в Москве, и они виделись в театре, где писатель бывал почти каждый день. Заходил Мейерхольд к нему и в «Дрезден», в номер, заставленный диванами и креслами. Потом наступила нервная полоса репетиций «Трех сестер», которую сменила еще более мрачная полоса пессимистических размышлений, острого недовольства собой. Доходило до мыслей о самоубийстве.

Тридцать первого марта Мейерхольд шлет в Ялту короткое письмо, в котором просит прощения за то, что так долго не писал, и просит сообщить, как Чехов себя чувствует. Это письмо было написано сразу после петербургских гастролей, которые, несмотря на иступленную брань критиков (московские критики были всегда гораздо более доброжелательны к нему), стали переломным моментом в настроениях Мейерхольда. Чехов получил письмо 3 апреля и, видимо, почти сразу ответил. 18 апреля Мейерхольд пишет ему длинное, интереснейшее письмо, поразительное по искренности.

«Дорогой Антон Павлович!

Вы пишете: «спасибо, что вспомнили». Если я не писал Вам так давно, неужели Вы могли подумать, что я забыл Вас. Да разве это возможно? Я думаю о Вас всегда-всегда. Когда читаю Вас, когда играю в Ваших пьесах, когда задумываюсь над смыслом жизни, когда нахожусь в разладе с окружающими и с самим собой, когда страдаю в одиночестве...

Если я не писал Вам и тем не дал реального доказательства моих постоянных дум о Вас, то только потому, что сознаю свою негодность к жизни, сознаю, что все мои переживания никому не интересны.

Я раздражителен, придирчив, подозрителен, и все считают меня неприятным человеком. А я страдаю и думаю о самоубийстве. Пускай меня все презирают. Мне дорог завет Ницше: «*Werde der du bist*» («Будь тем, кто ты есть»,— *А. Г.*). Я открыто говорю все, что думаю. Ненавижу ложь не с точки зрения общепринятой морали (она сама построена на лжи), а как человек, который стремится к очищению своей собственной личности.

Я открыто возмущаюсь полицейским произволом, свидетелем которого был в Петербурге 4-го марта, и не могу спокойно предаваться творчеству, когда кровь кипит и все зовет к борьбе.

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! Недаром петербургская молодежь так старательно подчеркивала свое отношение к нашему театру. В то время как на площади и в церкви ее, эту молодежь, бессердечно, цинично колотили нагайками и шашками, в театре она могла открыто выражать свой протест полицейскому произволу, выхватывая из «Штокмана» фразы, не имеющие к идее пьесы никакого отношения, и неистово аплодируя им. «Справедливо ли, чтобы глупцы управляли людьми просвещенными»; «когда идешь защищать правду и свободу, не следует одевать лучшей парь». Вот какие фразы Штокмана вызывали демонстрацию. Театр объединил в себе все классы, различные партии, заставляя всех страдать одним горем, выражать один восторг, протестовать против того, что всех одинаково возмущает. <...>

Общественное движение последних дней приподняло мое настроение, возбудило во мне такие желания, о каких я и не мечтал. И мне снова хочется учиться, учиться, учиться.

Мне нужно знать, совершенствоваться ли личность или идти на поле битвы за равенство. <...>

Я мечусь и жажду знаний.

А когда я смотрю на свои худые руки, я начинаю ненавидеть себя, потому что кажусь себе таким же беспомощным и вялым, как эти руки, которые никогда не сжимались в сильные кулаки».

Это письмо подверглось перлюстрации. После революции было установлено, что так называемая «Выписка из полученного агентурным путем письма Всеволода Мейерхольда» была «секретно» и «совершенно доверительно» препровождена 28 апреля 1901 года знаменитому начальнику Московского охранного отделения С. В. Зубатову.

Мейерхольд не просто наблюдал студенческую демонстрацию 4 марта, он в ней сознательно

участвовал, и, когда конные казаки налетели у Казанского собора на безоружную толпу, он еле ускользнул от разъяренных усмирителей.

Вернувшись в Москву, он описал ужасную сцену на площади у Казанского собора и под заголовком «Рассказ очевидца» передал через знакомого студента в заграничную ленинскую «Искру». Он сам не знал тогда, дошло ли его письмо до редакции и было ли напечатано. Но в № 3 (апрельском) «Искры» был помещен обзор событий, связанных с демонстрацией 4 марта со ссылкой на сообщения «очевидцев». Вполне вероятно, что одно из этих сообщений принадлежало Мейерхольду.

Вслед за Петербургом волна студенческих демонстраций прокатилась по всем университетским городам России. Правительство ответило репрессиями. Студентов арестовывали, университеты закрывались. За «учинение скопом беспорядков» студентов в массовом порядке исключали из учебных заведений и отдавали в солдаты, несмотря ни на какие льготы по образованию и семейному положению. В ответ студенчество проводило всеобщие стачки. Событиями была затронута вся страна.

Отец автора этих строк, студент Технологического института в Петербурге К. Н. Гладков, тоже был арестован и, просидев много месяцев в Крестах, выслан под полицейский надзор на родину без права поступления в высшие учебные заведения.

Еще в феврале святейший синод отлучил от церкви Льва Толстого «за ниспровержение всех догматов православной церкви и самой сущности веры христианской», как говорилось в постановлении синода, а на самом деле — за антиправительственные высказывания и разоблачение лицемерия официальной религии. Это вызвало взрыв негодования всей интеллигенции. К Толстому посыпались письма со всех концов России.

Шел общий подъем революционного движения. В апреле был арестован редактор «Жизни» В. А. Поссе, а вслед за ним в Нижнем Новгороде — и А. М. Горький. До середины мая он находился в нижегородской тюрьме, а потом был выпущен по состоянию здоровья с оставлением под домашним арестом.

Любимый журнал Мейерхольда «Жизнь», устроивший во время пребывания Художественного театра в Петербурге встречу-банкет в честь художественников, висел на ниточке. Летом он был закрыт.

М. П. Чехова писала брату: «В Москве творится что-то странное — студенты, рабочие, Толстой — страшно ходить по улицам».

Все эти события отзывались в душе Мейерхольда острыми раздумьями о роли искусства в современности. Интересно проследить, как на ощупь, оступаясь, заходя в тупики и выходя из них, пробирается его напряженная мысль к новым выводам.

В то время он записывает в дневнике: «Буржуазной публике нравится в импрессионизме, в настроениях, глубоких до непонятности словах не их истинное значение... ей нравится, что в этих произведениях искусства не трогают ее, не бранят, не издеваются над ней. А как только появляется что-нибудь простое, но щекотливое для самолюбия буржуазии, последняя возмущается таким произведением искусства или молчит безразлично и вяло».

Может быть, эти мысли были навеяны ему судьбой драмы Гауптмана «Ткачи», которую он считал «гениальной»?

Весной в Художественном театре репетировалась для будущего сезона драма Ибсена «Дикая утка» (Мейерхольд играл маленькую роль Флора) и драма Гауптмана «Микаэль Крамер», где он не был занят.

Свободного времени оставалось много, даже слишком много. Он по-прежнему массу читает — его записные книжки полны списками книг, которые обязательно надо прочесть и которые прочтены.

В середине апреля в Москве уже чувствовалась весна. И тянуло на воздух, на природу...

«Недавно мы любовались в Петровско-Разумовском закаты солнца. Потом смотрели, как сгущались тени, как на фоне бледного неба постепенно вырастали силуэты деревьев, тем выше, чем становилось темнее. Воздух холодел, на небе зажигались звезды, а в душе сгущались тени, как в природе».

Чехов находил у него признаки серьезного литературного дарования и советовал писать. Но, странное дело, отлично писавший письма и статьи, умевший найти точные слова в дневниковых записях для самого себя, Мейерхольд становился искусственным и манерным, едва только начинал «повесть». В его бумагах сохранилось несколько таких «начал» и отрывков. Он сам чувствовал это и бросал начатое. Больше всего на свете он ненавидел дилетантизм, облегченное, неумелое отношение к своему делу.

Вышеприведенный отрывок взят из его письма. В описании апрельского вечера заметно влияние его любимца Чехова. Оно и точно, и поэтично. Может быть, он и смог бы «выписаться»,

если бы отдал этому себя так, как только он умел отдавать себя в искусстве — всего, без остатка, без конца...

Не занятый на репетициях, Мейерхольд, однако, активно участвует в так называемых «беседах» о новых постановках, где режиссеры и исполнители обсуждали идеи и быт пьесы, характеристики действующих лиц и общий рисунок.

Возникает идея создания в театре «дополнительных спектаклей» — в наши дни они называются «внеплановыми», — в которых актеры, свободные в основном репертуаре, смогут найти применение своим силам. Его поддержал А. П. Зонов, с которым он близко сошелся в эту зиму. В театре ставилось не больше четырех-пяти спектаклей в сезон, и от бездействия страдал не один Мейерхольд. Как он сам сформулировал в одном из писем, инициатива эта возникла из боязни «постепенного угасания артистической индивидуальности». Цель ее — «немного ободрить дух артистической личности и дать ему расти и совершенствоваться». Но он предвидит на пути к этому «много-много преград». Так оно и оказалось. Из этой затеи ничего не вышло. Но характерно, что поиски выхода из тупика творческой бездеятельности Мейерхольд — сын своего времени, эпохи демократических устремлений, — сначала ищет не на индивидуальном, а на коллективном, общественном пути. И уж, конечно, первым делом он мечтал о постановке неизвестных в России произведений своего любимого Гауптмана.

В апреле он отправляет Ольгу Михайловну с девочкой в Лопатино и, чтобы не платить за квартиру, бросает ее и переезжает к Сергею Ремизову. Ранней весной Москва ему кажется особенно грязной и утомительной.

В дни петербургских гастролей он познакомился со студентом-технологом, участвовавшим в массовках в «Докторе Штокмане» и близким к социал-демократическим кругам. Это был А. Н. Тихонов, будущий известный издательский деятель, друг и сотрудник Горького, а тогда еще не оперившийся юнец. Тихонов моложе его, и их дружба носит характер идейного сочувствия. Они обмениваются письмами условного и полуконспиративного содержания, полными намеков, понятных им с полуслова. Это делается, чтобы обмануть перлюстраторов — уловка довольно наивная, потому что они были неопытными конспираторами, а интересовавшиеся подобными письмами жандармы давно уже умели разгадывать всевозможные намеки и тонкости «эзопова языка».

Шестого мая Мейерхольд пишет ему: «Ваш пессимизм по поводу студенческих дел мне понятен и непонятен. Понятна грусть, когда к борьбе стремишься и должен уступить, коль бой неравен: «там сила, но не право». Но мне хочется, чтобы Вы были в борьбе чуть-чуть объективным. Помните: так должно быть! Неужели море теряет в Ваших глазах обаяние и силу, раз оно знакомо с часами затишья?! «Пусть сильнее грянет буря» и море зашумит... Ваш М. Читали апрельскую книжку «Жизни», читали «Буревестник» Горького?».

В мае в Москву приехал Чехов, почти тайно от друзей и родных обвенчался с Книппер, и они уехали на кумыс, прописанный писателю из-за обострения легочного процесса. Мейерхольд в этот приезд его не видел.

Сезон был утомительным и трудным. Он устал не столько от спектаклей, сколько от закулисных пересудов и своих собственных раздумий и сомнений. Он устал и от пыльной, грязной, шумной весенней Москвы, от грохота ломовиков по булыжным мостовым, от воплей разносчиков, от толкотни на улицах, от извозчиков, с которыми надо обязательно торговаться, и мечтал скорее очутиться в тихом Лопатине с его прудами и ивами, с низким одноэтажным домом, построенным без всякого «стиля», но кажущимся дворцом после душных московских комнатух.

Он уехал туда в конце мая.

Сезон кончился для него смутно и неопределенно. Вокруг многое менялось, и он чувствовал, что перемены предстоят и ему. Но какие?

КОНФЛИКТ

Август 1901 года. Перед началом нового, четвертого сезона в Художественном театре идут репетиции «Микаэля Крамера» и «Дикой утки». Ждут пьесу от Горького, которую он наконец заканчивает. И сам Владимир Иванович должен на днях читать написанную им летом пьесу.

Со времени петербургских гастролей театр называется Московским Художественным: слово «Общедоступный» исчезло с афиш и программ. Вместе с ним исчез и несколько патриархальный, «кружковый» дух, но остается хорошо налаженное и уже вполне профессиональное дело. Постепенно меняется весь административный уклад, но главные перемены еще впереди. В жизни театра большую (и с каждым месяцем — все большую) роль стал играть Савва Морозов — миллионер, текстильный фабрикант. Он выручил театр в трудную минуту крупным займом и в благодарность приглашен в состав дирекции. Он интересный, умный человек, с художественным чутьем, но одержим русской манией — все реорганизовывать. И хотя некоторые за глаза с артистическим высокомерием называют его полупрезрительно «купец», забывая, что «купцом» был сам Станиславский (и остался — он продолжает быть директором Алексеевской фабрики золотого канительного шитья), но твердая воля Морозова уже многое решает в театре. Он влюблен в талант Станиславского и в женское очарование М. Ф. Андреевой. Немирович-Данченко ревнует их обоих к нему, но умело пользуется, когда нужно, его растущим влиянием, деловитостью, организаторским размахом.

Для него самого наступающий сезон очень важен и в известном смысле решающ. После долгих колебаний он включил в репертуар театра свою пьесу. Популярный драматург «дочеховской эры» русского театра, неутолимый честолюбец и игрок, которого не удовлетворяло его определенное «второе место» в Художественном театре (после Станиславского), он делает крупную ставку. Успех ее — вопрос его самолюбия и самоутверждения.

О. Л. Книппер писала А. П. Чехову 28 августа: «Завтра Влад. Ив. читает свою пьесу. Волнуется, кажется, сильно. <...> Станиславский, говорят, в диком восторге от пьесы Влад. Ив. и уже написал *mise-en-scene* 1-го акта. Интересно — послушаем. А, право, страшно за Влад. Ив. Подумай, если пьеса не понравится, — каково ему? <...> Вл. Ив. очень хотел бы прочесть ее тебе или послать, но до сих пор не имел ее целиком на руках». 29 августа: «Скоро 2 ч. ночи, а я недавно вернулась с чтения пьесы Вл. И. и устала ужасно. У меня в голове сумбур, а на душе муть. <...> Пьеса, кажется, понравилась, аплодировали сильно». 30 августа: «Если бы ты видел, как он волновался вчера, т. е. Вл. Ив.! Интересно, будет ли беседа вскоре и кто будет высказываться. С сухими физиономиями сидели Мейерхольд и Роксанова».

Как мы уже знаем, пьеса Мейерхольду очень не понравилась, и он своего мнения не скрывал. Это не самый лучший способ налаживать отношения с директором театра, сочиняющим пьесы. В эти предсезонные дни завязался тот узел отношений, неизбежной развязкой которого вскоре стал уход Мейерхольда из театра.

Понятно, что у Мейерхольда могло быть особое мнение: по литературному и общественному развитию он всегда был на голову выше своих товарищей. Но почему же Роксанова? Это можно объяснить тем, что мужем Роксановой был тоже литературно развитой молодой актер Михайловский, сын знаменитого критика и редактора «Русского богатства» Н. К. Михайловского. Возможно, наконец, что пьеса не понравилась еще кое-кому из труппы, но они это благоразумно не показывали. Сама Книппер, по ее признанию, вынесла из читки очень смутное и неясное впечатление.

Девятнадцатого сентября состоялась премьера «Дикой утки». Спектакль не имел успеха. Не увлек он и Чехова, приехавшего в Москву накануне премьеры. «Вяло, неинтересно и слабо», — писал он одному из своих корреспондентов. Он посмотрел наконец «Три сестры», сделал кое-какие замечания и нашел, что спектакль идет «великолепно, с блеском» и «гораздо лучше, чем написана пьеса». Мейерхольдом — Тузенбахом остался доволен — во всяком случае, разочарования его исполнением не высказал; и когда прочитал в конце октября три акта «Мещан», только что присланных Горьким, то сразу рекомендовал Мейерхольда на роль Петра (в письме к Горькому и, вероятно, в разговорах с руководителями театра). Впрочем, формальное распределение ролей состоялось только спустя два месяца. Чехов в этот приезд жил в новой квартире, снятой О. Л. Книппер в крутом Звонарском переулке, напротив знаменитых в Москве Сандуновских бань. Мейерхольд несколько раз побывал у него здесь и часто виделся с ним в театре.

Перед своим отъездом Чехов смотрел на генеральных репетициях «Микаэля Крамера». Спектакль ему очень нравился, и он был удивлен, когда, уже находясь в Ялте, узнал, что премьера прошла со средним успехом. Впрочем, в отличие от «Дикой утки» «Крамер» постепенно стал посещаться и приниматься все лучше и лучше. Через некоторое время Книппер писала ему: «Крамер идет ничего себе. Молодежи учащейся нравится».

Прочитал Чехов и пьесу Немировича-Данченко «В мечтах» (тогда она еще называлась «Около жизни»). Мы не знаем, что он сказал автору: вероятно, нечто условно-дипломатичное. Но другим он писал: «Ведь пьеса-то шумная, трескучая»,— и решительно отвергал мнение, что она написана под его влиянием.

После премьеры «Крамера» в театре продолжались репетиции только «В мечтах». Ставили пьесу совместно Станиславский и Санин. Первые две премьеры сезона не принесли театру того шумного успеха, к которому привыкли художественники, и они приуныли. Уезжая из Москвы, Чехов уносил впечатление, что «Станиславский — Алексеев болеет, все молчит, скучен. Немирович сердится». Он торопил их скорее начинать репетиции «Мещан», так как опасался, что «провал его (Немировича-Данченко.— А. Г.) пьесы <...> был бы провалом театра».

Приблизительно в это же время Художественный театр по инициативе Н.-Д. не принял пьесу Найденова «Дети Ванюшина», имевшую вскоре огромный успех в театре Корша.

В «Дикой утке» Мейерхольд сыграл эпизодическую роль Флора и удостоился мимолетной похвалы рецензента газеты «Россия», а в «Мечтах» со скукой и неприязнью репетировал тоже небольшую роль князя Трубчевского. Правда, он много играл. С успехом шли «Смерть Иоанна Грозного», «Одинокие» и почти каждый раз с аншлагами и шумными овациями — «Чайка» и «Три сестры». Но это не могло наполнить его жизни, и он тосковал и нервничал.

Мир театра — мир больших личных страстей, раненых самолюбий, неоправдавшихся надежд. Часто за громкими словами недовольства и критики находишь чисто личные мотивы, и трудно в этом обвинять актеров, у которых субъект искусства, творческое «я» и материал искусства составляют одно целое: голос, тело и психика творящего. И все же у нас есть доказательства, что крайний субъективизм молодого Мейерхольда не мешал объективности его критицизма. В одной из его записных книжек этого периода можно встретить такую запись:

«Отчего в Художественном] т[еатре] пьеса идет с каждым разом хуже? Режиссер — критик, а не учитель». Далее идет сравнение Художественного театра с Малым, и в противоречии с уже установившимся общим мнением, что именно Художественный театр оказался победителем в соперничестве обоих театров, автор записи в оценке свойств актеров Художественного и Малого отдает предпочтение вторым. Актера Художественного театра он называет «актером глаза», а у актера Малого находит «богатство индивидуальных сил». Повторяю, запись конспективна и носит явно черновой характер, но можно догадаться, что в ней критикуется внешний, поверхностный реализм некоторых спектаклей Художественного театра и актерская техника («актер глаза»), ему соответствующая. Далее следует острая запись: «Дирекция Художественного] т[еатра] не выразитель воли большинства, а организованный произвол. И, наконец, философическое размышление: «Чувство неудовлетворенности — источник великих дел».

Любопытно, что в одной из записей о творчестве любимого драматурга Г. Гауптмана, сделанной в 1901 году, я встретил фразу, которую не раз слышали от Мейерхольда участники репетиций «Одной жизни» (по роману Н. Островского «Как закалялась сталь») в 1937 году — о трагизме «с улыбкой на устах». Он будет еще много меняться, но в чем-то главном он — это он — Мейерхольд, такой, а не другой.

В конце года записи в дневнике становятся длиннее и еще откровеннее...

«Самое опасное для театра — служить буржуазным вкусам толпы. Не надо прислушиваться к ее голосу. Иначе можно свалиться с «горы» в «долину». Театр тогда велик, когда он поднимает толпу до себя и, если не поднимает, так по крайней мере тащит ее на высоты. Если прислушиваться к голосу буржуазной толпы, как легко можно свалиться вниз. Всякое стремление ввысь тогда только целесообразно, когда оно неподкупно. Надо бороться во что бы то ни стало. Вперед, вперед, всегда вперед! Пускай будут ошибки, пускай все необычно, крикливо, страстно до ужаса, скорбно до потрясения и паники, все-таки все это лучше золотой середины. Никогда не поступаться и всегда меняться, играть разноцветными огнями, новыми, непоказанными. Огни эти слепят зрение, но они разгораются яркими кострами и приучат к своему свету».

Он еще не знал того, что его ждет впереди, но все его будущее в этой смутной, но страстной программе. Он не мог предвидеть своей судьбы, но он предугадывал, жаждал ее, тосковал о ней. Постановку пьесы «В мечтах» он считал малодушной уступкой «голосу буржуазной толпы», и, подчиняясь театральной дисциплине, которую он впоследствии сравнивал с дисциплиной корабля, каждый раз шел на репетиции злым, раздраженным, замкнутым.

Характерно, что уже в эти годы Мейерхольд меньше всего общается с актерской братией и ищет друзей в литературной среде. Это тоже осталось у него на всю жизнь.

В письмах Книппер к Чехову есть много упоминаний об импровизированных актерских вечеринках, сборищах, праздниках, и в перечислении их участников мы ни разу не встречаем имени Мейерхольда. Вряд ли это случайность. По своему образу жизни он не принадлежит к артистической

богеме, хотя умеет быть центром и «заводилой» в любой компании. Он живет как типичный российский труженик-интеллигент, скромный в потребностях.

Может быть, поэтому в театре он довольно одинок. И, как все одинокие люди, ведет дневник. Его тянет к бумаге и перу. Он чувствует потребность формулировать свои мысли и чувства. И, когда ночью, после закончившегося спектакля, недавний Треплев, Иоганнес, царь Грозный, подняв воротник пальто, он выходит Лиховым переулком на Садово-Каретную, спускается к Самотеке, где уже рукой подать до дома, он идет пешком не только из экономии, а также потому, что привык и любит размышлять на ходу.

Ему есть над чем подумать — он недоволен своей жизнью. Второй сезон неудач. Да, он по-прежнему продолжает «нести репертуар», как говорят актеры, но что он будет играть завтра? Ему говорят, что другие не имеют и этого. Может быть — это утверждает Катя Мунт,— у него просто плохой характер? Но ведь — это тоже знают близкие и товарищи — никто не умеет быть таким неистощимо-веселым, забавным, жизнерадостным, как он, когда ему хорошо. Но почему же это так редко с ним бывает?

Он уже спрашивал Чехова об этом год назад: «Не понимаю, отчего так тяжело живется. Вероятно, у меня тяжелый характер. А может быть, неврастения».

Тогда Антон Павлович посмотрел на это как врач и посоветовал ему провести лето на юге.

Он вспоминает и другое письмо Чехова — об Иоганнесе, где Чехов писал ему об «одинокости, которую испытывают только высокие, притом здоровые (в высшем значении) организации».

И он понимает, что это письмо не только об Иоганнесе, но и о самом Чехове, а, может быть, отчасти и о нем — Мейерхольде.

Неврастения тогда считалась модной болезнью, как в середине XIX века — чахотка. Нервы, нервность, неврастения, невроты — многое объяснялось этим. Газетчики писали: «наш нервный век». Появилось театральное амплуа — герой-неврастеник. Мейерхольда тоже числили по этому разряду. В модных пьесах героини обязательно падали в обморок. Нередки были обмороки и в зрительном зале. Это было своего рода психологическим поветрием. Много лет спустя В. Э. Мейерхольд, решив поставить спектакль из трех чеховских водевилей, блестяще спародировал эту странную историческую особенность в общем-то довольно безобидного и тихого времени и назвал свой спектакль «33 обморока».

Нет, неврастения тут ни при чем. Пожалуй, все гораздо проще. Просто он хочет играть. Но не тусклого Флора, не выдуманного князя Трубчевского, а одного из тех молодых людей конца одного века и начала нового, к числу которых принадлежат уже сыгранные им Треплев, Иоганнес, Тузенбах,— одного из тех, к которым принадлежит и он сам.

Но он всего лишь актер, и его работа зависит от многих обстоятельств: от репертуара, от расположения или нерасположения режиссеров, от того, что происходит в театре и вне его, от десятка причин, ему неподвластных.

Он хозяин сам себе только ночью за тетрадками дневников.

И он снова пишет: «Я часто страдаю, потому что у меня остро развитое самосознание. Я часто страдаю, зная, что я не то, чем должен быть. Я часто в разладе со средой, в разладе с самим собой. Постоянно сомневаюсь, люблю жизнь, но бегу от нее. Презираю свое слабование и хочу силы, ищу труда. Я несчастен чаще, чем счастлив. Но счастье найду, как только перестану копаться в анализах, как только окрепнут силы, чтоб броситься в активную борьбу. В новой пьесе Горького кто-то говорит: «Надо замешаться в самую гущу жизни». Верно. А босяк Сережка в «Мальве» говорит: «Надо всегда что-нибудь делать, чтобы вокруг тебя люди вертелись... и чувствовали, что ты живешь. Жизнь надо мешать чаще, чтобы она не закисло». Верно. В драме Треплева, Иоганнеса и Тузенбаха много моего, особенно в Треплеве. Когда в 1898 году я впервые играл эту роль, я переживал много сходного с ним. Исполнение роли Иоганнеса совпало с моими увлечениями индивидуалистическими тенденциями. Призывные ноты Тузенбаха к труду, к активной борьбе помогают мне вырваться из области идеализма пассивного. И вот я рвусь к жизнеспособности, к трепетному здоровому труду. Хочется кипеть, бурлить, чтобы создавать, не только разрушать, создавая, разрушая. Теперь кризис. Самый опасный момент. И остро развитое сознание, сомнения, колебания, самоанализ, критика окружающего, увлечения доктринами — все это не должно быть целью, только средством. Все это для чего-то другого. <...> Мое творчество — отпечаток смуты современности. Впереди новое творчество, потому что новая жизнь. Меня уже захватила новая волна».

В исповедальных дневниковых записях нередко присутствует элемент самолюбования и позы. Самоанализ разрастается и становится самоцелью. Человек уже не пишет дневник, чтобы лучше понять себя, а как бы живет, чтобы писать дневник. Таковы дневники Гонкуров. Эта черта совершенно отсутствует в дневниковых записях Мейерхольда. Они всегда психологически точны: самоанализ в них предваряет поступок, действие, очень четко их мотивирует. Вышеприведенная

запись с поразительной верностью объясняет душевную сумятицу молодого художника, то, что он сам называет разладом со средой и с самим собой. В ней подводятся итоги целого периода жизни и сквозит ожидание нового.

Может быть, этот дар психологической точности самонаблюдения и казался Чехову в Мейерхольде предвестием литературного таланта. Но этот, не такой уж чистый, дар, если он обращен на самого себя, помогает формированию редкого по цельности, при всех его крайностях, характера. Мейерхольд часто казался другим людям загадкой. Но для самого себя он загадкой не был.

И, чтобы понять его до конца, нам нужно только следовать за ним самим.

Огромное впечатление на Мейерхольда в конце года произвела психическая болезнь его старого товарища по Филармонии, актера на маленьких ролях в Художественном театре А. П. Зюлова, может быть, самого близкого его друга в этот беспокойный и трудный год.

«Я и он почти каждый день сходились и говорили, чтобы реализовать давно желанные мечты. Говорили и писали. У него не было денег, не было места; нашлось место, явились деньги. Он хотел работать при журнале, я его устроил. Он радовался, как ребенок, потому что осуществилось то, к чему давно стремился. Писать о театре, видеть горячих людей за работой разрушения старых форм и создания новых <...> Вдруг мы не стали понимать его. Тогда мы поняли, что он ушел от нас безвозвратно. <...> Аркадий Павлович в палате для душевнобольных. Я навещаю его. Известил родных, но никого еще нет. Он пока на моем попечении».

Мейерхольд несколько драматизировал заболевание А. П. Зюлова. Зюлов выздоровел, стал работать в театре, приобрел известность как хороший, культурный режиссер, и еще не раз пути его и Мейерхольда перекрещивались. Но тогда, в это кризисное время, частые посещения лечебницы для душевнобольных, множество хлопот, связанных с болезнью друга, и острое чувство жалости к нему не могли не расшатывать и без того напряженные нервы.

В конце 1901-го и в начале 1902 года в Москве происходили массовые аресты революционно настроенной студенческой молодежи. Среди других был арестован и начинающий литератор, бывший тогда социал-демократом Георгий Чулков. Мейерхольд познакомился с ним, когда тот еще учился в последнем классе гимназии и энергично и шумно собирал подписи под адресом московской общественности участникам «Чайки». Гимназист Чулков часто провожал его после спектаклей до дома. Позже Мейерхольд не раз встречал его на всевозможных рефератах, докладах, диспутах. После ареста Чулков был посажен в арестный дом Пречистенской части, находившийся в Штатном (ныне Кропоткинском) переулке. В том же переулке рядом с тюрьмой помещалась психиатрическая лечебница, где лежал А. П. Зюлов. Однажды, возвращаясь оттуда, Мейерхольд встретил юную курсистку Надю, жену Чулкова. Ей не разрешали свидания с мужем. И тогда у изобретательного Мейерхольда возник хитроумный план. Тюремный дворик для прогулок примыкал к саду лечебницы. Мейерхольд под каким-то предлогом провел Н. Г. Чулкову в сад, и она, дождавшись, когда мужа вывели на прогулку, сумела с ним переговорить через забор. На страже стоял Мейерхольд и жестами предупреждал, когда караульный солдат поворачивался в их сторону. Чулков вскоре был сослан в Восточную Сибирь, но через четыре года жизненные дороги его и Мейерхольда снова сошлись: именно он познакомил Мейерхольда в Петербурге с Блоком.

В конце ноября заболел Лужский, и Мейерхольду пришлось заменить его в роли бургомистра в «Докторе Штокмане». Бургомистр — большая роль: партнером был Станиславский, замечательно игравший самого Штокмана, брата бургомистра. Времени на «ввод» оставалось мало. «...Пришлось зубрить, потом репетиции, волнения и проч.». Он сыграл эту роль 26 ноября.

Не умея пребывать в пассивной меланхолии, он снова пытается заняться литературным трудом. Вместе с А. М. Ремизовым переводит с немецкого книгу Родэ «Ницше и Гауптман». Перевод выходит в новом издательстве В. Саблина, с которым Мейерхольд близко сходитя. В доме Саблиных его ждет интересное знакомство — с литовцем, хотя и русским литератором, поэтом и переводчиком Юргисом Балтрушайтисом. Этот краснолицый, молчаливый, невозмутимый человек сразу почувствовал симпатию к живому, непоседливому, переменчивому молодому актеру, и случайная встреча стала началом дружеских отношений, продолжавшихся почти сорок лет. Я несколько раз видел их вместе в середине 30-х годов, и меня всегда удивляла эта дружба, казавшаяся воплощением парадоксальной поговорки о том, что крайности сходятся. На одном ее полюсе — невозмутимый покой, на другом — вечное беспокойство.

Ю. К. Балтрушайтис знакомит Всеволода Эмильевича с В. Я. Брюсовым и вводит в салон миллионерши В. А. Морозовой. Мейерхольд раз или два участвовал в литературных концертах в морозовском салоне в ее роскошном особняке на Воздвиженке, но не стал там завсегдатаем: социальное отталкивание от мира богатых меценатов было в нем достаточно развито, да он был и слишком беден и горд, чтобы непринужденно чувствовать себя в этой среде.

Мир издательств и редакций, мир книг и журналистики, больше привлекает его.

В. Саблин носился с идеей создать в Москве новый журнал. Разрешение еще не получено, а уже снято помещение и отпечатаны редакционные бланки. Журнал должен называться «Маяк». Из затеи этой ничего не вышло, но подготовка, хлопоты, проекты, планы, приглашение сотрудников — все это само по себе кажется Мейерхольду необыкновенно увлекательным. Получив письмо от А. М. Ремизова, в котором тот живописно описывал свою очередную ссылку в Вологде, где вместе с ним одновременно находились А. А. Богданов (Малиновский), А. В. Луначарский, Н. А. Бердяев, П. Е. Щеголев, П. П. Румянцев, Б. В. Савинков и другие, он рассказал об этом Саблину, и тот, учитывая насущную потребность ссыльных в авансах, загорелся мыслью завербовать их в сотрудники журнала. Мейерхольду очень хотелось повидать Ремизова, и, когда Саблин предложил ему выбрать несколько дней, свободных от спектаклей, и съездить в Вологду в качестве полномочного представителя «Маяка», он без раздумья согласился. В первой половине ноября у него выдалось «окно» в репертуаре, и вместе с Сергеем Ремизовым он отправился в Вологду.

Несмотря на раннюю зиму, в Москве было сыро, все ходили в галошах, а Вологда встретила их морозом, солнцем, сугробами. В тот же вечер они попали на реферат Луначарского против новых идей Бердяева, который уже начал переходить «от идеалистически окрашенного марксизма к сумеркам мистики» (как характеризовал позицию философа автор реферата). Реферат читался в квартире врача земской больницы, и кроме ссыльных присутствовали «сочувствующие» и «ищущие» местные интеллигенты. Бурный спор закончился мирным чаепитием с бутербродами с колбасой. Это напоминало родную Пензу и было приятно. После реферата они возвращались вместе с докладчиком по скрипящим под ногами узеньким тротуарам.

Еще одно новое интересное знакомство, и тоже — на долгие годы.

Колония ссыльных жила в тот год в Вологде на редкость интенсивной умственной жизнью, и в эту кипучую атмосферу с наслаждением окунулся Мейерхольд. Все было интересно ему здесь: быт ссыльных, получавших от жандармского управления на прожитие шесть рублей сорок копеек в месяц и подрабатывавших кто как мог — переводами, уроками, статистическими работами в управе; непрерывные политические и философские дискуссии, сам город, где в архитектуре церковей и старых домов чувствовалось влияние старинного зодчества русского Севера. В эмиграции А. Ремизов написал воспоминания о своей вологодской ссылке под выразительным названием «Северные Афины», в которых с ностальгией изобразил скучное житье-бытье ссыльных в богатом торговом городе и царственное пиршество их интеллектуальной жизни, которому могли позавидовать и столицы. На реферате Луначарского Бердяев «принципиально» не присутствовал, но на другой день зашел к Ремизову. Его витиеватое красноречие не показалось Мейерхольду убедительным: весь строй его мыслей был ему чужд, но он заинтересовался молодым философом как психологическим феноменом и, вернувшись в Москву, взялся читать прежние «марксистские» статьи Бердяева.

Состав сотрудников «Маяка» формировался исключительно широко: от марксистов до поэтов-символистов. Литературным отделом должен был заведовать Балтрушайтис, общественно-политическим — Фриче. Предполагалось пропагандировать входивших в моду скандинавских писателей: А. Стриндберга и К. Гамсуна — и, разумеется, Метерлинка. Конечно, все подневольные обитатели «Северных Афин» с восторгом встретили сообщение о журнале, три дня в Вологде промчались незаметно, и, заручившись списком готовящихся трудов и адресами для высылки авансов, Мейерхольд уезжал в Москву с грустью. В театре его не ждало ничего интересного, и он заранее скучал при одной мысли о репетициях «В мечтах».

Приготовления к выпуску «Маяка» продолжались несколько недель, и Мейерхольд принимал в них самое активное участие, но в начале 1902 года Управление по делам печати наотрез отказало в разрешении.

Он по-прежнему много читает. Балтрушайтис привлек его внимание к стихам Бодлера. Мейерхольд увлекся ими, зачитывался, учил наизусть. Особенно он восхищался «Осенней песнью», «Падалью», «Разбитым колоколом», «Самообманом», «Неизгладимым» и «Гимном красоте». Он любил повторять строки из «Гимна красоте»:

«...И что мне, рождена ты светом или тьмою,
Когда с одной тобой, о вечный мой кумир,
О ритм, о цвет, о звук!— когда с одной тобою
Не так печальна жизнь, не так ужасен мир...»

Увлечение Бодлером тогда было распространено в разных кругах русской интеллигенции, в том числе и в революционных. Не случайно переводчиком Бодлера стал старый народник, член редакции «Русского богатства» П. Я. Якубович-Мельнин.

Балтрушайтис увлек Мейерхольда и современной западной литературой: Стриндбергом и

Гамсуном, Пшибышевским и Тетмайером. Для молодежи начала века эти имена звучали обещанием новых откровений. Ими увлекались «в кредит», по доверию к новизне и остроте формы. Казалось, что они приобщали смутную провинциальную русскую действительность к мировым проблемам. Как это почти всегда бывает, значение многого преувеличивалось, и то, что выглядело тогда непреходяще важным и глубоким, оказалось на поверку всего лишь быстротекущей модой. Модные пустоцветы занимали умы не меньше, чем подлинные художники: все шло заодно в общем потоке нового, только строгое время все разделило и поставило на свои места.

Тридцать пять лет спустя Мейерхольд еще помнил наизусть и однажды продекламировал в моем присутствии «Железные лилии» Роденбаха. Помнил он и Бодлера в старых переводах.

Но увлечение поэзией и современным искусством Запада не заслонило жгучего интереса к своему, сегодняшнему; к той «политике», которой тогда жила вся Россия. Мейерхольд в письмах умоляет А. Н. Тихонова: «Пишите о делах в университете и специальных учебных заведениях. С 13-го не имею никаких вестей. Резолюцию универсантов от 13-го с. м. читал. Ловко! Пишите скорее...» Мейерхольд здесь имеет в виду резолюцию сходки студентов Петербургского университета, в которой шестьсот шестьдесят восемь человек требовали «свободы слова, личности и организации» и протестовали против политики министра просвещения Ванновского. Резолюция эта была опубликована только в подпольных изданиях и распространялась листовкой, но гектографированная литература имела такое широкое распространение, что удивляться знакомству с ней не приходится. Ее читала вся интеллигенция. Он мог, например, получить ее от хорошего своего знакомого, большевика-пропагандиста В. Ф. Ахрамовича или от М. Ф. Андреевой.

А тем временем репетиции «В мечтах» подходили к концу. В театре нарастало напряжение ожидания.

«В мечтах» была типичной пьесой старого типа, похожей как две капли воды на те пьесы, которые писали Потапенко и Южин-Сумбатов: старомодной «репертуарной» пьесой не характеров, а ролей, полной разнообразного рода эффектов, вплоть до выставки моднейших дамских нарядов и тщательно скопированной залы известного московского ресторана. В ней не было чеховской простоты и скромности, не говоря уж о глубине и поэтичности, к которым так настойчиво приучал московских зрителей сам же Немирович-Данченко. Очень умный человек, тонкий и проницательный критик, он этого почему-то не видел. Он не понимал, что как драматург он не был равен сам себе. В странном ослеплении он шел упрямо и упорно навстречу обидному поражению, надолго оставшемуся в нем мучительной травмой.

Сезон шел вяло и неудачно. Театру был нужен репертуарный боевик. Многим казалось, что «В мечтах» должна иметь большой успех. В этом не сомневался даже Станиславский.

Лишь один Мейерхольд высказывал свое мнение прямо и без всякой дипломатии. Еще за месяц до премьеры он писал А. Н. Тихонову: «В театре туман. Нехорошо, что ставится пьеса Немировича, бездарная, мелкая, приподнятая фальшиво. Все по-боборыкински. И отношение автора к среде, и словечки, и стиль письма. Стыдно, что наш театр спускается до таких пьес. А пьеса Горького благодаря этому задерживается. Вот что досадно!».

В этой беспощадной оценке нет ни преувеличения, ни запальчивой резкости суждения, ни чрезмерной остроты. Можно, наоборот, удивляться зрелости критической мысли, которую время подтвердило. Никогда даже самые безоговорочные поклонники Немировича-Данченко не пытались защищать «В мечтах». Они этот печальный эпизод просто замалчивали из того ложного пиетета, который часто оборачивается исторической неправдой.

Немирович-Данченко чувствовал себя глубоко оскорбленным — и не столько даже тем, что кому-то не понравилась его пьеса, сколько тем, что этот «кто-то» был его собственным лучшим учеником, которому он недавно ставил вкус, как певцу ставят голос.

Люди не любят тех, кто предупреждает их о возможной неудаче, и не прощают, если те оказываются правы.

Именно это произошло в отношениях учителя и ученика: непоправимо, на всю жизнь, несмотря на временные примирения и дипломатические контакты,— и продолжалось в течение дальнейших тридцати восьми лет. Премьера состоялась 21 декабря.

На другой день Книппер писала Чехову: «Вчера сыграли «В мечтах». По-моему — успех средний. <...> Немировича вызывали, но не очень дружно, поднесли 2 венка вчера и 2 — сегодня. <...> Он был расстроен, хотя и не подавал виду».

Пресса к спектаклю и пьесе отнеслась довольно сурово. Публика была явно холодна. Даже такой благосклонный и дружественный к автору зритель, как М. П. Чехова, писала брату: «Два раза была на «Мечтах». Красиво поставлено, и играют хорошо, но... пьеса какая-то недоделанная, второе действие непонятно для публики, немногие бывали на юбилейных обедах, да и сделано оно плохо. <...> Оля играет блестяще, но во втором акте ее роль так пошла, что мне стало грустно.

Второстепенные роли настолько ничтожны, что такие артисты, как Москвин и Лужский, не могли сделать ничего интересного. В общем же смотрится приятно, должно быть, от красивой обстановки». Как раз в это время театр Корша с огромным успехом поставил «Детей Ванюшина» Найденова, и многие поклонники Художественного театра жалели, что МХТ «прозевал» (как пишет М. П. Чехова) эту незаурядную пьесу.

25 декабря Книппер пишет Чехову: «Вчера заезжал Владимир Иванович, я с ним много говорила о пьесе. Ему верно очень нехорошо на душе, но он сдержанный и не показывает виду. Везде ругают пьесу».

В эти же дни пишет Чехову и Мейерхольд. Поздравив его с наступающим Новым годом («Хотелось бы кому-нибудь молиться, чтобы Вы были здоровы, совсем здоровы, бодры, веселы...») и сообщая ему о том, что он перечитывает «Дуэль», «Палату № 6», «Черного монаха», «По делам службы», он заключает: «Я никогда никого не чувствовал так, как чувствую Вас». Признание это тем более важно и интересно, что как раз в эти месяцы он проглотил множество переводных новинок самых модных современных авторов и, как бы сравнивая их с произведениями Чехова, делает вывод: «Пусть другие меняют свои увлечения художниками, как пиджаки, тысячи таких, как я, останутся верными Вам, Антон Павлович, навсегда». В письме ничего не говорится прямо о назревшем конфликте Мейерхольда с руководством театра, но есть намек на это. «Я Вами живу теперь, я должен поблагодарить Вас за *поддержку*» (курсив мой.— А. Г.). В чем же заключалась эта поддержка? В постоянных дружественных упоминаниях о Мейерхольде в письмах к Книппер и М. П. Чеховой и вопросах о нем? А может быть, перед этим Мейерхольд получил письмо Чехова, оставшееся нам неизвестным?

Но самое интересное в этом мейерхольдовском письме — то, что он пишет о премьеры «В мечтах» и московских общественно-политических новостях.

«Новости:

Рабочие и студенты готовятся к выражению негодования по адресу Ванновского, обманувшего их ожидания. Пьеса Немировича-Данченко возмутила публику. Отношение автора к ненавистой ей (особенно молодежи) буржуазии — безразлично. Пестро, красочно, но не значительно и не искренне. Узнали в авторе ученика Боборыкина и обижены за любимцев — Чехова и Гауптмана, обижены, что автор старался втиснуть их настроение в винегрет плохого вкуса. Внешние фокусы на первом плане. Для чего столько труда, столько денег?!»

Письмо это написано через несколько дней после премьеры «В мечтах», и Мейерхольд в нем остается самим собой: общественная жизнь Москвы его занимает не меньше, чем происходящее в театре.

Он продолжает: «Вышел «Красный петух» Гауптмана. Превосходная пьеса. В литературно-художественном клубе по вторникам читаются рефераты. После — обсуждение. Недавно какой-то доктор (М. А. Членов.— А. Г.) читал о «Записках врача» Вересаева. Реферат вызвал оживленные прения. Собрание выразило сочувствие Вересаеву в его искреннем порыве высказать исповедь врача. Здесь сыро и туманно».

«Записки врача» Вересаева тогда были «злостью дня», и, разумеется, Мейерхольд на стороне писателя-врача, который «вынес сор из избы» замкнутой, кастово-корпоративной медицинской среды. И он угадал, что его сообщение будет интересно Чехову.

Именно это самое письмо Мейерхольда Чехов назвал «отчасти талантливым». В этом отзыве угадывается согласие писателя с характеристиками и оценками письма. В цитированном письме к Чехову свое неприятие пьесы «В мечтах» Мейерхольд объясняет не только ее бросавшейся в глаза старомодностью (сравнение с Боборыкиным), но и ее общественно-политической аморфностью, что, по его словам, и «возмутило публику». Вероятно, он имеет в виду шиканье с верхних ярусов на премьеры и многочисленные отзывы о спектакле в среде революционного студенчества, с которой он был связан. Вообще в его расхождении с Немировичем-Данченко «политика» сыграла немалую роль. Об этом мы знаем прежде всего от самого Немировича-Данченко, откровенно писавшего про это в письмах к Книппер и Станиславскому.

Немирович-Данченко уже давно видел за поведением Мейерхольда претензию на вождение целой группой молодых актеров, которую он назвал «направлением». Он сформулировал свое отношение к ним вскоре после ухода Мейерхольда. Он сам назвал конфликт «столкновением двух мировоззрений» (в письме к Книппер в июле 1902 года). С одной стороны Немирович-Данченко объединял вместе три «направления»: мейерхольдовское, желябужское (то есть связанное с М. Ф. Андреевой) и тихомировское — и противопоставлял их основному направлению театра, к которому он относил самого себя, Книппер, Москвина, Лилину и «Алексеева, когда он находится в нашей власти». Эта оговорка очень интересна, ибо свидетельствует о более широком взгляде на вещи Станиславского, что и показал вскоре весь ход событий. Свое направление В. И. определял довольно

туманно и расплывчато: «колорит душевности и лиризма, поэзии добра и мира». Этому, по его мнению, противостояли — «четвертый акт «Штокмана» (то есть тот акт, который в атмосфере тех лет звучал революционно.— *А. Г.*), «Мещане», Андреев со Скитальцем, великопостные аресты и дюжина пива» (!— *А. Г.*). И еще: «Тихомиров — это Горький, Скиталец, Андреев, Чириков. Если автор издается «Знанием», если он — с босяцкой подоплекой,— он велик». Далее Немирович-Данченко пишет, что это направление «узко, как все прямолинейное, узко, и иногда и тупо», и что «это успех арестов, а не художественности и искусства». Все сказанное вовсе не было каким-то мимолетным настроением Немировича-Данченко, на котором не стоит останавливаться. Через некоторое время он все это повторяет, несколько перефразировав, в большом письме к Станиславскому. Он называет вкуче все революционные настроения в труппе Художественного театра «горькиадой». Он поясняет: «Оно (это течение.— *А. Г.*) заразило почти всех и Вас включительно. <...> «Горькиада» — это Нил, Тетерев, демонстрации студентов, Арзамас (город, куда был сослан в то время Горький.— *Л. Г.*), выборы в Академию; «Горькиада» — это вся та шумиха, которая вертится вокруг имени человека, выброшенного наверх политической жизнью России».

Комментарии тут почти излишни. Как известно, стремление Немировича-Данченко отделить Горького-художника от поднимавшегося в стране освободительного движения кончилось ссорой и разрывом между Горьким и Немировичем-Данченко, дошедшим до такой степени остроты, что Горький ставил условием постановки своих пьес в Художественном театре неучастие в этом Немировича-Данченко. Но это было позднее и привело к уходу из театра М. Ф. Андреевой. Из лиц, связывавшихся Немировичем-Данченко с тем, что он обобщающе называл «горькиадой», из театра последовательно ушли: сначала Мейерхольд, потом Тихомиров, затем Андреева. В том же июльском письме к Книппер «направление Мейерхольда» Немирович-Данченко определял так: «Это какой-то сумбур, дикая смесь Ницше, Метерлинка и узкого либерализма, переходящего в сумрачный радикализм. Черт знает что! Яичница с луком! Это сумятица человека, который каждый день открывает по несколько истин, одна другую толкающих».

Сказано очень остро, зло, но вовсе не глупо. В этой раздраженной характеристике есть большая доля правды. Немирович-Данченко был умным человеком, и его тогдашняя неприязнь к Мейерхольду была не слепая, а прозорливая, потому что в отличие от близорукого равнодушия неприязнь — это тоже особый вид усиленного внимания к человеку. В отличие от многих других, бранивших Мейерхольда, его не понимая, В. И. Немирович-Данченко его понимал. Понимал, но не соглашался. Понимал и отрицал. Да, все это было в молодом Мейерхольде: и Ницше, и Метерлинк, и «сумрачный радикализм» (конечно, вернее было бы назвать это иначе), и духовная «сумятица», и открытие чуть ли не каждый день нескольких истин, «одна другую толкающих», — и не всегда можно было понять, что в этом наносное, мимоходящее, а что главное, определяющее. Это фотографический моментальный снимок внутреннего брожения молодого Мейерхольда, и, хотя он «не в фокусе», и размыт, и туманен, все же он передает его духовный облик, каким он виделся недоброжелательному, но зоркому наблюдателю довольно верно. Не менее важно тут и другое — то, что сам Немирович-Данченко относился насмешливо и враждебно и к идейному брожению молодежи, и к «горькиаде» и пытался противопоставить этим бурным влияниям свой идеал «душевности и лиризма, поэзии добра и мира», который в предреволюционной России вряд ли мог быть осуществлен и уж, конечно, никого не мог увлечь.

Не станем теперь из исторической дали упрекать Немировича-Данченко в том, что он не был достаточно чуток к сейсмическим колебаниям русского общества, которое революционизировалось не по дням, а по часам, как оказались чутки Горький, Чехов, Андреева, Мейерхольд и другие. В одном из писем того времени он сам признавался: «Может быть, я не в силах угнаться за этим движением, стар уже...» Но остается фактом: ближайшее будущее России заключалось именно в том, что этот умный, но несколько консервативный человек свысока третировал, как мимолетную «моду», «шумиху», и «успех арестов».

Но помимо этих общих разногласий, которые при всей их серьезности могли и не привести Мейерхольда так скоро к разрыву с театром, и кроме личной обиды Немировича-Данченко на резко не принявшего его пьесу недавнего (все три года) ученика, которая могла зарубцеваться и даже зажить, были и другие, и не менее серьезные, основания для ухода Мейерхольда, сделавшие его в конечном счете неизбежным.

Прежде всего Мейерхольд был недоволен своим постепенно изменившимся актерским положением в труппе театра. Он еще много занят в идущем репертуаре, но совсем мало в готовящемся. Второй сезон он начинал без новых ролей. Он был заметным членом труппы: у него были успехи и неудачи, о нем писали и говорили, но он не сумел занять в театре достаточно прочное место, как это удавалось многим, даже менее талантливым и трудолюбивым. Последние два сезона он находился в постоянном состоянии внутренней неудовлетворенности, и чем дальше, тем она

ощущалась им сильнее. Временами он чувствовал себя на грани нервного заболевания. Он понимал, что теряет уверенность в себе: две свои последние роли он мог бы сыграть гораздо лучше, если бы не вечные сомнения, оглядка и даже такое чуждое ему в нормальном состоянии чувство, как нерешительность.

Открытки с его фотографиями в ролях Иоанна Грозного, Треплева, Иоганнеса продавались во всех писче-бумажных и табачных магазинах; когда он читал на концертах стихи, его встречали аплодисментами; его редкая, нерусская фамилия, так выделявшаяся на фоне благозвучных псевдонимов, принятых в актерском мире (его иногда всерьез спрашивали, почему он не назывался в афишах каким-нибудь Чарским или Лировым), запоминалась, к ней постепенно привыкали,— но во всем этом было нечто странное и, пожалуй, двусмысленное.

Неопределенность его амплуа, с крайностями диапазона от трагедии до буффонады, тоже не внушала доверия. Он не был трагиком. Он не был комиком. Он не был героем. Он не был простаком. Кем же он был? Неврастеником? Но это годилось только для фельетонов. Нам проще, чем ему: мы сейчас знаем, что он был Мейерхольдом, и этого для нас вполне достаточно. Современникам его молодости было труднее. Невзыскательные рецензенты потешались над его фамилией, над его неопределенным амплуа, и под их пером имя Мейерхольд часто звучало почти как Кюхельбекер. Но и серьезные, и доброжелательные критики часто становились в тупик, оценивая его работы. Как правило, наибольший успех сопровождал его на крайних полюсах этого необыкновенного по широте регистра актерских красок: в Иоанне Грозном и в Треплевe, в принце Арагонском и в Мальволио. Роли средней эмоциональной температуры давались ему труднее, а иногда он на премьере почти терпел в них фиаско. Правда, он умел доделывать роли и после премьеры: так у него было с Иоганнесом и Тузенбахом. Некоторым он очень нравился, другим чрезвычайно не нравился. Равнодушным к нему никто не оставался. Никогда. С юности до конца жизни.

Он был актером по профессии, по призванию, по складу души. Он был актером и страстно хотел играть, но играл не так много и, главное, не то, что хотелось. Он бурно отзывался на окружающую жизнь, на все происходящее вокруг, и мирок театра ему часто казался слишком самодовольным и замкнутым в себе. Попытки проявить инициативу (перевод драмы Гауптмана, организация параллельных спектаклей) встречались холодно. И в довершение ко всему приход в труппу В. И. Качалова поставил под угрозу и те роли, которые он создал и играл, и то место, которое он занимал. Не будем недооценивать этого факта — театр есть театр. Игра самолюбий и личных страстей в нем всегда сильна и активна. Вероятно, это не недостаток закулисной среды, а ее профессиональная особенность. Лишите этого театр — и он станет похожим на баптистскую молельню. Актер, безразличный к соперничеству, к внешней стороне успеха,— уже и не актер. Даже великий и благородный Станиславский это испытывал, и, вероятно, чаще и острее, чем нам теперь кажется. И у него на дороге когда-то стал тот же Качалов. («Лучше подумайте о том, чего мне стоило уступить первенство актера Качалову и другим»,— писал он в 1905 году Немировичу-Данченко при их очередном эпистолярном объяснении.)

Историки театра стараются затушевать этот личный элемент, в театре сильный как нигде, но от этого общая картина искажается. Можно ли из истории Отечественной войны 1812 года вычеркнуть взаимоотношения Багратиона и Барклай-де-Толли или Кутузова и Бенигсена? До конца жизни Мейерхольд не изжил в себе ревности к Качалову, наивной и безрассудной актерской ревности. Он уже давно не играл на сцене. На роли стариков и резонеров перешел и постаревший Качалов. Уже много лет им нечего было делить, не в чем соперничать, Качалов бывал у него в доме. И все же у Мейерхольда осталось что-то от былой обиды. Он вообще был скорее злопамятен, чем добродушен, но тут — иное. И эта неисцелимая ранимая память о последнем его сезоне в Художественном театре мне кажется не неизменной странностью, а чем-то бесконечно трогательным. В этом была его верность своей молодости, ране, которая никогда не зажила, любви, которая никогда не была забыта.

Пожалуй, такое встречается в жизни редко. Люди в большинстве забывчивы, равнодушны, безразличны к своему прошлому.

Существует мнение, что Мейерхольд ушел из Художественного театра, чтобы стать режиссером. Эта стройная концепция не соответствует фактам. В то время, да и значительно позже, Мейерхольд не представлял своего настоящего и будущего вне призвания актера. Даже через два с половиной года, досыта наигравшись в Херсоне и искусившись режиссурой, он писал Чехову в мае 1904 года: «Как ни интересен труд режиссера, актерская работа куда интереснее». Это признание Мейерхольд делает уже тогда, когда он, казалось бы, твердо и с явным успехом вступил на путь режиссуры. А в тревожную и нервную зиму 1901/02 года он об этом вообще не думал. По-прежнему, как в юности, ему хотелось играть, играть, играть...

У нас нет решительно никаких данных о том, что во время пребывания в Художественном театре он предусмотрительно и сознательно готовился к режиссерской работе. В первом сезоне он

помогал по постановочной части, когда его об этом просили, но и только. Думается, прояви он к этому активный интерес, Станиславский охотно привлек бы его к режиссуре, как он привлек Лужского, Бурджалова, Тихомирова.

Но не стремясь целеустремленно и обдуманно к режиссуре, молодой Мейерхольд бессознательно как бы готовил себя к ней. Когда он на склоне лет утверждал, что режиссер должен знать все области, из которых слагается искусство театра, то он говорил это на основании своего личного опыта. С первых шагов его интересовало в театре все и это все было им изучено с любопытством и рвением, которые не могли быть более активными, если бы даже он поставил себе это задачей. Он оказался идеально подготовленным к новой профессии, хотя и готовился к ней мимоходом и интуитивно. Он уже стал режиссером, а хотел лишь одного: играть и играть. Сначала он, видимо, считал режиссуру неким почти принудительным ассортиментом к завоеванию им права быть на сцене в тех ролях, которые ему хотелось воплощать. Но по природе своего характера, не терпя ни в чем дилетантизма и небрежности (так же он занимался в детстве скрипкой), он быстро стал именно профессиональным режиссером, а вставая на какой-нибудь путь (это тоже его личное свойство), он, как всегда, шел по нему до конца. Но в середине зимы 1902 года Мейерхольд, видимо, еще не угадывал, что новый поворот в его судьбе окажется поворотом к лучшему. Не надо забывать, что обаяние и слава Художественного театра (что бы ни происходило внутри) были уже тогда необычайно велики и оторваться от него было непросто и болезненно: звание «артиста Художественного театра» звучало в широкой интеллигентской среде куда более почетно, чем, например, титул «солиста императорских театров». Вспомним письмо Ленина к сестре: «Превосходно играют в «Художественном-общедоступном».

Желание порвать «с актерством» казалось странным в поступке Мейерхольда, который нашим поколениям кажется самым ярким и характерным представителем профессии режиссера, но таковы факты: он стал режиссером почти поневоле. Сложись благополучней его актерская карьера в Художественном театре, возможно, он был бы надолго удовлетворен ею. Надолго, но навсегда ли? В этом можно сомневаться. Вероятно, все равно, рано или поздно, его бы к этому толкнула судьба. Слишком он был самостоятелен и инициативен. На русской сцене наступала эра режиссуры. Да и в Художественном театре он вряд ли продержался бы долго. Его тянули оттуда центробежные силы истории. Но в данное время, в данной ситуации, то есть зимой 1902 года, уход его был почти вынужденным. «Судьба ведет одних и тащит других», — говорит старая латинская поговорка. Свообразие жизни Мейерхольда в том, что судьба его почти никогда не «вела», а всегда «тащила». Все у него происходило резко и драматично: и то, что вело к удаче, и то, что — к катастрофе.

Он ушел из Художественного театра в момент, когда сам театр испытывал острый кризис. Его уход был тоже симптомом этого кризиса. Положением в театре были недовольны все: и бунтари, и те, против кого они бунтовали. Даже В. И. Немирович-Данченко, всегда представлявший устойчивый центр театра, его главную ось, в одном из писем к Станиславскому в том же 1902 году сделал такое признание: «Вот пять-шесть лет назад я мечтал о каком-то театре. Теперь есть Художественный. Он лучше всех театров, но он далеко не тот, о котором я мечтал, и именно теперь он даже меньше походит на тот театр, чем два года назад». Об этом же не раз писала М. Ф. Андреева Станиславскому, прежде чем решиться на уход. А вот типичные отрывки из писем Книппер к Чехову за те же месяцы: «В театре отрадного мало. Репертуар суживается адски: готовим всего 3-ю пьесу», «Настроение в театре нудное, неприятное», «Вообще в театре тяжело...». Младшая сестра В. Ф. Комиссаржевской Н. Ф. Скарская, тогда еще начинающая актриса МХТ, рассказывала впоследствии: «...в труппе возникало брожение, намечались несогласия с руководством, которые, однако, по тем или другим причинам не высказывались открыто, а гнездились по театральным кулуарам и обсуждались за театральным порогом». Скарская называет имена молодых актеров, настроенных оппозиционно и часто собирающихся на квартире у сестер Роксановых, вместе с которыми она жила: Харламова, Мейерхольда и других. Все они вскоре покинули МХТ, хотя и не одновременно.

Пора уже начинать работу над «Мещанами», но Немирович-Данченко чувствует себя уставшим, непонятым, обиженным. Несколько месяцев спустя он писал Горькому: «Личное мое чувство никогда не было такое изъязвленное, как с этой пьесой». Было решено, что он уедет на несколько недель отдохнуть на французскую Ривьеру, а репетиции будут пока вести Санин и Тихомиров под общим руководством Станиславского. 28 декабря Немирович-Данченко прочитал труппе «Мещан», а 29-го состоялась беседа о пьесе. Вечером в этот день Книппер писала Чехову: «Вступительное слово сказал Влад. Ив., но он какой-то отсутствующий и говорил вяло». Он уехал в Ниццу на другой день. 1 января объявили распределение ролей в «Мещанах». Мейерхольд, как и намечал Чехов, получил Петра.

Забегая вперед, скажем, что Чехов на этот раз ошибся: роль Петра не удалась Мейерхольду. Вероятно, отчасти причиной этому была нервная и неуверенная атмосфера вокруг репетиций, но не

только это. По своему актерскому материалу Мейерхольд был не Бессеменов: он был не мещанин, а типичный интеллигент. Его Петр мог стать не продолжением галереи «рассерженных молодых людей» начала века, а пародией на них. Он искал для него резких сатирических красок, но это столкнулось с пониманием роли Петра Станиславским, противоположным мейерхольдовскому и, добавим, тихомировскому. На этот раз Мейерхольд не спорил, а готов был подчиниться режиссерскому видению образа. Он слишком устал от непрерывных дискуссий и жаждал простой честной актерской удачи. Она ему была нужна как хлеб после долгого невезения. Всей душой он желал спрятаться за широкой спиной Станиславского, снова стать послушным исполнителем, покорным учеником. Но и это ему не удалось. Станиславский не принимал мейерхольдовскую трактовку Петра и не очень энергично настаивал на своей. Актер очутился между двух стульев. Петр получался неопределенным, неясным. Дело в том, что проблема «учиться или бунтовать» казалась тогда остроактуальной. Студенческие беспорядки стали обычными в жизни русского общества, но отношение к ним общества было не однозначным. Как раз в те дни, когда шла работа над «Мещанами», это ярко выявилось внутри Художественного театра в конфликте Станиславского и М. Ф. Андреевой.

В начале февраля 1902 года в Москве были снова произведены массовые аресты революционно настроенных студентов. 10 февраля Книппер писала Чехову: «Вчера был отчаянный спектакль... Мария Федоровна ревела все 4 акта... У них забрали студента-репетитора».

Станиславский был явно недоволен этим вторжением политики в театр и высказал Андреевой свое недовольство. Андреева ответила ему длинным письмом: «Вы представить себе не можете, чего мне стоило играть 9, 10 и 13 февраля... Не знаю, знаете ли Вы, что всем высланным по тюрьмам объявлено официально, что они будут после отбытия наказания считаться политически неблагонадежными, им будет воспрещен въезд в Москву и предстоит поэтому двухлетнее отбывание воинской повинности по медвежьим углам провинции?» Станиславский холодно ответил ей: «О студенческой истории не будем говорить. Примиритесь с тем, что я этого не понимаю». То есть Станиславский как бы занял позицию старика Бессеменова: студенты должны учиться, а не «бунтовать». И Горький, и Андреева, и Мейерхольд стояли на противоположной позиции. На той же позиции стоял и Тихомиров, которого, как нам известно, Немирович-Данченко считал самым ярким представителем в театре направления, названного им «горькиадой».

Разногласия вокруг очень острой в те дни студенческой проблемы проходили сквозь споры о трактовке образа Петра, к окончательной договоренности не пришли, и решение роли оказалось сбивчивым и туманным. Трудности работы Мейерхольда над Петром нашли отражение в почти ежедневных письмах Книппер к Чехову, который очень интересовался ходом репетиций. 9 января: «Мейерхольдом (студент) остался (Станиславский.— А. Г.) недоволен». 10 января: «Мейерхольд — не того». 20 января: «В Мейерхольде не разберусь, я как-то присмотрелась к нему».

Таким образом, долгожданные «Мещане» не только не помогли Мейерхольду вырваться из заколдованного круга неудач, но сами стали для него новым, мучительным испытанием.

Двадцать первого января стало известно, что из Ниццы вернулся Немирович-Данченко. В театре он почему-то не появился, но говорили об его встречах и конфиденциальных беседах с Морозовым и Станиславским. Пронесся первый слух о каких-то готовящихся «реформах», но толком никто ничего не знал, и даже было непонятно, откуда появился такой слух. 22-го в репетиционном помещении на Божедомке актерская молодежь организовала в складчину «селку» с вечеринкой на всю ночь. Танцы, шутки, розыгрыши, пародии, пение под гитару. Несмотря на то что он жил буквально в двух шагах, Мейерхольд не пришел. Настроение у него было далеко не праздничным! Зато в середине ночи неожиданно приехал на лихаче Немирович-Данченко во фраке и цилиндре, надушенный, оживленный, помолодевший. Через день «Три сестры» шли в пятидесятый раз. После третьего акта Немирович по традиции ходил по актерским уборным и поздравлял исполнителей-юбиляров. Со светской любезностью он пожал руку и Мейерхольду. У Книппер он задержался и рассказал ей в общих чертах созданный им и утвержденный дирекцией план реорганизации театра. Театр будет отныне существовать как паевое товарищество. Пайщиками будут не все актеры и даже не все основатели, а только небольшая группа. Тех, у кого не найдется денег, чтобы внести «пай», субсидирует Морозов. Все дела в дальнейшем будут решаться собранием «пайщиков», в том числе и избрание дирекции.

По утрам шли репетиции «Мещан». Немирович-Данченко делал замечания всем, кроме Мейерхольда. Сквозь броню его вежливости было непонятно, удовлетворен он работой актера или это своего рода бойкот. Мейерхольд не выдержал и спросил его об этом. В. И. ответил уклончивой общей фразой. 27-го он и Станиславский вместе провели генеральную репетицию двух первых актов. После репетиции небольшая часть труппы по особому списку была приглашена дирекцией в отдельный кабинет ресторана «Эрмитаж». Там был впервые оглашен проект реформы и список

намеченных «пайщиков». В этот день спектакля не было, и проект обсуждался до десяти часов вечера.

На следующее утро театр напоминал разворошенный улей. В списке «пайщиков» не было Санина, не было Бурджалова, не было Савицкой, не было Мунт, не было Роксановой. Не было и Мейерхольда.

Реорганизация театра не могла пройти гладко и безболезненно. 3 февраля М. П. Чехова писала брату: «В театре творится что-то неладное, масса недовольных по поводу перемен. Оля тебе, наверное, пишет об этом...» В этом же письме Мария Павловна выражает сочувствие своей подруге Лике Мизиновой, уволенной из театра в те дни: той самой знаменитой Лике, бывшей, согласно легенде, дошедшей до наших дней, как бы прототипом Нины Заречной, то есть той самой «чайки», крылья которой принесли в театр его успех, а пластическое изображение стало почти гербом Художественного театра. Немирович-Данченко не был сентиментален, и живая модель «чайки» казалась ему неталантливой и ненужной в труппе. Заступиться за нее Чехов счел неуместным, но это решение дирекции отбросило в ряды оппозиции влюбленного в Лику Санина, который, по общему мнению, был вторым по таланту режиссером Художественного театра после Станиславского. Для многострадальной и неудачливой Лики новое испытание кончилось благополучно: вскоре она вышла замуж за Санина, и их брак оказался счастливым и долгим.

Недовольными переменами казались все. Одни обижены за себя, другие за товарищей. В ответ на недоуменные вопросы Немирович-Данченко отсылал к Морозову, который в театр не показывался. Станиславский ходил хмурый и молчаливый. Впрочем, было сообщено, что список неокончательный и предстоит баллотировка всех спорных кандидатур.

Это был приговор, но с возможностью помилования. С внешней стороны «реформа» выглядела демократической: отныне театр вместо нескольких богатых владельцев будет принадлежать группе пайщиков-артистов. Но проведена она была самыми антидемократическими методами. Немирович-Данченко и Морозов просто-напросто продиктовали угодный им состав «пайщиков». Несправедливость подобного решения сразу заметил А. П. Чехов, тоже включенный в число «пайщиков». Узнав от Книппер о предполагаемом составе товарищества, он написал Немировичу-Данченко о его проекте, что «театр на паях — это хорошо, но устав их ни к черту не годится. Почему пайщиками Стахович, я, а нет Мейерхольда, Санина, Раевской?» Это письмо не сохранилось в архиве адресата, и мы знаем о нем только из пересказа Чеховым содержания в письме к Книппер от 10 февраля.

То же самое писал Чехов и М. П. Чеховой: «А Художественный театр напрасно не сделал пайщиками Мейерхольда и Санина. За что их обижать? Чем они, как артисты, хуже других?»

Первая половина февраля проходит в Художественном театре в общей смуте и тревоге. Это происходит на фоне волнующейся из-за студенческих беспорядков и лавины арестов Москвы. Тяжело заболел Толстой — увы, это был уже не ложный слух. С часу на час ждали телеграммы о его смерти. Влияние писателя на умы было огромно, и прошлогоднее отлучение от церкви его только усилило. 7 февраля Чехов пишет Книппер: «Т[олстой], вероятно, не выживет...» Его запрашивают о здоровье Толстого. Он задает вопросы о студенческих волнениях. Это все как бы уменьшает масштаб событий, происходящих внутри театра: до этого ли теперь? Тем не менее в «Русском слове» появляется фельетон знаменитого Власа Дорошевича «Искусство на иждивении» против купеческого меценатства с явными намеками на раскол в Художественном театре. Камень летит в Савву Морозова, которому приписывается инициатива «реформы». «Желаю, чтоб отныне дело было акционерным предприятием,— говорит герой фельетона.— Я вам выдам пай, вы мне выдадите векселя... И желаю я, как на то моя воля есть, пай распределить! А вы чтоб не пикнули!.. Этому — пай, этому — пай, а этому... нет тебе никакого пая, мизинец!»

«Русское слово» выписывала вся Россия: это была газета с самым большим тиражом. Все читали и улыбались. Драма превратилась в анекдот о купце-самодуре. Арестованных студентов отправляли в ссылку. Толстому стало лучше. Приближалась масленица. В середине февраля в Москве в еще морозном воздухе повеяло чем-то неуловимо мягким. На солнце уже днем тает. Снег потемнел. Появились сосульки.

На Мейерхольда известие, что он не включен в состав «пайщиков», произвело оглушительное впечатление. Он был потрясен и едва не заболел. 5 февраля «Три сестры» из-за его состояния заменили «Дикой уткой»: врач опасался нервного припадка. Он давно чувствовал, что его положение в труппе стало непрочным, и уже не раз задумывался о своем будущем, но его болезненно поразила оскорбительная сторона происшедшего. Невключение в состав «пайщиков» не обязательно означало увольнение из театра. Бурджалов и Савицкая были обижены, но решили остаться. Но для себя он считал это невозможным. Он лежал дома с головой, обвязанной мокрым полотенцем, почти как Треплев в «Чайке», и думал, думал...

Недавно был день его рождения, ему исполнилось двадцать восемь лет. К чему же он пришел?

Все завоеванное в один миг стало эфемерным, все достигнутое превратилось в ничто. Опять надо все начинать сначала.

Он еще не знает, что это падение с потерей всего завоеванного еще не раз повторится в его жизни, что это один из ее причудливых законов, излюбленная шутка его судьбы. Он не знает, что то, что ему в отчаянии кажется концом,— еще одно начало, новый виток спирали, чудо неостанавливающегося самообновления. Он не знает, что ему предстоит в его бурной жизни много раз начинать сначала, но что, вновь начиная виток спирали, он неизменно будет оказываться уже на ином, и высшем уровне, на другой высоте...

После бессонных ночей надо все же бриться и идти в театр. Каждый день там репетируют «Мещан», как будто ничего не изменилось. Скоро заканчивается сезон в Москве, и театр едет в Петербург. «Мещане» — главный козырь гастролей.

Его все спрашивают, что он собирается делать, но он отмалчивается. Странные вопросы: он актер и собирается играть. Где? Этого он еще не знает. Саблин предлагает познакомить его со своим родственником Ф. А. Коршем. Чепуха! Что он будет делать у Корша? Участвовать в фарсах?

Обиженных и собирающихся уходить из Художественного театра так много, что из них одних можно составить целую труппу. А? Что? Это идея? Надо ее продумать...

Всегда, когда надо решать и действовать, он испытывает прилив сил, энергии, воли.

У жены молодого актера Кошеверова, тоже собирающегося уходить из театра, есть родня в Херсонской городской думе. В прошлом году там держала антрепризу известная Малиновская, а в этом году городской театр пока не сдан.

Кошеверов еще не успел договорить, как Мейерхольд его прервал. Херсон? Это где-то недалеко от Крыма? Он вспоминает успех крымских гастролей. Теплое благодарное чувство охватывает его. Крым, юг, Херсон... Эврика! Это то, что им нужно! Они вдвоем возьмут там антрепризу. Но для этого нужны деньги. У жены Кошеверова небольшая сумма есть. Отлично! Она тоже будет пайщицей. А он попробует взять займы у братьев и у Марии Михайловны Мунт. Они пока ничего не рассказывают о своих планах в театре, но решают снестись с Херсонской городской думой.

После разговора с Кошеверовым Мейерхольд впервые за много дней приходит домой весело настроенным. Шутливо он предлагает погадать о том, что им предстоит, по старинной немецкой книге, подаренной ему матерью. Это все тот же «Вильгельм Мейстер», читанный им в ранней юности. Ольга Михайловна раскрывает книгу посередине. На ней всего одна фраза. Это заголовок второго тома: «Годы странствий Вильгельма Мейстера». Годы странствий! Хорошо! Книга сказала верно. Годы странствий...

За несколько дней до решающего дня — 12 февраля, когда в театре назначена последняя баллотировка так называемых «сомнительных членов труппы», из Херсона приходит известие: городская дума вынесла постановление о сдаче в аренду театра товариществу, состоящему из Кошеверова, Кошеверовой и Мейерхольда.

Утром 12 февраля Мейерхольд и Санин официально сообщили дирекции о своем уходе из театра.

В этот вечер Книппер писала Чехову о происходящем в театре: «Сегодня репетировали мою сцену с Тетеревом в 3-м акте. Потом заседали до 5,1/2 час. Происходила баллотировка «сомнительных» членов труппы. Неприятно это было. Санин и Мейерхольд известили официально дирекцию о своем уходе из театра. Все мы решили просить их остаться, т. к. они для дела нужны. Забаллотировали Роксанову, Мунт, Абессаломова, и еще кого — не помню, да — Судьбинина. Противная эта процедура. Я устала, и разболелась голова».

Что означал этот запоздалый стыдливый жест: «просить остаться»? Может быть, Немирович-Данченко сам не рассчитывал на их удаление и собирался только поугадать и привести к повиновению?

Так или иначе, никаких поступков в ответ на это предложение не последовало ни со стороны дирекции, ни со стороны уходящих.

Напряженная обстановка в театре и ряд неурядиц привели к тому, что к закрытию сезона в Москве не удалось даже провести полную генеральную репетицию «Мещан». Чтобы сделанная работа за лето не пропала, решено показать в Петербурге публичную генеральную репетицию и лишь осенью произвести замену исполнителей, покидающих театр. Из четырех спектаклей, которые художественники везли на этот раз в Петербург, Мейерхольд занят в трех. Таким образом, его фактический уход отодвигался, и он должен был ехать на гастроли с театром.

Накануне закрытия московского сезона в газетах появилось сообщение об антрепризе в Херсоне, а также о том, что Мейерхольд и Кошеверов покидают МХТ по причинам «личного и

материального характера». На другой день газета «Курьер» поместила опровержение:

«Не желая придавать гласности причины, заставившие нас оставить Художественный театр, считаем долгом заявить, что уход наш из состава труппы совершенно не связан с соображениями материального характера. С совершенным почтением Александр Кошеверов, Всеволод Мейерхольд».

В утро, когда в «Курьере» напечатано это письмо, Мейерхольд играл в последний раз «Смерть Иоанна Грозного». Во время спектакля ему неожиданно была устроена овация и из публики на сцену подан лавровый венок.

Четвертого марта в Петербурге начались гастролы. Шла «В мечтах». Никакого успеха спектакль не имел. Публичная генеральная репетиция «Мещан» состоялась 26 марта. К имени Горького было приковано внимание всей России: незадолго до этого царь аннулировал его избрание в академики. Немировичу-Данченко стоило огромных усилий добиться разрешения спектакля. В день представления зал театра был набит переодетыми полицейскими агентами. Успех у зрителей большой, но отзывы прессы оказались противоречивыми. Леонид Андреев под псевдонимом Джемс Линч писал, в частности, о Мейерхольде: «К сожалению, Петр в лице г. Мейерхольда нашел недостаточно сильного исполнителя. Это все тот же мающийся интеллигент без особых примет, каким является названный артист в «Одиноких» и в чеховских пьесах».

Из этого отзыва мы можем судить, что Мейерхольд так и не сумел выявить свой сатирически-пародийный замысел. Впрочем, другой петербургский критик нашел исполнение Мейерхольда «типичным».

Но все это Мейерхольда уже мало волновало. Он с головой ушел в формирование труппы, в выработку репертуара, в сложную бухгалтерию театрального бюджета. Большой радостью для него были ободряющие слова А. П. Чехова в письме к Книппер, которые она ему прочла. «Я бы хотел повидаться с Мейерхольдом,— писал Чехов 13 марта,— и поговорить с ним, поддержать его настроение; ведь в Херсонском театре ему будет не легко! Там нет публики для пьес, там нужен еще балаган. Ведь Херсон — не Россия и не Европа».

Он и сам понимал, что «будет нелегко», но, истомившись за два бездеятельных сезона, он жаждал именно такой работы, которая захватила бы его целиком. Он вырос в провинции, он знал условия работы провинциальных театров, и они его не пугали.

Последний разговор со Станиславским труден и неловок. Он несомненно чувствует, что совершена несправедливость, но, храня лояльность к Немировичу-Данченко, избегает всего, что могло бы завести разговор в русло объяснений. Станиславский не уговаривает Мейерхольда оставаться: это было бы после всего происшедшего фальшью. В душе он даже благодарен ему за то, что формально уход выглядит инициативой самого Мейерхольда.

Однако Херсон... Город слишком мал, чтобы выдержать серьезный театр. Но Мейерхольд полон надежд, и это импонирует Станиславскому. Порыв к самостоятельности всегда привлекателен. Подтекст разговора очень сложен, а сам он состоит из общих фраз.

— Если вам понадобится какая-нибудь помощь... Кхм, кхм...

Все в театре знают это покашливание Станиславского, когда он в затруднении и не может найти нужных слов.

Мейерхольд благодарит и почтительно раскланивается.

С Немировичем-Данченко вообще обходится без прощального разговора. Последнее время он с Мейерхольдом безукоризненно вежлив. Мейерхольд — тоже.

Опять все перевернулось в его жизни. Полтора месяца назад он считал себя униженным, поверженным, разбитым. И вот он снова полон надежды, манящего вперед азарта.

Он раздумывает об этом, шагая по набережной Невы в своем однобортном пальто с большими пуговицами, с которым он не расстанется по крайней мере три времени года. Мысленно прощаясь с прекрасным, но неласковым к нему Петербургом, он с удовольствием думает о Москве, где его ожидает невероятное количество самых разнообразных дел, формирование труппы, репертуар, разные юридические процедуры и — самое главное — этот таинственный, полный загадок, непостижимый театральный бюджет. Конечно, Кошеверов ему помогает, но он никогда не простит себе, если что-то упустит, положившись на другого...

Он неожиданно останавливается у сфинксов.

А что, если бы Станиславский вдруг расчувствовался и предложил ему остаться в Художественном театре? Обещал бы, что сам все уладит с Владимиром Ивановичем?

Стоило ему иначе повести разговор — и это было бы возможно.

Нет! Теперь он уже сам этого не хочет. Он вспоминает старую материнскую книгу в коричневом переплете. Годы учения кончились. Впереди годы странствий.

Ветер с моря треплет полы пальто, забирается внутрь, приятно холодит.

Полтора месяца назад ему исполнилось двадцать восемь лет. Пора самому отвечать за себя.

Пора!

Пора!

ГОРЕ УМУ И ЧАЦКИЙ-ГАРИН

Очень трудно описывать работу Эраста Павловича Гарина над ролью Чацкого: трудно хотя бы потому, что он сам превосходно вспоминает и пишет о себе. Но настойчивое желание Гарина увидеть эту работу как бы со стороны, как бы чужими глазами заставило меня попытаться это сделать. Впрочем, глаза у меня не совсем «чужие»: мы дружим более сорока лет, и многие рассказы Х. А. Локшиной и Э. П. Гарина составляют основу значительной части этой главы. По правде говоря, она во многом написана с их слов. Я листал гаринский рабочий экземпляр «Горя от ума», разбирал неразборчивые пометки на полях, просматривал записки и заметки из его личного архива, перебирал фотографии, перечитывал старые рецензии и программки, и постепенно мои собственные воспоминания так перемешались с прочтенным и услышанным, что мне уже трудно отделить одно от другого. А в остальном — я, как Локшина и Гарин, тоже воспитал свой театральный вкус рядом с Мейерхольдом, тоже годы просидел на его замечательных репетициях, и то, чего не видел сам, легко могу представить и понять.

Итак, 12 марта 1928 года ГосТИМ показал премьеру «Горе уму».

Чацкого играл Гарин.

Премьера ожидалась с нетерпением. После «Доходного места» и «Леса» Островского и гоголевского «Ревизора» — еще один шедевр классической русской драматургии на сцене театра, возглавляемого Всеволодом Мейерхольдом. Ей, как всегда, предшествовали многочисленные интервью с постановщиком, редактором музыкального сопровождения композитором Б. В. Асафьевым и художниками В. А. Шестаковым (конструкция) и Н. И. Ульяновым (костюмы). Они состояли из общих фраз и ничего не проясняли. Зато распределение ролей интриговало и настораживало.

Спектакль вызвал обычный шум и столкновение мнений в печати, на диспутах, в коридорах и курилках театра в антрактах. Отзывы отрицательные на этот раз преобладали. Но и среди них не было единства.

Так, например, один авторитетный критик писал о сцене первого появления Чацкого:

«С него снимают тридцать одежек — тулупчиков и теплых кофточек, из которых вылезает узкогрудый мальчик в цветной какой-то косоворотке, в длинных с раструбом брюках, словно школяр, приехавший домой на побывку. Приятно потягивается с дороги, расправляет члены, пробует роль, подает Лизе привезенный гостинец в платочке, за что она его целует в руку; потом приносят чай, подзакусил (по-настоящему), что-то невнятно сказал (рот полон еды), сейчас же за рояль, подвижен, как мальчик, да он и есть мальчик, поиграл чуточку, взял два-три аккорда и сейчас же бегом к ширмам, за которыми почему-то нашла нужным переодеться мейерхольдовская Софья... В этой мизансцене перекрещивания между Софьей за ширмами и Чацким и проведены все первые разговоры Чацкого...» (Д. Тальников).

Ироническое описание характеризует отрицательное отношение критика.

Другой, не менее авторитетный критик отмечает этот эпизод как один из лучших в спектакле. «Помню солнечные пятна на балюстрадах лестниц, вышитый дорожный мешок Чацкого, красочный набор разноцветных тряпок, которые раскладывает Лиза, отмечаю ряд интересных мизансцен — например, первая встреча Чацкого за утранным завтраком — с Софьей, переодевающейся за дверью...» (Юрий Соболев).

Продолжаю сравнивать рецензии:

«Чацкий наивно и как-то особенно нелепо (ибо это художественно неоправданно) выведен в собрании кружка «Зеленой лампы», где пылко риторические юноши читают по бумажке ни к селу ни к городу гражданские стихи Пушкина и Рылеева» (Д. Тальников).

Юрий Соболев в вышеупомянутой рецензии отмечает «декламацию стихов Рылеева» как интересную режиссерскую находку.

Критик С. Хромов в газете «Читатель и писатель» называет эту сцену «неприличной безвкусицей», а профессор Н. К. Пиксанов при общем, скорее, отрицательном отношении к спектаклю пишет: «Лично я нахожу, что некоторые нововведения очень удачны, например, — комната, где молодежь читает революционные стихи».

Подобные «параллели» можно было бы продолжать бесконечно.

Как мы видим, один и тот же эпизод вызывал самые противоположные (и притом — крайние!) оценки. Это не случайно и характерно для всей критической прессы о спектаклях Мейерхольда. Своими пиками критики поражали не Мейерхольда, а друг друга. Наиболее яростный, непримиримый и последовательный отрицатель Мейерхольда критик Д. Тальников впоследствии в статье об одном из позднейших спектаклей Мейерхольда сделал такое признание: «В лучших

спектаклях мейерхольдовского театра обычно так бывает, что сначала борешься с Мейерхольдом, целиком не принимаешь его — видишь огромнейшие провалы и несуразности, ощущаешь некоторую формалистическую и эстетическую пряность — вторую его неотъемлемую природу,— потом начинаешь в чем-то уступать и уходишь под некоторой большей или меньшей властью того целого, что им сделано, того особого мира, который им создан...».

Процесс, описанный Д. Тальниковым, заметен наглядно, если сравнить первые рецензии на премьеру с позднейшими упоминаниями о спектакле в обзорах работ Мейерхольда, и разительно ярко — в рецензиях на возобновление спектакля в новой режиссерской редакции 1935 года, почти сплошь востороженных (как, например, статьи И. Эренбурга в «Известиях» и Д. Мирского в «Литературной газете»).

Дружное неприятие премьеры 1928 года критикой помимо прочего объяснялось также простым, но роковым для успеха спектакля фактом — он был выпущен сырым и недоработанным. И не все рецензенты сумели отделить издержки недоработки от замысла. Случилось так, что «конструктивное» (как говорили тогда) оформление спектакля, привлекательное в эскизах и чертежах, произвело на самих создателей спектакля противоположное впечатление, будучи сооружено на сцене. К тому же оно было поставлено с опозданием, почти к началу генеральных репетиций, что сделало невозможными переделки. В конструкции не было образа фамусовского дома, по своей фактуре она никак не связывалась с эпохой (в противоположность фанере, отделанной под красное дерево в «Ревизоре»), она была громоздкой и неудобной для мизансцен уже поставленного в условных выгородках спектакля. «Мы все схватились за голову», — вспоминает режиссер-лаборант Локшина. На последних прогонах и даже на генеральных перестраивались мизансцены. Это сообщило многим актерам состояние неуверенности в своем сценическом поведении, и это настроение не могло не передаться в зрительный зал. Отдельные части «конструкции» так и остались игрово неиспользованными и стояли на сцене парадоксальным воплощением тезиса «отрицание отрицания». Смысл всякой конструкции в противопоставлении принципа целесообразности и тектоничности принципу декоративности. Годы увлечения «конструктивным оформлением» приучили зрителей, что на сцене должно находиться только то, что нужно актерам, а здесь по бокам возвышались огромные лестницы и балконы, почти не использованные в построении мизансцен.

Это было несчастьем премьеры, просчетом режиссуры, и Мейерхольд среди «своих» признал это тотчас же, а впоследствии и прямо говорил об этом публично. Это наложило отпечаток сырости на первые представления, а так как в те годы рецензии писались и печатались с такой же оперативностью, как теперь пишутся отчеты о хоккейных и футбольных матчах, сразу после премьеры (спектакль был сыгран 12 марта, а рецензии в центральных газетах появились уже 15, 16 и 17 марта, и даже толстый журнал «Красная новь» успел поместить пространную статью о «Горе уму» в мартовском номере — что сейчас кажется просто невероятным!), то эта сырость и неуверенность, естественно, повлияли и на зрителей первых представлений, и на рецензентов. Не будем жаловаться на известное разноречие критических откликов — это, пожалуй, факт положительный потому, что характеризует богатство мнений.

«Горе уму» (в первой режиссерской редакции) прошло за два с половиной года более семидесяти раз, что вовсе не мало. Провалившиеся спектакли обычно столько представлений не выдерживают. Потом спектакль сошел со сцены, но не по причине отсутствия интереса к нему у зрителей, а потому, что из ГосТИМа ушел исполнитель роли Чацкого Э. П. Гарин, а также, вероятно, и потому, что в те годы у театра не было своего постоянного помещения, он кочевал по клубам и часто играл на маленьких сценах, где разместить гигантскую конструкцию «Горе уму» было просто невозможно.

В 1935 году Мейерхольд возобновил спектакль в новой режиссерской редакции, в новом оформлении и с рядом новых исполнителей. Когда шли репетиции нового варианта, Гарин снимал в кино «Женитьбу» и в работе участия не принимал. Спектакль имел успех и шел до закрытия ГосТИМа в 1938 году.

В жизни самого Мейерхольда «Горе от ума» занимает особое место. Принадлежит к числу его любимейших пьес русского классического репертуара, она начинается и как бы замыкает его творческую биографию.

В феврале 1892 года в любительском спектакле в родной Пензе юный Мейерхольд (еще будучи гимназистом) сыграл роль Репетилова и был помощником режиссера. Впервые его имя появилось на афише «Горя от ума». Один из первых спектаклей, которые видел студент Мейерхольд в Московском Малом театре, — «Горе от ума». Сам он поставил в первый раз «Горе от ума» в 1903 году в Херсоне, во время своего второго провинциального сезона. В этом спектакле он сыграл роль Чацкого. «Горе уму» в режиссерской редакции 1935 года стало последней в жизни Мейерхольда постановкой

русской классики и вообще последним новым спектаклем Мейерхольда, увиденным зрителем.

И первая полученная Мейерхольдом печатная рецензия (потом их были тысячи) тоже связана с его участием в любительском спектакле «Горе от ума». Рецензент хвалил молодого актера, но писал, что он «несколько ослабил свою игру тем, что по примеру некоторых профессиональных комиков изобразил Репетилова пьяным, хотя, нужно заметить, в малой степени. Конечно, могло случиться, что Репетилов приехал на бал откуда-нибудь с попойки, и отчего не допустить, что Репетиловы бывают иногда или часто, пьяны».

Свидетели репетиций «Горе уму» в ГосТИМе зимой 1927/28 года и возобновления осенью 1935 года помнят, как на этих репетициях Всеволод Эмильевич неоднократно проигрывал, показывая исполнителям, роль Репетилова. В числе свидетелей был и автор этих строк. Разумеется, нелепо говорить о тождестве исполнения роли зрелым, опытейшим мастером (да еще исполнения в режиссерском показе, то есть фрагментарного) с игрой начинающего любителя, но какая-то ниточка в моем воображении связывает одно с другим — и там и тут это был живой, «во плоти», Мейерхольд с его резко индивидуальной актерской «физикой».

Мейерхольдовский Репетилов, сыгранный и показанный на репетициях, тоже был немного пьян, и усилия режиссера как раз и выражались в нахождении той именно меры, которая характеризует некоторое «подпитие», а вовсе не сильное опьянение; ту неуловимую границу, на которой вино возбуждает ум перед тем, как отупляет его. Всеволод Эмильевич необычайно часто взбегал на сцену и снова, и снова показывал актеру «ритмический пунктир выпившего человека» (как он говорил), мизансцены, игру с вещами, и вовсе не с досадой и раздражением на то, что у того что-то не так получается, а с видимым удовольствием от проигрывания больших кусков роли. А играл он блистательно!

Раньше чем появлялся Мейерхольд — Репетилов, на сцену вылетали его трость, шарф и цилиндр. Они падали не куда попало, а образовывали на полу причудливый и выразительный натюрморт, и сразу за ними, с секундным перерывом, появлялся и падал сам Репетилов. Он был немного пьян, но на протяжении всей сцены постепенно трезвел, выговариваясь. Говоря: «Пусть я умру на месте этом», он произносил эти слова не вообще, а тыкая тростью в то место, где он только что растянулся. Он необычайно выразительно играл с цилиндром и тростью. (Помню фразу Всеволода Эмильевича: «Трость Репетилова помогает давать ритмические вершины в сцене: она будет тянуть вверх интонации монолога».) Брал со столика бутылку и наливал в бокал вино, с наслаждением следя, как оно льется («А текст тоже бежит, бежит»), смотрел его на свет («Не торопитесь. Видите, как моя сосредоточенность помогает слушать текст»), не пил, а только чуть отхлебывал и взвизывал от этого глотка новым фейерверком слов, долго не расставался со стаканом («Он уже не хочет пить, но не может расстаться со стаканом»). Мейерхольдовский Репетилов был фигурой одновременно бытовой и фантастической.

Однажды Всеволод Эмильевич сравнил его фигуру с увеличенной на стене тенью человека: тенью московских говорунов-либералов. Впрочем, было заметно, что он относился к Репетилову с приязнью и даже любовался им, в противоположность Загорецкому, к которому относился с ненавистью и брезгливостью. Этот уловимый отпечаток личного отношения к персонажам комедии очень согрел репетиции.

Я вовсе не утверждаю, конечно, что юный пензенский любитель сразу нашел тот именно рисунок роли, который через десяток лет повторял зрелый художник, но и не могу отделаться от ощущения, что у него что-то от этого осталось. И мне легко представить, как мог играть Репетилова Мейерхольд-гимназист.

К сожалению, у нас нет данных о том, как играл Мейерхольд Чацкого, и судить об этом по его показам невозможно: вероятно, он играл его более или менее традиционно. Известно, что «Горе от ума» в Херсоне прошло всего три раза, и вряд ли это было удачей Мейерхольда.

Очень интересно впечатление молодого Мейерхольда от старого спектакля в московском Малом театре, который он видел осенью 1895 года. Сохранилось его письмо с отзывом о спектакле — он очень сдержан и с большой долей уже тогда свойственного Мейерхольду критицизма. Тон восторженного провинциала, в котором он писал о других виденных до этого спектаклях, начисто отсутствует. По-видимому, он судил строже, потому что наизусть знал саму пьесу. Он трезво оценивает и размышляет: «Южин, исполнявший роль Чацкого, <...> не понравился. Мало чувства, но много крику. Он был скорее Отелло, чем Чацкий. Зато Софья была безукоризненно хороша. Я никак не мог даже представить, чтобы такую роль, как Софья, можно было провести так, как провела Яблочкина. Она положительно выдвинула ее, дала тип, что так трудно в данной роли. Правдин — плохой Репетилов... Ансамбль пьесы замечательный, особенно ансамбль третьего акта».

Это может показаться удивительным, но в этой краткой рецензии (в которой, однако, сказано все главное) можно разглядеть основные элементы будущего прочтения пьесы самим Мейерхольдом

(более чем через тридцать лет!). И у него Софья будет выдвинута на первый план, и у него в композиции спектакля огромную роль будет играть ансамбль третьего акта, а его Чацкий будет «тихим» и более чувствительным и поэтическим лицом, чем традиционным героем.

Через четверть века с лишним юный Гарин отправился в Малый театр на «Горе от ума». Яблочкина уже не играла Софью, а Южин уже играл Фамусова. Тогда Гарину Чацкий еще и не снился. Но и для него, как для его учителя, исполнение роли Чацкого явилось примером величественного и холодного лжеакадемизма, где роль не игралась, а читалась.

Беда лжеакадемического исполнения заключалась в том, что великое произведение Грибоедова, текст которого почти всем известен наизусть и истрепан бесконечным цитированием, уже воспринималось не как некое оригинальное художественное единство сюжета, быта, движения характеров, а как собрание цитат и пословиц, и критики не требовали большего, чем звучное и внятное произнесение их со сцены.

Все попытки прочитать пьесу свежо и по-новому, прочитать как драматургическое произведение, а не как *Lesedram*'у в костюмах и гримах,— начиная от известной статьи И. А. Гончарова «Милльон терзаний» и появившейся позднее статьи П. П. Гнедича «Горе от ума» как сценическое представление», дополнившей анализ Гончарова чисто театральным видением пьесы, и еще более поздней статьи о произведении Грибоедова В. И. Немировича-Данченко, которая подытожила интересный опыт постановки «Горе от ума» Художественным театром в 1906 году, и, наконец, обе режиссерские редакции «Горе уму» Мейерхольда,— при всем различии, идут, в сущности, по одному пути. Авторы этих статей, являвшихся, по сути, режиссерскими экспликациями, стремились к тому, чтобы пьеса на сцене звучала не собранием крылатых слов и любимых поговорок и изречений, не музейной картиной отжитой эпохи, а как поэтическое произведение, полное живой боли, гнева, раздумий, как подлинная и вечно новая история человеческой любви и разочарований, мужества человеческой мысли и силы чувства.

Современное прочтение великой комедии заключалось в возвращении к источникам авторского замысла, а вовсе не в системе наивных аллюзий и режиссерских подмигиваний и намеков, в возвращении к Грибоедову-поэту. Начало 20-х годов и юбилей декабрьского восстания 1825 года принесли множество публикаций прежде неизвестных материалов об эпохе Грибоедова. Это не могло не расширить понимания комедии: бытовой, исторической, философский и поэтический контекст сюжета открывал режиссуре и исполнителям новые ассоциации, углублявшие афористический текст, помогавшие знакомым и привычным, бывшим всегда как бы «на слуху» стихам стать новыми, непривычными, свежими. И то, что критики сочли плохим, невнятным, непрофессиональным чтением стихов — эти упреки повторяются из статьи в статью,— то на самом деле было попыткой нового, антидекламационного произнесения текста.

Вот почему мне кажется, что спектакль «Горе уму» — не отрыв от традиции освежающего прочтения классической комедии,— традиции, этапами становления которой были и статьи Гончарова, и Гнедича, и спектакль Художественного театра 1906 года,— а последовательное развитие этой истинно творческой традиции, противостоящей традиции «музейной» и лжеакадемической, повторявшей с большим или меньшим искусством налипшие за многие десятилетия штампы и условности.

Но Мейерхольд, режиссер-поэт, режиссер-музыкант, внес в свое прочтение пьесы Грибоедова открытия, прозрения и догадки, свойственные его темпераменту и глубине и остроте его художественного зрения. Это-то и есть самое замечательное в спектакле. И именно это вызвало осуждение, непонимание и всевозможные возражения.

Оставим в стороне недочеты и промахи премьеры, связанные с неблагоприятным выпуском спектакля, так бросавшиеся в глаза зрителям первых представлений и критикам. Это беда Мейерхольда, а не его вина. Не стоит в этом копать хотя бы уже потому, что частично это было исправлено и по ходу дальнейших показов спектакля и во второй режиссерской редакции.

Не станем разбираться и в многочисленных попреках в том, что Мейерхольд не отразил того-то и того-то. Художественное произведение не историческая энциклопедия. Как обычно, от Мейерхольда все хотели именно того, что он делал вчера (и что вчера тоже подвергалось сомнению), и ждали, что в «Горе уму» он будет работать приемами «Леса» и «Ревизора». Но в том-то и дело, что во всей замечательной сюите русской классики, сценически осуществленной Мейерхольдом, каждый следующий спектакль делался по новым законам. Виртуозно владевший всеми приемами театральности, Мейерхольд искал внутренний закон своей очередной большой работы внутри произведения, внутри мировосприятия и стиля автора и никогда не дорожил своей вчерашней удачей.

Наибольшие возражения в критике встретили четыре элемента нового спектакля: разделение текста четырехактной комедии на семнадцать эпизодов; введение в канонический текст вставок из первоначальных редакций пьесы (главным образом из так называемой «музейной редакции») и

произвольные купюры; активная и небывало значительная роль в нем музыки, не только иллюстративно-фоновой, но и звучащей, так сказать, соло, как новое действующее лицо; и, конечно, распределение ролей, то есть главным образом то, что роль Чацкого была поручена Э. П. Гарину. Во всех рецензиях львиную долю занимают именно эти четыре момента.

Говорилось, например, что частая смена эпизодов нарушает «плавное развитие действия» пьесы. Возразить на это нетрудно. Во-первых, так называемое «плавное развитие действия» само по себе достоинство весьма относительное. Это качество было свойственно как раз самым плохим, инерционным, равнодушным, гладеньким спектаклям, лишенным внутренних стыков, подъемов и тормозов, ритмических взрывов и кульминаций. Во-вторых, едва нарушенное единство места действия в «Горе от ума» — несомненно дань условностям и сценической технике того времени, когда писалась пьеса, и традиции, от которой она отталкивалась. Сам сюжет комедии, развертывающийся в большом барском доме с множеством комнат, естественно предполагает эпизодную драматургическую композицию. Посмотрим перечисление эпизодов «Горе уму» по порядку, как они шли в спектакле: «Кабачок», «Аванзала», «Еще аванзала», «Танцкласс», «Портретная», «Диванная», «Бильярдная и библиотека», «Белая комната», «В дверях», «Тир», «Верхний вестибюль», «Библиотека и танцевальная зала», «Столовая», «Каминная», «Лестница». Уже из одного этого перечня встает образ фамусовского дома, полного разных апартаментов, переходов и закоулков. Беда была только в том, что образ этот ясно возникал при чтении программки и почти исчезал при взгляде на сцену, загроможденную непонятной «конструкцией». Но сам замысел понятен и последовательно реалистичен. В памяти сразу возникали описание дома Ростовых или родового дома отца Герцена. Мейерхольд отказался от условности четырехактной композиции ради естественной смены мест действия, как в большом русском реалистическом романе с «семейным сюжетом». Если бы художнику и режиссеру удалось воссоздать на сцене такой типично русский барский дом, как легко было бы следить за развитием сюжета, как органично воплотился бы замысел постановщика.

Второе обвинение — в самоуправном обращении Мейерхольда с текстом — отчасти основано на недоразумении. Дело в том, что укоренившимся заблуждением является распространенное мнение, будто бы в Малом и Художественном театрах комедия Грибоедова всегда шла по каноническим текстам. Но вот что говорит знаток Грибоедова профессор Н. К. Пиксанов: «Столетний (это писалось в 1928 году.— А. Г.) Малый театр никогда (никогда!) не давал беспримесного грибоедовского текста. Сценический текст Художественного театра представляет собой стряпню из Грибоедова, Гарусова и Озаровского. Театр Мейерхольда не скрывает своих переделок, тогда как другие их замалчивают». В своей статье о постановке «Горе от ума» В. И. Немирович-Данченко прямо защищает принцип контаминации и переделки текстов. Практически театры всегда переделывали и изменяли тексты классических произведений.

Следует сказать, что сокращения и вставки в текстах делались в Театре Мейерхольда всегда очень обдуманно и компетентно. В афише спектакля даже значился специальный режиссер-лаборант, помощник по выбору вариантов текста. Им был литературно эрудированный М. М. Корнев, уже помогавший в этом Мейерхольду при постановке «Ревизора». Передо мной лежит принадлежащий Гарину рабочий экземпляр «Горе от ума», в котором отмечены все купюры и вписаны вставки. На мой взгляд — ничего случайного, неоправданного. Выкинуты все куски, носящие характер скрытой ремарки, тормозящие действие, объяснения и повторения. Исключен знаменитый монолог Чацкого о французике из Бордо с его раннеславянофильским отпечатком и тоже задерживающий действие. Кстати, эта купюра была сделана по инициативе самого Гарина. Мейерхольд выслушал его, сразу ничего не ответил, подумал и на следующий день согласился.

Вставок из «музейной редакции» не так уж много, и выбор их сделан с хорошим вкусом. Таковы, например, все вставки в монолог Репетилова, заменившие первоначальным авторским, более сильным текстом текст впоследствии смягченный (может быть, и по цензурным соображениям). Название «Горе уму», как известно, было написано самим Грибоедовым на первом листе ранней редакции пьесы и потом им же зачеркнуто. Мейерхольд его восстановил, найдя его более энергичным и имеющим более широкий смысл. Под этим названием мейерхольдовский спектакль шел много лет, пока не наступили времена строгой регламентации и в 1937 году Комитет по делам искусств специальным приказом постановил, что «Горе уму» переименовывается в «Горе от ума», а спектакль «33 обморока» совсем уже маловыразительно — в «Три пьесы Чехова». Я отлично помню выражение лица Мейерхольда, когда он читал этот приказ: комическое недоумение и трагическую улыбку...

Первый вариант спектакля был посвящен другу Мейерхольда тех лет, тогда еще очень молодому пианисту Льву Оборину. Посвящение это значилось на всех программках. И, конечно, не могло быть случайным то, что именно этот спектакль посвящался музыканту.

Чрезмерное обилие музыки? Это одна из величайших находок Мейерхольда, позволившая невиданно углубить внутренний мир Чацкого. Замечательные фортепьянные произведения Баха, Бетховена, Фильда, Моцарта раскрывали лирическую трехмерность душевного мира этого юноши, так произносившего знакомый текст, как будто бы мы его не знали наизусть еще в школе, а он только что здесь родился. Музыка нигде не иллюстрировала переживаний Чацкого: она вела свою партию, и эта партия была его душа, его внутренний мир, бесконечно богатый и глубокий. Сама звуковая фактура фортепьяно удивительно шла к угадываемым интерьерам московского дома.

Находка эта была тем более оправдана, что она подкреплялась автобиографичностью этой черты Чацкого. Критики смеялись над тем, что он, едва приехав и еще потирая озябшие руки, сразу подходит к фортепьяно и потом присаживается к нему и играет при каждом удобном случае. Но вот что пишет мемуарист о самом Грибоедове: «Он жил музыкой. Зброшенный в Грузию, он вздыхал о фортепьяно: заехав по дороге в один дом, он бросается к клавишам и играет в течение девяти часов». Во время войны 1812 года, попав со своим полком в иезуитский монастырь, Грибоедов сразу кинулся в костел, взбежал на хоры, и на органе зазвучала музыка священных месс. Почему же постановщик не мог придать эту удивительную черту автора комедии его герою, так на него похожему?

Остается удивляться, что никто до Мейерхольда об этом не догадался. Критиков смущало, что эффект лиризма и драматизма в подтексте роли достигался внеактерскими средствами. Но то же самое говорили в свое время и о прославленной звуковой партитуре Станиславского в чеховских спектаклях, и об игре светом в раннем МХАТ, да и всегда обо всем, что расширяло искусство театра новыми выразительными средствами. В искусстве нет запретных приемов: вопрос лишь в том, насколько оправданно и с какой мерой вкуса это сделано.

Мне, впрочем, кажется, что вопрос об автобиографичности в спектакле «Горе уму» еще сложнее. Много, очень много в Гарине — Чацком ассоциируется не только с Грибоедовым, но и с самим Мейерхольдом. Самые чуткие зрители это отлично понимали. Одна из рецензий на спектакль называлась «Одиноким». Ее написал писатель Сергей Мстиславский. Да, Чацкий в спектакле показан одиноким. Но одинокими были и Грибоедов, и Кюхельбекер, и Чаадаев. Тема одиночества — это и личная тема молодого актера Мейерхольда (Треплев, Тузенбах, Иоганнес в «Одиноким» Гауптмана).

Музыка, выбранная Мейерхольдом для спектакля (при участии Б. В. Асафьева), была и его лично любимейшей музыкой. Я сам от него это слышал не раз. Иногда, проходя по театру в вечер, когда шло «Горе от ума», и вдруг услышав доносящуюся со сцены музыку Чацкого, он всегда останавливался и слушал. Стоял один в пустом фойе и слушал. И не один раз я видел, как Мейерхольд, закончивший репетицию и куда-нибудь торопящийся, неожиданно застывал в пальто и шляпе, если концертмейстер театра вдруг начинал играть что-нибудь особенно любимое: Баха, Бетховена, Моцарта, Листа, Скрябина. Так страстно любят музыку обычно очень внутренне одинокие люди. Таким был Грибоедов. Был ли таким Мейерхольд? Не знаю, может быть...

Является ли тема одиночества Чацкого сокровенным замыслом автора комедии, или ее привнес Мейерхольд, как это утверждают некоторые? Известно, что, когда писалось «Горе от ума», Грибоедов жил вместе с Кюхельбекером и читал ему все сочиненное, сцену за сценой. Можно представить, сколько было переговоров между ними о лицах и положениях пьесы. В 1833 году, находясь в сибирской ссылке, Кюхельбекер прочитал «некоторые современные критики» на произведение Грибоедова и записал в своем дневнике: «В «Горе от ума» точно вся завязка состоит в противоположности Чацкого прочим лицам... Дан Чацкий, даны прочие характеры, они сведены вместе, и показано, какова непременно должна быть встреча этих антиподов,— и только. Это очень просто, но в сей-то именно простоте — новость, смелость, величие того поэтического соображения, которого не поняли ни противники Грибоедова, ни его неловкие защитники». Чацкий противостоит прочим. Противостоит один. Таков комментарий близкого друга автора комедии, комментарий, вероятно, аутентичный авторскому. «Дневник» Кюхельбекера был впервые издан через год после премьеры мейерхольдовского спектакля, и ни Мейерхольд, ни Гарин тогда не были с ним знакомы. Но ведь сам Мейерхольд однажды сказал: «В искусстве важнее догадываться, чем знать»

Рецензенты хором твердили о ненужности такого количества музыки, а некоторые даже о ненужности такой музыки, но вот прошли годы, и когда я слышу какие-то куски Моцарта или Глюка, у меня неизменно в памяти возникает образ высокого, худощавого юноши в блузе, с длинными волосами, присевшего за фортепьяно, и мне кажется, что я хорошо знал его лично, хотя я видел Гарина в Чацком всего два раза. И послушно, неизбежно звучат в памяти строки грибоедовских стихов, словно они уже навсегда слиты с музыкой властной прихотью великого художника.

Юрий Тынянов очень ярко и точно назвал то время, когда писалось «Горе от ума» и когда происходит действие пьесы, «мертвой паузой русского общества и государства в 1812 — 1825 гг». Но пауза — это тоже явление музыкальное. Там, где нет звуков, нет и пауз. И когда я вспоминаю Чацкого — Гарина, я вспоминаю эти удивительные паузы между двумя аккордами, после

музыкального куска перед какой-нибудь фразой; паузы, полные горькой и острой мыслью, мыслью Чацкого.

Вот как, например, входила музыка в сцену первой встречи Чацкого с Софьей. Вначале Софья переодевается за стеной (ее обозначала ширма) и отвечает на его пылкие фразы через дверь. Это сразу дает физическое ощущение холодка и задуманного отдаления. Разговаривая с ней, бродя по комнате, Чацкий уже увидел знакомое фортепьяно. Может быть, за ним сам Фильд давал ему когда-то уроки музыки. (Фильд несколько лет служил в Москве учителем музыки.) Отсутствие Софьи начинает казаться странным. Чацкий садится за инструмент и берет, словно пробуя звук, как это делают музыканты, два-три аккорда, и вдруг, словно истомившись и по музыке и по любви, необыкновенно энергично начинает играть кусок из Органной прелюдии Баха — Дальберга, продолжая говорить на музыке:

— Я сорок пять часов, глаз мигом не прищуря,
Верст больше семисот пронесся, ветер, буря,
И растерялся весь, и падал сколько раз —
И вот за подвиги награда!

Голос Софьи за дверью.

— Ах! Чацкий, я вам очень рада.

Чацкий с недоумением смотрит на дверь. Как отзвук этого недоумения возникает после паузы новый аккорд.

— Вы рады! в добрый час.

Тут уже слышится легкая ирония. И еще один аккорд, как разрядка вспыхнувшего раздражения:

— Однако искренно кто ж радуется эдак?.

Пауза ожидания. За дверью молчание. Аккорд, наполненный сдержанным негодованием. Чацкий встает и говорит очень тихо:

— Мне кажется, так напоследок
Людей и лошадей знобя,
Я только тешил сам себя.

Он снова бродит ко комнате. Продолжается вялый разговор через дверь. После слов:

— Блажен, кто верует, тепло ему на свете! —

Чацкий снова за фортепьяно. И снова светлое, оптимистическое адажио Баха. Текст и музыка сочетаются в сложном контрапункте, за которым смешение чувств: любовь, надежда, недоумение, вопрос.

Чацкий вскочил, молодость берет свое:

— Ах! боже мой! Ужли я здесь опять...

Но его восторженные воспоминания снова прерываются беспощадной репликой Софьи:

— Ребячество!

Но воспоминания уже овладели Чацким. И он, как бы вообразив себя прежним подростком, забавно вскакивает на стул, который стоит у ширмы, и по-мальчишески забрасывает Софью вопросами.

И снова следует осуждающая фраза:

— Не человек, змея!

Чацкий опять за фортепьяно. Выходит Софья и идет к фортепьяно.

— Хочу у вас спросить:

Случалось ли, чтоб вы, смеясь? или в печали?

Ошибкою? добро о ком-нибудь сказали?

И она отходит к окну. Чацкий взволнован. Он подходит к ней сзади и целует ее плечо. Следует пылкий монолог.

После новой злой фразы Софьи появляется Фамусов. Софья уходит, успев сказать непонятную фразу:

— Ах, батюшка, сон в руку.

Фамусов понимает Чацкого вопросами. Чацкий, не отвечая ему, мечтательно смотрит на дверь, за которой скрылась Софья. И неожиданно для самого себя говорит вовсе невпопад:

— Как Софья Павловна у вас похорошела!

И, задумавшись, пошел к фортепьяно. Сел. Фамусов продолжает суетиться:

— Сказала что-то вскользь, а ты,

Я, чай, надеждами занесся, заколдован.

Чацкий негромко:

— Ах! нет: надеждами я мало избалован.

И снова начал играть. После слов Фамусова:

— Не верь ей, все пустое,—

Чацкий встает уже решительно и как бы ставя точку. Не отвечая на новые вопросы Фамусова, он говорит:

— Теперь мне до того ли?

Хотел объехать целый свет,

И не объехал сотой доли.

И уходит, не раскланиваясь, как это делают обычно все Чацкие в других спектаклях. Ведь он же остановился здесь, и все церемонии излишни.

Музыка вплетена в драматургию сцены: она усложнила ее и обогатила. Кроме того, она блестяще дает эмоциональную экспозицию Чацкого.

Именно про эту композиционно тончайшим образом построенную сцену Д. Тальников писал в залихватской фельетонной манере, в которой тогда было принято высказываться о спектаклях Мейерхольда: «Этот блюзник почему-то не может обходиться без музыки».

Критика упрекала Мейерхольда в том, что, погрузив Чацкого в лирическую и драматическую стихию музыки, он тем самым ослабил сатирическое звучание комедии. Этот упрек можно признать с той оговоркой, что осмеяние в Москве 20-х годов XX века фамусовской Москвы XIX века было не слишком актуальной задачей. Это почувствовал и Художественный театр, поставивший комедию Грибоедова двумя десятилетиями раньше. Уже тогда было нарушено прежнее равновесие между сатирическим и лирическим течениями сюжета пьесы. Как показывает история постановок «Горя от ума», это равновесие в разные эпохи русской жизни не остается неизменным, как оно не было неизменным и в самом процессе создания комедии. Известен рассказ, что впервые замысел «Горя от ума» явился Грибоедову во сне и был ближе к лирической поэме, чем к сатирической комедии. Знал ли об этом Мейерхольд или тончайшей интуицией художника угадал это? Я однажды спросил его об этом. Он сделал вид, что удивился, и стал расспрашивать меня о том, где я это прочитал. Но я знал, что он иногда почему-то предпочитает не обнаруживать своей эрудиции, и не слишком поверил ему. Впрочем, это не так уж важно. Важнее другое: Чацкий-лирик первичнее в грибоедовском замысле, чем Чацкий-эпиграмматист и острослов. В процессе написания комедии авторский замысел видоизменился; еще более он изменился под активным воздействием читательского восприятия первой половины прошлого века. Сатиричность вышла на первый план. Один из первых критиков комедии, чуткий Пушкин, сразу уловил известное противоречие в авторском замысле. Заметил это и Белинский, впрочем, неверно его объяснивший. В чтении блистательный текст комедии закрывал то, что под внешней оболочкой комедийного в «Горе от ума» таилась лирическая драма, но истинно творческий театр не мог этого не обнаружить. Это видели и Гончаров, и Гнедич, и Немирович-Данченко, а Мейерхольд, как обычно, пошел дальше всех других и смело, с покоряющей увлеченностью и темпераментом, переставил привычные акценты и поставил знакомую всем пьесу поистине по-новому. И это «новое», как часто бывало у Мейерхольда, оказалось проницательным приближением к первичному замыслу драматурга.

Говоря о «Ревизоре», Мейерхольда упрекали, что он произвольно изменил внутренний масштаб сюжета, что Сквозник-Дмухановский больше напоминает петербургского вельможу, чем градоначальника в захолустье, откуда, хотя три года скачи, никуда не доскачешь. Это, конечно, верно, но странно думать, что Гоголь добровольно предпочитал бичевание маленьких чиновников, а не больших: сознательно уменьшенный масштаб его сюжетов был необходимым условием их реализации, а вовсе не свойством авторского замысла. И, отступая от традиции, Мейерхольд всегда стремился приблизиться к этому замыслу.

И не парадоксально ли, что самовластный «автор спектакля», как Мейерхольд в те годы именовал себя на афишах, почти всегда оказывался ближе к первичному авторскому замыслу, чем все те, кто за мнимой скромностью скрывали нетворческое, равнодушное, инерционное прочтение классических шедевров?

Композитор Б. Асафьев, помогавший постановщику в подборе и аранжировке музыки, так определял смысл своей работы: «...через музыку делается понятной проницательность и глубина чувства Чацкого: сила его любви, и ненависти, и ужаса перед пошлостью и сытым мещанским прозябанием... Чацкий в течение всей пьесы до крайности эмоционально напряжен. Силу воли он почерпает в музыке, и она же разряжает его взволнованность. Чацкий живет, мыслит и чувствует музыкой...»

Но «Горе уму» все же не было спектаклем-концертом. Для выполнения мейерхольдовского замысла требовался и новый Чацкий, одинаково далекий от штампов риторики и от романтической слащавости, куда актера могло толкнуть музыкальное решение спектакля. Постановщик отчетливо

понимал обе опасности, как штампа, так и «антишампа». Двум решениям, которые были одинаково поверхностны, Мейерхольд предпочел третье решение, как всегда неожиданное и парадоксальное.

Роль Чацкого была поручена Эрасту Гарину, молодому актеру, до этого игравшему только комедийные и эксцентрические роли.

Да, надо признать, Чацкий — Гарин был бесконечно далек от привычных и «традиционных» Чацких, тех Чацких, которые ловко носят фрак и на звучном, поставленном голосе с наигранной пылкостью изрекают цитатные афоризмы.

Непривычность, неожиданность такого Чацкого смутила даже выдавших виды критиков. Одни (подобно Тальникову) возмущались открыто. У других, более вежливых и лукавых, это сквозит в подтексте.

Впрочем, по традиционной раскладке амплуа, Гарин, конечно, не комик, а простак. Чацкий — простак? Было от чего пожимать плечами.

Только очень немногие поняли, что как раз именно это было главной находкой Мейерхольда в спектакле, той выдумкой номер один, которая не трюк, а поэтическое открытие, стоящее рядом по своему значению с определенной Мейерхольдом ролью музыки в спектакле и даже важнее; творческое изобретение, по сравнению с которым диалоги в тире, или за бильярдом, стрельба Фамусова по воображаемым грабителям, или пресловутый «Кабачок», где Софья и Молчалин слушали в обществе Репетилова парижские песенки (типичная избыточная фантазия прежнего Мейерхольда, того Мейерхольда, который в 1928 году уже был вчерашний Мейерхольд — во второй редакции спектакля он сам отказался от этого эпизода), не более как «шутки, свойственные театру».

Гарин — Чацкий! Тут уже было не до шуток! Издавна известно, что в прежнее время директора провинциальных театров составляли труппу по распределению ролей в «Горе от ума». Расходитесь «Горе» по ролям — значит, в труппе есть все необходимые амплуа. В труппе ГосТИМа тоже были все амплуа, и «Горе от ума» при правильной раскладке расходилось недурно, но Мейерхольд всегда мешал колоду. Он признавал амплуа, но пользовался ими необычно. В традиционном, лжеакадемическом прочтении пьесы Чацкого играл бы, вероятно, красивый, обладающий видной фигурой и мощным голосом и умевший носить фрак актер М. Г. Мухин. У Мейерхольда он играл Молчалина. Были и другие кандидаты.

Вообще Мейерхольд в процессе создания спектакля первенствующее значение придавал распределению ролей. Преувеличивая, по обыкновению, он говорил полушутя, что, распределив роли, он сделал половину режиссерской работы. Я уже однажды рассказывал, как он рассердился на меня, когда я преждевременно огласил в печати распределение ролей в «Борисе Годунове». Мейерхольд считал, что я «выдал» этим весь план постановки.

Однако при первоначальном распределении ролей имени Гарина в будущей афише спектакля не было. На роль Чацкого был назначен Владимир Яхонтов, сыгравший перед этим эффектную роль салонного фата барона Фейервари в «Учителе Бубусе». У Яхонтова была прекрасная внешность, золотистые волосы, отличные манеры, звучный красивый голос тенорового регистра и блестящее умение читать стихи. Пьеса-то ведь в стихах.

Выбор Мейерхольда казался понятным и оправданным. Но вот что произошло дальше...

В начале декабря 1927 года начались первые читки-репетиции. Мейерхольд сидел в очках, в красной феске, уткнувшись в экземпляр пьесы, что-то отмечал карандашом на полях, иногда задавал шепотом вопрос М. М. Кореневу, и казалось, что он слушает репетицию не очень внимательно и занят только композицией текста.

Но вот однажды он отодвинул книгу, написал на клочке бумаги несколько строк со своими характерными подчеркиваниями, сложил листок пополам, написал сверху: «Хесе. Совершенно секретно» — передал его режиссеру-лаборанту Хесе Александровне Локшиной и снова уткнулся в книгу. Репетиция продолжалась.

Записка Мейерхольда сохранилась. Вот что в ней было:

«Хесе. Совершенно секретно.

Я знаю, меня будут упрекать в пристрастии, но мне кажется, только Гарин будет нашим Чацким: задорный мальчишка, а не «трибун». В Яхонтове я боюсь «тенора» в оперном смысле и «красавчика», могущего конкурировать с Завадским. Ах, тенора, черт бы их побрал!»

Этот маленький кусочек бумаги перевернул всю работу над спектаклем.

У Стефана Цвейга есть теория о «звездных часах человечества». Так, пожалуй, чересчур красиво, он называет минуты неожиданных озарений художников, поэтов, полководцев, музыкантов; те мгновения вдруг приходящих в голову решений, открытий, находок, которые открывают новые пути, поворачивают сделанное до этого, опровергают только что утверждавшееся. Такой «звездной» минутой знаменитый эссеист мог бы назвать короткое время, когда Мейерхольд писал записку...

Х. А. Локшина показала в перерыве репетиции записку Гарину. Примечание «совершенно

секретно» к нему явно не относилось, и молодой актер от волнения и счастья не чуял под собой ног.

Но Мейерхольд еще что-то взвешивал и обдумывал. И вот на одной репетиции, когда Яхонтова почему-то не было, он сказал, чтобы Чацкого читал Гарин.

Актерские индивидуальности Яхонтова и Гарина настолько различны, что всем было ясно, что речь шла о принципиально новом решении образа Чацкого. Будучи умным человеком, понял это и Яхонтов и подал заявление об уходе из театра. Мейерхольд, против своего обыкновения, его не удерживал.

Но и оставшись единственным исполнителем главной роли, Гарин тоже был неспокоен. Мейерхольд на репетициях говорил о прототипе Чацкого — Чаадаеве, а на Чаадаева Гарин был похож еще меньше; чем Яхонтов.

Незадолго до этого вышел роман Ю. Тынянова «Кюхля». В молодой и увлекающейся всем новым и талантливым труппе Театра Мейерхольда его многие читали. Прочитал его и Гарин. Он слышал, что и Мейерхольду роман очень понравился.

Понимая, что декламация, изысканные манеры — это не его конек и не затем выбрал его Мейерхольд, и озабоченный своим несходством с Чаадаевым, он однажды обратился к постановщику с предложением использовать для образа Чацкого характерность Кюхельбекера: высокий рост, нелепость манер, рассеянность, близорукость. Но Мейерхольд этот путь отверг. Он все же не желал совершенно выводить Чацкого из границ амплуа и не намеревался отходить от традиции так далеко. Предложенная им «характерность» Чацкого была иной и совершенно необычной. Он сделал Чацкого музыкантом, как Грибоедов. Чаадаев вошел в образ, как соль, — растворившись.

Работа шла увлекательно и энергично. Призрак злосчастной конструкции еще не тревожил души актеров. Репетировали в условных выгородках, создавать которые был таким мастером Мейерхольд. Их планировка как бы воссоздавала уютные интерьеры фамусовского дома. Пианист Толя Паппе играл на репетициях Баха, Моцарта, Бетховена, Фильда, Глюка, и гениальная музыка, входя в сердца актеров, поднимала их до себя.

В это время Гарину случайно попался том «Ежегодника императорских театров» со статьей П. П. Гнедича о «Горе от ума». Он прочитал ее и пришел в восторг. То, что писал Гнедич, было близко к тому, что намечал Мейерхольд и что искал молодой актер. Он поспешил к Мастеру со своей новой добычей. Мейерхольд довольно улыбнулся. Он прекрасно знал и ценил статью Гнедича, но ему было приятно, что Гарин нашел ее сам, без его подсказки. После премьеры рецензенты в поисках предположительных влияний говорили о чем угодно, вплоть до блоковского «Балаганчика» и Леонида Андреева (С. Мстиславский), но о статье Гнедича никто не помнил. А между тем ее влияние на Мейерхольда в данном случае неоспоримо, да и он сам от этого не отказывался. Но, признав это влияние, надо было идти дальше и проследить в Мейерхольде, авторе спектакля «Горе уму», его постоянные черты истинного, а не ложного традиционалиста, а это противоречило броской журналистской формуле о нигилисте, анархисте и разрушителе.

Вот что, например, пишет П. П. Гнедич о первом появлении Чацкого в доме Фамусова:

«Первый его выход должен быть одна страсть, одно увлечение, один неопикуемый восторг. Он, как бы в дорожном платье, проскакал 700 верст — из Петербурга «в сорок семь часов», не заезжая домой, кинулся прямо к Фамусовым, узнал, что барышня уже встала, и бегом бросился вверх по лестнице. Чурбан Филька, швейцар, знавший барчука с детства, все лакеи — все это с радостными восклицаниями освободило его от шуб и калош...»

Это все очень близко к знаменитой сцене приезда Чацкого, так удивившей критиков в спектакле «Горе уму». Разумеется, Мейерхольд это развил, усложнил, доделал. По Мейерхольду, Чацкий вообще останавливается по приезде в доме у Фамусовых: догадка благодарнейшая. Он их близкий родственник, воспитывался и жил подростком в этом доме, и все это вполне достоверно и естественно. Московский дом Чацкого, где его не ждали, мог быть нетоплен и вообще не готов для жилья. Житейские и бытовые реалии у Мейерхольда всегда очень крепки и основательны, хотя он часто их только подразумевает, или, как он иногда говорил, «держит в уме». Это также полностью уничтожает натяжку слишком раннего появления в доме, оправдывает дорожный костюм и дает возможность режиссеру построить выразительную концовку Чацкому с его одеванием перед окончательным отъездом — интересный композиционный, обрамляющий повтор. Усиливая все бытовые мотивировки, Мейерхольд использует их в интересах достоверности и одновременно — поэтически. Если Чацкий в доме не гость, а «свой человек», то насколько крупнее и драматичнее становится его разрыв и отъезд.

Иногда на репетициях возникали дискуссии. Мейерхольд не всегда вмешивалась в них, но всегда внимательно вслушивался. Искушенные его режиссерскими приемами в «Лесе» и «Ревизоре» с вводом в действие персонажей, выдуманных режиссурой, актеры наперебой пытались сами режиссировать и предлагали Мейерхольду собственные выдумки и изобретения. Однажды Гарин,

начитавшись книг о пушкинской эпохе и раннем декабризме, внес предложение, чтобы Чацкий во время бала, в одной из уединенных комнат, читал друзьям из числа гостей «Гавриилиаду». Мейерхольд ничего не ответил, но потом в спектакле появилась сцена с «зеленой лампой», где молодые офицеры за овальным столом читали друг другу вольнолюбивые стихи. Она начиналась с чтения актером А. Горским, очень проникновенно, стихотворения «Товарищ, верь, взойдет она, звезда пленительного счастья». А вместо «Гавриилиады» Мейерхольд принес Гарину — Чацкому стихотворение Лермонтова из его юношеской драмы «Странный человек» — «Когда я унесу в чужбину». Чацкий сидел в центре на столе, остальные разместились вокруг него. Это стихотворение заканчивало сцену. В рабочем экземпляре «Горя от ума» Гарина до сих пор лежит листок со стихотворением, переписанным рукой Мейерхольда. Кстати, такой явный анахронизм почему-то ничуть не смутил критиков: никто не обратил внимания на лермонтовские стихи в «Горе от ума».

Формула из записки Мейерхольда: «Задорный мальчишка, а не «трибун» — была первоначальным вариантом режиссерского видения образа нового Чацкого. От нее шли, но на ней не остановились. «Задорный мальчишка» остался в быстром движении, когда Чацкий вдруг впрыгивает на стул во время первого разговора с Софьей, находившейся за ширмой, и еще в некоторых положениях и жестах. Этого все-таки было слишком мало для спектакля большого стиля и большой мысли. И «задорный мальчишка» превратился в одержимого музыканта, углубленного в себя мечтателя, одного из тех первых русских интеллигентов артистической складки, которых так много было вокруг декабризма. Это не пришло откуда-то извне, все эти подробности возникли из материалов о Грибоедове и его друзьях. Это было одновременно и грибоедовским, и чаадаевским, и кюхельбекеровским, и хотя Чацкий Гарина не повторял внешних черт любого из возможных прототипов, но их дух был в нем.

Незадолго до начала генеральных репетиций Мейерхольд принес в театр образец для костюма первого появления Чацкого. Это была репродукция портрета князя Шишмарева художника Кипренского. Но когда Гарин облачился в сшитую для него голубую рубаху, подобную той, что на портрете, оказалось, что шея актера слишком тонка для ворота рубашки. Что же делать? Не ходить же к Мейерхольду с таким пустяком? Костюмерша отказалась перешивать рубашку. Но Мейерхольд все замечал и неожиданно сказал:

— Гарин, иди со мной!

Он оделся и пошел к выходу из театра. Гарин следовал за ним. Мейерхольд взял на углу Тверской извозчика и велел ехать в универмаг Мосторга на Петровке. Мейерхольда все знали в Москве, и появление его в магазине вызвало сенсацию. Он попросил продавца показать ему все, что было из оттенков кремового и желтого шелка. Долго выбирал, примерял куски на шею Гарина и наконец попросил отрезать... четверть метра шелка телесного цвета. Гарин стоял красный от смущения, что с ним приходится так возиться самому Мейерхольду. Но во всем, что было связано с работой над спектаклем, для Мейерхольда не было мелочей и пустяков. Вернувшись в театр, он попросил костюмеров сшить Гарину шарфик под воротник рубахи, чтобы шея не выглядела слишком тощей.

Вот уже поставлены все сцены, кроме самой трудной, кульминационной — монолога Чацкого «Не образумлюсь... виноват». Как только доходило до этого места, Мейерхольд под каким-нибудь предлогом прерывал репетицию, оставлял работу над монологом напоследок. Наконец, уже совсем незадолго до премьеры, назначена репетиция монолога.

Мейерхольд долго сидит молча, потом встает и говорит: — Нет, не знаю, как это надо играть... — Повернулся, пошел. Потом, сделав несколько шагов, поглядел на огорченного Гарина. — Играй как захочется...

Таким образом, этот режиссер, прославивший деспотом и диктатором, сознательно оставил важнейшую, кульминационную сцену на свободу актерской импровизации. Трудно, конечно, поверить, что Мейерхольд не сумел бы придумать решения этой сцены, если бы он не доверял актеру.

И это не случайность. Подобный прием Мейерхольд не раз применял в своей работе.

На репетициях «Бориса Годунова» он совсем не трогал одну-единственную сцену — сцену смерти Бориса, тоже кульминационную. Однажды он чуть наметил ее и сразу оставил. Он сказал, что сцена эта требует такого душевного подъема, что она должна сама «вылиться», и отложил ее на конец работы. «Я не хочу ее раздраконить в своем воображении. Чем позднее мы за нее возьмемся, тем она будет свежее...» Знаменитую сцену вранья в «Ревизоре» он поставил в одну вдохновенную ночную репетицию, за шесть дней до премьеры. Потрясающую сцену самоубийства китайчонка-боя (его играла М. И. Бабанова) в «Рычи, Китай!» он поставил за сорок минут в одну репетицию.

Лучшие актеры Мейерхольда (и особенно любимые им) всегда должны были быть способными к самостоятельным решениям, к импровизации. Точного повторения своих показов режиссер

требовал только от актеров, неспособных к инициативе и импровизации в работе.

Сделав с Гариным две большие роли (Гулячкин и Хлестаков), Мейерхольд с его острой и точной оценкой всех возможностей актерской индивидуальности, казалось, лучше знал молодого актера, чем он сам себя. Эраст Павлович рассказывает, что в работе над Чацким были моменты, когда он приходил в отчаяние от своих личных данных и безуспешно пытался подтягиваться к воображаемому идеалу Чацкого-Аполлона, и Мейерхольд всегда останавливал его. Это были в Гарине остаточные явления неизжитого провинциализма, слабые рецидивы прежнего вкуса юного рязанского театрала. Но Мейерхольд последовательно вел актера в избранном им направлении, и Чацкий для Гарина стал серьезной пробой сил на новой земле, еще неизведанной и заманчивой, хотя и не принес явного и немедленного триумфа, как Гулячкин и Хлестаков, Мейерхольд открыл в Гарине лирического актера и в ретроспективной оценке роль Чацкого для Гарина — одна из главных вех на его творческом пути. Можно только пожалеть, что в приоткрытую Чацким дверь актер в дальнейшем входил так редко. Но актерская судьба всегда сложна, и чаще всего это зависело не от него самого...

Следует отметить еще одну черту мейерхольдовского решения спектакля: одинокому Чацкому противостоит не разлагающийся, дряхлый, бессильный мир, а мир, полный живых соков, крепких традиций, мир, уверенный в непоколебимой крепости своего существования, в своем здоровье. Все противники Чацкого режиссурой «оздоровлены», «омоложены». Таковы и Фамусов, и Скалозуб, и Молчалин, и даже властная Хлестова сильна, крепка и могуча. Само отрицание их мира кажется им болезнью, сумасшествием, и в распространении злой сплетни о Чацком больше искреннего ужаса, чем сознательной клеветы. Это противоречило обычным в те годы трактовкам исторических сюжетов. Даже в пьесах о Пугачеве и Стеньке Разине было принято пророчить скорее крушение царского самодержавного строя, хотя на самом деле самодержавие тогда еще только набирало силы. В многочисленных пьесах о народовольцах и декабристах обязательно присутствовала тема бодрой уверенности, что конец произвола не за горами, как и в пьесах о современном Западе — ожидание близкой и несомненной мировой революции.

Для понимания психологии советских людей 20-х годов надо знать, что мировая революция была для них не условной и отдаленной целью, а чем-то возможным, реальным и близким. Ее ждали, когда полки Тухачевского наступали на Варшаву, ее готовились встретить, когда в Германии развернулись события 1923 года, когда начиналась всеобщая забастовка в Англии в 1926 году. Ходячая фраза: «Идея штурма зреет в сознании масс» — повторялась по всякому поводу, и величайшим вызовом историческому оптимизму, как он тогда понимался, казалась трактовка классовых врагов в настоящем и в прошлом как силы могущественной и далекой от поражения. В пьесах о русской истории екатерининской и николаевской эпох режиму власти искусственно придавались черты упаднического русского самодержавия XX века, а подлинный, трезвый историзм, ставящий вещи на свои места, представлялся «пессимизмом», который вскоре был объявлен политическим преступлением.

Мейерхольд был сыном своего времени и во многих спектаклях о современности проявлял «оптимизм», и был за то хвалим, но уже «Ревизор» и «Горе уму», спектакли, лишённые однодневной конъюнктурности, были ославлены, как «пессимистические», и доказательством «пессимизма» выдвигалось изображение ими фамусовского лагеря здоровым и крепким. А между тем это было исторически правдиво, хотя в этом здоровье и силе автор спектакля увидел пошлость инерции и предрассудков, и высокий, «вечный» мир красоты, поэзии, большого искусства связал с одиноким и неловким чудачком Чацким. Критики не поняли, что союз Чацкого с музыкой тоже делал его сильным, но по-своему, свежо и своеобразно. В этом смысле «Горе уму» — величайшая апология могущества искусства, вошедшая в спектакль как особая тема вместе с музыкой Баха, Глюка, Моцарта и Бетховена.

Спектакль, начинался строгими, медленными звуками фуги Баха. Темнота. Неожиданно fuga сменяется, легкомысленной французской песенкой. Вспыхивает свет, и мы видим ночной московский кабачок. Поет шансонетка. Захмелевший гусар старается поймать и поцеловать ее ножку. В такт песенке качается пьяный Репетилов. Его цилиндр съехал набок, в руке бокал. В уголке вдвоем Софья и Молчалин. Эта режиссерская фантазия реализует и известную пушкинскую характеристику Софьи, и то, что говорит о дочери Фамусов. Собственно, пьеса еще не началась: это только род пролога. Как мы видим, отношения Софьи и Молчалина характеризуются как зашедшие дальше, чем это играет обычно, что усиливает весь дальнейший конфликт.

Зимнее утро. Барский дом еще спит. В аванзале дремлет на диване служанка Лиза. К ней прикорнул растрепанный буфетчик Петрушка. Лиза просыпается и стучит в дверь Софьиной комнаты. Ответа нет. Она заводит часы, и на бой часов, такой громкий в утренней тишине, появляется Фамусов. Он крадется к Лизе, пристает к ней, грубовато, по-хозяйски. Голос дворецкого, и

Фамусов скрывается. Крадучись, возвращаются в дом Софья и Молчалин.

В танцклассе Софья занимается танцами и манерами. Француженка учит ее обращению с шалью. Тут же старичок аккомпаниатор и Лиза, разбирающая какие-то цветные тряпки. Между па танцев у Софьи и Лизы происходит разговор о женихе, возникает воспоминание о Чацком, и после доклада дворецкого за стеной слышится взволнованный голос самого Чацкого.

Следующий эпизод — «Портретная». В ней две встречи Чацкого с Софьей и со старым другом — фортепьяно. О первом появлении Чацкого я уже рассказывал.

Так, с эпическим, романным разбегом начинался спектакль. Каждый следующий эпизод происходил в новой комнате просторного барского дома. Режиссер щедр на выдумку: он ведет нас и в тир, где Софья, объясняясь с Чацким, показывает меткость глаза, и в бильярдную, где продолжаются споры Фамусова с Чацким. Приезд Скалозуба и падение с лошади Молчалина. Софья чуть-чуть себя не выдает. Из этих сцен особенно интересно был решен режиссерски эпизод девятый — «В дверях», где, облокотившись на две колонны, рядом, почти без движений, вели словесную дуэль Чацкий и Молчалин. И снова Чацкий за фортепьяно. Звуки сонаты Моцарта говорят нам о его волнении. Высокий мир музыки противостоит суетному миру Фамусовых и Скалозубов. Течение длинного зимнего дня не разрешает загадку отношения к нему Софьи, и наступает вечер с новой суетой импровизированного бала.

Вечер. Съехались гости. Чацкий встречается со своим старым другом Платоном Горичем. Но тот опустил, обленился, находится под каблуком у хорошенькой жены. Князя Тугоуховские. Княгиня возникает как некий опрошенный парафраз пушкинской «Пиковой дамы». Среди гостей мелькает откровенно сделанный под Булгарина агент Третьего отделения Загорецкий. Не мудрено, что группа молодых гостей, чтобы избежать его всевидящих глаз и всеслышащих ушей, удалилась из танцевального зала в библиотеку, где в уютном полумраке, за овальным столом, освещенным зеленой лампой, они читают вольнолюбивые стихи. И, конечно, Чацкий среди них.

Кульминационной сценой спектакля режиссер сделал сцену создания клеветнической сплетни о Чацком. Он перенес действие в столовую и показал нам фронт сплетников и клеветников за длинным столом вдоль всей сцены. В разных уголках стола звучат одни и те же кусочки текста, сплетня повторяется и варьируется, плывет и захватывает все новых гостей и ее развитием как бы дирижирует сидящий в центре стола Фамусов. Грибоедовские стихи здесь звучат зловещей музыкой. Эта замечательная сцена вся построена по законам музыкального нарастания темы. Задумавшись, входит Чацкий. К лицам гостей испуганно поднимаются салфетки по мере того, как он идет весь в своих мыслях, ничего не замечая, вдоль этого стола. В первой редакции спектакля он выходил слева и уходил направо. Во второй редакции Чацкий выходил слева и, увидев собравшихся, поворачивался и уходил обратно, воплощая пластически стихотворную строку: «Шел в комнату, попал в другую». Эта сцена — «Столовая» — одно из высших достижений Мейерхольда — композитора сцены. Дальше идет эпизод объяснения Софьи с Чацким в «концертной зале». Снова верный друг фортепьяно. Каминные комнаты обычно в барских домах размещались на нижнем этаже, рядом с вестибюлем, чтобы озябшие гости могли согреться. Здесь Чацкий встречается с Репетиловым. Замечательная сцена сборов к отъезду гостей с изящным, легким, почти танцевальным этюдом одевания шестерых княжен.

Действие последней картины, по замыслу режиссера, происходит на большой лестнице, ведущей из вестибюля наверх. Во всех старых особняках есть такие. Здесь действие поднималось до тонуса трагедии. Так, в стиле высокой трагедии, решалась «сцена узнавания» Софьи. (Мейерхольд очень любил эту сцену. «Здесь, — говорил он, — трагическое прозрение Чацкого в отношении Софьи и Софьи относительно Молчалина». К сожалению, и первая и вторая исполнительницы Софьи и все последующие после Гарина исполнители Чацкого не поднимались здесь до высоты режиссерского замысла. Он скорее угадывался, чем был воплощен на сцене.)

Далее следует разрядка — почти комическое появление Фамусова с пистолетами в руках и стрельбой в воздух, чтобы напугать воров, и снова высота трагедии: последний монолог Чацкого.

И вот его опять одевают в тот же самый дорожный костюм, в котором он был в начале, и он тихо просит:

— Карету мне. Карету!

Снова fuga Баха. Кода. Конец.

Кстати, простая «житейская» интонация, с которой Чацкий вызывал карету, тоже была поставлена в вину режиссеру и исполнителю. По традиции, эту фразу следовало произносить с вызовом и мажорно, как будто дело было вовсе не в карете, а в призыве умереть или победить.

В спектакле кроме роли Чацкого интересно и свежо был сыгран Молчалин (М. Г. Мухин). Не как субретка, а простодушной деревенской девушкой трактовалась роль Лизы (Е. Логинова). Сочно и ярко играл Скалозуба Н. И. Боголюбов. К сожалению, обе исполнительницы Софьи не сумели

убедительно передать интересный режиссерский рисунок роли (З. Н. Райх и А. Н. Хераскова), и как-то не нашел в роли Фамусова целое (при обилии талантливых деталей) И. В. Ильинский. Он об этом рассказал в своих мемуарах достаточно подробно.

С Гариним — Чацким случилось странное. Он раздражал и был непонятен в дни премьеры, но в ретроспективной оценке вырастал в большой и законченный, оригинальный образ нового и неповторимого Чацкого. Это часто происходило с работами самого Мейерхольда: общее признание как бы догоняло его. Так бывает с поэтами, которые сами создают и воспитывают своих читателей.

Спустя десять лет после премьеры замечательный актер Б. В. Щукин так вспоминал о Гарине — Чацком:

«Это был Чацкий, лишенный внешне эффектных «геройских» черт, это был глубоко страдающий и чувствующий человек, внутренний мир которого был раскрыт с предельной чуткостью, остротой и новизной».

А. И. Герцен в работе «Развитие революционных идей в России» называл Чацкого «фигурой меланхолической, ушедшей в свою иронию, трепещущей от негодования и полной мечтательных идеалов». Вот эта характеристика ничуть не противоречит мейерхольдовскому раскрытию образа Чацкого и только обогащена великим и возвышенным миром музыки, в котором жил автор комедии.

После полуудачных премьерных спектаклей (наиболее профессиональная часть критики поняла природу «сырости»: такова, например, рецензия Н. Д. Волкова) роль Чацкого в исполнении Гарина от спектакля к спектаклю крепла, становилась звонче, четче и цельнее. Я смотрел «Горе уму» впервые уже не на премьере, а примерно после десятого спектакля и навсегда был покорен именно таким Чацким и впоследствии с неистребимым недоверием относился к Чацким «здоровым и приятным» (подобно Молчалину, по рецепту критика «Известий»), которые в дальнейшем по-прежнему появлялись в новых постановках «Горе от ума». Мне думается (это только догадка), что внутреннему росту Гарина в роли парадоксально помогла ситуация, в которую он был поставлен критикой: он, как и его герой, тоже был не понят, отвергнут. Пути органического творчества неисповедимы: отрицательные рецензии положительно питали актера.

В том далеком сейчас от нас 1928 году я был еще только влюбленным в театр подростком (но первые юношеские впечатления всегда особенно сильны!), и для меня гаринский Чацкий был живым, прекрасным и трогательным человеком, за которого мне было больно, который восхищал и увлекал не привычной щеголеватой импозантностью, а сердечностью и глубиной. И потом, в гораздо более отдаленной второй режиссерской редакции «Горе уму» 1935 года, лишенной острых углов и явных провальных мест, сокращенной за счет ненужных эпизодов (были выкинута эпизоды «Кабачок», «Тир», «Бильярдная») и игравшейся в более подходящем оформлении, уже почти не «конструктивном», где даже был повешен занавес (занавес в ГосТИМе!), правда, прозрачный, золотистый, сквозь который были видны все перестановки в антрактах (это почему-то особенно нравилось Мейерхольду), — в этом более компромиссном и доступном спектакле, мне всегда не хватало длинной, худой, угловатой фигуры меланхолического острословца и страстного музыканта, гаринского Чацкого. Впоследствии в ГосТИМе Чацкого играли хорошие актеры, но играли обыкновенно, играли приблизительно так, как мог бы сыграть Яхонтов: элегантно, но бестрепетно, резонерски, а не лирически-субъективно. Я говорю это отнюдь не в умаление таланта такого большого и тонкого мастера, как В. Н. Яхонтов, но удачи его были в другом. И как был прав мудрец Мейерхольд, не обольстившись внешностью, тенором и блестящей читкой стиха!

Но почему же он уступил в этом при возобновлении спектакля? Это уже другой вопрос, ответ на который завел бы нас далеко от темы нашего рассказа.

Для меня Чацкий — Гарин такое же значительное явление русского искусства в угадке и постижении духа нашей истории (в чьих уроках мы по-прежнему нуждаемся), как умная и терпкая историческая проза Юрия Тынянова, как графическая сюита Александра Бенуа к «Медному всаднику», как главы блоковского «Возмездия».

Гладков А. К.

Г52 Мейерхольд: В 2-х т./Вступ. ст. Ц. Кин/.— М.: Союз театр, деятелей РСФСР, 1990.

Т. 1. Годы учения Всеволода Мейерхольда. «Горе уму» и Чацкий — Гарин» 1990. 287 с, ил.

Работы известного драматурга и эссеиста А. К. Гладкова о Вс. Мейерхольде — не только свидетельство человека, близко знавшего выдающегося режиссера, но и замечательные произведения литературы.

В первый том, вошла книга «Годы учения Всеволода Мейерхольда» и работа «Горе уму» и Чацкий — Гарин».

ББК 85.334.3(2)7

Александр Константинович Гладков МЕЙЕРХОЛЬД

Том 1

Редактор С. К. Никулин

Художественный редактор М. Г. Егиазарова

Технические редакторы

Г. П. Давидок, А. Н. Ханина

Корректор Н. Ю. Матякина

Сдано в набор 05.10.89. Подписано в печать 31.05.90. Л-30292. Формат 84X108'/зг. Бумага офсетная. Гарнитура обыкновенная новая. Печать офсетная. Усл. печ. л. 15,12. Уч.-изд. л. 17,61. Тираж 25 000. Изд. № 706. Заказ 381. Цена 4 р. 50 к. Союз театральных деятелей РСФСР. Москва, 103031, Страстной бульвар, 10. Книжная фабрика № 1 Министерства печати и массовой информации РСФСР. 144003, г. Электросталь Московской области, ул. Тевосяна, 25.