Председателю Совета Народных Комиссаров СССР
Вячеславу Михайловичу Молотову
Заключенного Мейерхольда-Райх Всеволода Эмильевича (год рожд. 1874; б. чл. ВКП(б) с 1918 г.; национ. немец)

ЗАЯВЛЕНИЕ

«Чем люди оказываются во время испуга, то оно действительно и есть — испуг — это промежуток между навыками человека, и в этом промежутке можно видеть натуру, какою она есть» (Лесков).

Когда следователи в отношении меня, подследственного, пустили в ход физические методы * своих на меня воздействий и к ним присоединили еще так называемую «психическую атаку» **, то и другое вызвало во мне такой чудовищный страх, что натура моя обнажилась до самых корней...

Нервные ткани мои оказались расположенными совсем близко к телесному покрову, а кожа оказалась такой нежной и чувствительной, как у ребенка; глаза оказались способными (при нестерпимой для меня боли физической и боли моральной) лить слезы потоками. Лежа на полу лицом вниз, я обнаруживал способность извиваться, корчиться и визжать, как собака, которую плетью бьет хозяин. Конвоир, который вел меня однажды с такого допроса, спросил меня — «У тебя малярия!?» Такую тело мое обнаружило способность к нервной дрожи. Когда я лег на койку и заснул с тем, чтобы через час опять идти на допрос, который длился перед этим 18 часов, я проснулся разбуженный своим стоном и тем, что меня подбрасывало на койке так, как это бывает с больными, погибающими от горячки.

Испуг вызывает страх, а страх вынуждает к самозащите.

«Смерть (о, конечно!), смерть легче этого!» — говорит себе подследственный. Сказал себе это и я, и я пустил в ход самооговоры в надежде, что они-то и приведут меня на эшафот. Так и случилось: на последнем листе законченного следствием «дела» за № 537 проступили страшные цифры параграфов уголовного кодекса: 58, пункты Iа и II.

Вячеслав Михайлович! Вы знаете мои недостатки (помните сказанное Вами мне однажды: «Всё оригинальничаете!?»), а человек, который знает недостатки другого человека, знает его лучше того, кто любуется его достоинствами. Скажите: можете Вы поверить тому, что я изменник Родины (враг народа), я — шпион, что я член правотроцкистской организации, что я контрреволюционер, что я в искусстве своем проводил троцкизм, что я на театре проводил (сознательно) враждебную работу, чтобы подрывать основы советского искусства?

Все это налицо в деле № 537. Там же слово «формалист» (в области искусства) стало синонимом «троцкист». В деле № 537 троцкистами явлены: я, И. Эренбург, Б. Пастернак, Ю. Олеша (он еще и террорист), Шостакович, Шебалин, Охлопков и т. п.

Будучи арестованным в июне, я только в декабре 1939 г. пришел в некоторое относительное равновесие. Я написал о происходившем в допросах Л. П. Берия и прокурору Союза, сообщив в своей жалобе и своем заявлении, что я **отказываюсь** от своих ранее данных на допросах показаний, но вот пример: Ю. К. Балтрушайтис, с которым как с русским поэтом, считающим СССР своей родиной больше, чем Литву, я дружен с 1898 года, именуется в деле № 537 английским шпионом, а я якобы доставлял ему материалы, как им завербованный шпион.

Jn articulo mortis [1] — вот моя исповедь, краткая, как полагается за секунду до смерти. Я никогда не был шпионом. Я никогда не входил ни в одну из троцкистских организаций (я вместе с партией проклял Иуду Троцкого!), я никогда не занимался контрреволюционной деятельностью. Говорить о троцкизме в искусстве просто смешно. Отъявленный пройдоха из породы политических авантюристов, человек как Троцкий, способный лишь на подлые диверсии и убийства из-за угла, не имеющий никакой политической программы, кретин, не может дать программы художникам. Окончу мое заявление через декаду, когда дадут такой листок.

Вс. МЕЙЕРХОЛЬД.

[1] В момент смерти (лат).

Председателю Совета Народных Комиссаров СССР
Вячеславу Михайловичу Молотову
Мейерхольда-Райх Всеволода Эмильевича (год рожд. 1874, немец, б. член ВКП(б) с 1918 г.)

ЗАЯВЛЕНИЕ

(от 13.1.1940, продолжение заявления от 2.1.1940; Бутырская тюрьма). № 2 заявления.

Тому, что я не выдержал *, потеряв всякую власть над собой, находясь в состоянии затуманенного, притупленного сознания, способствовало еще одно страшное обстоятельство: сразу же после ареста (20. VI. 1939 г.) меня ввергла в величайшую депрессию власть надо мной навязчивой идеи «значит, так надо». Правительству показалось — стал я себя убеждать,— что за те мои грехи, о которых было сказано с трибуны 1-й сессии Верховного Совета **недостаточна для меня назначенная мне кара** (закрытие театра, разгон коллектива, отнятие строившегося по моему плану нового театрального здания на пл. Маяковского) и я должен претерпеть еще одну кару, ту, которая сейчас вот на меня наложена органами НКВД. «Значит, так надо», — твердил я себе. И «я» мое раскололось на два лица. Первое стало искать преступления второго, а когда оно их не находило, оно стало их выдумывать. Следователь явился хорошим опытным помощником в этом деле, и мы стали сочинять вместе, в тесном союзе. Когда моя фантазия истощалась, следователи спаривались (Воронин + Родос, Воронин + Шварцман) и препарировали протоколы (некоторые переписывались по 3, по 4 раза). Когда я от голода (я ничего не мог есть), от бессонниц (в течение трех месяцев) и от сердечных припадков по ночам и от истерических припадков (лил потоки слез, дрожал, как дрожат при горячке) поник, осевши, осунувшись лет на 10, постарев, это испугало следователей. Меня стали усердно лечить (тогда я был во «внутренней тюрьме», там хорошая медицинская часть) и усиленно питать. Но это помогло только внешне — физическому, а нервы были в том же состоянии, а сознание было по-прежнему притуплено, затуманено, ибо надо мной повис дамоклов меч: следователь все время твердил, угрожая: «Не будешь писать (то есть — сочинять, значит!?) будем бить опять, оставим нетронутыми голову и правую руку, остальное превратим в кусок бесформенного окровавленного искромсанного тела». И я все подписывал до 16 ноября 1939 г. **Я отказываюсь от своих показаний**, так выбитых из меня и умоляю Вас, главу Правительства, спасите меня, верните мне свободу. Я люблю мою Родину и отдам ей все мои силы последних годов моей жизни.

Вс. МЕЙЕРХОЛЬД-РАЙХ.

*** Сноска эта для обеих сносок заявления от 2. 1. 1940 г. Меня здесь били—больного шестидесятишестилетнего старика, клали на пол лицом вниз, резиновым жгутом били по пяткам и по спине; когда сидел на стуле, той же резиной били ПО НОГАМ (сверху, с большой силой), и по местам от колен до верхних частей ног. И в следующие дни, когда эти места ног были залиты обильным внутренним кровоизлиянием, то по этим красно-синим-желтым кровоподтекам снова били этим жгутом, и боль была такая, что казалось, что на больные чувствительные места ног лили крутой кипяток (я кричал и плакал от боли). Меня били по спине этой резиной, меня били ПО ЛИЦУ размахами с высоты...**

Вс. МЕЙЕРХОЛЬД-РАЙХ.

Смерти гения подобает быть торжественной.

Какое, должно быть, наслаждение для палачей: украсть и опозорить это мгновение. Как пугает их неспособность души растоптаться до конца, разложиться в слякоть...

Избитый и сломанный старик рассказывает: что с ним делали. Умоляет спасти его, защищаясь от обвинений в троцкизме — осыпает заочно Льва Троцкого оскорблениями, отрекается от вымученных показаний. Единственное, от чего он не может отречься,— от своего дара. Читая заявления заключенного, нельзя, бесчеловечно задумываться о «стиле», о «слоге» — но есть СИЛА СЛОВА, не покинувшая истерзанного и запуганного человека, и не заметить ее значило бы поступиться чем-то высоковажным.

В предсмертных заявлениях заключенный Вс. Мейерхольд пытается использовать тот фальшивый шанс, который изуверская машина предоставляет обреченному: пытается оправдаться (в глубине души все же, наверное, зная — пощады здесь ждать не от кого). Так когда-то один из первых русских святых, отрок Глеб, молил своих убийц: «...Помилуйте, господье мои! Вы ми будете господье мои, азъ вамъ рабъ... Аще ли кая обида, ведете мя къ князю вашему... Аще ли крови моея насытися хочете, уже въ руку вы есмь...»

То, что написал Всеволод Мейерхольд Молотову, читается как обвинение: иначе он не мог.

За это и убили.

26 ноября 1955 года решением Военной коллегии Верховного суда СССР Всеволод Эмильевич Мейерхольд реабилитирован.

БЫСТРО ДВИЖУЩАЯСЯ ЦЕЛЬ...

РЕЖИССЕР Мейерхольд — ровесник XX века. Он пережил небывалые взлеты, и не было числа насмешкам над ним. Сегодня выдающиеся заслуги Всеволода Эмильевича Мейерхольда, классика мировой режиссуры, общепризнаны, он не перестает увлекать одних, злить и дразнить других. Ему подыскивают определение за определением и откладывают, и ждут снова. Да и возможно ли оно, одно-единственное? Не в противоречиях Мастера дело. Противоречия были на виду. Но менялись времена. В их череде менялся Мастер. По-разному нацеленным взорам виделись разные Мейерхольды.

Весной 1926 года страна отметила пятилетие Театра имени Вс. Мейерхольда. Это было именно так: отметила почти всенародно. По тем временам вообще редко справляли крупные даты: Советской стране самой еще не было десяти лет.

Юбилейный комитет возглавляла Клара Цеткин, одним из ее заместителей был А. В. Луначарский. В состав комитета вошли С. М. Буденный, О. Д. Каменева, К. Б. Радек, Н. А. Семашко, другие деятели партии и государства, К. С. Станиславский, М. А. Чехов, В. В. Маяковский... Юбилей праздновался три дня подряд. Подробные отчеты о каждом дне помещала 27—29 апреля «Правда». Среди многих приветствий одно пришлось особенно по душе Мейерхольду — от красноармейцев Московского гарнизона. Сцена и зал приняли его с энтузиазмом. Мастер слушал его стоя.

Еще никогда доброе имя Мейерхольда не сияло так высоко. Что ничуть не спасало от новых нападок, не выводило из-под очередных ударов. Да он первый и кидался в гущу схватки.

Фехтовальщики всех школ зазубривали шпаги на арене мейерхольдовских исканий. Впрочем, о шпагах сказано слабо. Холодное оружие отпадало: извергался огонь. Не зря Мейерхольд грустновато шутил годы спустя: «Критические попадания в меня были редки не потому, что не было охотников пострелять, а потому, что я слишком быстро движущаяся цель».

Дело было, впрочем, не в меткости. Со сменой этапов менялся характер перестрелки: она превращалась в отстрел. Для этого понадобилось всего лишь какое-то десятилетие, с «великим переломом» в центре.

Когда, после всех поношений на диспутах и в печати, ГосТИМ наконец закрыли, Мейерхольд, говорят, вздохнул с облегчением.

— Знаете,— признался он критику Н. Чушкину зимой 1938 года,— я даже рад, что освободился от этого паршивого (нет, я не ослышался,— уточнял Чушкин,— он сказал именно это слово) театра... В наши дни быть театральным руководителем адски трудно.

Известны и другие рассказы, иначе освещающие дело. Важно отметить, что идеи Мейерхольда-строителя пережили театр, им созданный (приказ Комитета по делам искусств при Совнаркоме СССР «О ликвидации Театра им. Мейерхольда» появился в «Правде» 8 января 1938 года).

При жизни ГосТИМа Мастер экспериментировал немало. Случалось, композиция иной «хорошо сшитой пьесы», допустим, «Учителя Бубуса» А. Файко, отдаляла зрелище от шекспировской свободы и силы, а других, подходящих пьес под рукой не было. Тогда режиссерский скальпель рассекал швы сюжетосложения, членя текст на эпизоды, монтируя их параллельно или последовательно. Пьеса-клавир оркестровалась, преображалась в партитуру спектакля. Сплошь да рядом так поступают в опере: каждый оперный театр ладит партитуру для себя.

Мейерхольд поступал так и с классикой, и с пьесами здравствующих авторов. Это часто воспринималось как насилие над подлинником. Смелые переброски режиссерского монтажа рождали ожесточенные споры.

Полемика становилась плотью искусства. С ней формировался революционный репертуар ГосТИМа. На рубеже двадцатых—тридцатых годов для театра работали Маяковский, Сельвинский, Третьяков, Безыменский, Вс. Вишневский, Ю. Олеша, Ю Герман. С ними создавались «Клоп» и «Баня», «Командарм-2», «Последний решительный», «Список благодеяний», «Вступление»... Театр дарил новые творческие концепции мастерам искусства, предлагал обильный материал для раздумий о будущем.

Зрелища притом были, как горючая смесь,— насквозь полемичны. Кто-кто, а Мейерхольд полемических битв не чурался. Например, он запомнил, как Булгаков в повести «Роковые яйца» (1924) кольнул его за режиссерское самоуправство и полушутя, полусерьезно предрек кару, словно из будущего вспоминая: «Театр имени покойного Всеволода Мейерхольда, погибшего, как известно, в 1927 году, при постановке пушкинского «Бориса Годунова», когда обрушились трапеции с голыми боярами...» Предсказание было вещим, разве что театр Мейерхольда погиб двумя годами раньше, чем его основатель. Никто не предполагал, что и один из спорщиков, Булгаков, переживет другого на пять недель ровным счетом.

Выпад Булгакова предварял усмешливые ходы «Театрального романа». Понятно, Мейерхольд не остался в долгу. ТИМ нападал и отгрызался. «Клоп» кусался. Само название отчасти задевало и «Блоху» в МХАТе-2, постановщик которой А. Дикий режиссировал затем «красный» балет в Большом театре — «Красный мак»: это и подразумевали слова «Клопа» о зоологических типах, которые «под Интернационал в балетах чесали ногу об ногу». Внося имя Булгакова в словарь умерших слов, авторы «Клопа» с веселой злостью отвечали на похороны Мейерхольда в «Роковых яйцах». В тексте «Клопа» и в мизансценах действия шла пикировка с «Зойкиной квартирой» вахтанговцев (ухабы «красной свадьбы» с ее типажами, эпизоды фокстротного обучения в «Зойкином общежитии»), не говоря уже о булгаковских «Днях Турбиных» на сцене МХАТа.

Репризами «Клопа», «Последнего решительного» вместе с Маяковским, вместе с Вишневским Мастер спешил отплатить Булгакову. Заодно был осмеян «Багровый остров» Булгакова — Тамрова, где пародировался агитспектакль ТИМа. Но нельзя не видеть и того, что условные «сны» мейерхольдовского «Ревизора» парадоксально смыкались, как трагикомичные выводы о жизни, со «снами» из пьес Булгакова, а сатирические «сцены на сцене» из «Бани» — с близкими по заряду сценами «Багрового острова».

Не на плоскости полемики, а в пространстве большого искусства крайности сходятся. Для мыслящих современников отношение к Мейерхольду было слагаемым интеллектуальной жизни, раздражителем творческого чувства, толчком к действию.

Крайности сходились и в поднебесье полемики. Изнутри осуществленных зрелищ проступал эстетический облик театра.

Когда старое здание на Садовой-Триумфальной пошло на снос, жить театру стало особенно трудно. Репетировать было негде. С этой целью арендовали подвал в здании наркомата финансов на Ильинке. Вот репортаж с репетиции «Вступления» Ю. Германа в газете «Советское искусство» за 1932 год:

«На репетицию попадают так: входят в подъезд высоченного дома на Ильинке, спускаются в подвал, а из подвала еще в подвал.

На два этажа ниже уровня тротуара!

Здесь, глубоко под землей, в духоте, в этом сугубом подвале готовится спектакль, все художественное оформление которого устремлено вверх, пронизано воздухом и простором...»

Спектакль светился верой в завтрашний день театра. Ю. Юзовский писал: «Очень просто решил эту задачу Всеволод Мейерхольд. Он дал весну — открытое настежь окно, развевающуюся занавеску, сквозняк... Развевающаяся чуть ли не под прямым углом во время всей сцены мейерхольдовская портьера, она заполняет сквозняком, воздухом, ощущениями простора весь зрительный зал...»

Путь героя пролегал «в мир, открытый настежь бешенству ветров»: на языке сценической образности так можно было прочитать метафору Э. Багрицкого. Стихи появились как раз в ту пору.

Метафора Мейерхольда обнаруживала и другие значения, она оказалась полемической метафорой. Развевающаяся занавеска «Вступления» напомнила о дрожащих занавесках мхатовского «Вишневого сада». Цепочку образных ассоциаций ничего не стоило продолжить, обратившись к другому блестящему спектаклю МХАТа — к «Дням Турбиных»: достаточно вспомнить, что одна из негодующих рецензий на премьеру называлась «Кремовые шторы», и шторы эти привлекались как улика по делу о Булгакове и театре, которые злостно укрывались таким путем от действительности... Полемика насчет занавесок давно себя исчерпала, но и она попутно заявила о позициях Мейерхольда. Главное же, метафора такого рода — бунтующая в пространстве вещь — была находкой именно его искусства.

Спектакль Мейерхольда следовал за спектаклем. А тем временем строился новый театр.

Конструкция его игровой площадки учитывала особую близость общения актера и зрителя на представлениях ТИМа, вырастала как бы из глубины макетов прежних постановок и постановок текущих, в том числе несостоявшихся (макет художника Эль Лисицкого к пьесе С. Третьякова «Хочу ребенка»). Главным вдохновителем архитектурного проекта был Мейерхольд. Это признавали молодые зодчие стройки М. Бархин и С. Вахтангов осенью 1933 года в «Советском искусстве». А сорок лет спустя М. Бархин писал о задуманной тогда площадке как синтезе прежних открытий режиссера и оформителей его спектаклей. В самом деле, новую сценическую конструкцию подготовили разбегающиеся круги и дорожки «Мандата», система эллипсов «Учителя Бубуса», натуральный бассейн с водой в спектакле «Рычи, Китай!».

Фото Е. Халдея.

Два мига из жизни Мастера. Таким его запомнили на репетиции. В июне 1939-го он был доставлен на Лубянку.

Кроме итогов, имелись перспективы. Для Мейерхольда проект настолько же завершал сделанное, насколько начинал предстоящее. Вырастая из обжитых очертаний прежних спектаклей, он предназначался не для повторов подобного же, а для завтрашних поисков. Нерешенные творческие проблемы Мейерхольд переносил в практику будущего. Как вспоминал А. Гладков, Мейерхольд собирался на фронтоне нового здания высечь слова Пушкина: «Дух века требует важных перемен и на сцене драматической».

Предвкушая и готовя встречи с Шекспиром, Пушкиным, Маяковским, Мастер обновлял возможности режиссуры и на путях новой, современной политической драмы,— начиная от «Списка благодеяний» Ю. Олеши и «Вступления» Ю. Германа и кончая задушенным спектаклем «Одна жизнь» по роману Н. Островского «Как закалялась сталь». По-прежнему выпускались постановки русской классики: «Свадьба Кречинского», вечер чеховских шуток «33 обморока», новая версия «Горя уму». В близкой связи с событийно прозвучавшим тогда почином Горького — изданием серии романов «История молодого человека XIX столетия»— возникали мотивы спектаклей Мейерхольда: развертывались драмы Чацкого из «Горя уму» и Армана из «Дамы с камелиями», Арбенина из новой редакции «Маскарада» и Германна из «Пиковой дамы». Развертывались, однако, не как наполеонада, а как азартная игра в штосс, где ставкой была собственная жизнь: но даже выиграв игру, можно было жизнь просадить. Вряд ли режиссер сознавал до конца, что в том открывалась метафора и его участи, что понятие игры поворачивалось для него самой рискованной стороной, что чем выше подымался чаемый театр, тем безысходнее натягивались суровые нити судьбы.

Расправа с Театром Мейерхольда—уникальной ценностью отечественной революционной культуры — кощунственная акция сталинизма. Целью было насильственно подавить, сломить самоцветное, неортодоксальное, запугать интеллигенцию, сбить с ног людей творчества, достоинства и чести. Ничего общего с ленинской политикой в искусстве там не было. Скорее это походило на еще один поджог рейхстага, на зловещую провокацию оккупантов собственной страны. Пострадало искусство. Урон нанесли доброй славе народа, престижу правительства, партии, общества. Отчаянная была пора для человека, для культуры.

Когда ГосТИМ перестал существовать, руку помощи Мейерхольду протянул шеф его юности К. С. Станиславский: пригласил Мейерхольда режиссировать в оперном театре своего имени. Меньше всего это походило на частную благотворительность, на прощение блудного сына. Как вспоминал Г. Кристи, в сезоне 1936/37 года Станиславского спросили, кого он считает лучшим советским режиссером. Он хмуро ответил:

— Единственный режиссер, которого я знаю,— это Мейерхольд.

Не один Станиславский тревожился о Мейерхольде. Мастера тогда же пригласили в Ленинград. Здесь, в этом городе, его ценили. В доме на набережной Карповки у него была своя постоянная квартира.

Его позвал Л. С. Вивьен, художественный руководитель Академического театра драмы имени А. С. Пушкина. И 29 декабря 1938 года Мейерхольд показал там свою третью постановочную редакцию лермонтовского «Маскарада». Кое-что в судьбе Арбенина, гордеца и игрока, прозвучало со сцены почти автобиографично для режиссера. Но спектакль был глубоко лермонтовским. Критик С. Дрейден писал 3 января 1939 года в «Ленинградской правде», что «режиссер стремится донести до зрителя остроту конфликта, возникавшего между Лермонтовым и «светской чернью», речь презрения Лермонтова к «маскараду» самодержавного строя». Это было сказано с большим смыслом. В том же январе передовая статья газеты «Советское искусство», обозревая дела и дни театрального Ленинграда, назвала мейерхольдовский «Маскарад» в числе трех лучших спектаклей сезона.

Успех «Маскарада» позволил А. Фадееву в мае попробовать заступиться за Мейерхольда. Он выразил сожаление, что «теперешняя работа Мейерхольда в театрах,— а он осуществил уже не одну постановку (вспомним «Маскарад»),— замалчивается критикой. В этом есть что-то глубоко неправильное, здесь на версту отдает «побочными соображениями». Мейерхольд — крупный художник, он продолжает работать в советском театре, его работу нельзя замалчивать, надо иметь ясное отношение к тому, что он делает и делал, открыто критиковать неправильное, ложное и подхватывать все передовое, способное обогатить советский театр».

Но ни обогатить сколько-нибудь существенно советский театр, ни натворить в нем новых ошибок Мейерхольд уже не успевал.

Остались не завершены многие замыслы последней поры. Вивьену не удалось привлечь Мейерхольда к постоянной работе в Пушкинском театре. На приемке «Маскарада» 18 декабря 1938 года Вивьен говорил (сообщено В. В. Ивановой):

«Я чувствую себя сегодня очень удовлетворенным, потому что я все носился с идеей возобновления «Маскарада» и до сих пор занят идеей привлечения к работе В. Э. Мейерхольда. Я скажу: у нас уже есть постановление, что он ставит у нас советскую пьесу. Это надо уже считать твердым. Он у нас ставит советский спектакль, это уже ясно,—пьесу Толстого «Путь к победе». Мы верим, что пьеса будет исправлена, как надлежит, и мы хотим верить, что это будет выигранный нами советский спектакль.

Я думаю,— продолжал Вивьен,— чтобы поднять наш театр, надо прежде всего поднять в нем режиссерскую культуру. Трагедия театров Ленинграда заключается именно в отсутствии режиссерской культуры. Плоха режиссерская культура в Ленинграде, поэтому, невзирая ни на что, привлечение В. Э. Мейерхольда сюда необходимо, и мы должны ставить вопрос перед ВКИ (т. е. перед Всесоюзным комитетом по делам искусств.— **Д. З.**) об этом, потому что и сам В. Э. Мейерхольд этого желает, он хочет переселиться в Ленинград, а Ленинграду он очень нужен. В Москву он может съездить и поставить спектакль,— мы создадим ему такие условия, только будет наоборот: он будет ездить в Москву, а переселится сюда...» Художественный совет поддержал своего руководителя.

Можно было спорить об общем уровне режиссерской культуры тогдашнего Ленинграда, где работали, как-никак, и Н. П. Акимов, и В. П. Кожич, и С. Э. Радлов, и Б. М. Сушкевич. Но не в том дело. Речь Вивьена имела конкретную практическую цель. Его виды на Мейерхольда, как знали из газет, поддержал Комитет по делам искусств. Там гонителем ГосТИМа П. Керженцевым уже не пахло. Мавр сделал свое дело... и был смещен. Печать извещала, что новую постановку Мейерхольда в Ленинграде будут оформлять прежние его сотрудники по ГосТИМу — художник Ф. Антонов, композитор В. Шебалин.

Писатель А. Бартэн запомнил пылкий рассказ Мейерхольда о задуманных им в «Пути к победе» бурных батальных сценах с участием моторизованных войск. Было похоже, что Мейерхольд убеждал других и уговаривал себя в неизбежности успеха. Где-то поодаль с отсутствующим видом сидела Зинаида Райх, окруженная молодыми поклонниками. Б. Сушкевич косо поглядывал на нее с председательского места. До зверского убийства Зинаиды Райх в московской квартире оставались считанные дни...

Увы, сталинистская пьеса Ал. Толстого, явно не удавшаяся ее автору даже по меркам той поры, вряд ли могла стать путем к победе для Мейерхольда. Скорее то был вступительный взнос. Но следом маячили замыслы других постановок на Ленинградской сцене: «Гроза» Островского, «Борис Годунов» Пушкина, «Гамлет» Шекспира. Проступали контуры трагедийного спектакля большого плана.

В эти контуры отчасти вписывался еще один замысел, не праздный для тогдашнего Мейерхольда и, если вдуматься, тоже автобиографичный. С молодым актером Пушкинского театра Н. Черкасовым в главной роли он собирался ставить «Кюхлю» Ю. Тынянова.

Театральный старожил Б. Филиппов вспоминал, что Черкасов потом рассказывал ему:

— Вот мечтал же я сыграть Кюхельбекера! Юрий Тынянов даже пьесу для меня написал — «Кюхля». Должен был ставить Всеволод Мейерхольд, но, к сожалению, он не успел осуществить постановку...

Вечером 20 июня 1939 года Мейерхольд, бледный, сильно похудевший и оттого ставший как будто выше своего обычного высокого роста, пешком возвращался домой после дружеской встречи на квартире у Эраста Гарина: тот служил тогда в Театре Комедии у Акимова. На набережной Карповки Мастера ожидали...

Мейерхольд был доставлен в Москву, на Лубянку. Ему предъявили надуманные, чудовищные обвинения. Следствие велось, как обычно — с нарушением элементарных норм законности. Это не помешало, а, напротив, помогло следователю-палачу преуспеть в своей карьере и закончить жизненный путь в генеральском чине. Об этом — неописуемом — писал А. Ваксберг в «Литературной газете».

Мастера расстреляли 2 февраля 1940 года — без года полвека назад. От тех времен — наша неутихающая боль...

Д. ЗОЛОТНИЦКИЙ.

ЛЕНИНГРАД.