

# Всеволод Мейерхольд

## 60 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

Вс. Пудовкин

### СОКРУШЕННОЕ ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО

О НЕИСТОВО МОЛОДОМ МАСТЕРЕ



Пролетарская революция создала эпоху, в которой беспрерывно изменяющаяся в своем многообразии реальная действительность буквально перехлестывает самую буйную фантазию самого одаренного художника. Творческая мысль, изолированная от практической, живой действительности, абстрагирующая сложные явления для их идеалистического созерцания, потерпела безнадежный, жестокий крах. Ее сломил неодолимый напор новой жизни с неисчислимым богатством явлений, из которых каждое становится ясным и понятным только тогда, когда свяжешь его со всеми остальными.

Для буржуазного художника в эпоху гниения капитализма, в эпоху идейной одичалости и господства средневековых заблуждений совершенно законно стремление к интиму, к интересности, к ограниченному многообразию богатства действительности, к немногим псевдо-обобщающим шаблонам, законно влечение к судьбе одинокого человека, к личному, индивидуалистическому конфликту. Замечательный художник Чаплин развернул всю свою «Панджанку» в трех комнатах и на трех людях. У него не оказалась потребности выйти за границы этих комнат. Все совершающееся за этой границей считалось известным, само собой понятным, не могло привлечь ничего нового и потому было не интересно.

Мы, в наше время, в нашей стране подходим к жизни совсем иначе. Охватить как можно больше явлений, связывая их между собой, захватить как можно больше пространства, как можно больше времени, чтобы разместить, развернуть как можно глубже и шире изображение этих явлений — вот естественное стремление нашего художника, которое толкает его на ломку старых и на поиски новых форм. Именно в этом стремлении родилось и выросло на театре течение, начатое и возглавленное В. Э. Мейерхольдом.

Во всяком истинном произведении искусства содержание неотделимо от формы. И то и другое неотделимо от творчески найденного художественного приема, реализующе-

го замысел. Если художник сцены хочет охватить в едином спектакле максимум времени и пространства, он должен избрести прием для решения этой задачи. Театральная пьеса, написанная и поставленная в одном акте, дает буквальное отражение действительности в тождественных мерах времени и пространства. Такой спектакль, продолжающийся один час, покажет нам кусок жизни в одном определенном месте, длящийся тоже один час — не больше и не меньше. Если мы разделим пьесу на акты, то перемены между ними позволят, с одной стороны, перебрасывать действие на разные места, в разную среду, а с другой — расширить спектакль во времени до любых пределов. Если одноактный спектакль показывал час жизни человека, то многоактный может охватить ее всю целиком, от рождения до смерти.

Мейерхольд не ограничивает себя разделением пьесы на акты. В жадном стремлении углубить, расширить содержание пьесы, он дробит акты на части, части на эпизоды и даже внутри эпизода путем изумительного использования специально сконструированной сценической площадки он создает новые и новые возможности для пространственного и временного расширения действия. Вспомните как в «Лесе» актеры прохлят, не уходя со сцены, чуть ли не две губернии. Здесь я особенно хочу подчеркнуть реалистическую природу творчества Мейерхольда, стремящегося диалектически осмыслить любое явление не только как обобщение, но и как предельную сложность. Отсюда его особенно интересная работа над постановкой старых классических произведений.

Мейерхольд не только пробил их на эпизоды, он вводил, на основе расширенных возможностей созданной им формы спектакля, совершенно новый не указанный автором материал. Фраза из текста пьесы неожиданно обростала театральным зрелищем, раскрывающим тот глубокий смысл, который не мог быть передан только движением и интонацией актера.

Жадное стремление расширить границы спектакля, вместить в него

максимальное количество новых сторон жизни, новых их связей, новых мыслей, связанных с ней, родило у Мейерхольда второй характерный признак стиля его работы. Я говорю об исключительной лаконичности его режиссерского оформления. Многие принимают эффективность его сцен за эффектность. Яркость впечатления от мейерхольдовского спектакля обусловлена вовсе не внешним блеском, не выдуманным «строком». Суть в другом, в законности, смысловом богатстве, только это и создаст ощущение эффекта.

Вспомните все его сценические «строки», начиная от изумительного разговора Жалова с неизвестным в «Доходном месте», где фанерная стена и введенный на сцену актер дают полное ощущение праздно переулочка, фонаря за углом и чуть ли не морского дождя. Вспомните второй акт «Ревизора». Вспомните разговор с бюстом Гете во «Вступлении». Мастер Мейерхольд покоряет именно скупостью, отсутствием украшений, концентрацией смысловых ударов.

Есть еще одна характерная черта в театральной работе Мейерхольда. Наш послереволюционный театр не мог не поставить себе задачи создать спектакль, рассчитанный на широчайшую массу зрителей. Опять-таки совершенно закономерно было стремление Мейерхольда ломать старую сценическую коробку, уничтожить занавес, строить прозрачные трехмерные площадки вместо декораций. Все эти изменения театральной техники, направленные против замкнутой сосредоточенности интимного театра, предназначено для небольшого количества избранных, шла не от буржуазного эстетизма и не от индивидуалистической анархии.

Необходимость театральных реформ диктовала проект театра будущего, вмещающего максимум зрителей, технически исключающего возможность скрытой за кулисами театральной волшебной кухни. Отсюда же и техника игры мейерхольдовского актера, опирающегося на широкий «театрализованный» жест, на отчетливую игру, на ритме речи и движений. Такой актер будет ви-

ден, слышим и понимаем с тех огромных расстояний, на которые будет отдален от сцены будущий массовый зритель будущего театра.

Я работник кино. Мы не можем рассматривать наше искусство изолированно от других его видов. Кино можно считать следующим этапом развития театрального зрелища. Возможность с'emки крупным планом и возможность почти неограниченного разномножения один раз снятой работы актера устраняют основные противоречия театра, обаянного, во-первых, повторить спектакль, а во-вторых, при расширении зала за счет каждой лишней сотни зрителей, внутренне обедняя и схематизируя игру актера. Возможность дробления на короткие куски и возможность отсюда максимального расширения зрелища во времени и пространстве ставят кинематограф на высшую, недостижимую для театра, техническую ступень.

Наша культура вышла из культуры театральной, и ближе всего к нам, режиссерам, стал театр Мейерхольда. Не случайно, что один из замечательнейших наших мастеров монтажа Эйзенштейн является прямым учеником В. Э. Мейерхольда. Не случайно группа Кулешова, в которой работал и я, неотступно следила за созданием «Робинсона», когда Мейерхольд предоставил нам помещение в своем театре для нашей работы. Связь ощущали и он и мы. Мейерхольд в своей работе довел театр до той грани, за которой непосредственно начинается кинематограф.

Я имею счастье знать Всеволода Эмильевича лично. Сейчас нужно его поздравлять с 60-летием. Эта круглая, нелепая цифра так же мало подходит к нему, как лыдина меховая шапка трехлетнему мальчику. Мейерхольд сейчас настолько безусловно, настолько по-настоящему и неистово молод, что лучше об его годах не говорить, чтобы не казаться ни ему ни нам смешными. Я лично предпочитаю поздравить его со вступлением в новый плодотворный период работы, который несомненно развернется в связи с постройкой запроектированного им театра.

О. Книппер-Чехова

## ЖЕЛАННАЯ ВСТРЕЧА

О ПУТЯХ СБЛИЖЕНИЯ ТЕАТРАЛЬНЫХ КУЛЬТУР

Моя память не фиксирует отдельные детали, мелочи о лицах, событиях, встречах. То, что в мемуарной литературе принято называть эпизодами, историческими анекдотами, проходит как-то мимо меня. Я помню облик человека в целом...

Сейчас я узнаю, что Всеволоду Эмильевичу исполняется 60 лет — и невольно памятью летю на много лет назад, к 1896 г., когда я первый раз встретилась с этим замечательным художником, режиссером и актером. Восстановить сейчас в нескольких словах облик этого сложного человека, конечно, мне не удастся.

Итак, 1896 г. Я на втором курсе драматической школы, бывш. Филармонического общества. Среди учащихся нашего курса появляется новый режиссер, новый ученик, который сразу приковывает мое

во припомню его обаятельный облик, нервное подаяжное 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.

Наш курс, благодаря хорошему подбору учеников и учеников, во главе с Всеволодом Эмильевичем, оставил добрую память о себе в школе своей серьезностью, желанием работать, развиваться, взять все, что могла дать тогда школа, своей дисциплиной, — и все это умел создать Всеволод Мейерхольд своей инициативой, умел объединить нас так, что мы представляли собой какой-то островок в потоке настроений, царивших среди учеников Филармонии. На втором курсе нам много пришлось работать самостоятельно, и в нашем будущем

Владимир Иванович Немирович-Данченко в это время заканчивал свою пьесу «Цена жизни» и не очень часто баловал нас своими в высшей степени интересными уроками.

В начале третьего курса мы с Всеволодом Эмильевичем и другими товарищами приготовили самостоятельный полтора акта из гримешей тогда «Родины» Зудермана, и после этого осеннего удачного спектакля нам было разрешено показать этот отрывок в гримах и костюмах, чем мы весьма гордились. Всеволод Эмильевич играл роль отца Магды (Магда — я) и, конечно, вся режиссерская работа была его. В течение сезона мы готовили с Владимиром Ивановичем «Василису Мелентьеву» Островского — целую уже для выпускных экзаменов. Мейерхольд играл роль Грозного и очень интересно трактовал ее. Впоследствии уже в нашем будущем

театре (второй сезон), он играл Грозного в первой части трилогии Алексея Толстого. Играл «Трагичишу» Голдони, Мейерхольд — маркиз Форлипполи, я — Мирандолина, и этот спектакль приехал смотреть К. С. Станиславский... Первые увидели мы в стенах школы его живописную фигуру с седыми волосами и черными бровями. Волнение было у нас совсем необычайное, так как уже носились слухи о создании в Москве нового какого-то необыкновенного театра, и Владимир Иванович уже говорил В. Э. Мейерхольду, М. Г. Савиной и мне, что мы будем в этом театре, если осуществится мечта о его создании.

Слухи об организации нового театра и о приглашении нас троих на работу в нем становились все настойчивее и все больше волновали нас, и вот, наконец, 14/27 октября 1898 г. родился Московский Худо-

Моя память не фиксирует отдельные детали, мелочи о лицах, событиях, встречах. То, что в мемуарной литературе принято называть эпизодами, историческими анекдотами, проходит как-то мимо меня. Я помню облик человека в целом...

Сейчас я узнаю, что Всеволоду Эмильевичу исполняется 60 лет — и невольно памятью летаешь на много лет назад, к 1896 г., когда я первый раз встретилась с этим замечательным художником, режиссером и актером. Восстановить сейчас в нескольких словах облик этого сложного человека, конечно, мне не удастся.

Итак, 1896 г. Я на втором курсе драматической школы, бывш. Филармонического общества. Среди учащихся нашего курса появляется новый режиссер, новый «ученик», который сразу привлекает мое внимание. — В. Э. Мейерхольд. Жи-

во 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 поражаал своей культурностью, острым умом, интеллигентностью всего существа. Наш курс, благодаря хорошему подбору учениц и учеников, во главе с Всеволодом Эмильевичем, оставил добрую память о себе в школе своей серьезностью, желанием работать, развиваться, взять все, что могла дать тогда школа, своей дисциплиной, — и все это умел создать Всеволод Мейерхольд своей инициативой, умел объединить нас так, что мы представляли собой какой-то островок в потоке настроений, царивших среди учеников Филармонии. На втором курсе нам много пришлось работать самостоятельно, так как наш руководитель

Владимир Иванович Немирович-Данченко в это время заканчивал свою пьесу «Цена жизни» и не очень часто боровал нас своими в высшей степени интересными уроками.

В начале третьего курса мы с Всеволодом Эмильевичем и другими товарищами приготовили самостоятельно полтора акта из гремевшей тогда «Родины» Зудермана, и после осеннего удачного спектакля нам было разрешено показать этот отрывок в гримах и костюмах, чем мы весьма гордились. Всеволод Эмильевич играл роль отца Магды (Магда — я) и, конечно, вся режиссерская работа была его. В течение сезона мы готовили с Владимиром Ивановичем «Василису Мелентьеву» Островского — целиком уже для выпускных экзаменов. Мейерхольд играл роль Грозного и очень интересно трактовал ее. Впоследствии, уже в нашем будущем

театре (второй сезон), он играл Грозного в первом же спектакле Алексея Толстого. Играли «Трактирщицу» Голдони, Мейерхольд — маркиз Форлипополи, я — Мирандолина, и этот спектакль приезжал смотреть К. С. Станиславский. Впервые увидели мы в стенах школы его живописную фигуру с седыми волосами и черными бровями. Волнение было у нас совсем необычайное, так как уже носились слухи о создании в Москве нового какого-то необыкновенного театра, и Владимир Иванович уже говорил В. Э. Мейерхольду, М. Г. Савицкой и мне, что мы будем в этом театре, если осуществится мечта о его создании.

Слухи об организации нового театра и о приглашении нас троих на работу в нем становились все настойчивее и все больше волновали нас, и вот, наконец, 14/27 октября 1898 г. родился Московский Художественный Общедоступный театр под руководством К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Так начался наш сценический путь совместно с Мейерхольдом.

В декабре 1898 г. мы играли «Чайку» А. П. Чехова, пьесу, в которую мы все были влюблены, а заражал нас этой влюбленностью еще в школе Владимир Иванович. «Чайка» как-то утвердила, поставила наш театр на рельсы и показала В. Э. Мейерхольда, после ряда характерных ролей, сыгранных им, — хорошим драматическим актером. Мне кажется, что «Чайка» сыграла большую роль в жизни Мейерхольда — актера и режиссера. Уже начали смутно зарождаться его первые идеи об условном театре, более «театральном», чем наш. Всеволод Эмильевич не только играл, но и участвовал в выработке корпоративного устава и был привлечен к исполнению режиссерских обязанностей; уже стало заметно, что режиссер в его творческом облике преобладает над актером — что и подтвердилось в самом ближайшем будущем.

А. П. Чехов с большой симпатией относился к В. Э. Мейерхольду, всегда интересовался им, его сценическим ростом, часто говорил о нем, отмечая его серьезное, вдумчивое отношение к ролям. В письмах ко мне он спрашивал о его здоровье, советовал ему ехать на юг, отдыхать.

В 1902 г. Всеволод Эмильевич расстался с нами.

Пути наши разошлись, но и по сей пору я всегда с большим интересом, волнением и вниманием смотрю постановки Всеволода Эмильевича, хотя и не всегда и не все принимаю в них. Я лично мечтаю и считаю возможным и непосредственную творческую встречу Мейерхольда с нашим театром. Я уверена, что никаких объективных принципиальных препятствий для такой встречи не могло бы быть.

Этим искренним пожеланием о творческой встрече я хочу закончить эти мои «воспоминания» о Всеволоде Эмильевиче в день, когда он как-то неожиданно, вдруг оказался маститым, шестидесятилетним...

Материалы, не вошедшие в полосу, будут напечатаны в следующем номере.

## В. И. Качалов

# СТРЕМИТЕЛЬНЫЙ БЕГ

## УТРО В САДУ „ЭРМИТАЖ“

«То было в утро наших дней». 1900 год. Начало сезона в «Художественно-общедоступном» театре, в помещении «Эрмитажа», в Каретном ряду. Всего третий год жизни театра, а мой — первый в этом театре. Я — новичок здесь, пришедший из Казани, из провинциального театра. Присматриваюсь к новым товарищам, наблюдаю новую среду. Все в этом театре ново, необычно, неожиданно для меня — и само искусство, работа, учеба, учителя-режиссеры — Станиславский, Немирович-Данченко, актеры-ученики, почти сплошь молодежь (кроме Артема и Вишневого, — эти постарше), в среднем 22—23-летние. Щупленький, тоненький Москвин — на вид совсем первокурсник театральной школы, Книппер, Савицкая, Роксанова — типичные курсистки, совсем не похожи на «настоящих» актрис.

«Да не идите вы в этот театр, — убеждал меня своим полтавским говором мой казанский антрепренер Бородай — та вы же настоящий актер, вам бы к Коршу попасть, у Корша «имена» — Светлов, Яковлев. Кабы вас туда позвали, я б не отговаривал. А этот «Художественный» — разве же это театр! Ни одного же «имени»! Все какие-то «Мерен... Мерленголды» — на первых ролях, — Меренхольды, да Книппери. Но я не послушался моего казанского антрепренера и попал таки в этот театр.

Присматриваюсь к новым лицам, прислушиваюсь к новым разговорам. Ясно встает в памяти солнечный, теплый день начала сентября. Почему-то нет репетиции в театре, все актеры разбрелись по саду «Эрмитаж», бродят по аллеям, разбались на группы. Оживленные разговоры, горячие споры во весь голос, — сад свой, публики чужой нет, стесняться нечего. Взоры хохот, дружные звонкие, задвигачье. Во-

круг молодого толстяка В. В. Лужского целая толпа, колышком его окружившая. Как-то по-медвежьи приплясывает на месте Санин — возбужденный, умиленный от восторга утыкается головой в живот Лужского. «А ну ка, Васюша, дай нам теперь Федотову, Гликерию Николаеву — 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 полтонах!» — режиссирует молодой Санин, заказывая Лужскому «номера» из его тогда уже знаменитых по всей театральной Москве имитаций и пародий. «Теперь Корсова, Хохлова, Южина, Михал Провыча Садовского!» — Поступают заказы со всех сторон. И Лужский неутомимо, как граммофон, в котором одну за другой меняют пластинки, дает целую галерею тогдашних знаменитостей. Он замечательно имитировал и пародировал не только старых актеров, но и молодых актрис (например, А. А. Яблочкину) и даже, не имея голоса для пения, изображал Мазини, Таманью, молодого «Федю» Шалыпина. «Абсолютнейшая тишина, дети, — не унимался Санин. — сейчас Васюша Лужский даст новейший свой номер, только что сработанный, самый свежий, нежнейший номер — Леничку Собинова! Да уймите же, дети, Мейерхольда! Всеволод, довольно тебе там витствовать, возбуждать в населении бессмысленные мечтания и потрясать основы! Именем Станиславского, моего учителя, гребую, чтобы Всеволод Мейерхольд, ученик либеральствующего литератора Владимира Немировича-Данченко, опаснейшего в своем радикальном умонаклонении, — чтобы Всеволод Мейерхольд, уже на-

ходящийся на примете у наших ближайших соседей по Каретному ряду, — чинов жандармского отделения, — сейчас же прекратил свое громогласное сеяние скуты в молодых умах юных жрецов чистого искусства! Сейчас не время для красноречия! Сейчас время для звуков сладких и молитв! Разогнать всю зловерную 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 Суллержицкому, — оказываете медвежью услугу учителю...» — ерошит волосы и почти кричит Мейерхольд. «Та я ж не толстовец, — истощным голосом уже вопит Суллержицкий, — я толстовец сам терпеть не могу, а Льва Никуанча уважаю и преклоняюсь».

«Кропоткин — Чернышевский — Парижская коммуна — Ибсен, Гауптман, Чехов, Горький... Метерлинк... Ибсен» — перелетают в толпе из уст в уста. «Ну, Колька-Хам, где ты пропадешь!» — звонко, весело и ласково кричит молодой, розовый, с густой шевелюрой мелкокудрящихся каштановых волос, широкоплечий коренастый Грибунин, пышущий здоровьем и полнокровием.

«Колька Александров, Хам Халуевич, давай звонок! Пора бега начинать!»

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 бежал большими шагами, «крупным махом», выгнувшись всем корпусом вперед, высоко поднимая 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 Мейерхольде — ни потинки! Вот что значит хорошо вести лошады! Умен, что и говорит! Ну и сердце крепкое, и шаг крупный!»

Санин тихоночко берет меня под руку, отводит в сторону:

«Вот, обрати внимание на нашего Всеволода Эмильевича, оцени это «явление». Это новейшая форма артиста! Оцени это соединение громаднейшей культуры, оригинального, большого, живого ума — вот с этой чудесной наивностью гениального ребенка, с этой необузданностью юношеского темперамента. Боюсь, — прибавил он, понижая 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».

Через год Мейерхольда уже не было в Художественном театре.

Начался его славный победоносный, стремительный «бег» по России, по Европе и позже по СССР.



В. Э. Мейерхольд (первый слева) среди выпускников Филармонии.