

В. Э. МЕЙЕРХОЛЬД

Речь на Всесоюзной режиссерской конференции
15 июня 1939 года

Всеволод Мейерхольд

**Речь на Всесоюзной
режиссёрской конференции
15 июня 1939 года**

«Новое издательство»

1939

УДК 792.03
ББК 85.334.3(2)

Мейерхольд В. Э.

Речь на Всесоюзной режиссёрской конференции 15 июня 1939 года / В. Э. Мейерхольд — «Новое издательство», 1939

ISBN 978-5-98379-206-7

В этой книге документирован один из самых трудных эпизодов на жизненном пути В. Э. Мейерхольда – его речь на режиссёрской конференции 15 июня 1939 года, последняя перед его арестом и давно окружённая неправдоподобными легендами. Уцелевшие материалы позволяют раскрыть подлинную ситуацию, предопределившую характер и тон этого выступления, сохранённого стенографической записью. Документы запечатлели атмосферу оптимистических иллюзий, в которой стала возможна триумфальная встреча опального Мейерхольда участниками конференции. Отразилась в документах готовность Мейерхольда к всестороннему анализу положения современного театра. И отчётливо проступает в них методичное давление чиновного руководства конференции, диктовавшего Мейерхольду путь «самокритики», отречения от себя.

УДК 792.03
ББК 85.334.3(2)

ISBN 978-5-98379-206-7

© Мейерхольд В. Э., 1939
© Новое издательство, 1939

Содержание

О. Фельдман	7
1	9
2	14
3	19
4	25
5	27
6	28
7	30
8	32
9	33
10	35
Конец ознакомительного фрагмента.	36

Всеволод Мейерхольд

Речь на Всесоюзной режиссёрской конференции 15 июня 1939 года

© Государственный институт искусствознания

© Вступительная статья, комментарии – О. М. Фельдман, 2016

* * *



П. П. Кончаловский. Набросок к портрету В. Э. Мейерхольда (фрагмент). 1938. Дар М. П. Кончаловского Музею-квартире В. Э. Мейерхольда при ГЦТМ им. А. А. Бахрушина

Значительные выдержки из стенограммы речи В. Э. Мейерхольда на Всесоюзной режиссёрской конференции впервые были опубликованы В. П. Коршуновой и М. М. Ситковецкой к столетию со дня рождения Мейерхольда в подборке: «Вс. Мейерхольд. Из записей и выступлений разных лет» (*Театр*, 1974, № 2, с. 39–44).

Полная стенограмма речи и сопутствующие материалы были напечатаны в первом выпуске альманаха «Мир искусств» (М., 1991, с. 413–475; сдан в набор в сентябре 1990 года); по настоянию редактора альманаха Б. И. Зингермана к 50-летию трагической гибели Мейерхольда публикация была подготовлена весной 1989 года Н. Н. Панфиловой, О. М. Фельдманом и В. А. Щербаковым.

По материалам стенограмм конференции В. А. Щербаков сделал сообщение в феврале 1989 года в Пензе на Международном семинаре, посвящённом 115-летию со дня рождения Мейерхольда; оно опубликовано в материалах семинара (Мейерхольдовский сборник. Вып. 1, т. 2. М., 1992, с. 216–224).

Пометы В. Э. Мейерхольда на тексте брошюры с тезисами доклада А. Д. Попова (как и все документы мейерхольдовской коллекции М. М. Штрауха, хранящиеся в Отделе рукописей РГБ) долго оставались недоступны из-за сопротивления заведующего Отделом рукописей. Частичное цитирование этих помет в обзоре «Архив В. Э. Мейерхольда» (Записки Отдела рукописей. Вып. 42. М., 1981, с. 101–102) не раскрывало их логики. Важнейший фрагмент этих записей впервые напечатан в «Мейерхольдовском сборнике» (вып. 1, т. 1. М., 1992, с. 315).

О. Фельдман Предисловие О последнем выступлении В. Э. Мейерхольда

Последним публичным выступлением В. Э. Мейерхольда была речь на Всесоюзной режиссёрской конференции в третий день её работы – 15 июня 1939 года.

Утром 20 июня он был арестован в Ленинграде, куда уехал из Москвы в ночь на 16 июня – в Ленинграде с марта 1939 года под его непосредственным руководством и по проработанному им режиссёрскому сценарию велась подготовка выступления студентов Института физической культуры им. П. Ф. Лесгафта (более пятисот человек) на масштабном к Всесоюзному дню физкультурников общесоюзном спортивном параде, который в середине июля должен был состояться на Красной площади в Москве¹.

В газетных отчётах о конференции Мейерхольд упомянут среди тех, кто был избран в её рабочий президиум, и в числе выступавших.

Его выступление упомянуто 16 июня в хронике «Правды».

В тот же день «Известия» привели короткий фрагмент его речи, признание своих ошибок².

Более пространно это признание тогда же было изложено «Вечерней Москвой» в заметке «Выступление В. Э. Мейерхольда»³.

Промелькнули в газетах отклики участников конференции на сказанное Мейерхольдом⁴.

¹ Постановление на арест Мейерхольда составлено 19 июня 1939 года, в тот же день его утвердил Л. П. Берия; 20 июня было получено согласие зампрокурора, и тогда же в Ленинград (куда Мейерхольд уехал вечером 15-го) телеграфом поступило распоряжение об его задержании и направлении спецконвоем в Москву. Физкультурный парад состоялся в Москве в Всесоюзный день физкультурников 18 июля 1939 года. Режиссёрский сценарий выступления студентов Института Лесгафта и разработка этого сценария хранятся в РГАЛИ (ф. 998, оп. 1, ед. хр. 363 и 364). Участвуя в параде, ленинградцы продемонстрировали «высший пилотаж гимнастики» (*Ленинградская правда*, 1939, 20 июля). В дневнике А. К. Гладкова сохранено признание Мейерхольда в том, что за подготовку лесгафтовцев он взялся «для заработка», и приведена его шутка: «Вот я опять на Офицерской!» (*Наше наследие*, 2014, № 110, с. 108; запись датирована 11 июня 1939 года, но она безусловно введена в дневник при его позднейшей авторской доработке). Институт находился на ул. Декабристов, бывшей Офицерской, где в 1906–1907 годах Мейерхольд работал в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской.

² В хронике «Известий» 16 июня сообщалось: «С большим интересом отнеслась конференция к выступлению народного артиста Республики В. Э. Мейерхольда. Свою продолжительную речь он посвятил анализу собственных творческих ошибок, а также затронул вопросы повседневной производственной жизни театра».

³ В репортёрской заметке «Вечерней Москвы» 16 июня был выборочно дан пересказ первых страниц стенограммы мейерхольдовского выступления: «С большим вниманием конференция выслушивает речь народного артиста Республики Вс. Мейерхольда, посвятившего первую часть выступления критике своих формалистических ошибок. – Мы должны вскрыть корни ошибок формалистов и натуралистов, – говорит Вс. Мейерхольд, – для того, чтобы этих ошибок не повторять. Нам, художникам, ошибавшимся, натворившим немало бед в искусстве – и мне, и Шостаковичу, и Сергею Эйзенштейну, – дана полная возможность работать и исправить свои ошибки. Вс. Мейерхольд называет главные и основные из своих ошибок: это подмена внешней формой внутреннего содержания пьесы и образного мира писателя, увлечение классическими пьесами за счет советских пьес и др. – Не надо было мне также, – говорит Вс. Мейерхольд, – такие мои лабораторные работы, как «Лес» и «Ревизор», показывать широкой публике. За этими моими постановками последовал акимовский «Гамлет» в Театре им. Вахтангова, и если бы нас вовремя не остановили, то неизвестно, каких бед в искусстве могли бы натворить формалисты. Поэтому совершенно правильным явилось постановление о закрытии театра, которым я руководил. Это урок для всех тех, кто идёт неправильными путями в искусстве. Вторую часть своего выступления Вс. Э. Мейерхольд посвящает практическим вопросам режиссёрской работы. Он говорит о том, что режиссёры должны являться своеобразными инженерами театра, работающими не только с актёрами по внутреннему и проникновенному раскрытию образа, но и тесно связанными со всеми делами театра» (ср. ниже, с. 109–112). Изложения последней речи Мейерхольда корреспондентами «Известий» и «Вечерней Москвы» остались не зарегистрированы в «Библиографическом указателе книг, статей, переводов, бесед, докладов, высказываний, писем В. Э. Мейерхольда» (М., 1974).

⁴ Эти отклики см. ниже на с. 63 в примеч. 128.

Самый поздний из них появился в «Советском искусстве» 21 июня, когда Мейерхольд уже был в тюрьме⁵.

В изданном в 1940 году сборнике материалов конференции упоминаний о Мейерхольде нет. Редколлегия предупреждала, что книга печатается «на правах отчёта, помещённого в периодической прессе»⁶. Стенограммы заседаний были подвергнуты обезвреживающей правке, это становится очевидным при обращении к их оригиналам, уцелевшим в архивах⁷.

Архивная стенограмма выступления Мейерхольда оставалась недоступна, и долгие годы циркулировал глухой слух, что конференция встретила Мейерхольда овацией, но речь его была неудачна.

Эффектную легенду о последней речи Мейерхольда создал Ю. Б. Елагин, автор изданной в 1955 году в Нью-Йорке книги «Тёмный гений (Всеволод Мейерхольд)»⁸. Елагин сообщил, что присутствовал на конференции и видел, как Мейерхольд, «усталый и безразличный», поднялся из зала на трибуну, к концу своей короткой полупокаянной речи сделался «сильным и бесстрашным» и бросил в зал обвинения, адресованные никак не режиссёрам, съехавшимся со всей страны: «Охотясь за формализмом, вы уничтожили искусство!»⁹.

Елагин приложил к книге свою запись выступления Мейерхольда, будто бы сделанную во время заседания¹⁰. Напечатанный им текст не имеет совпадений с уцелевшей стенограммой¹¹.

⁵ В «Советском искусстве» 21 июня публиковалась стенограмма заключительного слова М. Б. Храпченко, произнесённого 19 июня. В его тексте уцелел – с небольшой правкой, усилившей отрицательную интонацию – абзац о том, что в речи Мейерхольда признание им своих ошибок прозвучало формально: «Здесь выступал В. Э. Мейерхольд, он говорил о своих ошибках. Но признание ошибок было формальным. Партия учит нас, что дело вовсе не в том, чтобы признать ошибки, а в том, чтобы показать существо этих ошибок, их характер, в том, чтобы учить на этих ошибках других, учить прежде всего нашу молодёжь, показать ей, к чему ведут эти ошибки, откуда они происходят и каков путь их преодоления. Вот об этом В. Э. Мейерхольд ничего не сказал. Он ничего не сказал о характере своих ошибок, которые привели к тому, что его театр стал театром, враждебным советскому народу, театром, который был закрыт по решению партии и правительства» (ср. с. 156–157). В издании материалов конференции (см. примеч. 6) этот фрагмент не воспроизведён. В тот же день в очередном номере журнала «Декада московских зрелищ» (№ 18) в подборке коротких интервью с режиссёрами («Творческие планы») появилось сообщение: «Вс. Мейерхольд, народный артист РСФСР: В государственном Оперном театре им. Станиславского буду работать над оперой С. Прокофьева “Я, сын трудового народа” по одноименной повести В. Катаева. Художник спектакля А. Тышлер. Премьера состоится в декабре».

⁶ См.: Режиссёр в советском театре. Материалы первой всесоюзной режиссёрской конференции. М.-Л., 1940, с. 382. Далее: *Материалы*.

⁷ Стенограммы заседаний конференции хранятся в РГАЛИ в фондах Всесоюзного комитета по делам искусств (ВКИ, ф. 962, оп. 7, ед. хр. 457–464) и Всероссийского театрального общества (ВТО, ф. 970, оп. 1, ед. хр. 485–490). Оба комплекта в разной степени не полны, но дополняют друг друга.

⁸ См.: Елагин Ю. Б. Тёмный гений (Всеволод Мейерхольд). Нью-Йорк, 1955. Книга была переиздана в 1982 г.; в 1998 г. появилось её переиздание в России в издательстве «Вагриус».

⁹ См. там же, с. 389, где Елагин повторяет свой вымышленный рассказ о выступлении Мейерхольда на конференции, впервые обнародованный им в 1952 в книге «Укрощение искусств». Переиздания: Л., 1988; М., 2002. Детали рассказа позволяют допустить, что Елагин не был на заседаниях конференции. В частности, Мейерхольд перед выступлением находился не в зрительном зале, а в президиуме на сцене Дома актёра.

¹⁰ См. там же, с. 406–410. Этот текст всё ещё воспринимается иногда пишущими о Мейерхольде как достоверный, что позволяет им отвергать подлинную стенограмму. Так, автор книги «Мейерхольд», изданной в 1991 г. на русском языке в Тель-Авиве (и позже переизданной в Москве) Арье Элкана готов предположить, что эту стенограмму кто-то когда-то сфальсифицировал и подложил в архив. Но тогда следовало бы проверить на подлинность всю цепочку уцелевших архивных документов, связанных с последней речью Мейерхольда, и все упоминания о ней в июньских газетах 1939 года. Книге Елагина полвека, попытку Елагина воскресить имя Мейерхольда нельзя не ценить. И тем естественнее задаться вопросом: что у Елагина восходит к документам, что – к его личному доверенному московскому опыту, а что с документами расходится. Легенде, созданной Елагиным, суждено остаться в мейерхольдоведении на правах легенды, опровергаемой документами.

¹¹ В архивном фонде ВТО стенограмма выступления Мейерхольда отсутствует.

1

Стенограммы конференции свидетельствуют, что её начало было непредвиденным триумфом Мейерхольда, самым безоговорочным на его пути.

Первые два дня, 13 и 14 июня, взрывы аплодисментов сопровождали каждое упоминание его имени. Порыв общего энтузиазма вызвало его первое появление, когда он вышел на сцену московского Дома актёра среди других членов президиума. Овации в его честь в эти дни дважды нарушали расписание заседаний¹².

Эти искренние демонстрации совершались благодаря тому, что гонения на Мейерхольда, казалось, уходят в прошлое.

Атмосферу в зале конференции определяло ощущение намечавшихся перемен в театральной политике.

Эти ожидания были вызваны той оценкой интеллигенции, которая была заявлена в марте 1939 года на XVIII съезде ВКП(б): в докладе И. В. Сталина говорилось, что пришло время отказаться от недоверия к интеллигенции и перейти к сотрудничеству с нею¹³.

Весной 1939 года А. А. Фадеев, руководитель Союза писателей, не раз публично призывал «покончить с некоторым ещё недоверием к кадрам работников искусств, с недооценкой их роли в определении путей самого искусства»¹⁴. (Через полтора десятка лет – в начале оттепели – он вспоминал, что в 1939 году «был настроен возвышенно и романтично», надеялся «всех поднять, подбодрить»¹⁵.)

Позиция, заявленная Фадеевым, смещала критерии, господствовавшие в театральном мире после сотрясшей его в 1936–1937 годах кампании по искоренению формализма.

Относительное смягчение стало ощущаться ещё осенью 1938 года. На рубеже 1938–1939 годов оно сказывалось на ходе заседаний бюро режиссёрской секции ВТО при подготовке режиссёрской конференции. Чуть позже открытый разговор о тягостных последствиях обрушенного на театр административного натиска всё активнее проникал в печать.

В первый же день режиссёрской конференции осуждение недавней репрессивной театральной политики и грубых методов руководства было заявлено в установочном докладе Комитета по делам искусств, а затем участники многодневных прений не раз возвращались

¹² См. ниже, с. 29–31, 36–37, 73–75.

¹³ «К старой дореволюционной интеллигенции, служившей помещикам и капиталистам, вполне подходила старая теория об интеллигенции, указывающая на необходимость недоверия к ней и борьбы с нею. <...> Для новой интеллигенции нужна новая теория, указывающая на необходимость дружеского отношения к ней, заботы о ней, уважения к ней и сотрудничества с ней», – говорилось в докладе. Подобные формулировки истолковывались пропагандой как «завершение марксистско-ленинского учения об интеллигенции». Эта тенденция была гласно заявлена ещё 17 мая 1938 года, когда на приёме преподавателей ВУЗов Сталин сказал о «всесилии союза старых работников науки с молодыми» (см.: *Правда*, 1938, 19 мая). В постановлении ЦК ВКП(б) «О постановке партийной пропаганды» от 14 ноября 1938 года «пренебрежительное, высокомерное отношение к партийному и непартийному интеллигенту» оценивалось как «антибольшевистское», «дикое, хулиганское и опасное для советского государства» (см.: *Правда*, 1938, 15 ноября).

¹⁴ *Фадеев А. А.* Коммунистическое воспитание трудящихся и советское искусство. – *Правда*, 1939, 16 апреля. Впервые эти положения Фадеев обнародовал (упомянув, по-видимому, в частности, о необходимости вернуть Мейерхольда к полноценной работе) в Киеве на юбилейном шевченковском пленуме правления Союза писателей, проходившем 3–5 апреля. Он вновь повторил те же оценки в Москве на партсобрании Союза писателей 7 апреля и на общемосковском писательском собрании 16 апреля (в день выхода его статьи в «Правде»). См.: *Литературная газета*, 1939, 20 апреля. Статья Фадеева и опубликованная «Правдой» десятью днями ранее статья драматурга Н. Е. Вирты «О смелости подлинной и мнимой» пробудили «энтузиазм <...> во всей армии работников советского искусства», – так сказал на режиссёрской конференции театральный критик П. И. Новицкий (в недавнем прошлом крупный театральный функционер, летом 1939 года он был консультантом ВТО и членом бюро режиссёрской секции). См.: РГАЛИ, ф.962, оп.7, ед. хр.460, л.135. При правке стенограммы появился вариант: «После того, как были напечатаны статья тт. Вирты и Фадеева, у всей армии работников советского искусства создался огромный подъём» (*Материалы*, с.147).

¹⁵ См.: *Вопросы литературы*, 1989, № 6, с. 160–161; *Театр*, 1990, № 1, с. 144–145.

к обстоятельствам, которые в течение последних сезонов вызвали распад профессионального мастерства. Вопреки сглаживающей редакции эта тема сохранена в сборнике материалов конференции – настолько очевидны были понесённые театром потери и так актуальна была задача их преодоления.

Господствовавшая в недавние сезоны принудительная ориентация на плохо понятый Художественный театр изгоняла со сцены всё, что могло быть сочтено формализмом. Распространившийся сценический стиль П. И. Новицкий назвал на конференции «паническим реализмом»¹⁶.

Страх перед обвинениями в формализме катастрофически сужал выбор сценических средств. Всему на подмостках стало требоваться элементарное бытовое оправдание. Любые напоминания об условной природе театра брались под сомнение. Как формулировал на конференции режиссёр И. М. Кроль (он служил тогда в ГОСЕТе), повсеместно в панике «начали раздевать театр» – «потеряли пантомиму в драматическом спектакле» (отказавшись от разработки пластического рисунка), «потеряли музыкальную основу спектакля» («если вводили музыку, то она <...> несла лишь иллюстративные функции»), ушло «умение работать со световой аппаратурой» («свет перестал быть действенным»), отучились работать с аксессуарами («предмет на сцене перестал жить»). Не без злой иронии единственным приобретением в актёрской технике он назвал «психологическую паузу», легко превращавшуюся в пустое место¹⁷.

Комитет по делам искусств с 1936 года «по существу проводил лозунг борьбы с постановочным мастерством»¹⁸, так констатировал на конференции, оглядываясь назад, Новицкий. Насильственно диктовавшиеся ограничения грозили отбросить театр в дорежиссёрскую эпоху. Создававшаяся обстановка диктовала ограничение режиссуры в правах и вела даже к воскрешению ушедших, казалось бы, настроений, попросту режиссуру отрицавших. Режиссёр Н. О. Волконский, в недавние годы испытывавший на себе сохранявшееся в труппе Малого театра отношение к режиссуре как к необязательному новшеству, говорил на конференции: «Странная профессия! Она всё время вынуждена защищать себя, всё время вынуждена говорить, что она нужна. Давно пора понять, что режиссёр пришёл в театр как историческая необходимость»¹⁹.

За вошедшим в быт словечком *мхатизация* скрывалось повсеместное оказывание театра. Оно имело чёткие черты – организационные (постоянные в результате стационарирования театров кадры и финансы), эстетические (тенденциозно облегчённая псевдобытовая иллюстративность), педагогические (подменивший систему Станиславского элементарный рационализм).

Метод Художественного театра в повседневной практике других театров искажали удручающие адаптации. Насаждался вариант системы Станиславского, сводимый к прямолинейному утверждению «ведущей роли сознания» в творчестве, диктовавший схематизм. Схема – в толковании ситуаций и в характеристике персонажей – рождалась, по словам С. М. Михозлса, как форма перестраховки²⁰. Давний афоризм В. И. Немировича-Данченко о необходимости режиссёру «умереть в актёре» – о необходимости поднять актёра к органическому усвоению режиссёрского замысла – получал смысл отрицания режиссёрской воли, творческой и организационной, хотя предписывались длительные застольные обго-

¹⁶ Материалы, с.147.

¹⁷ Там же, с.112. Ср. ниже с. 137–138.

¹⁸ Там же, с.147.

¹⁹ Там же, с.122. Н. О. Волконский, в прошлом режиссёр Малого театра, работал в 1939 году в Центральном театре транспорта.

²⁰ Там же, с.195.

варивания «сверхзадачи», «сквозного действия», «кусков», «задач»²¹. Требование руководствоваться книгой Станиславского «Работа актёра над собой», изданной после смерти автора (и рассылавшаяся в театры Комитетом по делам искусств), звучало как неколебимый закон. Случалось, что за внедрением примитивно воспринятой системы Станиславского в практику театров наблюдала в провинции местная администрация²². В этом варианте система, как говорил режиссёр А. И. Соломарский (он работал тогда в новосибирском театре «Красный факел»), могла превращаться в хлыст, и «режиссёр пытался укрощать этим хлыстом актёров: ты задач не знаешь, ты сквозного действия не знаешь, ты не хочешь знать, что такое зерно образа!»²³. Рождались горькие шутки: «Играть я могу, а системой овладеть не могу», – жаловался старый актёр. «Мы работает по системе, а рядом с нами работает формалист, у него интересно, а у нас неинтересно», – недоумевал старательный псевдомхатовец²⁴.

Вместе с тем у практиков и «в некоторых руководящих кругах театральных работников» (по словам И. Я. Судакова) наступало разочарование в книге Станиславского («Дескать, вот ждали, ждали, дождались и разочаровались»)²⁵. Нельзя было не видеть, что «превращение системы в догму есть превращение её в ремесленное руководство», что внутри Художественного театра «в понимании метода нет единства» и продолжаются искания²⁶.

Оскудение театра совершалось «иногда от трусости, иногда от отсутствия подлинной творческой индивидуальности, иногда от того, что головы задурены ложными догматиками, проповедующими бездарную идею, будто единство цели всех советских театров предполагает и единство всех творческих средств» – этот исчерпывающий социально-психологический анализ был дан в «Правде» весной 1939 года С. В. Образцовым, возглавлявшим Центральный театр кукол²⁷. Угнетающе влияла жёсткость административного контроля. «Атмосфера приёма спектакля [руководящими инстанциями] является одной из главных причин его серости», – говорил на конференции работавший в Куйбышеве режиссёр Е. Н. Белов²⁸.

Виновником театрального разоренья называли теперь персонально П. М. Керженцева, руководившего Комитетом по делам искусств в пору борьбы с формализмом. С трибуны конференции позицию Керженцева в первое же заседание от лица нынешних руководителей Комитета назвали «сознательной политикой угашения поисков в искусстве и унижения многих художников»²⁹.

Керженцев расплачивался за то, что легко подчинился, сделавшись исполнителем указанной ему роли. Он возглавил вновь созданный Всесоюзный комитет по делам искусств (ВКИ) в самом начале 1936 года (17 января), и в ближайшие же месяцы его позиция стремительно ужесточалась.

Его назначение сначала расценивалось в театральной среде как добрый знак. Одно из свидетельств тому – обращённое к нему январское (от 25 января 1936 года) письмо ГосТИМа, составленное в надежде на устранение обстоятельств, тормозивших работу³⁰.

²¹ См.: РГАЛИ, ф.962, оп.7, ед. хр.463, л.69–70.

²² См. ниже, с.156.

²³ *Материалы*, с.108.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же, с.87.

²⁶ Там же, с.95 и 251. См. ниже, с.156.

²⁷ *Образцов С. В.* За творческую индивидуальность в театре // *Правда*, 1939, 7 мая.

²⁸ *Материалы*, с.157.

²⁹ РГАЛИ, ф.962, оп.7, ед. хр.460, л.134; ср.: *Материалы*, с.147.

³⁰ См.: «...даже железный организм не может выдержать всех этих потрясений» // *Театр*, 1990, № 1, с. 138–140. «Уж не знаю, в состоянии ли вы себе представить, как радовались, когда Керженцев возглавил Комитет по делам искусств», – вспоминала Т. С. Есенина отношение Мейерхольда и З. Н. Райх к назначению Керженцева (*Есенина Т. С. О В. Э. Мейер-*

Тогда же на первых порах Керженцев решился сообщить руководству страны, что намеченное расформирование МХАТ Второго вызывает в театральных кругах стремление встать на его защиту. В ответ Керженцеву было жёстко указано, что входить в обсуждение партийных решений с подчинёнными – политическая ошибка³¹.

Следствием этого был перелом, определивший линию Керженцева на протяжении 1936–1937 годов.

Весной 1939 года Керженцев был давно отставлен. Расправа над ним была публичной и грубой. Его растоптали спустя месяц после появления в «Правде» (17 декабря 1937 года) его геростратской статьи «Чужой театр», готовившей уничтожение ГосТИМа. Через считанные дни после неё, 8 января 1938 года, Керженцев подписал приказ о ликвидации ГосТИМа, а ещё через десять дней, 17 января, он был подвергнут уничтожающей критике на сессии Верховного совета. В вину ему ставили нерасторопность. А. А. Жданов бил его, в частности, за попустительство ГосТИМу, за то, что он долго – то есть на протяжении 1936–1937 годов – терпел «существование у себя под боком в Москве театра, который своим кривлянием и трюкачеством пытался опошлить пьесы классического репертуара, не создал ни одной настоящей советской пьесы, разложил актёрский коллектив театра и в то же самое время находился под неусыпной поддержкой Комитета по делам искусств, который всё время предоставлял ему широкие субсидии». Эти претензии (как и статья «Чужой театр») были цепью небрежных демагогических передержек. На той же сессии председатель Совнаркома В. М. Молотов предложил освободить Керженцева, подчеркнув, что «сколько ни пытались помочь» ему, он «настоящей инициативы и понимания своих обязанностей не проявил»³². Под «помощью» подразумевались, очевидно, подстёгивания, на которые Керженцев реагировал менее оперативно, чем следовало.

Если в начале 1938 года Керженцеву ставили в вину безынициативность, то через год весной 1939-го поминали поспешность его «неумеренного администрирования». Так говорил на конференции А. В. Солодовников, молодой заместитель нового председателя ВКИ М. Б. Храпченко³³.

Весной 1939 года ВКИ то поругивали за бездействие, то предостерегали от продолжения прежнего курса³⁴. Его новому руководству предстояло ослабить узду, не выпуская поводьев³⁵.

Ещё до конференции комитетское начальство бралось установить рамки, внутри которых предстояло жить театру. Оно перехватывало инициативу и, повторяя актуально звучащие наблюдения, гасило их остроту, оскопляло их.

хольде и З. Н. Райх. Письма К. Л. Рудницкому. М., 2003, с. 72). О переменах в позиции Керженцева см. там же, с. 124–126.

³¹ Ср. письмо П. М. Керженцева И. В. Сталину и В. М. Молотову от 20 февраля 1936 года и воспоминания М. И. Имаса в кн.: МХАТ Второй. Свидетельства и документы. 1926–1936. Составитель З. П. Удальцова. М., 2011, с. 644 и 666–667.

³² См.: *Правда*, 1938, 18 и 20 января.

³³ См.: *Материалы*, с. 45. М. Б. Храпченко сменил на этом посту А. И. Назарова, назначенного в 1938 году на место Керженцева, но не задержавшегося в ВКИ. В дни конференции Храпченко был ещё и.о. председателя ВКИ. Керженцеву припоминали и его прошлое, выглядевшее теперь как цепь ошибок – пропаганду пролеткультовских идей на рубеже 1910-х – 1920-х годов, публиковавшиеся в 1920 году в «Вестнике театра» призывы к категорическому осовремениванию классического репертуара, защиту ГосТИМа в 1928 году, когда театру грозило расформирование. В новых условиях всё это выглядело объяснением его «полной беспомощности в реализации прямых указаний партии и товарища Сталина» (см. передовую статью «Большие задачи советского театра» // *Театр*, 1938, № 4, с. 4–5).

³⁴ Направленное руководству страны в ноябре 1940 г. предложение Храпченко закрыть Камерный театр было отвергнуто как излишнее. См.: Деятели русского искусства и М. Б. Храпченко. Свод писем. Издание подготовил В. В. Перхин. М., 2007, с. 410–412. Уничтожение театра было отложено на десятилетие и состоялось после замены Храпченко П. И. Лебедевым, уполномоченным вести много более жёсткий курс.

³⁵ См.: *Солодовников А. В.* Мы были молоды тогда // Театральные страницы. Редакторы-составители Ю. С. Рыбаков и М. Д. Седых. М., 1979, с. 186–223.

На весеннем совещании об итогах сезона 1938/39 года Солодовников говорил: «Лозунг борьбы с формализмом многие восприняли как отказ от всяких новшеств на театре, от театральной выдумки, от поисков яркой и оригинальной театральной формы. Отсюда серость, однообразие приёмов, нивелировка театров»³⁶.

Театру подсказывался компромиссный путь – возможность некоего отступления от плоского жизнеподобия. И уже следующий сезон (1939/1940) «закончился под усиленные разговоры о *театральности*»³⁷.

Об этой тенденции писал весной 1940 года С. Н. Дурылин, историк театра и литературы, порой пронизательно откликавшийся на злобы театрального дня: «За скобку *театральности* был вынесен целый ряд спектаклей минувшего сезона, спектаклей самых различных и разноценных <...>. *Театральность* выставлялась одним из главных, если не главнейшим достоинством этих спектаклей, и, наоборот, отсутствие *театральности* ставилось в укор некоторым другим спектаклям»³⁸.

Принцип *театральности*, расплывчатый и туманный, не без лукавства уводивший в тень проблему условности искусства, был выдвинут в итоге попыток пересмотреть печальные последствия разгрома формализма³⁹.

Он противоречиво сосуществовал с сохранявшимися требованиями жизнеподобия сценического языка, утвердившимися в недавние сезоны.

³⁶ Советское искусство, 1939, 2 июня.

³⁷ Дурылин С. Н. О театральнойности // Советское искусство, 1940, 20 июля.

³⁸ Там же.

³⁹ Проблемам «театральности» в начале 1941 года журнал «Театр» (№ 4) посвятил статьи А. Д. Попова, С. М. Михоэлса, Ю. А. Завадского, Г. Н. Бояджиева. В 1943 году газета «Литература и искусство» поместила «в порядке обсуждения» статьи Ю. С. Калашникова «Спектакли и режиссёры» (30 января), Ф. Васильева «В защиту театральнойности» (13 февраля), Г. Н. Бояджиева «Что такое театральнойность» (13 марта), В. Г. Сахновского «О театральнойности подлинной и мнимой» (8 мая), Н. П. Охлопкова «О богатстве красок искусства» (18 мая). В 1945 году вышла в свет книга Г. Н. Бояджиева «Театральность и правда», написанная в обоснование прав театра на поиски *театральности* при верности господствовавшим представлениям о жизненной правде и в защиту отдельных условных приёмов, преимущественно публицистических и плакатных.

2

Весной 1939 года Фадеев надеялся вернуть Мейерхольду возможность полноценной работы. Даже он был в плену иллюзий и долго не знал, что параллельно провозглашённому курсу на сотрудничество с интеллигенцией готовится судебный процесс над представителями творческой интеллигенции и Мейерхольд намечен в число жертв.

Театральный мир обнадёживающе принимал не раз повторённое Фадеевым осуждение печати, приученной «к оглядке на персоны или учреждения» и без «как бы государственного разрешения» не смевшей «в полный голос сказать настоящие, не рыбы слова о хорошей работе того или иного деятеля искусств, если он в прошлом ошибался, подвергался серьёзной общественной критике со стороны большой прессы, а потом выправился»⁴⁰.

С 20-го по 25 апреля Фадеев председательствовал на встрече президиума Союза писателей с писательским активом, и на ней по его инициативе прозвучала высокая оценка Мейерхольда и была подчёркнута ненормальность его нынешнего положения. На одном из заседаний Фадеев прервал выступление И. Л. Альтмана вопросом: «Ты считаешь Мейерхольда большим художником?»

Альтман (в то время редактор журнала «Театр» и «официальный глава, своего рода дуайен московской театральной критики»⁴¹) ответил, явно ожидая этот вопрос и чётко подготовившись: «Очень большим художником».

Он продолжил, взвешивая каждое слово: «Мы обязаны были в своё время указать не только на ошибки Мейерхольда, но и на пользу, которую он может принести. Мы обязаны не просто его использовать, но поставить его на надлежащее место как крупного, талантливого нашего советского художника»⁴².

Первая из двух этих фраз Альтмана была направлена против статьи Керженцева «Чужой театр» (на той же встрече Фадеев назовёт её, построенную на подтасовках, «глупой и неправдивой»). Вторая фраза – о необходимости найти для Мейерхольда «надлежащее место» – предлагала пересмотр недавних организационных решений.

Характеризуя Мейерхольда («крупный, талантливый наш советский художник»), Альтман построением фразы напоминал о недавней сталинской оценке Маяковского.

На той же встрече театральный критик А. С. Гурвич говорил: «Возьмите резкую критику Мейерхольда. Что может быть резче, чем закрытие театра. Сейчас он сделал новую редакцию “Маскарада”, где есть высокое мастерство. Резкая критика не помешала. Она помогла ему работать. МХАТ Второй закрыли, но группа людей, работавших там и получивших суровый урок, выпустила сейчас два спектакля, которые делают Театр Ленинского комсомола зрелым театром. Это “Мой сын” и “Нора”. Их создали “битые” люди. Резко, сурово раскритикованный Шостакович создал Пятую симфонию. А МХАТ, которому затыкают уши ватой словесности, показал себя далеко не так блестяще, как можно было от него ждать». Противопоставление «битых» и «небитых» присутствовавшие встретили «шумными аплодисментами»⁴³.

Гурвич далее уточнил одну из осторожных формулировок Фадеева, подчеркнув, что мастеров, подвергавшихся проработке, «замалчивают не критики, а редакции».

⁴⁰ *Правда*, 1939, 16 апреля.

⁴¹ См.: *Алперс Б. В.* Театральные очерки. В 2-х т. Т. 1, М., 1977, с. 212.

⁴² *Литературная газета*, 1939, 26 апреля.

⁴³ Там же. Пьесу Шандора Гергея и О. С. Литовского «Мой сын» поставил И. Н. Берсенев; режиссёрами спектакля «Нора» были С. В. Гиацинтова и И. Н. Берсенев.

Он привёл примеры: «О “Маскараде” Мейерхольда была написана статья весьма квалифицированным критиком Юзовским для “Известий”, она не была напечатана. Я написал об этом же статью для “Правды”. Статья была одобрена и не напечатана»⁴⁴. Это касалось позиций центральных газет.

Завершая встречу, Фадеев подробно говорил о Мейерхольде. Разумеется, он не оспаривал закрытие ГосТИМа, соглашался, что «в работе Мейерхольда в театре было что-то глубоко неправильное», но отказывался преувеличивать его репертуарные ошибки (постановку пьес, оценённых позже как «политически вредные»), перечислил ряд его побед, осудил замалчивание его нынешней работы:

«Анализировать конкретный творческий путь того или иного деятеля искусств, конкретное произведение – это не так-то легко, – говорил он. – Это требует, прежде всего, ясного отношения к предмету, ясности позиций, ясности требований. Приведу несколько примеров. Театр Мейерхольда закрыт и закрыт совершенно справедливо. Дело не только в политически вредных произведениях, которые находили себе место на подмостках театра Мейерхольда – такого рода ошибки бывали и в других театрах. Дело в том, что Театр Мейерхольда изжил себя. Абсолютно всем известно, что современные драматурги покинули Мейерхольда задолго до закрытия его театра, что лучшие актёры – Бабанова, Гарин, Мартинсон, Ильинский и другие – также покинули театр до его закрытия и по собственной воле. Характерно, что такая изумительного таланта острая актриса, как Глизер, в актёрском даровании которой много родственного тому, что было лучшим в театре Мейерхольда, – никак не связала свою судьбу с театром Мейерхольда. Как видно, в работе Мейерхольда в театре было что-то глубоко неправильное. К сожалению, если не считать глупой и неправдивой статьи т. Керженцева, никто из критиков не проанализировал объективно весь путь развития Мейерхольда. Получилось так, что весь путь этого видного деятеля советского искусства оказался зачёркнутым. Точно в его работе не было никогда ничего положительного. Точно не существовало в природе таких вещей, как “Мистерия-буфф”, “Мандат”, “Великодушный рогоносец”, “Лес”. Ещё хуже, когда теперешняя работа Мейерхольда в театрах – а он осуществил уже не одну постановку – замалчивается критикой⁴⁵. В этом есть что-то глубоко неправильное, здесь на версту отдаёт “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»⁴⁶.

Передовица того номера «Литературной газеты», где печатался отчёт об этой встрече, суммировала сказанное Фадеевым, Альтманом и Гурвичем: «Работа Мейерхольда также подверглась весьма суровой справедливой критике в печати. Театр его был закрыт. И, однако, Мейерхольд, один из талантливейших режиссёров нашей страны, своей новой работой,

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ К этому времени Мейерхольд показал третью редакцию «Маскарада» и завершил в Оперном театре им. К. С. Станиславского начатую Станиславским работу над оперой «Риголетто» (премьера 10 марта 1939).

⁴⁶ Там же, 6 мая. Это выступление вошло в сборник Фадеева «Литература и жизнь. Статьи и речи» (М., 1939.) Авторское предисловие датировано ноябрём 1939 года, книга вышла в свет после ареста Мейерхольда, упоминания о нём в ней сняты. Включая текст выступления в сборник «За тридцать лет» (М., 1957), Фадеев восстановил фрагменты о Мейерхольде и внёс в них небольшие стилистические изменения. Сборник вышел в свет после самоубийства Фадеева. В воспоминаниях И. Г. Эренбурга лаконично отмечено отношение Фадеева к Мейерхольду: «В 1948 году я шёл по одной из пензенских улиц с А. А. Фадеевым. Вдруг Фадеев остановился: “Это дом Мейерхольда...” Мы молча постояли; потом Александр Александрович в тоске сказал “эх”, махнул рукой и быстро зашагал к гостинице». «Фадеев свято верил в то, что Сталин умело руководит государством, знает, что нужно делать, видит далеко вперёд. Порой Александр Александрович не мог удержаться: в Пензе он заговорил со мной о судьбе Мейерхольда, потом, незадолго перед смертью Сталина, припомнил Якира, Штерна, повторял: “Его обманывают...”» (Эренбург И. Г. Собр. соч. М., 1967, т. 8, с. 341; т. 9, с. 602).

новой постановкой “Маскарада”, доказал, что именно резкость и суровость критики помогает ему преодолевать свои заблуждения и ошибки»⁴⁷.

Рецензии о третьей редакции «Маскарада» появились в «Советском искусстве» и «Литературной газете» в январе-феврале 1939 года. Вопреки недавнему отлучению Мейерхольда от классической традиции И. И. Юзовский выделял органические связи его искусства с прошлым русского – и, в частности, Александринского – театра: «Вот прекрасный случай напомнить о плодотворности этих традиций. Опираясь на них, Мейерхольд создал лермонтовский “Маскарад”»⁴⁸. Вопреки недавнему унижению режиссуры Я. Л. Варшавский настаивал: «Спектакль нарушает арифметическое правило – целое здесь больше суммы отдельных слагаемых. Волнение вызывают не актёрские, а режиссёрские штрихи»⁴⁹. О правомочности использования всех компонентов театрального искусства писал А. П. Мацкин: «Думая о “Маскараде”, неизбежно приходишь к мысли о судьбах современного театра. Что поучительно в нём для наших дней? Правильно ли мы поступили, когда молча и без споров согласились со столь распространившимся теперь и к тому же очень превратно понимаемым мнением о режиссёре, “умирающем в актёре”. Если уже пользоваться такой убийственной терминологией, то надо бы сказать, что режиссёр умирает в спектакле. Тут не простая оговорка, а разные представления об идеале театра. Бесспорно, что актёр – главное в театре, но надо ли отказываться от режиссёра, художника, музыки, от всего опыта последних десятилетий и вернуться к чистым традициям реализма XIX века. В театр должен придти режиссёр – поэт и философ, режиссёр, не видящий никакой добродетели в том, чтобы устранить свою личность из спектакля»⁵⁰.

На официальной сдаче «Маскарада» в Александринском театре 28 декабря 1938 года в присутствии представителей ВКИ и Главреперткома шла речь о том, что Мейерхольд готов обосноваться в этом театре⁵¹. Уже было предварительно условлено о его работе (так и не состоявшейся) над пьесой А. Н. Толстого «Путь к победе» после её авторской доработки⁵².

⁴⁷ *Литературная газета*, 1939, 6 мая.

⁴⁸ Юзовский И. И. Лермонтовский спектакль // *Советское искусство*, 1939, 12 февраля.

⁴⁹ Варшавский Я. Л. Третье рождение «Маскарада» // *Советское искусство*, 1939, 25 января.

⁵⁰ Мацкин А. П. «Маскарад» // *Литературная газета*, 1939, 26 января. Секция театральных критиков направила Мейерхольду 10 февраля 1939 года поздравительную телеграмму (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед. хр.2992, л.4): «Москва Брюсовский 12 квартира 11 Мейерхольду. Дорогой Всеволод Эмильевич, мы приветствуем Вас с Вашим шестидесятипятилетием. Мы рады, что Вы молоды душой и здоровы. Глубоко верим, что мы ещё не раз с Вами встретимся на путях большого советского искусства. Альтман, Алперс, Варшавский, Гурвич, Гус, Залесский, Калашников, Мацкин, Меерович, Тальников, Юзовский».

⁵¹ Договор о возобновлении «Маскарада» был заключён 2 октября 1938 г.; ленинградские репетиции шли с 3-го по 9 октября и с 7-го по 28 декабря, 29 декабря состоялась премьера. На сдаче «Маскарада» в Ленинграде Мейерхольд говорил: «Пользуюсь случаем, что здесь председатель Всесоюзного комитета по делам искусств налицо, чтобы заявить: я даю обещание такую же большую энергию, какую я потратил на восстановление этого классического спектакля, направить к тому, чтобы создать классический советский спектакль. Я буду прилагать все силы к тому, чтобы в Москве связаться потеснее с драматургами, и кое-какие шаги уже предприняты мною здесь в Ленинграде. Я хотел бы, чтобы моя работа над советской классической пьесой протекала здесь, в этом же театре – просто потому, что я привык к этому театру, с этими людьми я работал долго и давно, и мне легче с ними работать. Думаю, что эту возможность мне предоставят, и мы не ударим в грязь лицом и тут, потому что все же советской классики мы ещё не создали и должны напрячь все усилия – и режиссеры, и актёры, и ВКИ поможет нам, и Ленрепертком, и Главрепертком. Мы должны все вместе эту задачу выполнить в кратчайший срок, потому что, действительно, с репертуаром у нас пока ещё слабовато, и тот классический советский репертуар, о котором говорил товарищ Сталин, говоря об оперных спектаклях, должен быть и в драме. Мы отстаем в этой области, и в драме мы должны обязательно эту программу выполнить» (*Театр*, 1990, № 1, с. 143–144; Мейерхольд репетирует. М., 1993. Т.2, с. 385–386). Мейерхольд имел в виду беседу И. В. Сталина и В. М. Молотова 17 января 1936 года с автором оперы «Тихий Дон» И. И. Дзержинским, дирижёром С. А. Самосудом и режиссёром М. А. Терешковичем после последнего из гастрольных спектаклей ленинградского Малого оперного театра в Москве. Об этой беседе «Правда» сообщила 20 января 1936 года, за неделю до появления на её страницах редакционной статьи «Сумбур вместо музыки». На партсобрании ГосТИМа «По вопросу о дискуссии на музыкальном фронте» 25 февраля 1936 года Мейерхольд говорил: «Когда товарищ Сталин смотрел “Тихий Дон”, он, беседуя с Самосудом и другими творцами этого спектакля, сказал: “Да, классика хороша, но нужно нам создать свою советскую классику!” Вы видите, он не сказал: “Давайте брать советскую классику!” – а сказал: “Надо приняться за создание советской классики”» (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед. хр.678, л.9).

Две недели спустя, 13 января 1939 года, в Москве Мейерхольд говорил А. В. Февральскому, что «подумывает перейти совсем» в Александринский театр, «где ему предлагают постановки интересующих его пьес», и потому он уже заказал Б. Л. Пастернаку «для своей постановки в этом театре» перевод «Гамлета»⁵³. Весной Пастернак «два или три раза» предполагал съездить с Мейерхольдом в Ленинград, чтобы увидеть обновлённый «Маскарад»⁵⁴.

Незадолго до конференции («в начале июня») Февральский услышал от Мейерхольда о намерении заново поставить в Александринском театре «Грозу» А. Н. Островского в декорациях А. Я. Головина, выполненных для мейерхольдовского спектакля 1916 года, и вернуться к «Борису Годунову» (его работа над пушкинской трагедией в ГосТИМе в 1937 году была оборвана)⁵⁵. Н. К. Черкасов надеялся сыграть Кюхельбекера в инсценировке «Кюхли» Ю. Н. Тынянова, ставить которую там же должен был Мейерхольд⁵⁶.

Редкую неделю в апреле-мае 1939 года газеты не упоминали имя Мейерхольда в положительном контексте.

«Литературная газета» 26 апреля сообщала, что он председательствовал и «произнёс большую речь» на ленинградском обсуждении статей Н. Е. Вирты и Ю. П. Германа, посвящённых неблагополучию в драматургии – он говорил о закрепившемся праве многих инстанций «поправлять» драматурга и об оглядке авторов и режиссёров на репертком как о главных причинах конъюнктуры⁵⁷.

⁵² А. Н. Толстой появился «на горизонте» у Мейерхольда недели через две после закрытия ГосТИМа «с разговорами о постановке “Декабристов” Шапорина в Ленинграде»; Толстой работал тогда над либретто этой оперы. Тогда же возник слух, что Мейерхольду «дадут ставить оперы» (Дневник Е. С. Булгаковой. М., 1990, с. 181).

⁵³ См.: *Февральский А. В.* Записки ровесника века. М., 1976, с. 300. Б. И. Равенских (он по рекомендации Мейерхольда в 1938 г. после закрытия ГосТИМа был принят в студию Станиславского) рассказывал, вспоминая о Мейерхольде, что в тот период «во МХАТе думали пригласить его ставить “Гамлета”». См.: *Равенских Б. И.* Размышления о Толстом // *Классика и современность. Проблемы советской режиссуры 60–70 годов.* М., 1987, с. 343. Циркулирование подобных слухов среди молодёжи студии безусловно связано с позицией, которую занимало по отношению к Мейерхольду Станиславский. Возможно, слух был вызван лишь тем, что в начале 1938 года Мейерхольд присутствовал в студии «на занятиях по “Гамлету”» (см.: *Кристи Г. В.* Возвращение к Станиславскому // *Встречи с Мейерхольдом.* М., 1967, с. 582).

⁵⁴ См.: *Переписка Бориса Пастернака.* М., 1990, с. 166.

⁵⁵ См.: *Февральский А. В.* Записки ровесника века. М., 1976, с. 300.

⁵⁶ См.: *Филиппов Б. М.* Записки домового. М., 1978, с. 311; *Золотницкий Д. И.* Мейерхольд. Роман с советской властью. М., 1999, с. 314.

⁵⁷ В обзоре «О смелости подлинной и мнимой. Обсуждение статьи Н. Вирты в Ленинграде» (*Литературная газета*, 1939, 26 апреля) сообщалось: «На днях Ленинградское отделение Всесоюзного театрального общества и драматическая секция ленинградского ССП провели обсуждение вопросов, связанных со “смелостью подлинной и мнимой” в театре и драматургии. Председательствовал на собрании народный артист РСФСР Вс. Мейерхольд. <...> Большую речь произнёс Вс. Мейерхольд. – Драматурги, – говорит он, – приносят сейчас в театр не пьесы, а сырьё. “Зачем я буду приводить пьесу в образцовый вид, – рассуждают они, – если местный репертком, Главрепертком, Управление по делам искусств – любая из этих инстанций – будут пьесу поправлять”. И драматург лишь приблизительно намечает своё произведение. Оно в окончательном виде приходит, наконец, к режиссёру и тот... начинает переделывать пьесу!.. Говоря о смелости художника, о новаторстве, Вс. Мейерхольд называет кинокартину А. Довженко “Щорс”. Довженко, – говорит Вс. Мейерхольд, – писатель, поэт, художник, воин, который борется за новую социалистическую культуру. – Мы много говорим об оборонной тематике в драматургии. Но некоторые товарищи полагают, что, показав на сцене пограничников, они решают проблему оборонной пьесы. Есть ли у нас пьесы, в которых выражен тот величественный пафос, который мы ощущаем в довженковском “Щорсе”, пьесы, которые, подобно “Щорсу”, звали бы нас идти в грядущие бои бесстрашно, с гордыми лицами. Вс. Мейерхольд, останавливаясь затем на вопросах учебы драматурга, считает необходимым постоянное творческое общение драматургов и режиссёров». Ленинградский журнал «Искусство и жизнь» в статье «Дневник художественной жизни» (1939, № 5, с. 4; подпись: *Обозреватель*) также изложил это выступление Мейерхольда: «В силу той системы, которая здесь была раскритикована, в силу того, что драматурги должны были проходить через различные мытарства, они несут в театр сырьё. Они считают: ну зачем же дорабатывать пьесу, зачем шесть лишних месяцев посвящать на то, чтобы приводить её в идеальный, образцовый порядок, когда всё равно нужно будет пройти десятки инстанций, и везде пьесу будут подвергать всевозможным изменениям. Драматург думает: я приблизительно намечу ситуацию, намечу сюжет, замаскирую все обстоятельства, а потом уже дойду до конца. Когда, наконец, пьеса будет принята, начнутся новые мытарства, потому что режиссёр всё же недоволен и говорит: “Ну, теперь я этой пьесой займусь”. Я сам был таким режиссёром. Совершенно правильно то, что драматурги должны создавать такие произведения, в которых они могли бы защищать каждое слово. Так работал Довженко, который на протяжении трёх лет везде дрался за своего “Щорса”. Когда Довженко говорили: “Позвольте, вы дали фильм о Щорсе, а он у вас не умирает в финале”, – Довженко отвечал: “И не умрёт, останется в живых!” Довженко

27 апреля «Вечерняя Москва» поместила изложение выступления Мейерхольда в Доме кино на обсуждении фильма А. Довженко «Щорс»; стенограмму этого выступления готовился напечатать в майском номере журнал «Искусство кино»⁵⁸.

В первом майском номере «Советского искусства» появилось подписанное Мейерхольдом приветствие лётчикам В. К. Коккинаки и М.Х. Гордиенко, совершившим 28–29 апреля первый беспосадочный перелёт в США.

По приглашению Фадеева 19 мая Мейерхольд был в Союзе писателей на обсуждении планов создания народно-героического театра, говорил о выходе за пределы театра-коробки, о том, что актёрам «надоело копаться в узких бытовых темах» – «такие темы бывают нужны, они интересны, но актёры тоже хотят расправить крылья»⁵⁹.

Всё это выглядело знаками реабилитации Мейерхольда.

Но и в этот период по кулуарам «гуляет легенда», что Мейерхольду не дают работать, – об этом упоминал в своей речи на конференции Альтман⁶⁰.

20 мая Фадеев был вызван к Сталину и, очевидно, именно в тот день услышал, что Мейерхольд будет арестован⁶¹.

Значит, Фадеев узнал об этом за три недели до начала конференции и за месяц до ареста Мейерхольда.

О настроениях, владевших Мейерхольдом в первой половине 1939 года, можно судить по его реплике: «Нет, Таня, они меня уничтожат». Так он ответил на слова дочери: «Видишь, папа, всё успокаивается». Говоря это, Татьяна Всеволодовна имела в виду назначение отца главным режиссёром Оперного театра им. Станиславского. Их разговор произошёл в феврале, когда в домашнем кругу отмечали шестидесятилетие Мейерхольда⁶².

имеет своё лицо, свою походку, своё художественное творчество. Довженко не только кинематографический режиссёр, но он и писатель. Довженко – поэт, Довженко – охотник, Довженко – воин. Драматургия – самая трудная область литературы. Посмотрите, как относились к ней Толстой, Тургенев, Чехов, Салтыков-Щедрин, Гоголь, не говоря уж о Пушкине и о Лермонтове, который долгое время этому делу учился. У Пушкина есть громадная тема – преобразование драматургической системы. Когда я смотрю, как работают наши драматурги, то ничего подобного не вижу. Мне кажется, что они относятся к своему делу как к чему-то лёгкому, они влечат за собой сырьё. Есть ли у нас пьесы, которые отражают великую сталинскую эпоху? Нет, таких пьес у нас нет. Есть у нас попытки выйти из низин бытовизма, жанризма? Нет этих попыток. Мы вертимся всё время вокруг мелких проблем быта. Нет у нас больших образов, нет крупной походки, нет больших слов, нет грандиозных монологов, нет пафоса, нет большого энтузиазма. Подумайте только: любовь к родине! Как она должна быть выражена? Или оборонная тема. У нас же ограничиваются тем, что дают пограничников, действие происходит на границе – и всё. Нужно дать не только хорошую тематику, а нужно ещё показать эту советскую тематику в такой форме, так преподнести, чтобы зрители перестали ходить на “Генерального консула”, чтобы они получили такие образцы искусства, которые бы их подняли, облагородили, если мы не будем формировать вкусы зрительской аудитории, мы создадим предпосылки для всякой пошлятины». Эти отчёты не вошли в «Библиографический указатель книг, статей, переводов, бесед, докладов, высказываний, писем В. Э. Мейерхольда» (М., 1974). Детектив братьев Тур (Л. Д. Тубельский и П. Л. Рыжий) и Л. Р. Шейнина «Генеральный консул» был принят в тот сезон к постановке в 103-х театрах (см.: *Материалы*, с. 30).

⁵⁸ См. ниже с. 44 и 126–128].

⁵⁹ См.: *Мейерхольд Вс.* Из записей и выступлений разных лет // *Театр*, 1974, № 2, с. 36–39.

⁶⁰ См. ниже с. 139.

⁶¹ Весной 1939 г. на приёме у Сталина Фадеев был лишь однажды – 20 мая. См.: Власть и художественная интеллигенция. М., 1999, с. 690. Именно об этой встрече он рассказал позже К. Л. Зелинскому. См.: *Вопросы литературы*, 1989, № 6, с. 160–161; *Театр*, 1990, № 1, с. 144–145. Ср. также: Между молотом и наковальней Союз писателей СССР. Документы и комментарии. Т. 1. 1925 – июнь 1941. М., 2011, с. 724; РГАЛИ, ф. 1604, оп. 1, ед. хр. 183, л. 19 об. – 20 об.

⁶² См.: Мейерхольд, режиссура в перспективе века. М., 2001, с. 37.

3

Зимой 1938–1939 годов Мейерхольд участвовал в работе бюро режиссёрской секции ВТО, готовившей конференцию.

Судя по стенограммам, на этих встречах он чувствовал себя отлично – свободно и легко. Председательствуя на первых из этих собраний, 21 и 27 ноября, он вёл их находчиво, дельно и весело. Когда 27 ноября он отказывался быть избранным в руководство секции, ссылаясь на занятость, Н. Н. Литовцева, режиссёр из МХАТа, протестовала энергично и убеждённо: «Те, кто был прошлый раз, видели, что из какого-то мёртворождённого заседания он сумел сделать настоящее дело. Я призываю вас, товарищи, не выпускать Всеволода Эмильевича ни за что. Пусть он придёт два-три раза, и того достаточно»⁶³.

Стенограммы заседаний показывают, какие ожидания Мейерхольд связывал с предстоящим публичным обсуждением перспектив театра⁶⁴.

Круг тех же проблем он изложил в январе 1939 года в лекции на курсах режиссёров⁶⁵.

Предварительно обдумывая её план, он на четырёх страницах чётко обозначил звенья своих размышлений⁶⁶.

Эти документы совпадают – они отразили позицию, которую готов был предложить Мейерхольд, считая нужным «наметить какие-то пути работы будущей конференции»⁶⁷.

Он формулировал стратегическую задачу и намечал тактику её осуществления.

Совместными усилиями он надеялся сломать ставшее нормой униженное положение режиссуры и видел «опасность в том, что в программу конференции включаются главным образом вопросы технологического порядка»⁶⁸. «Неверно, если будут только такие вопросы как “работа над пьесой”, “работа с актёром”. <...> Мы очень любим, чтобы всё везде было проблемой, всё сложное, всё – вопросы: работа над мизансценой – проблема, композиция – проблема, что-то ещё – проблема», – иронизировал он, предлагая «избежать на конференции этих наших режиссёрских тонкостей»⁶⁹.

Ссылаясь на перемену официального взгляда на интеллигенцию («Вы знаете, как наша партия поставила сейчас вопрос об интеллигенции. <...> Мы и являемся той интеллигенцией»), он готов был верить, что «новая освежающая атмосфера» позволит «расшевелить мозги» и выдвинуть вопросы, «о которых теперь легче говорить, чем года два тому назад», то есть в 1936 году⁷⁰.

«Как-то мало говорят о том, что мы являемся людьми, которые занимают в этом деле командные высоты», – подчёркивал он, предлагая «внушить самим себе, что мы – командиры и нам нужно явиться в каком-то новом облике»⁷¹.

Он считал, что командное положение должно быть возвращено режиссёру, и оно должно сказываться во всём – в том, «как он входит на репетицию», «как он выступает со сво-

⁶³ РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед. хр.704, л.31.

⁶⁴ Мейерхольд выступал на этих совещаниях 21, 27 и 30 ноября 1938 года и 5 и 11 января 1939 года; см.: РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед. хр.704, 705 и 708. Его выступления частично опубликованы, см.: *Мейерхольд 1968*, ч.2, с. 441–453.

⁶⁵ См.: РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед. хр.749, л.1–33. Оpubл.: *Мейерхольд 1968*, ч.2, с. 454–470.

⁶⁶ РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед. хр.709, л.1–6.

⁶⁷ РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед. хр.704, л.16.

⁶⁸ Там же.

⁶⁹ *Мейерхольд 1968*, ч.2, с.442.

⁷⁰ Там же, с.441.

⁷¹ Там же, с.441 и 442.

ими экспозициями», «как разговаривает с Главреперткомом, как отстаивает пьесу»⁷². «Если так поставить программу конференции, то мы достигнем большого успеха», – верил он⁷³.

Такова должна была бы быть стратегическая цель.

Мейерхольд напоминал, как «расшевелил мозги» актёрства сорок лет назад Первый съезд сценических деятелей, на котором «гремели большие вопросы» и А. П. Ленский во всеуслышание осудил бескультурие актёрства. Кому-то тогда казалось, что Ленский сгустил краски, а двадцатитрёхлетний Мейерхольд принадлежал к той молодёжи, для кого горькое неутешительное слово Ленского прозвучало призывно. «Нас этот съезд перерождал»⁷⁴, – обобщал он свои воспоминания, предлагая думать о возможном масштабе последствий предстоявшей конференции.

С той же энергией он настаивал на осуждении распространившейся дилетантской профессиональной распущенности режиссёров. О внутренних болезнях режиссёрской корпорации он хотел сказать на конференции так же ясно, как о приниженности режиссёров, созданной внешним давлением.

Осмеивая распространившееся пренебрежение организаторскими обязанностями режиссёра и осуждая оттеснение режиссёра от решения организационных проблем, он повторял увлекавшую его образной отчётливостью параллель между функциями режиссёра и инженера – организатора работ: «Нужно сбить фасон с режиссёра, когда он приходит такой “вдохновенный”, – а придите в рабочей куртке как инженер производства»⁷⁵.

Предложение Н. П. Охлопкова включить в повестку доклад «на тему о дерзании» Мейерхольд не поддержал («Я бы считал не нужным на конференцию выносить вопрос так, как кажется необходимым товарищу Охлопкову»⁷⁶). Он искал тактический ход, который мог бы поставить тему режиссёрского дерзания в центр внимания конференции, и предлагал, чтобы о подлинной природе режиссёрской профессии в прениях сразу и дружно заговорила молодёжь. На том этапе намечалось, что конференцию откроет официальный комитетский доклад о современных задачах театра, за ним последуют доклады В. И. Немировича-Данченко и В. Г. Сахновского. «Нужно было бы очень просить ВКИ, чтобы докладчику на тему о задачах советского театра обязательно припать тему о задачах режиссёра (...). Тогда будет гарантия, что размах будет дан, – импровизировал Мейерхольд. – Амплитуда будет большая и разбег большой. Тогда можно будет мобилизовать большое количество молодёжи, Охлопкова и других, которые бы немножечко перцу добавили к докладам Немировича-Данченко и Сахновского. У Сахновского не тот перец, который сегодня нужен. Это не кайенский перец, а примитивный»⁷⁷.

⁷² Там же, с.441.

⁷³ Там же, с.443.

⁷⁴ Там же, с.442.

⁷⁵ Там же, с.450. Эта тема, раздробившаяся на частности в речи Мейерхольда 15 июня, была объёмно и чётко изложена им на бюро режиссёрской секции (см. там же, с. 449–450). В лекции 17 января 1939 года Мейерхольд говорил: «Как-то у нас привыкли считать, что режиссёрское дело – это главным образом что-то такое, когда человек приходит очень вдохновенный и перед актёрами рассыпает плоды своих размышлений именно в области такой необузданной фантазии; он всё знает, он эрудит и, главное, в области своего дела специально режиссёрского он всегда приходит наполненный. А между тем мне кажется, что в нашем деле прежде, чем начать фантазировать, прежде чем садиться на Пегаса, нужно иметь в виду, что режиссёры являются *par excellence* организаторами. Если мы организаторы, если мы инженеры производства, то нам нужно вооружиться знаниями в области вопросов организационных и знать, что это за штука – организация. И на спектакль лучше посмотреть, как на дело организационное. Тогда возникает другая порода человека. Как вам известно, инженер не может быть дилетантом, у инженера не может быть такого случая, чтобы не было расчёта, генерального плана, хорошо проработанного проекта, должны быть хорошие рабочие чертежи» (там же, с.454; см. так же: РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед. хр.749, л.1).

⁷⁶ РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед. хр.705, л.25.

⁷⁷ Там же, л.25–26.

Те, кого Мейерхольд называл «молодёжью» («Охлопков и другие»), должны бы – по импровизируемому им плану – выступить «одними из первых, чтобы они дали тонус, дополнительный тонус к докладам»⁷⁸. «Может быть, придётся выступить в качестве оппонентов с целым рядом дополнений»⁷⁹, – предполагал он. Но допускал и возможность мирного течения дискуссии, если докладчики выскажутся с нужной остротой («А может быть, они и коснутся»⁸⁰).

Одно для него не подлежало сомнению: «Если предложение Охлопкова будет принято, то я не считал бы возможным взять эту тему»⁸¹. Он приводил два аргумента. Во-первых, подчёркивал: «Дерзания, как мною понимаются, не понимаются так другими людьми. Моё понимание не соответствует их пониманию»⁸². Таков был первый аргумент. И второй: «И я как раз считал бы, что как раз нужно выступать не мне в силу особых обстоятельств, трудностей, которые я пережил в тридцать восьмом году»⁸³.

Охлопков продолжал настаивать: «Хотелось бы сказать, что если не докладчиком, то оппонентом должен выступить Всеволод Эмильевич Мейерхольд».

Мейерхольд ответил: «Я вообще не отказываюсь выступать и несомненно выступлю в силу моего темперамента! Вы будете меня связывать и держать в соседней комнате, не выпускать, но застрельщиком должен быть Охлопков. Сразу после двух докладов Охлопков как антитеза или, вернее, дополнение, а затем дайте возможность поговорить ряду людей, которые натворят неприятностей, а потом уже мне выйти... (Смех.) Это я понимаю! Конференцию надо проводить! Мы должны всё в руки взять!»⁸⁴

Подчёркивая вновь и вновь, что тема творческого дерзания – это «тема о том, что сейчас так чётко говорит наша партия в отношении науки главным образом и отражённо об искусстве»⁸⁵, Мейерхольд на последующих заседаниях не раз к ней возвращался.

«Получить право на дерзание – это же будет двигать искусство», – говорил он и приводил аргументы, которые были бы невозможны два года назад: «Как-то в Париже кто-то сказал: “Искусство – это ряд изобретений, а если нет изобретений, то это не искусство”. Вот какую штуку маханул, и правильно». Он напоминал о Пикассо и Матиссе, ссылая на которых совсем недавно также была невозможна: «Что же вы думаете – Пикассо, мало он ерунды наделал, и тем не менее Пикассо продвинул искусство вперёд. Я это утверждаю. А последние рисунки Матисса? Мы должны смотреть их, его рисунки 1936 года, только рисунки, без красок»⁸⁶.

Напоминая о недавней оценке Сталиным закономерностей мировой науки, Мейерхольд возвращался к теме свободного использования зрелищных традиций разных национальных культур и выразительных средств театра прошлых эпох: «О дерзновении. Я думаю, что сегодня нужно сказать в отношении искусства то, что Иосиф Виссарионович сказал в отношении науки. <...> Почему нам не заглядывать в прошлое? Если человек, занимаясь

⁷⁸ Там же, л.26.

⁷⁹ Там же, л.25.

⁸⁰ Там же.

⁸¹ Там же.

⁸² Там же.

⁸³ Там же, л.26. Мейерхольд имел в виду закрытие ГосТИМа в сезон 1937/38 г.

⁸⁴ Там же, л.28. Порядок прений на конференции оказался подчинён другим задачам: первыми слово получили Б. М. Сушкевич и И. Я. Судаков, их выступления прозвучали как защита системы Станиславского от её недооценки в докладе С. М. Михоэлса. Реально сложившимся «сквозным действием» конференции – в её движении от доклада А. Д. Попова к его развёрнутому заключительному слову – стала защита системы Станиславского и попытка преодолеть её вульгаризацию и упрощения. Н. П. Охлопков не был избран в президиум конференции и не выступал. А. Я. Таиров, названный среди членов президиума, готовился к выступлению (см.: Таиров. М., 1970, с.528), но не выступил.

⁸⁵ РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед. хр.705, л.25.

⁸⁶ Мейерхольд 1968, ч.2, с.451.

индийским искусством, нашёл, что если определённым образом держать руки при танце, то получится новая красота на сцене, то почему этого нельзя использовать? Мы забыли об античном искусстве. А может быть, на сегодняшний день нам нужны приёмы античного искусства для выражения каких-либо замечательных мыслей или чувств и пр. Я считаю, что это вполне законное дело»⁸⁷.

Отстаивая право режиссёра на эксперимент, Мейерхольд готов был вернуться к своей давней идее раздельного существования «больших» театров и экспериментальной площадки, скрытой от широкого зрителя. «Мы должны обязательно отвоевать экспериментальную площадку, где государство тратило бы деньги на то, чтобы режиссёры работали, но не показывались, была бы такая лаборатория», – планировал он, полагая, что «какая-то площадка дерзаний» могла бы существовать при ВТО. В январской лекции он также скажет, что «нужно обязательно мечтать» о «площадке дерзаний», «закрытой лаборатории»⁸⁸. В такой лаборатории он был готов показать отрывки своего спектакля, уничтоженного Керженцевым, и не скрывал горечи от безразличия коллег-режиссёров к содержавшимся в этой работе открытиям: «Я глубоко обижен на всех вас, на режиссёров: у меня был спектакль, назывался он “Одна жизнь”, он был снят, но разрешите мне показать из него некоторые куски – в виде закрытого спектакля, десять билетов только, – потому что там сделаны эксперименты, которые должны нас обогащать»⁸⁹.

На заседаниях секции Мейерхольду приходилось возвращаться к очевидным, казалось бы, правам режиссуры, с недавних пор взятым под сомнение или отрицавшимся. Напоминать о необходимости каждому режиссёру искать «собственную походку», единственный способ преодолеть эклектизм и подражательство. Ссылаясь на наблюдения Б. М. Эйхенбаума над ранней поэзией Лермонтова, он доказывал, что история литературы «опрокидывает» опасения тех, кто пророчил, что поиски своего лица ведут к мёртвой гримасе⁹⁰. Обосновывать право режиссёра на собственное прочтение пьес ему приходилось параллельно с правом дирижёра на интерпретацию музыкального материала⁹¹.

Возвращаясь к темам, включение которых в повестку конференции он на первых заседаниях называл малопродуктивным («Будет много красивых слов, но практически мы ничего не будем иметь»⁹²), Мейерхольд касался существенных сторон собственного опыта.

⁸⁷ РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед. хр.708, л.29–30.

⁸⁸ Мейерхольд 1968, ч.2, с.451. Ср. там же, с.470.

⁸⁹ Там же, с.451. Противопоставление «больших» театров и экспериментальной площадки, вызванное элементарностью господствовавших требований к «понятности» театрального искусства, было давней мыслью Мейерхольда, но его возвращение к ней было вынужденным: спектакли Мейерхольда, в которых были победоносно опробованы экспериментальные концепции театрального зрелища и предложен новый сценический язык – «Великодушный рога носец», «Лес», «Ревизор» – завоевывали широкого зрителя. А. К. Гладков записал слова Мейерхольда: «Критики очень хотели бы, чтобы созревание художника происходило бы где-то в лаборатории с занавешенными окнами и запёртыми дверями. Но мы растём, созреваем, ищем, ошибаемся и находим на глазах у всех и в сотрудничестве со зрителем. Полководцев тоже учит кровь, пролитая на полях сражений. А художников учит собственная кровь... Да и что такое ошибка? Из сегодняшней ошибки иногда вырастает завтрашняя удача» (Гладков А.К. Театр. М., 1980, с.272).

⁹⁰ Мейерхольд 1968, ч. 2, с. 448–449.

⁹¹ См. там же, с. 450–451. «Я не пропускаю почти ни одного симфонического концерта. <...> Если бы меня спросили: где я получаю ещё соки для понимания разнообразных темпов, колорита, смены ритмов и прочее, – это на концертах» (там же, с.453). Пианистка М. В. Юдина рассказала о приходе Мейерхольда на её концерт в пору ликвидации ГосТИМа и болезни З. Н. Райх: «В антракте в артистическую постучался Мейерхольд, был он почему-то один, без Зинаиды Николаевны; он ничего не сказал, кроме: “Позвольте мне посидеть весь антракт у Вас!” Я ответила, что буду счастлива, и мы просидели эти 25 минут там вдвоём; никто больше войти не посмел; каждый из нас думал о своём; Всеволод Эмильевич не мог, очевидно, вынести вопросов дружественных и взглядов враждебных и ринулся к молчаливому, понимающему, неприятельному другу. Я же забыла о своём волнении и повторяла в своём воображении музыку второго отделения концерта; помню, что сидел он, облокотясь на некий стол и подперев львиную голову свою, можно сказать, главу античного героя обеими руками» (Юдина М. В. Вы спасётесь через музыку. Литературное наследие. Составитель А. М. Кузнецов. М., 2005, с. 126–127).

⁹² РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед. хр.705, л.27.

Говоря о рождении режиссёрской композиции спектакля, он противопоставлял технические навыки творческим, толкуя выстраивание композиции как работу воображения. Воспитание воображения он называл профессиональной обязанностью режиссёра («Если режиссёр лишён воображения, то как бы он ни овладел технически способностью строить композицию, всё равно он ничего не сделает»⁹³).

Утверждая, что воображение «может быть добыто тренингом»⁹⁴, он в параллель идеям Станиславского о «туалете актёра» предлагал «туалет режиссёра»⁹⁵ и советовал режиссёрам упражняться, сочиняя варианты того, как те или другие события «живут в пространстве и во времени», преобразовать в воображении любую ситуацию в возможное сценическое явление, заключая его в точно фиксированные пространственные и временные рамки. По существу, он рассказывал о собственном опыте, о выработанной привычке в воображении неумолимо мизансценировать бросившееся в глаза либо прочитанное, преимущественно длящиеся запутанные ситуации со множеством персонажей. В этом он видел школу композиционного мастерства. Из собственного опыта он выводил общее правило: «Если вы натренируете своё воображение, если вы этой техникой овладеете, то вам не нужно будет эти вариации держать в голове, — они сами будут приходить»⁹⁶. Образцы творческого тренинга он находил в записных книжках больших писателей и советовал штудировать писательские рабочие записи, отражение лабораторных стадий творческого процесса.

Тему работы режиссёра с актёрами Мейерхольд поначалу относил к «профессиональным тонкостям», но не мог не откликнуться на её активное обсуждение на бюро секции. Он насмешливо отвергал получившие в пору борьбы с формализмом псевдотеоретическое обоснование рассуждения о том, что «актёр должен создавать образ без всякого насилия со стороны режиссёра»⁹⁷. Он не принимал всерьёз мнение, будто замысел спектакля может создаваться коллективно его равноправными участниками, и с юмором вспоминал нежизнеспособность «Персимфанса», где при официальном отсутствии дирижёра и равноправии оркестрантов дирижёрские функции полускрыто выполнял первый скрипач. Над обращённым к режиссёрам призывом «растворяться» в актёрах он смеялся: «Нет, поскольку это меня касается, я растворяться не буду»⁹⁸.

Упоминая о выстраивании контактов с актёрами разных типов, он отмечал, что «актёры, которые способны нога в ногу идти с режиссёром в смысле выдумки, такие актёры на перечёт»⁹⁹. Сурово говорил об актёрах-лентяях, затягивающих болтовнёй застольный период, об фантазирующих без ясных целей «импрессионистах»¹⁰⁰. Выделял актёров-спорщиков, отстаивающих свою самостоятельность, и рекомендовал режиссёру иметь такой запас вариаций, чтобы в ответ на любое пожелание актёра он мог бы «дать такую композицию, что порыв актёра к этой самостоятельной работе не будет ущемлён»¹⁰¹. Всё это были его давние, проверенные, не раз высказанные суждения.

Вопреки распространённому мнению о том, что в его композициях актёр — лишь «одно из живописных средств», Мейерхольд, ценя импровизационную природу актёрского творчества, требовал от актёра импровизационного выполнения установленных режиссёром зада-

⁹³ Мейерхольд 1968, ч.2, с. 445–446.

⁹⁴ Там же, с.458.

⁹⁵ Там же, с.457.

⁹⁶ Там же, с.460.

⁹⁷ Там же, с. 456.

⁹⁸ Там же, с.447.

⁹⁹ Там же, с.463.

¹⁰⁰ Там же, с.449.

¹⁰¹ Там же, с.457.

ний при подчинении стилистике спектакля и – главное – в точных рамках мизансценического рисунка, закреплённого не только в пространстве, но и в строго ограниченном времени¹⁰².

На заседаниях бюро, где на тон разговора не влияли привходящие обстоятельства и где каждый знал цену себе и другим, Мейерхольд говорил о задачах предстоявшей конференции и о своём опыте свободно и легко, как равный, первый среди равных, как первый.

¹⁰² «Актёрское искусство в основе своей импровизационно. <...> Но давайте всё-таки уложимся в какие-то рамки. Тут должны быть рамки не только времени, но и стиля» (там же, с.447). Проявления актёрской импровизации в жизни мейерхольдовских спектаклей и её соотношение с установленным режиссёрским рисунком редко фиксировали их участники и наблюдатели. Обычно бросались в глаза моменты механического и обеднённого повторения режиссёрских показов. Но утверждавшиеся Мейерхольдом законы существования актёра в создаваемой режиссёром структуре роли и спектакля не сводились к элементарному воспроизведению заданного. По Мейерхольду импровизация должна быть вложена в чётко установленные рамки времени и пространства при сохранении стилистики спектакля. Он ценил тех, кто умел «отеплять» (его термин) заданный рисунок, и осуждающе упоминал тех, кто повторял задания механически или нарушал импровизацией временные ограничения, терял чувство стиля. Эти требования с конца 1910-х годов не раз зафиксированы в его высказываниях на учебных занятиях и репетициях. В разных спектаклях Мейерхольда свободе импровизаторства отводилось разное место. Участница «Леса» и «Мандата» Е. А. Тяпкина именно об этих спектаклях рассказывала: «Что касается актёрской инициативы, то у нас сдерживать приходилось, чтобы не очень разыгрывались» (Тяпкина Е. А. Вспоминая о Вс. Э. Мейерхольде // Вопросы театра. М., 1990, с.175). В «Лесе» Мейерхольд, обновляя спектакль, отказывался от отдельных звеньев режиссёрского рисунка из-за разросшихся актёрских находок, но не считал такой вариант закономерным. В беседе с труппой 7 июня 1933 года на гастролях в Харькове Мейерхольд говорил: «У нас в театре принцип импровизации часто понимается порочно. Три раза сокращали “Лес”, с 33-х эпизодов довели до шестнадцати, а он всё же идёт четыре часа. За счёт скупированных эпизодов “импровизируется” чёрт знает что» (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед. хр.636).

4

Едва ли не всё, сказанное о режиссёрской профессии на заседаниях бюро, было введено в комитетский доклад, прочитанный в первый день конференции А. В. Солодовниковым. «Пришла пора заявить, что роль и значение режиссёра в театре должны быть подняты»¹⁰³, — провозглашалось в докладе. Режиссёр не раз был назван в нём «автором спектакля» («Слова о том, что “режиссёр должен умереть в актёре”, понаты рядом людей слишком плоско и вульгарно. Режиссёр — организатор спектакля, он его автор»; «Если говорить о том, что спектакль — художественное произведение, то автором его является режиссёр, который умело руководит актёрами»¹⁰⁴). Вместе с тем настойчиво подчёркивалось, что центральная фигура в театре — актёр, и подобные аксиомы звучали как сдерживавшие режиссуру предостережения.

Во вступительном слове в первый день конференции А. Я. Вышинский одёрнул газету «Советское искусство», за день до конференции напечатавшую статью о том, что «в последние годы профессия режиссёра стала малопочтенной в театре»¹⁰⁵.

Её авторы А. П. Мацкин и Я. Л. Варшавский саркастически перечислили запреты, ограничивающие волю режиссёра:

«Режиссёр *N* знает, что нельзя извращать классику, а равно и произведения современных писателей;

он знает, что нельзя применять насилие над актёром; он знает, что нельзя допускать в спектакле формалистические выкрутасы и натуралистические излишества;

он знает, что нельзя исказить идею, извращать образы, пренебрегать источниками.

Вообще, он так хорошо знает, чего нельзя делать, что хочется в отчаянии спросить: а догадывается ли он, что делать можно?»¹⁰⁶

Мацкин и Варшавский называли «проявлением невежества и антиисторического вульгарного отношения к проблемам искусства» воцарившееся с недавних пор «нигилистическое отрицание режиссёрского опыта» прошлых десятилетий.

Их вывод: «Мы ничего не поймём в театральном искусстве, если не отдадим себе отчёта в том, что дали ему Станиславский, Немирович-Данченко, Антуан, Рейнхардт, Мейерхольд, Вахтангов», — чуть иными словами будет повторён во второй день конференции в докладе А. Д. Попова.

Направленная против вынужденного безволия нынешней режиссуры, статья осуждала отказ от борьбы за собственные замыслы: «Процесс театрального творчества — это процесс борьбы. Борьбы актёра с режиссёром, режиссёра с драматургом, драматурга с театром. Борьбы за художественное единомыслие». Вышинский высмеял газету, авторы которой, по его словам, «сокрушённо оплакивают излишнюю мягкость режиссёрских характеров, вследствие чего якобы творчество режиссёров теряет всякий смысл». Нынешнее положение режиссуры предлагалось считать не вызывающим тревог.

Упрёки Вышинского на следующий день А. Д. Попов назвал в своём докладе следствием недоразумения: «Мне очень грустно, но я думаю, что товарищ Вышинский, который здесь вчера выступил с замечательным докладом, просто неверно понял строки статьи в “Советском искусстве”. Я говорю не в порядке защиты этой статьи, которая была напечатана. Я с некоторыми положениями этой статьи не согласен, но когда мы говорим о нивелировке

¹⁰³ Материалы, с.38.

¹⁰⁴ Там же.

¹⁰⁵ См. там же, с.22.

¹⁰⁶ Мацкин А.П. и Варшавский Я.Л. В порядке прений // Советское искусство, 1939, 11 июня.

театра, о серости и о том, что в театрах должна вестись борьба в том числе режиссёра с актёром на творческой базе, борьба за единомыслие в искусстве (так и написано было в этой статье), – без этой борьбы ничего, с моей точки зрения, не выйдет. Без этой борьбы, не склочнической, а борьбы принципиально творческой внутри одного организма, по-моему, повторю, ничего не выйдет. И практика нас учит другому. Я думаю, что это было результатом недоразумения. Сейчас проповедовать в наших театрах тишь и гладь совсем не ко времени. У нас и так много тиши и глади и творческого ожирения в ряде театров»¹⁰⁷.

При публикации стенограммы этот фрагмент доклада исчез, но осуждение статьи во вступительном слове Вышинского было сохранено.

Доклад Попова («Творческое воспитание актёрского коллектива») по предварительному плану был последним из трёх основных докладов. Их очерёдность изменилась отчасти непредвиденно. За полтора месяца до конференции, 3 мая приказом комитета было установлено, что первым будет комитетский доклад, вторым – доклад Немировича-Данченко («Роль и место режиссёра в театре»), третьим – доклад Попова. 5 июня об этом сообщила «Литературная газета».

Незадолго до конференции Немирович-Данченко отказался от участия, сославшись на переутомление (он предполагал уехать на отдых за границу).

Тема его доклада перешла к С. М. Михоэлсу. По повестке дня, объявленной Храпченко в день открытия 13 июня, и по сведениям утренних газет доклад Михоэлса должен был предшествовать докладу Попова. Тот же порядок докладов повторён хроникой «Правды» 14 июня.

Но утром 14-го первым слово получил Попов.

Тем самым «воспитание актёрского коллектива» выдвигалось как основная задача режиссуры.

¹⁰⁷ РГАЛИ, ф.962, оп.7, ед. хр.458, л.10.

5

Тезисы доклада Попова были изданы брошюрой, подписанной к печати 9 июня. Считанные пометы на полях экземпляра, принадлежавшего Мейерхольду, возвращают к частным проблемам, которые на заседаниях бюро секции Мейерхольд относил к «профессиональным тонкостям».

Эти частности по-прежнему вызывали у него желание оспорить одно и уточнить другое – он по-прежнему не соглашался с отрицанием актёрских амплуа, считал затягивание застольного периода уловкой лентяев, защищал режиссёрский показ, если он содержит «заражающий актёра штрих» (см. ниже с.82)¹⁰⁸.

Предполагая возможность диалога с докладчиком в прениях и спорах с методичностью тезисов, Мейерхольд беглым конспектом – в столбец – на обложке брошюры ниже её заглавия изложил свой взгляд на работу актёра и на работу с актёром (см. ниже с.83 и 85).

Для начала он привёл доказательство того, что замысел может развертываться вне рационалистической постепенности. Он ссылаясь на пример Пушкина – в юбилейный пушкинский год готовясь к репетициям радиоспектакля «Русалка», он убедился, что ранняя редакция кульминационного монолога героя была создана Пушкиным за несколько лет до основного текста (см. ниже с.83 и 92, ср. с.123, 131–132).

Затем он назвал элементы творческого процесса, не подчиняемые рационалистическому подходу, – «фантазию» и «волнение», причём к пункту «волнение» слева от основного столбца добавил: «Восторг, радость жизни». Этот ход мысли был развёрнут в его январской лекции («В искусстве самый большой и важный двигатель – волнение. <...> Эта взволнованность будет помогать труд мой нести радостно. Вот такая штука, а не каждодневная жвачка»¹⁰⁹).

Пункт «волнение» он сопровождал ещё одним неожиданным дополнением: «условность», – Мейерхольд видел в условности непереносимое организующее начало творческого процесса, подсказывающее (диктующее!) воображению пути отбора, обобщения, монтажа. Следом он упомянул об амплуа как об элементе условном, организующем, но не ограничивающем.

Переходя к суждениям Попова о психотехнике, Мейерхольд оспорил проявившуюся в тезисах прямолинейность. Внимательный к актёрской индивидуальности, он защитил «особый тип актёра» (К. А. Варламов, В. Ф. Комиссаржевская), обладающий правом «играть самого себя» – ссылки нынешних актёров на эти имена Попов назвал «оправданием лени». Одновременно Мейерхольд вновь подчёркивал право режиссёра на обогащающий актёра «ловкий показ».

В последних пунктах этого конспекта упомянуто о самостоятельной «кабинетной» работе актёра, об опасностях зависимости актёра от зрительного зала (спекуляция на «доходчивости»), о соотношении актёрской импровизации и закреплённого рисунка – фиксировать их установленное соотношение Мейерхольд давно предлагал в специальной «карте актёра».

Цикл этих помет, возникший до конференции, – ранняя стадия подготовки к будущему выступлению.

Последующие звенья подготовки отразились в остальных записях на обложках брошюры (первые два дня заседаний она была в руках у Мейерхольда), и в семи страницах рукописных набросков (см. ниже с. 85–105).

¹⁰⁸ Здесь и ниже отсылки к публикуемым документам даются в тексте в скобках.

¹⁰⁹ Мейерхольд 1968, ч.2, с.463.

6

Первые аплодисменты в честь Мейерхольда раздались в зале конференции в тот момент, когда его имя назвал художественный руководитель саратовского театра И. А. Слонов, ему было поручено огласить состав рабочего президиума.

Конференция начиналась в атмосфере оптимистического оживления, зал вёл себя самовольно. Его настроенность на третий день работы при переходе к прениям вынудила председательствовавшего М. Б. Храпченко попробовать «вообще запретить на конференции аплодисменты, смех и реплики», причём «попытка эта была сделана столь серьёзно и настойчиво, что вызвала у всего зала всеобщее возмущение и демонстративные аплодисменты вслед оратору». Так сказано в заготовке письма, с которым рассчитывала обратиться к Сталину секция драматургов Союза писателей, враждовавшая с Комитетом по делам искусств¹¹⁰.

Зал был инициативен уже в процедуре открытия. Положенными аплодисментами были встречены названные первыми в списке рабочего президиума имена заместителя председателя Совнаркома А. Я. Вышинского и заместителя заведующего Агитпропом Г. Ф. Александрова, далее список строился по алфавиту, и лишь рядом с фамилией Мейерхольда стенографистка пометила: «Бурные аплодисменты», после чего остальные фамилии также встречались аплодисментами.

На следующей странице стенограммы стоит ремарка:

«За столом президиума появляется встреченный бурными аплодисментами делегатов конференции заместитель председателя СНК СССР тов. А. Я. Вышинский»¹¹¹.

На деле овация вспыхнула при появлении Мейерхольда. Очевидно, вслед за Вышинским и Александровым он шёл одним из первых среди режиссёров, что было естественным знаком уважения к нему со стороны коллег. «Мейерхольда встретили овацией», – рассказал М. А. и Е. С. Булгаковым художник Б. Р. Эрдман, придя к ним вечером того же дня с заседания конференции¹¹². Перед отъездом в Ленинград Мейерхольд говорил домашним, что держался на сцене так, будто овация адресована Вышинскому¹¹³. В Ленинграде при встрече с Д. Д. Шостаковичем он «с досадой отозвался о конференции» – «смысл его отрывистых фраз по этому поводу сводился к тому, что съехавшиеся со всех концов страны режиссёры оказали ему горячий приём и это решительно не понравилось высокому начальству»¹¹⁴. О том, что Вышинскому «манифестация в честь Мейерхольда пришлась явно не по вкусу», написал в 1990 году А. П. Мацкин, помнивший «недовольное и не скрывавшее недовольства лицо Вышинского»¹¹⁵. Сталин ещё в мае поставил Фадеева в известность, что предстоит арест Мейерхольда; об этой перспективе едва ли не был осведомлен Вышинский.

¹¹⁰ Цит. по: *Театр*, 1990, № 1, с. 445. Хранится: ИМЛИ, рукописный отдел, фонд А. Н. Толстого, № 7104, л. 8–9; письмо написано до 26 июня 1939 года.

¹¹¹ См.: РГАЛИ, ф. 962, оп. 7, ед. хр. 457, л. 4–6. В сообщении «Правды» 14 июня об открытии конференции Мейерхольд не назван: «В президиум избираются заместитель председателя СНК СССР тов. А. Я. Вышинский, встреченный шумными аплодисментами, зам. заведующего Управлением пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) тов. Г. Ф. Александров, крупнейшие режиссёры и театральные деятели тт. Берсенев, Бабочкин, Завадский, Михозл, Немирович-Данченко, Попов, Самосуд, Толстой, Фадеев и другие». В *Материалах* в списке президиума фамилия Вышинского введена по алфавиту в общий ряд.

¹¹² Дневник Елены Булгаковой. М., 1990, с. 266.

¹¹³ Свидетельство М. А. Валентей, см.: *Мир искусств*, М., 1991, с. 435.

¹¹⁴ *Гликман И. Д.* Мейерхольд и музыкальный театр. Л., 1989, с. 348. Об этой же встрече чуть иначе рассказано Д. Д. Шостаковичем, см.: *Театральное наследие В. Э. Мейерхольда*. М., 1978, с. 300.

¹¹⁵ *Мацкин А. П.* Время ухода // *Театр*, 1990, № 1, с. 41. Мацкин вспоминал, очевидно, именно встречу Мейерхольда залом в первый день конференции, а не овацию в его честь во второй день во время доклада Попова. Рассказав об открытии конференции, он не приводит своих впечатлений о речи Мейерхольда, произнесённой в третий день работы, и цитирует её

Открывая конференцию, Храпченко спросил собравшихся о замечаниях к повестке дня, и тогда голос из зала предложил включить в повестку доклад Мейерхольда о стиле спектакля. Зал поддержал это пожелание аплодисментами.

Храпченко дал слово Мейерхольду, тот отказался от неожиданного предложения и обещал коснуться вопросов стиля в прениях, если этого потребует ход дискуссии (см. ниже с. 67–69)¹¹⁶.

текст как прежде ему неизвестный («мне добыли стенограмму»).

¹¹⁶ Этот же вопрос возникал ещё на заседании бюро режиссёрской секции при подготовке конференции, и тогда Мейерхольд говорил: «Теперь относительно стиля. Я не совсем понимаю, о чём тут идёт речь. Мы знаем, что такое стиль в живописи, в архитектуре, в скульптуре. Но в театре всякий по-своему рассуждает на этот счёт. Это нужно раскрыть обязательно. Сделать это нужно в рабочем порядке. Я думаю, что на таком заседании можно только бросать отдельные мысли с тем, чтобы потом разрабатывать их в отдельных комиссиях, в тройках или пятёрках. Не читать же мне на самом деле тут доклад на тему, что такое стиль в театре» (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед. хр.708, л.29).

7

В цитированном черновике письма секции драматургов упомянуто, что «на режиссёрской конференции в честь Мейерхольда была устроена овация *всем залом*», и подчеркнуто, что Храпченко в прениях «выпустил» Мейерхольда на трибуну, «предварительно написав ему шпаргалку – что и как говорить, в чём каяться»¹¹⁷. Среди бумаг Мейерхольда такой «шпаргалки» нет, но в них прослеживаются следы давления, которое началось едва ли не в середине первого заседания.

Первый день конференции, 13 июня, был занят напутственным словом Вышинского и пространным докладом Солодовникова.

Ещё до перерыва, поделившего его доклад на две части, Солодовников осудил спекуляцию драматургов на актуальной тематике. Это вызвало пометы Мейерхольда «Приспособленчество» и «Долой фетишизм» на последней странице тезисов Попова (она же – задняя обложка брошюры).

Возле этих помет в верхнем поле страницы (см. ниже с.84) тогда же сделана запись: «Вопрос о престолонаследии». Её не сочтёшь собственной мыслью Мейерхольда, она цитатна, но в стенограммах нет подобной темы.

Нечто близкое могло прозвучать в перерыве в кулуарах президиума (если не ещё раньше, во время гремевшей овации) как оценка встречи Мейерхольда залом.

С этой пометой можно связать фразы, убористо написанные карандашом в незанятой типографским текстом нижней части той же обложки. Этот набросок появился на заседании в Доме актёра, когда под рукой не было другой бумаги. Возможно, он сделан после перерыва под продолжение доклада Солодовникова, позже его слов о приспособленческой драматургии.

Возник он несомненно 13 июня, в нём идёт речь об аплодисментах, которыми был встречен Мейерхольд при первом появлении – вечером 14 июня Мейерхольд будет писать начало будущей речи и упомянет овации первого и второго дня (см. ниже с.100).

Все аспекты непредвиденно возникшей острейшей ситуации запечатлены в этом коротком карандашном тексте.

Он несомненно вызван воздействием внешней силы, поставившей Мейерхольда перед необходимостью высказаться и диктовавшей ход мысли:

«Мы собрались для того, чтобы двинуть искусство на большие высоты [нрзб.]. Часть съехавшихся делегатов может быть дезориентирована Вашими хлопками по моему адресу.

[Если среди присутствующих даже три процента. – *Зачёркнуто.*]

Может создаться впечатление, что [спасение. – *Зачёркнуто.*] этот [новый. – *Зачёркнуто.*] подъём на новые высоты мыслим только при одном условии, что вот Мейерхольд с его формалистическими выкрутасами [должен стать вождём этого движения. – *Зачёркнуто.*]

Самокритика.

На сегодня я не лучший.

Реализм».

Факсимильное воспроизведение этого текста см. на с.84.

Изложенная пунктиром логика наброска выстроилась чётко.

В нём содержится принадлежащее Мейерхольду свидетельство того, что он был встречен так, как встречали тогда вождей, – слово «вождь» возникло в предпоследних строках произвольно и тотчас было зачёркнуто.

¹¹⁷ Цит. по: *Театр*, 1990, № 1, с.145.

С той же определённой сам факт появления этого текста фиксировал требование не допустить «дезориентации» и не позволить залу связывать с вчерашним «формалистом» Мейерхольдом надежду на подъём театра. Это требование могло возникнуть только у руководителей президиума.

Слово «самокритика», выделенное отдельной строкой, читается как предложение ответить на приветственную овацию анализом своих ошибок. О них не было речи при подготовке конференции; казалось, что «ошибки» в прошлом; говорить о них Мейерхольд не собирался, никакой «самокритики» он не предполагал.

Фраза «На сегодня я не лучший» похожа на заранее подсказанный вывод из «самокритики», её итог. Слово «Реализм» написано крупно слева от наброска перпендикулярно к нему и дважды подчёркнуто – им обозначена программа, продиктованная искусству. Употреблено оно, разумеется, в зауженном смысле, полученном им в недавние годы и исключавшем ставку на «театральность», о которой накануне конференции уже заговорил представитель комитета по делам искусств.

В подготовительных набросках к выступлению Мейерхольд на следующий день отмечает, что недавно изданная повесть А. Н. Толстого «Хлеб» написана «без метафор» (см. ниже с.92). На конференции он скажет о решении «раз навсегда отделаться от ошибок формализма» (см. ниже с.113). Ощущение множественности возможностей театрального искусства всегда жило в Мейерхольде, и можно думать, что вынужденный принять диктуемые условия, он видел возможные пути предстоящей работы, некую вполне осуществимую художественную задачу.

8

Вечером 13 июня Мейерхольд начинал готовить конспект будущей речи. Он использовал небольшой, в пол-листа, именной бланк с типографским грифом «Государственный театр им. Мейерхольда. Народный артист Республики Вс. Э. Мейерхольд. У л. Горького, 15, тел. 15–20, доп. 10».

На таких же бланках он продолжил готовиться в следующий вечер. Писал он на их оборотах чернилами.

В тот вечер на первом из семи бланков, которые возьмёт с собой на заседание 15 июня, он установил характер предстоящего выступления, его жанр («некоторое вмешательство в порядок прений», см. ниже с.92) и сформулировал свой подход – практик, участвующий в обсуждении вопросов, затронутых докладчиками. Он предполагал строить выступление как отклик на прозвучавшие высказывания.

Он вписал на этот бланк по памяти – не в том порядке, в каком они прозвучали – некоторые высказывания Вышинского и Солодовникова, услышанные днём, и наметил переходы от них к темам, которые считал основными.

От цитированных Вышинским слов Ленина о переработке прошлой культуры и от замечаний Солодовникова о слабости нынешних завлитов он предполагал перейти к разговору о творческих и организационных функциях режиссёра, призванного решать масштабные задачи, не передоверяясь завлитам, не поддаваясь ни догматизму, ни эклектике и эпигонству, опираясь на лабораторные искания специального научно-исследовательского института (см. ниже с.90). От слов Ленина о значении фантазии он намечал переход к анализу тех элементов творческого процесса (волнение, воображение), которые противопоставлял рационализму.

Следующим вечером он пометит этот листок буквой «А» – появится его продолжение, листки «Б» и «В».

9

На второй день заседаний, 14 июня, во время заключительной части затянувшегося двухчасового доклада А. Д. Попова инициативой владел зал.

Стоило Попову сказать, что нынешние режиссёры плохо знают наследие Станиславского, голос из зала остановил докладчика и предложил почтить вставанием память Станиславского, скончавшегося год назад. Все поднялись.

Тот же голос предложил направить приветствие В. И. Немировичу-Данченко и просить его принять участие в дискуссии. Храпченко обещал учесть это предложение.

Продолжая, Попов сказал:

«Знаем ли мы, несмотря на то, что любим, что имя этого режиссёра вызвало на этой конференции бурные аплодисменты, – знаем ли мы по-настоящему другого мастера советского театра и мирового театра, Всеволода Эмильевича Мейерхольда?»

После этих слов стенографистка пометила: «Бурные аплодисменты, переходящие в овацию. Возгласы: “Браво!” Все встают».

Продолжение слов Попова о Мейерхольде зал четырежды прерывал аплодисментами и тем самым самостоятельно протрактовал услышанное.

Дважды аплодисменты заставляли нейтральные, казалось бы, высказывания звучать как высшие хвалы Мейерхольду («Мы закрываем глаза на огромную культуру, носителем которой является Мейерхольд!») и превращали их в обозначение его особого места среди присутствующих («Сколько он знает из области всех соседних с театром искусств и в области культуры театра? Дай нам бог, который не существует, чтобы мы знали хотя бы половину!»).

Также дважды, сопровождая аплодисменты возгласами «Правильно!», зал поддержал Попова в осуждении тех, кто совсем недавно «позволили себе в пятнадцати строчках охарактеризовать всего Мейерхольда и весь его путь». Сопровождавшие ликвидацию ГосТИМа инспирированные выступления печати помнились как недостойные.

Попову пришлось обратиться к залу несколько охлаждающих фраз: «Мы недостаточно принципиальны в своих восторгах, это отчасти касается и моих, и ваших аплодисментов». Тем самым он подтвердил своё участие в овациях.

Завершая разросшийся раздел, посвящённый Мейерхольду, Попов упомянул о кризисе Мейерхольда, о его отходе «от традиций щепкинского понимания театра, от традиций понимания театра Станиславского», ориентированной на «актёрское сердце», и со сдержанной определённой отметил, что в своих ошибках Мейерхольд «частично сознался, частично не сознался». В архивной стенограмме – при её незначительной правке кем-то – эта фраза зачёркнута. Мейерхольд очень точно по смыслу, но иными словами записал её на лицевой обложке тезисов.

Попов сказал: «...разобраться в тех ошибках, которые у Всеволода Эмильевича Мейерхольда есть, в которых он частично сознался, частично не сознался» (см. ниже с.75).

Мейерхольд записал: «...частично признаёт свои ошибки, частично не признаёт» (см. ниже с.83, 86–87).

В итоге высказываний Попова получалось, что зал «недостаточно принципиален», а Мейерхольд осознал не все ошибки¹¹⁸.

¹¹⁸ В хронике «Вечерней Москвы» на следующий день, 15 июня, было отмечено: «В заключительной части доклада тов. А. Д. Попов говорит о необходимости учёбы – подлинной и настоящей – у Станиславского не только как у режиссёра, но и как актёра, у Немировича-Данченко, Вахтангова, Марджанишвили. Надо учиться также высокой театральной культуре Мейерхольда, в то же время сознательно разбираясь в ошибках Мейерхольда». Выправленная стенограмма доклада появилась в «Советском искусстве» 16 июня. В ней уцелел короткий абзац, исчезнувший при перепечатке доклада в сбор-

Других помет, слушая доклад Попова, Мейерхольд не делал. Попов точно следовал изданным тезисам, а отношение к ним Мейерхольд изложил на обложке брошюры ещё до конференции.

С. М. Михоэлс, получив слово для доклада после Попова, начал с перечисления тех, у кого из присутствовавших в зале он учился, и первым назвал Мейерхольда, хотя не был его прямым учеником. Имя Мейерхольда вновь вызвало овацию, отмеченную стенографисткой.

Тему доклада «Роль и место режиссёра в советском театре» Михоэлс подчинил защите образной природы искусства, развернув аргументацию с импровизационной яркостью. Как пример образного построения мизансцены он описал эпизод из четвёртого акта мейерхольдовской «Дамы с камелиями» (см. ниже с.76)¹¹⁹.

Его доклад вызвал пометы Мейерхольда: «Мыслить образами», «Можно ли учиться образности (дневники писателей)» и запись о недостатках театральных школ. Они были сделаны в верхней части лицевой обложки тезисов (см. ниже с.86).

Вечером 14 июня Мейерхольд перенёс подряд разновременные пометы с обеих обложек брошюры на листки «Б» и «В».

Так определилась случайная последовательность пунктов на этих бланках (см. с. 92–96).

Тогда же Мейерхольд написал начало будущего выступления.

нике 1940 года: «Мы говорим и спорим о Станиславском только как о воспитателе актёра, как об авторе так называемой “системы”. Но мы забываем о Станиславском – великолепном, блестящем постановщике, актёре и создателе ряда блестящих сценических образов. Мы плохо изучаем и огромный режиссёрский опыт Вл. И. Немировича-Данченко, и мастерство Мейерхольда, Вахтангова, Марджанишвили и театров Рейнхардта, Гольдони, Гоцци. Мы вообще очень плохо изучаем культуру нашей отечественной и мировой режиссуры». В хронике того же номера газеты цепь событий, прервавших доклад Попова, уложена в одну фразу: «Участники конференции почтили вставанием память великого режиссёра К. С. Станиславского».

¹¹⁹ В первой публикации доклада С. М. Михоэлса (*Советское искусство*, 1939, 16 июня) этот рассказ сохранён: «Другой пример я хочу привести из работы В. Э. Мейерхольда. Вспомните мизансцену из “Дамы с камелиями” – вечеринка у подружки Маргерит, куртизанки. Огромная лестница, по которой все спускались вниз, а справа – огромный игорный стол – тут только что проходила игра на деньги. В результате огромного столкновения страстей Маргерит падает в обморок. Она падает на стол, как ставка. Это образно. Эта ставка – женщина, превратившаяся в какой-то объект разыгравшихся игорных страстей, приниженная в своем человеческом достоинстве, – по образному воздействию поучает, по-моему, очень многому. Вот этому образному, этому напряжению образной силы в мизансцене надо учиться». Этот фрагмент воспроизведён в кн.: *Мейерхольд 1968*, ч.2, с.560. К сожалению, в изданиях сборника статей С. М. Михоэлса текст его доклада воспроизводится по книге «Режиссёр в советском театре», где упоминания о Мейерхольде отсутствуют.

10

На утреннем заседании 15 июня слово в прениях Мейерхольд получил седьмым – после Б. М. Сушкевича, И. Я. Судакова, Ю. А. Завадского, руководителя рязанского театра А. С. Верховского, С. Э. Радлова и режиссёра борисоглебского колхозно-совхозного театра П. Н. Трапезникова.

Он говорил минут сорок-сорок пять, его выступление занимает в стенограмме двадцать две машинописные страницы. Оно распадается на три неравные части, первую и последнюю из них он читал, начало по рукописным заготовкам очень близко к их тексту, конец – по журнальной вёрстке.

Начало речи Мейерхольд написал вечером 14 июня на четырёх листках, оборотах именных бланков. На каждый листок легло по звену логики, которую он выстраивал в поисках точных слов и верной интонации (см. ниже с. 96–103).

Эта логика такова: во-первых, партия и Сталин воспитывают непримиримость к ошибкам (листок 1); во-вторых, ошибавшимся – и ему в их числе – сохранена возможность работать (листок 2); в-третьих, стало быть, за эту возможность следует благодарить партию и Сталина, именно им должны быть переадресованы овации (листок 3); в-четвёртых, было бы ошибкой думать, что подъём театра зависит от возвращения формалистов (листок 4).

Приведённые на первом листке сталинские требования к самокритике («умей улавливать свои ошибки, умей вскрывать их корни, умей показывать, как ты ошибался») повторены в заключительном слове Храпченко (констатировавшего, что Мейерхольд задачу самокритики выполнил формально). Этим совпадением проясняется контекст, диктовавший Мейерхольду необходимость и правила «самокритики» (см. ниже с. 98 и 156–157).

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.