

О работе у Всеволода Мейерхольда, театральной жизни Москвы 1920-х—1930- х и живой стенгазете «Синяя блуза»

<http://oralhistory.ru/talks/orh-393>

19 августа 1974

Собеседник

Ардов Виктор Ефимович

Ведущий

Дувакин Виктор Дмитриевич

Дата записи

Беседа записана 19 августа 1974 и опубликована 23 июня 2017.

Введение

Четвертая и заключительная беседа с Виктором Ардовым посвящена театральной жизни Москвы 1920—1930-х годов. Главный герой беседы — Всеволод Мейерхольд, в театре у которого Ардов проработал младшим администратором пять месяцев 1922 года. Замечательно тонки и остроумны наблюдения Ардова о характере, творческом методе и неумной энергии режиссера и, конечно, околотеатральные байки, забавные и трагичные. Завершает беседу история любопытнейшего театрального объединения — «Синей блузы», своеобразной живой театральной стенгазеты 1920—1930-х годов.

Комментарии к беседам с В.Е. Ардовым подготовил филолог Николай Паньков.

Виктор Дмитриевич Дувакин: Виктор Ефимович, вы говорили, что встречались и были знакомы с Мейерхольдом Всеволодом Эмильевичем?

Виктор Ефимович Ардов: Да.

В.Д.: Вот давайте мы о нем сегодня поговорим.

В.А.: С удовольствием. Видите ли, какая вещь, — надо сказать, что для молодежи моего поколения Мейерхольд был необыкновенно дорог, и мы его высоко ценили. С ним происходило то же самое, что с Маяковским и с Есениным. При его жизни люди делились на две категории — на тех, кто его возвышал и принимал, и на тех, кто его осуждал и презирал. Я относился к тем, кто ценил его дарование, его разнообразные постановки, необыкновенное количество открытий и новых приемов в каждом спектакле и все прочее. Надобно заметить, что тут еще важно время, в которое все это происходило.

После революции у нас в стране, как это отлично отмечали многие историки, возникло стремление, чтобы все было по-новому. И, конечно, старые формы театра также не устраивали молодежь, передовую молодежь, студенчество, всю эту «красную профессуру», студентов университета имени Свердлова*, поэтов и прочее... Поэтому нам так нравилось, что Мейерхольд все ломает в старом театре. А сам Мейерхольд, который до 17-го года был главным режиссером Императорских театров в Петербурге...

* Коммунистический университет имени Я.М. Свердлова, первое учебное заведение в Советской республике, был организован в 1919 г. на базе курсов агитаторов и инструкторов при ВЦИК и школы советской работы. В 1932 г. реорганизован в Высший коммунистический сельскохозяйственный университет имени Я.М. Свердлова, который в 1935 г. был реорганизован в Высшую школу пропагандистов при ЦК ВКП.

В.Д.: Всех театров или в Александринке только?

В.А.: Нет, Александринки, Мариинки и Михайловского — три театра императорских в Петербурге. Он был главным режиссером петербургских театров. Он поставил в Мариинке оперу «Дон Жуан» (Моцарта, что ли), причем там играл Варламов Константин Александрович, великий комический актер*, который отличался слабой памятью. Когда он играл обычные драмы (Варламов), то он своими словами проговаривал текст, а тут Мейерхольд сделал ему приятный такой сюрприз: когда Варламов в костюме Сганареля или Лепорелло (я не помню, как в опере называется слуга Дон Жуана**), когда он появлялся на сцене, то, переходя с места на место, по указаниям режиссера, как полагается во время спектакля, Варламов обнаружил, что у каждого места, где ему надо говорить текст, стоит за декорацией суфлер — семь суфлеров обслуживали этого капризного комика***, но зато он и играл хорошо, и, значит... принял Мейерхольда полностью****.

* В.Э. Мейерхольд в 1910 г. поставил в Александринском (а не Мариинском!) театре не оперу В.А. Моцарта, а пьесу Ж.Б. Мольера «Дон Жуан». Но в 1930-е гг., как мы увидим, он обратится и к мысли о постановке этой оперы Моцарта.

** К.А. Варламов (1848—1915) играл роль Сганареля.

*** Основу этого «приятного такого сюрприза» составила целая история. Как вспоминала актриса Александринского театра Е.И. Тиме, «Варламов заранее предупредил, что пьесу и роль знает, и пришел лишь на одну из последних репетиций. Ему это разрешили. Увы, не только порхать на сцене, как делали это все персонажи, в том числе и Дон Жуан, но и просто вести весь спектакль на ногах Варламов уже не мог. Тогда Мейерхольд вместе с художником Головиным, подлинным соавтором спектакля, поставили для Варламова недалеко от рампы специальные скамейки, обитые бархатом» (Тиме Е.И. Дороги искусства. М.—Л.: Всероссийское театральное общество, 1962, с.163). Варламов страдал «слоновой болезнью». Но Мейерхольд, выдвинув просцениум в зал, вместе с рампой убрал и суфлерскую будку. Варламов же текст никогда не выучивал и без суфлера играть не мог. Мейерхольд потребовал от В.А. Теляковского (директора Императорских театров), чтобы он заставил Варламова выучить роль. Варламов отказался. Тогда Головин сделал две изящные ширмы с окошечками, установленные по краям сцены, и за ними появлялись два суфлера в напудренных париках, чтобы «подавать текст». «И, — продолжала Тиме, — произошло чудо: Варламов сидел на своей скамейке, все исполнители по специально измененным мизансценам порхали вокруг него, а создавалось впечатление, что Сганарель необычайно подвижен и услужливо „обхаживает“ своего хозяина» (там же). Упоминается художник А.Я. Головин (1863—1930).

**** По словам известного театроведа Б.В. Алперса, Варламов, из-за своей пристрастности «к чрезвычайно смелым по своей обнаженности комедийным трюкам», «был очень близок к Мейерхольду по технике своего мастерства» (Алперс Б.В. Театральные очерки. В 2-х тт. Т.1. М.: «Искусство», 1977, с.140. См. также: Варламова А.П. В Александринском театре: Режиссура Вс. Мейерхольда и тенденции актерского искусства начала XX века // Мейерхольд. К истории творческого метода. Публикации. Статьи. СПб: «КультИнформПресс», 1998, с.115—137; Кара С. Варламов. М.: «Искусство», 1969, с.164—175; и т.д.

А его друг и товарищ, не менее значительный актер, Владимир Николаевич Давыдов, которого считали главой русского театра в 20-х годах (он умер в 25-м году 75 лет от роду), он мне говорил вот что. Значит, я навещал в 22—23-м году кабаре «Нерыдай» (о нем я говорил в том, что посвящено [Есенину](#), так вот,

Владимир Николаевич Давыдов дружил с организатором этого кабаре — опереточным комиком Кошевским*, и каждый вечер приходил в это маленькое заведение. Причем он, собственно, удовлетворял собственные прихоти. Он, во-первых, был бражник, Давыдов, во-вторых, в нем была большая странная жилка: он в своих мемуарах пишет, что всегда любил петь куплеты...

* Александр Дмитриевич Кошевский (наст. фамилия Кричевский, 1873—1931) уже в 1913 г. впервые оставил оперетту и устроил актерский кабачок в подвале под галереей Пассажа в Петербурге (см.: Тихвинская Л.И. Кабаре и театры миниатюр в России. 1908—1917. М.: РИК «Культура», 1995, с.183). Кошевский известен не только как опереточный комик и организатор кабаре, но также как автор музыки и текста оперетты «Возвращение сабинянок».

В.Д.: Ну, так что же он о Мейерхольде-то?..

В.А.: Вот сейчас я доберусь! Я хочу сказать, что Давыдов даже пел куплеты, балансируя на большом шаре. Так, он и пел там, в «Нерыдай» под гитару романсы, куплеты и так далее. Так когда я сказал, что я служил у Мейерхольда (а я, действительно, в это время был младшим администратором театра Мейерхольда), то Давыдов сказал мне (попробую сымитировать его речь при полном отсутствии зубов): «Не люблю я вашего Меринхольда. (Он так и сказал: «Меринхольда».) Это сумасшедший кенгуру, бежавший из цирка». (Действительно, профиль Мейерхольда с его сутулостью и носом и руками, опущенными вниз, очень похож на кенгуру.) Вы знаете, ведь его к нам назначили главным режиссером. И вот, смотрю, он ставит „Свадьбу Кречинского“, а мне дает роль Расплюева! Ну, я на репетицию не пошел, а пошел прямо в зрительный зал. Смотрю, он на сцене собрал исполнителей и крутить, и придумывает, и наворачивает. Я пошел домой, а он меня увидел и говорит: „Владимир Николаевич! Куда же вы? У нас репетиция!“ Я говорю: „Это у вас репетиция, а у меня репетиции нет. Я этого всего вытворять не буду. И, кроме того, у меня роль Расплюева играна-переиграна“*. Он сказал: „Я ваши сцены переставлять не буду“. Я говорю: „Ну, так еще можно...“»

* Мейерхольд ставил «Свадьбу Кречинского» в Александринском театре в 1917 г. К этому моменту В.Н. Давыдов играл роль Расплюева уже в течение 42 лет (начиная с 1875 г.). Эта роль считалась одним из его высших достижений (см.: Брянский А.М. В.Н. Давыдов. Жизнь и творчество. М.—Л.: «Искусство», 1939, с.107—111; см. также: Альтшуллер А.Я. Пять рассказов о знаменитых актерах. Дуэты. Сотворчество. Содружество. М.: «Искусство», 1985, с.116—125, 192—193).

В.Д.: Ваши сцены переставлять?

В.А.: Ваши сцены (то есть все сцены, в которых участвует Расплюев) Мейерхольд оставит так, как привык играть Давыдов. А Давыдов играл еще при жизни автора — Сухово-Кобылина. И, кстати сказать, Александр Васильевич Сухово-Кобылин остался недовольным. Он сказал: «Это же какой-то бродяга, а не помещик. Такого в приличную гостиную не пустили бы. Но раз публике нравится, то пожалуйста!»*

* Здесь, возможно, Ардов перепутал Давыдова с актером Малого театра П.М. Садовским (1818—1872), который первым в 1855 г. изобразил Расплюева как «бродягу». А.В. Сухово-Кобылин сначала был этим не совсем доволен, но потом согласился с такой трактовкой (см.: Рассадин С.Б. Гений и злодейство, или Дело Сухово-Кобылина. М.: «Книга», 1989, с.303—311). Давыдов лишь следовал устоявшейся традиции (и делал это блистательно!). Вот как современница и коллега Давыдова описывает его выход на сцену в этой роли: «Расплюев—Давыдов появляется на сцене в поломанном цилиндре, в неправильно застегнутом сюртуке, с избитым, опухшим лицом, с трясушимися руками. В каком-то оцепенении он двигался прямо по направлению к рампе, и казалось, что не остановится, что пройдет через весь зал» (Мичурина-Самойлова В.А. Шестьдесят лет в искусстве. Л.—М.: «Искусство», 1948, с.52). См. также соображения А.Я. Альтшуллера о мейерхольдовской постановке «Свадьбы Кречинского» в 1917 г.: Альтшуллер А.Я. Пять рассказов о знаменитых актерах. Дуэты. Сотворчество. Содружество. М.: «Искусство», 1985, с.117: «Во времени выступления Давыдова в роли Расплюева пьеса Сухово-Кобылина имела богатую сценическую судьбу, а сам образ стал нарицательным. П.М. Садовский в Москве и П.В. Васильев в Петербурге обращали внимание прежде всего на жанровую сторону характера. Садовский намеренно комиковал, а Васильев акцентировал тему „жаления“. Давыдов, всегда хорошо знавший историю сценических воплощений классических персонажей, отбирал из опыта то, что считал нужным. Он создал своего Расплюева, в котором трудно выделить доминирующую черту: здесь в равной мере проявилась комедийная и драматическая грани таланта актера». См. там же: с.116—125, 192—193.

Но это все к делу не относится... И таких людей, которые не любили его и его театр было все время очень много. Мы же, конечно, его любили.

Мейерхольд после революции

А биография Мейерхольда после революции сложилась крайне интересно. Он уже в 18-м или в начале 19-го года поставил «Мистерию-Буфф» Маяковского... (*Дувакин пытается перебить Ардова, чтобы сказать, что о Маяковском тот уже говорил.*) Нет, я ведь не зря это говорю, вы не перебивайте меня, потому

что я впустую ничего не буду рассказывать. И он поставил «Мистерию-Буфф» в первом варианте в Петербурге, после чего от голода уехал на юг. Он попал в Новороссийск. Новороссийск был под властью белых. Его за сотрудничество с советской властью... Да, он еще успел записаться в коммунистическую партию...

В.Д.: По-моему, в 20-м году только.

В.А.: Может быть. Во всяком случае он был в тюрьме — ему грозил расстрел. Но самая интересная подробность, что комендантом тюрьмы у белых в Новороссийске в 19-м году был прапорщик Лаврентий Берия*.

* Судя по всему, эта информация о причастности Л.П. Берия (1899—1953) к судьбе Мейерхольда не соответствует действительности. По имеющимся данным, Берия в 1919 г. пребывал в Баку, где заканчивал механико-строительное техническое училище, а затем (как будто бы по заданию находившейся в подполье Коммунистической партии Азербайджана) служил в мусаватистской, т.е. буржуазно-националистической, контрразведке. Весной 1920 г. он был направлен на нелегальную работу в Грузию (Кутаиси, Тифлис) (см. об этом: Соколов Б.В. Наркомы страха: Ягода, Ежов, Берия, Абакумов. М.: «АСТ-Пресс Книга», 2001, с. 157—161; Антонов-Овсенко А.В. Берия. М.: ООО «Фирма „Издательство АСТ“», 1999, с.17—23) и т.д.). Но, с другой стороны, в биографии Берия остается еще немало загадочных моментов.

В.Д. (присвистывает): Вот это да!

В.А.: Об этом мне сказал актер Шатов*, который в то время жил в Новороссийске, и это, я полагаю, надо зафиксировать.

* Фамилия актера произнесена очень неразборчиво. Но, видимо, имеется в виду Александр Павлович Шатов (1899—1961), который работал в студии Малого театра, Театре Московского областного совета профсоюзов, Театре имени Ленинского комсомола, Театре имени Пушкина и др., снимался в фильмах «Гобсек» (1937), «Глинка» (1946), «Убийство на улице Данте» (1956) и т.д.

В.Д.: Да-а-а.

В.А.: Ну... одним словом, он сам вернулся в Москву. Ему отдали театр бывший «Зона» — этот театр был построен как кафешантан сперва французом Омоном*. Этот Омон держал, значит, чистый кафешантан с зеркальным фойе и прочее. Потом, после революции, он, конечно, убежал обратно в Париж, где он составил себе состояние из русских денег, а театр пустовал. Его сперва отдали театру Московского союза рабочих организаций**, кажется, во главе стоял Федор Федорович Комиссаржевский, родной брат Веры Федоровны. Он сделал несколько постановок... У него дебютировал на сцене Игорь Владимирович Ильинский***, а потом Комиссаржевский убежал за границу, и вот этот театр и почти всю труппу принял Мейерхольд. Он опять поставил «Мистерию-Буфф»...

* Театр Шарля Омона назывался «Салон де Варьете».

** Этот театр, основанный в 1918 г., в июле 1919 г. (после отъезда Ф.Ф. Комиссаржевского за границу) был переименован в «Новый театр».

*** Ильинский окончил театральную студию Комиссаржевского и дебютировал в 1918 г. на сцене Театра имени В.Ф. Комиссаржевской, незадолго до того как этот театр прекратил свое существование (см.: Ильинский И.В. О самом себе. М.: «Искусство», 1973, с.60—110). Выступал во многих театрах, особенно долго служил в Малом театре (с 1938 г.), выступал с эстрады, снимался в кино. Ардов, познакомившийся с Ильинским в 1919 г., написал творческий портрет этого актера и чтеца (см.: Ардов В.Е. Этюды к портретам, с.306—342; см. также: Ардов В.Е. Великие и смешные, с.332—370).

В.Д.: Значит, Мейерхольд наследовал труппу Комиссаржевского?

В.А.: Да. Он ее дополнял, изменял, но в основе это была труппа Комиссаржевского. Там служил у него, например, Александр Яковлевич Закушняк, который у Комиссаржевского играл роль Фигаро*. А Игорь Ильинский играл садовника — маленькая смешная роль, которую он превосходно играл. И вообще этот актер... о нем тоже можно будет отдельно поговорить, хотя он жив и талант его, несмотря на 70 лет, в расцвете.

* А.Я. Закушняк (1879—1930) играл Фигаро в спектакле Нового театра «Женитьба Фигаро» (см. об этой знаменитой роли: Дела и дни А.Я. Закушняка. Биографическая хроника. / Составитель С.Д. Дрейден // Закушняк А.Я. Вечера рассказа. М.: «Искусство», 1984, с.277—278).

Так вот, Мейерхольд был даже каким-то знаменем для нас.

В.Д.: Простите, а вы у него служили уже?

В.А.: Нет, я поступил к Мейерхольду в 22-м году, прослужил месяцев пять в качестве младшего администратора, а потом мне это надоело — я ушел (тем более, я уже дебютировал как журналист) и поступил в вуз... Я кончил экономический факультет Института имени Плеханова теперь — тогда он назывался Институт имени Карла Маркса. Но это к делу не относится, а важно, что я долго у него не пробыл. Но по службе мне часто приходилось встречать Мейерхольда*.

* Ср. в письменных воспоминаниях: «Случай подарил мне несколько встреч с поразительным художником, чья судьба <...> до сих пор еще не оценена в полную меру» (Ардов В.Е. Этюды к портретам..., с.224. см. также: Ардов В.Е. Великие и смешные..., с.246.).

У него в это время не было театра. А почему? Дело в том, что... Так как он был человек, в общем-то, не от мира сего, то он задумал занять место Луначарского и стал вести интриги, чтобы его назначили наркомом. Это была совершенно бессмысленная затея, которая кончилась только тем, что Луначарский, в порядке мести, отнял у него театр. И когда я служил у Мейерхольда, то он не сразу этот театр получил обратно. А вот в здании на Новинском бульваре, ныне улица Чайковского, близко к Кречетниковскому переулку, которого теперь тоже нет, потому что это часть проспекта Калинина, там, в помещении двух домов, принадлежавших адвокату Плевако* (а этот златоуст «наговорил» себе целый квартал домов в Москве) — так вот там была у Мейерхольда мастерская. Она называлась Высшие режиссерские мастерские, прибавьте слово «государственные», получите это дурацкое название — ГВЫРМ. Вот там я начал служить. А потом ему дали театр, и он поставил «Великодушного рогоносца», на репетициях я бывал, и на премьере я был уже подручным...

* Федор Никифорович Плевако (1842—1908), русский юрист, адвокат, депутат 3-й Государственной Думы от партии октябристов.

В.Д.: О, это очень интересно, только — минуточку... Значит, у Мейерхольда был театр, потом отняли, потом снова был, так?

В.А.: Да.

В.Д.: Какое же время не было, не помните?

В.А.: Нет, это я боюсь вам наврать.

В.Д.: В 22-м уже был снова, да?

В.А.: В 22-м в апреле была премьера «Великодушного рогоносца»*.

* Премьера пьесы «Великодушный рогоносец» (см. о ней далее) состоялась 25 апреля 1922 г.

В.Д.: А «Мистерия-Буфф» была в театре «РСФСР Первый», значит, в 20-м году, в ноябре*.

* 7 ноября 1920 г. были поставлены «Зори» Э. Верхарна; премьера «Мистерии-Буфф» прошла 1 мая 1921 г.

В.А.: Правильно. Значит, вот вы высчитайте — когда... Я не знаю, когда у него отняли*...

* Театр «РСФСР Первый» был закрыт в сентябре 1921 г. В октябре открылись Высшие режиссерские мастерские (ГВЫРМ), при которых была создана Вольная мастерская Мейерхольда. На основе этой мастерской возник сначала Театр актера, в котором был поставлен «Великодушный рогоносец» (1922), а позднее, в 1923 г., Театр имени Мейерхольда (с 1925 г.— Государственный театр имени Мейерхольда).

В.Д.: А вот вы уверены, что совсем не было?

В.А.: Совсем*. Я вам скажу, я принимал участие в газетной кампании за то, чтобы Мейерхольду вернули обратно театр, потому что это здание хотели отдать оперетте. И вот тут в «Правде» появилась статья, которая все решила. Статью эту написал Борис Григорьевич Самсонов** — старый большевик, сотрудник «Правды», впоследствии заместитель редактора и заведующий литературной частью журнала «Красный перец». За сим он перешел в «Крокодил» (Самсонов). Это был очень умный, сдержанный, талантливый человек. Он был старше нас, относился к нам по-отечески. Вот он и написал статью в «Правде», которая была озаглавлена «„Зори“ или „Пупсик“***? «Зори», как известно...

- * Сам Мейерхольд вспоминал в 1926 г.: «После закрытия Театра «РСФСР Первого» мы остались без театрального помещения и стали разрабатывать вопрос внесценной подготовки» (Мейерхольд В.Э. Как был поставлен «Великодушный рогоносец» // Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. / Составление, редакция текстов и комментарии А.В. Февральского. Часть 2. 1917—1939. М.: «Искусство», 1968, с.47).
- ** Имя Самсонова жена М.А. Булгакова, Елена Сергеевна, передала А.И. Солженицыну среди имен рецензентов, «украшавших» жизнь Булгакова (т.е. портивших ее) — см.: Солженицын А. Награды Михаилу Булгакову при жизни и посмертно // «Новый мир», 2004, №12, с.123).
- *** К сожалению, в специально просмотренном комплекте «Правды» за сентябрь 1921 — апрель 1922 гг. эта статья не была обнаружена. Возможно, Ардов что-то перепутал.

В.Д.: Это Верхарн*.

- * Бельгийский поэт Эмиль Верхарн (Emile Verhaeren, 1855—1916) создал свою аллегорическую пьесу «Зори» в 1897 г. В ней написано «о революции, о настоящем и будущем, о судьбе народа и всего человечества. Действие вынесено на поля и улицы, преобладают массовые сцены, совершаются события решающего для народа значения, определяющие острую конфликтность, напряженность сценического действия, накал страстей, столкновение идей» (Андреев Л.Г. Сто лет бельгийской литературы. М.: Издательство Московского университета, 1976, с.394). Но Мейерхольд стремился эту пьесу еще более актуализировать, приспособить к политическим событиям России конца 1910 — начала 1920-х гг. (например, в одной из сцен объявлялось о взятии Перекопа, и по этому поводу устраивался митинг).

В.А.: Верхарн, а «Пупсик» — пошлая немецкая оперетта. Ну, и эта статья все решила. «Известия» нам помогли, кроме «Правды». Там работал Херсонский* — заведующий отделом искусств при Стеклове**. Он тоже был одним из учеников Мейерхольда по режиссерской мастерской***. В этой мастерской учился Эйзенштейн Сергей Михайлович****, Сергей Иосифович Юткевич*****.

- * Николай Хрисанфович Херсонский (1897—1968), актер, журналист, театральный критик, киновед (см. его книгу «Страницы юности кино». М.: «Искусство», 1965).
- ** Юрий Михайлович Стеклов (наст. фамилия Нахамкис, 1873—1941) возглавлял газету «Известия» в 1917—1925 годах.
- *** Херсонский позднее рассказал о своем обучении у Мейерхольда в ГВЫРМ (см.: Херсонский Н.Х. Власть образа (Воспоминания актера) // «Театр», 1967, №12, с.81—88).
- **** С.М. Эйзенштейн (1898—1948) в начале 1920-х гг., будучи слушателем ГВЫРМ, руководил Театром Пролеткульта, на сцену которого перенес многие режиссерские находки Мейерхольда. В конце концов, Мейерхольд обвинил его в плагиате и прервал с ним все отношения. Вскоре ученик превзойдет учителя своей известностью как кинорежиссер и теоретик кино. Самые знаменитые фильмы Эйзенштейна: «Броненосец „Потемкин“» (1925), «Октябрь» (1927), «Александр Невский» (1938), «Иван Грозный» (1946). См.: Муратов Л.Г. Театр Мейерхольда и кинематограф Эйзенштейна. (К постановке проблемы) // Мейерхольд. К истории творческого метода. Публикации. Статьи, с.226—247; С.М. Эйзенштейн о В.Э. Мейерхольде. М.: «Новое издательство», 2005; и т.д.
- ***** О молодом С.И. Юткевиче (1904—1985) Херсонский писал в своей только что упоминавшейся книге: «Подтянутый и сухопарый, он уже в отрочестве и юности как-то сразу стал завидно взрослым и организованным. Не терял времени. Студент мейерхольдовского ГВЫРМа, одного со мной „призыва“, и художник, он заведовал художественной частью в эстрадном театре Н.М. Фореггера и публиковал графически острые, неизменно иронические рисунки на театральные темы в журнале „Зрелища“ (Херсонский Н.Х. Страницы юности кино..., с.113. См. также: Юткевич С.И. Доктор Дапертутто, или Сорок лет спустя // Встречи с Мейерхольдом. М.: Всероссийское театральное общество, 1967, с.207—218. «Доктор Дапертутто» — один из литературных псевдонимов Мейерхольда. См. также: Юткевич С.И. Собрание сочинений в 3 тт. Т.1. Молодость, с.96—118). Позднее Юткевич станет известным кинорежиссером, теоретиком кино, постановщиком фильмов «Встречный» (1932, с Ф.М. Эрмлером), «Человек с ружьем» (1938), «Отелло» (1956), «Ленин в Польше» (1966) и др.

В.Д.: Это в ГВЫРМе?

В.А.: В ГВЫРМе. Было много еще талантливых людей, которые впоследствии заняли видные места в режиссуре и в Москве и на периферии. Сейчас не могу припомнить... Но это старое мейерхольдовское братство, оно до сих пор иногда... Да! Пырьев Иван Александрович там был*. Потом кто-то еще... Много народу там было. И Райх там была, Зинаида... Михайловна, по-моему.

- * И.А. Пырьев (1901—1968) в начале 1920-х гг. учился и играл в Студии Пролеткульта, затем перешел в Театр имени Мейерхольда (выступал в спектаклях «Д.Е.» «Великодушный рогоносец», особенно часто — в роли Буланова в «Лесе» по А.Н. Островскому). В середине 1920-х гг. делается учеником, помощником режиссера и практикантом на 3-й фабрике Госкино. Впоследствии станет уже и кинорежиссером, поставит знаменитые фильмы «Трактористы» (1939), «Кубанские казаки» (1950), «Идиот» (1958), «Братья Карамазовы» (1969) и т.д. (см.: Пырьев И. «Парень я был веселый, смысленый...». Творческая автобиография режиссера // «Родина», 1994, №10, с.93—95. См. также: Иван Пырьев в жизни и на экране. М.: «Киноцентр», 1994).

В.Д.: Зинаида Николаевна*.

- * Личности и творчеству З.Н. Райх (1894—1939) Ардов посвятил воспоминания, которые хранятся в его фонде в РГАЛИ (ф.1822, оп.1, д.155). См. также: Есенина Т.С. О В.Э. Мейерхольде и З.Н. Райх. Письма Рудницкому К.Л. М.: «Новое издательство», 2003; Лонской В. Падение в колодезь. М.: Ассоциация «Книга. Просвещение. Милосердие», 1996; Руднева Л.С. Зинаида Райх. Творчество и судьба. Михаил Чехов, Белый, Эренбург, Маяковский, Шостакович — о ней и ее игре // Руднева Л.С. Дом на Брюсовском. М.: «Композитор», 2005, с.37—89.

В.А.: Зинаида Николаевна. Вот он на ней там и женился, можно сказать, на наших глазах. Она разошлась

с Есениным, имея двух детей от Есенина*, и вышла замуж за Мейерхольда.

* См.: Гольцова А.В. Сергей Есенин и Зинаида Райх. Орел: «Вешние воды», 1995.

О характере и методе Мейерхольда

Я наблюдал Мейерхольда очень близко. Я должен сказать, что в нем была театральная, я бы сказал даже, инфантильность. Ему было присуще, у него присутствовало желание обязательно ошеломить и удивить аудиторию, хотя бы она состояла из одного человека. Например, многие его мемуаристы описывают, что в доме 12 по переулку Брюсовскому, ныне улице Неждановой, где он получил квартиру, подходил человек к двери, на которой была медная дощечка «Всеволод Эмильевич Мейерхольд» и звонок.

” Человек звонил. Открывалась соседняя дверь, и Мейерхольд выходил из этой соседней двери, к удивлению посетителя, и смеялся от радости, что ему удалось разыграть гостя*.

* А.К. Гладков писал о Мейерхольде: «О шуточных розыгрышах Мейерхольда можно было бы рассказывать бесконечно. Его шутки были умны и артистичны. Шутка, острая гипербола вносилась им в работу. Я бы даже сказал, что шутка была у него сознательным рабочим приемом. Это не позволяло образовываться вокруг него елейной атмосфере священнодействия в искусстве» (Гладков А.К. Воспоминания, заметки, записи о Мейерхольде // Тарусские страницы. Литературно-художественный иллюстрированный сборник. Калуга: Калужское книжное издательство, 1961, с.299). Что до розыгрыша с двумя дверями в Брюсовом переулке, то об этом написал, к примеру, М.М. Садовский: Садовский М.М. Чародей театра // Встречи с Мейерхольдом, с.505 (позднее эти воспоминания были напечатаны отдельным изданием — см.: Садовский М.М. Чародей театра. Л.: «Искусство», 1975).

Вот так. Это, конечно, ничтожный эпизод, но он характеризует Мейерхольда. Он всегда хотел, чтобы было не так, как ждут, не так, как у людей. Например, однажды он сказал так: «Буду ставить „Гамлета“. Зина будет играть Гамлета (то есть Райх). Придут критики, Бескин* придет и будет смотреть и слушать, как Мейерхольд поставил монолог „Быть или не быть“. А я придумал, как ставить!» — «Как же, Всеволод Эмильевич?» — «Вычеркну!»** Вот это типичный Мейерхольд. Когда я в кабаре — не в кабаре, а [в] театр[е] миниатюр «Кривой Джимми» — увидел цикл пародий, написанных и поставленных Алексеем Григорьевичем Алексеевым (а смысл пародий был такой: как пьеса Гоголя «Женитьба» шла бы в разных театрах — в Малом, в Художественном, даже в еврейском, детском и, конечно, у Мейерхольда)... Так вот, в пародии на Мейерхольда было сделано следующее: на сцене стояли две большие клетки с курами и петухами; никакого отношения к действию они не имели, но кудахтали, ворошились там и как-то развлекали публику***. Когда на другой день я встретил Всеволода Эмильевича на работе у себя на Новинском бульваре, я ему сказал: «Вчера видел пародию на вас в „Кривом Джимми“». Он сказал: «А какая это пародия?» Я сказал: «Вот выставили на сцену две клетки с курами живыми, и они там кудахтали». Мейерхольд сказал: «Вот сволочи! Опередили!»**** Такой реплики ни от кого другого нельзя было услышать никогда.

* Имеется в виду театральный критик, историк театра Эммануил Мартынович Бескин (1877—1940). «Это был видный и добросовестный рецензент, театровед, редактор. Он безоговорочно и восторженно поддержал, например, такую спорную для многих постановку, как „Великодушный рогоносец“. И вообще Бескин претендовал на роль эдакого лейб-теоретика при Мейерхольде. Но Мастер, питая к критику известную симпатию, все-таки посмеивался над этой фигурой. Всеволода Эмильевича забавляло, как терялся Бескин при крутых поворотах его, Мейерхольда, творческого пути; как с натяжкой пытался критик в откликах на свежие работы Мейерхольда „свести концы с концами“, доказать, что новый этап творчества у Мастера вытекает из предыдущего. А Всеволод Эмильевич этот новый этап создавал именно в полемике с прежними средствами выражения, в контраст всему, что было ранее» (Ардов В.Е. Этюды к портретам, с.250—251; см. также: Ардов В.Е. Великие и смешные, с.275).

** Подобные же эпизоды фигурируют и в воспоминаниях А.Б. Мариенгофа. Он рассказывает о том, что Мейерхольд собрал всех главных актеров и сотрудников своего театра, чтобы сообщить им о постановке «Гамлета»: «Главный администратор спросил: — А кто у нас будет играть Гамлета? — Зинаида Николаевна. Актеры и актрисы перемигнулись. — На все другие роли, — заключил он, — прошу подавать заявки. Предупреждаю: они меня ни к чему не обязывают». (Мариенгоф А.Б. Мой век, мои друзья и подруги. Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича и Грузинова. М.: «Московский рабочий», 1990, с.111). Далее Мариенгоф вспоминает о поездке театра в Рим. В доме советского посла (П.М. Керженцева) хозяин спрашивает о том, какое решение Мейерхольд нашел «для знаменитого монолога Гамлета „Быть или не быть“»: «А-а-а... Это..., — небрежно бросил Мейерхольд, — видите ли, я вычеркиваю гамлетовский монолог. И Мастер сделал небольшую паузу, чтобы насладиться впечатлением от своего ошарашивающего удара» (там же, с.114).

*** Алексеев рассказал об этой пародии в книге воспоминаний: Алексеев А.Г. Серьезное и смешное. Полвека в театре и на эстраде. М.: «Искусство», 1967, с.166—167.

**** В письменных мемуарах Ардова смысл произнесенного Мейерхольдом восклицания «Опередили!» конкретизируется: «Вот сволочи, — сказал он, — опередили меня! Я и сам хотел вывести на сцену живых кур...» (Ардов В.Е. Этюды к портретам, с.252; см. также: Ардов В.Е. Великие и смешные, с.276). В связи с этим любопытно привести суждение Алексева: «Я неоднократно ставил пародии на спектакли Всеволода Эмильевича Мейерхольда, и всякий раз мне приходилось мобилизовать всю свою фантазию, чтобы „переиграть“ его выдумку и эксцентричность... мне казалось, что в своих пародиях, в своих преувеличениях я просто забежал несколько вперед... мне казалось, что на сей раз я достиг предела театральной нарочитости: живые петухи и живые курицы на сцене! И что же? В следующей постановке, в „Лесе“ Островского, Мейерхольд поставил на сцене клетку с живыми голубями!..» (Алексеев А.Г. Серьезное и смешное. Полвека в театре и на эстраде, с.167). Ср. также рассказ Л.В. Варпаховского Дувакину о том, как Мейерхольд в 1934 г. планировал ставить сельские эпизоды «Дамы с камелиями»: «Мейерхольд мечтал о том, что в новом театральном здании будет на сцену выведена настоящая корова, и Маргарита Готье будет ее доить на сцене и просто пить это молоко. Он говорил: „Эту сцену я посвящу Эйзенштейну“» (ОУИ НБ МГУ ед. хр. 224).

Мейерхольд еще был замечателен тем, что он устанавливал какой-то стиль, скажем, конструктивный стиль «Великодушного рогоносца». (Сейчас я расскажу про эту пьесу и постановку.) Там были конструкции, там был какой-то механизм: голые стены театральной коробки, грязные, пыльные, из кирпичей просто, неопрятно. И вся критика, левого фланга, они все стали говорить: вот это истинный путь советского театра. И так продолжался еще один спектакль или два, а потом [Мейерхольд] менял резко весь фронт... (Пропуск в записи.) ...поворот с позиций левого искусства, обязательного для советской власти.

В.Д.: Советской интеллигенции того времени. Власть-то не очень <нрзб>.

В.А.: Тут происходило следующее. Советская власть не поддерживала этих крайностей. Например, по поводу «Великодушного рогоносца» Луначарский, который, конечно, остался наркомом, выступил с открытым письмом в «Известиях», по-моему, о том, что это совершенно возмутительное в моральном аспекте представление (содержание пьесы я сейчас вам перескажу) и что его это возмущает, что ему наплевали в душу таким спектаклем*. И это было разумное отношение руководителя советской культуры. Но мы-то, левые деятели искусства, которых Лев Давыдович Троцкий обозвал «левтеречи» — левые театральные рецензенты...

* А.В. Луначарский писал в «Заметках по поводу „Рогоносца“»: «Уже самую пьесу я считаю издевательством над мужчиной, женщиной, любовью и ревностью, издевательством, простите, гнусно подчеркнутым театром. Я ушел после второго акта с тяжелым чувством, словно мне в душу наплевали» («Известия», 1922, №106, 14 мая, с.3).

В.Д.: «Левтеречи»?

В.А.: «Левтеречи». Он где-то в статье это написал*. Так вот мы, «левтеречи», мы были подобны Тарелкину, который, как известно, на своих похоронах о себе самом произносит речь; и там есть феноменальная фраза, достойная, конечно, Сухова-Кобылина, что Тарелкин был передовой человек, быстро хватался за все новое и передовое, так что когда объявили прогресс, то Тарелкин сразу же включился в прогресс, и получилось так, что впереди шел Тарелкин, а за ним уже шел прогресс**. Вот в этом положении людей, которые идут впереди прогресса, мы все (я тоже принимал участие в этих журналах, и тоже хвалил Мейерхольда, и поносил академические театры), так вот мы, значит, так и писали, так и действовали, что Мейерхольд — это и есть истинно революционное, истинно советское искусство. А теперь о самом Мейерхольде.

* О левтеречах как «самом революционном сословии в Союзе Советских Республик» Л.Д. Троцкий писал в статье «Искусство революции и социалистическое искусство», опубликованной сначала в «Правде» (1923, №220, 29 сентября, с.3), а потом в книге 1923 года «Литература и революция» (с.176).

** В финале пьесы Сухова-Кобылина «Смерть Тарелкина» (1869) чиновник Тарелкин, инсценировавший свою смерть и выдавший себя за только что умершего соседа (чтобы спастись от кредиторов), обращается к публике: «Господа, вам не надо ли управляющего имением?... <...> Плодопеременные вам севообороты заведу, и с каким угодно удобрением... Или Либихов порошок, так своими руками сделаю. Одно слово, введу вам прогресс: рациональное хозяйство на вольнонаемном труде... так обделаю, что только ахать будете...» (Сухова-Кобылин А.В. Трилогия. М.: «Искусство», 1966, с.347).

В.Д.: Поясните «Рогоносца».

В.А.: А! Видите, это перевод, по-моему, автор Кроммелинк — бельгийский драматург*. Это пьеса изощренная, пьеса необычная, и содержание ее заключается в таком психологическом вывихе: некто, по-моему, фермер... да, житель бельгийской деревни по имени Брюно ни с того ни с сего начинает ревновать свою жену Стеллу, которая ему верна, и никаких, собственно, реальных поводов для ревности у этого мужа нет. Но так как он мучается над вопросом, изменяет ему эта жена или нет, то он принял совершенно чудовищное решение. Он сам подталкивает ее к тому, чтобы она отдавалась чуть ли не всем жителям

деревни, и тогда ему спокойней: он хоть знает, что это произошло**. И вот эту чудовищную психологическую ситуацию в трех действиях Мейерхольд решил так, что там ничего не осталось от конкретной обстановки, описанной автором.

* Фернан Кроммелинк (Fernand Crommelynck, 1888—1970), бельгийский драматург, писавший на французском языке. В его пьесах («Ваятель масок», 1908; «Ребячливые любовники», 1921; «Великодушный рогаговец», 1922; «Женщина с чересчур маленьким сердцем», 1934; и т.д.) причудливо сочетались традиции трагедии и фарса. Пьеса Кроммелинка «Великодушный рогаговец» в переводе Аксенова вышла в Госиздате в 1926 г. (в серии «Универсальная библиотека»).

** Брюно говорил Стелле: «...в моем распоряжении находится лекарство от того сомнения, полное решительное средство, немедленная и универсальная панацея: чтоб мне больше не сомневаться в твоей верности, мне надо быть уверенным в твоей неверности... Я хочу, чтобы ты была нечистой, а я — опозоренным. Никаких компромиссов, сегодня же я буду рогаг или умру. Рогаг или веревка. Выбирай за меня» (Кроммелинк Ф. Великодушный рогаговец. Фарс в трех действиях. / Перевод с французского И.А. Аксенова. М.—Л.: ГИХЛ, 1926, с.73, 75).

” Вместо деревни была деревянная машинерия: какие-то колеса вертелись, какие-то лестницы, какие-то переходы.

Художница была, по-моему, Попова, а может быть, я заблуждаюсь. Любовь Попова была такая художница... Она, вся эта конструкция, деревянная, неточная, скрипела и все прочее*.

* Спектакль оформила Любовь Сергеевна Попова (1889—1924), кстати, жена Аксенова. В то же время необходимо отметить, что вопрос об авторе оформления этого спектакля имеет некоторые сложности. По воспоминаниям Э.П. Гарина, автором конструкции был тогдашний студент ГВЫРМ В. Люце, которому Мейерхольд дал задание по классу «вещественного оформления спектакля»: «Но Мейерхольд, в основном удовлетворенный его работой, передал макет для доработки художнице Любови Поповой... Попова освободила его от некоторой эстетской произвольности Люце. Макет Поповой оказался более совершенным выражением идей, которые накопились у времени и ждали своего воплощения» (Гарин Э.П. С Мейерхольдом (Воспоминания). М.: «Искусство», 1974, с. 47). Кроме этого, художник Владимир Августович Стенберг в беседе с Дувакиным рассказал, что идея знаменитой конструкции, использованной в «Рогоносце», была придумана им, вместе с его коллегой Константином (Казимиром) Константиновичем Медунецким. Но договориться об оплате возможной работы над спектаклем им не удалось, что привело к разрыву отношений со знаменитым режиссером. И Мейерхольд, по словам Стенберга, передал эту идею Поповой, которая ее и реализовала (ОУИ НБ МГУ, ед. хр. 559).

Теперь. Все актеры были в синей униформе полотняной, в которой они на тренировках по биомеханике — тоже изобретение Мейерхольда — ежедневно прыгали, кувыркались и прочее*. Стало быть, все действующие лица были в одинаковом платье. Играл главную роль Брюно — Ильинский, играл очень хорошо**. На другой день он проснулся просто знаменитым артистом, и Мейерхольд его за это возненавидел. Так что они много раз ссорились, потому что Мейерхольду не нравилось, что Ильинского так все оценили, признали и прочее. Играть было очень трудно, потому что эта нереальная обстановка, абсолютно абстрактные чувства и все прочее***. Но я как сейчас вижу, как Ильинский играет эту трудную роль. У меня, кстати, есть фотография, я вам могу показать: Игорь в этой роли, с его надписью. Понятно, что Луначарский, как человек добрый и добропорядочный, не мог принять такую страшную пьесу. Но его протест не был уважен, а спектакль шел со скандальным успехом.

* Суть этого «изобретения» Мейерхольд сформулировал в своем докладе «Актер будущего и биомеханика» (12 июня 1922 г.): «Так как творчество актера есть творчество пластических форм в пространстве, то он должен изучить механику своего тела... всякое психологическое состояние обуславливается известными физиологическими процессами. Найдя правильное разрешение своего физического состояния, актер приходит в то положение, когда у него появляется „возбудимость“; заражающая зрителей, втягивающая их в игру актера... Физкультура, акробатика, танец, ритмика, бокс, фехтование — полезные предметы, но они только тогда могут принести пользу, когда будут введены, как подсобные, к курсу „биомеханики“, основному предмету и необходимому для каждого актера» (Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч.2. 1917—1939, с.488—489).

** См. воспоминания Ильинского о работе над этим спектаклем (Ильинский И.В. О самом себе..., с.163—182); см. также довольно подробные воспоминания Ардова о Брюно-Ильинском (Ардов В.Е. Этюды к портретам, с.312—316; Ардов В.Е. Великие и смешные, 338—343).

*** Следует отметить, что Ильинский в своих мемуарах защищает мейерхольдовскую трактовку пьесы, отмечая, что в спектакле игралась «абстрагированная тема ревности»: «Костюмы, гримы, бытовые аксессуары могли бы подчеркнуть фарсовые положения, сделать их вполне реальными или натуралистичными, а потому и нестерпимыми ввиду их чрезвычайной откровенности. Условная форма в сочетании с вполне искренним темпераментом и верой актеров в происходящее на сцене была наиболее убедительным если не единственно правильным решением пьесы Кроммелинка». По словам мемуариста, увлекающаяся спектаклем молодежь «не купалась в рискованных положениях. Ни участники, ни зрители не смаковали и не обыгрывали этих положений, а принимали их более как трагические, нежели фарсовые и скабрзные» (Ильинский И.В. О самом себе, с.176, 177). Однако, по мнению Гарина (который в 1922 г. был студентом ГВЫРМ), Мейерхольд, напротив, «усиливая преувеличенно серьезную маниакальность поведения героя, добивался реакции смеха зрителей над уродливостью чувства ревности» (Гарин Э.П. С Мейерхольдом (Воспоминания), с.49).



И. Ильинский в роли Брюно. Источник: www.nasledie-rus.ru

Следующие постановки Мейерхольда не очень привлекали публику, не очень. Он же ведь что делал? Он... он не мог не вмешаться в драматургию. Когда он поставил в Театре Революции* «Озеро Люль» — пьесу Алексея Файко, то подарил карточку свою, фотографию, Файко с надписью: «Алексею Файко с благодарностью за то, что он мне дал прекрасный драматургический материал для моей постановки „Озеро Люль“»**. По-моему, даже немного оскорбительно для автора. Другую пьесу Файко (кажется, Файко) — «Учитель Бубус» — он просто завалил, потому что он ее всю перемонтировал, перекантовал, и легкая комедия, написанная Файко, не выдержала этих дополнительных нагрузок***.

* Параллельно с Театром актера и, затем, Театром имени Мейерхольда в 1922—1924 гг. Мейерхольд возглавлял также Театр Революции.

** После премьеры «Озера Люль» Мейерхольд, действительно, поблагодарил Файко за «блестящий материал для нового opus'a моей режиссуры». Но именно к этой пьесе (в отличие от многих других пьес) он отнесся крайне бережно. Как отмечал сам драматург, Мейерхольд «ничего не менял в композиции пьесы, строго соблюдал ремарки, а в тексте не допускал не только никаких отсебятин, но даже простых словесных перестановок. Лишь иногда он допускал дополнения и вставки в виде интермедий и пантомим, которые органически вытекали из ситуации и подчеркивали местный колорит акта или сцены, как, например, „В отеле“, „В магазине“ или „На железнодорожной станции“» (см.: Файко А.М. Записки старого театрального деятеля. М.: «Искусство», 1978, с.194, 181).

*** С пьесой А.М. Файко (1893—1978) «Учитель Бубус» Мейерхольд обошелся весьма вольно, и постановка оказалась очень неудачной: см. там же, с.196—210.

А вообще Мейерхольда отличала совершенно неумная творческая энергия. Он руководил двумя театрами сразу, а мог руководить еще пятью, потому что его фантазия не знала, я говорю, удержу. Он мыслил, так сказать, мировыми категориями. Он изучил японский театр, индийский, был в Греции, рассматривал все эти древние театры Эллады. Причем он применял в своих спектаклях достижения, приемы, методы вот этих даже внеевропейских театров. Мы знаем из его биографии, что он создал дом старинных интермедий в Петербурге, что он даже Веру Федоровну Комиссаржевскую повел по пути к формализму, что и кончилось тем, что она его в середине сезона попросила уйти из ее театра*.

* Мейерхольд был главным режиссером Театра Комиссаржевской в 1906—1907 гг. 8 ноября 1907 г. Комиссаржевская отправила Мейерхольду письмо, в котором заявила об отказе от совместной работы с ним: «За последние дни, Всеволод Эмильевич, я много думала и пришла к глубокому убеждению, что мы с Вами разное смотрим на театр, и того, что ищете Вы, не ищу я... Я смотрю будущему прямо в глаза и говорю, что по этому пути мы с Вами вместе идти не можем, — путь этот Ваш, но не мой... Поэтому я более не могу считать Вас своим сотрудником» (см.: Рыбакова Ю.П. В.Ф. Комиссаржевская: Летопись жизни и творчества. СПб: Российский институт истории искусства, Санкт-Петербургский академический драматический театр имени В.Ф. Комиссаржевской, 1994, с.375). Однако формулировка насчет пути «формализма», по которому Мейерхольд хотел повести Комиссаржевскую, звучит, пожалуй, несколько резко и односторонне. Здесь дело не в формализме Мейерхольда, а в различном понимании театрального искусства: «Произведенный ею [Комиссаржевской], „государственный переворот“ был, говоря принципиально, главным образом восстанием актера. Инцидент Мейерхольд — Комиссаржевская скрывал за собой ту борьбу, которую вел актерский театр с театром режиссера, с театром, где отдельные личности должны были подчиняться определенному замыслу и служить целям единого объекта театрального искусства, которым является согласованный во всех своих частях спектакль» (Волков Н.Д. Мейерхольд. Т.1. 1874—1908. М: «Academia», 1929, с.348).

Каждый спектакль Мейерхольда отличался тем, что там были десятки новаций интересных, талантливых, нужных и умных, которые были немедленно взяты на вооружение многими другими театрами: и его учениками, и даже режиссерами нормального реалистического профиля. Известно из истории, что ведь, например, сукна в качестве одеяния для сцены первым предложил Мейерхольд*. Но это только одно из его открытий. И наряду с тем, что у него получалось, в каждом спектакле появлялось как бы кладбище неосуществленных замыслов. Почему? Во-первых, потому, что у него было много плохих актеров.

* Сукна — это система подвесных драпировок, состоящих из однотонных, преимущественно нейтрального цвета, матерчатых полос (холстов), служащих занавесами. Навешиваются преимущественно по бокам сцены, но иногда могут служить и задником сцены. Сукна появились при оформлении спектаклей отвлеченно-символического характера в начале XX в.; кто первым из режиссеров их использовал, сказать трудно: Мейерхольд? К.С. Станиславский? Гордон Крэйг? (см.: Бачелис Т.И. Эволюция сценического пространства (От Антуана до Крэйга) // Западное искусство: XX век. М.: «Наука», 1978, с.148—212).

” Его это вообще не интересовало — как играет тот или другой актер, наоборот, вот когда Ильинский сыграл хорошо, это его огорчило.

А Бабанову* — одаренную актрису, которая играла роль Стеллы, он потом начал травить потому, что она, конечно, была гораздо талантливее, чем Зинаида Райх, и мешала этой Райх. А Райх была малоодаренная артистка, но в какой-то мере обаятельная женщина, и Мейерхольд придумал целый ряд режиссерских приспособлений, так, чтобы спрятать неумение Райх играть большие чувства, большие переживания и прочее. Например, в «Лесе» (о «Лесе» я еще тоже расскажу) он все монологи и любовные диалоги Райх делал так, что она в это время накрывала на стол, и реплики получались разбитыми, и она как-то выходила из положения. А впрямую она не могла поднять такого даже материала**.

* Мария Ивановна Бабанова (1900—1983), как и Ильинский, окончила студию Комиссаржевского и попала в Театр «РСФСР Первый» (затем в ГВЫРМ и Театр Революции, которым тогда руководил Мейерхольд). Параллельно она выступала и в Театре имени Мейерхольда. Между прочим, именно Бабанова играла Риту Керн в спектакле Театра Революции «Воздушный пирог», о котором Ардов рассказал Дувакину в первой беседе. После многочисленных интриг и скандалов, вызванных соперничеством с Райх, Бабанова была вынуждена сначала уйти из Театра Революции, а потом, наоборот, вернуться туда, покинув Театр имени Мейерхольда — см. об этом главу «У Мейерхольда. „Новая женщина“ Муся Бабанова» книги М.И. Туровской «Бабанова: Легенда и биография» (М.: «Искусство», 1981, с.20—109). Известный театральный деятель А.М. Эскин в беседе, записанной Дувакиным 27 мая 1975 г., рассказал об организованных в 1927 г. гастрольях Театра имени Мейерхольда в Тифлисе, во время которых произошел окончательный разрыв Бабановой с Мейерхольдом (ОУИ НБ МГУ. № 473). О Бабановой, ее работе в Театре имени Мейерхольда Дувакину рассказывали также некоторые другие собеседники: архитектор М.Г. Бархин (№ 620), художница А.Я. Тарасова (№ 762) и т.д.

** Ср. свидетельство Л.И. Славина: «Неохотно, но все же он (Олеша) признался мне, что Мейерхольд, для того чтобы актрисе З. Райх было удобнее и легче играть, испортил „Спик благодарений“ безвкусными поправками, выбрасывая одни эпизоды, перемонтируя другие» (Воспоминания о Юрии Олеше. М.: «Советский писатель», 1975, с.10).

Так вот, Мейерхольд, он работал так: у него были к каждой постановке специально приготовленные папки, где он все чертил и рисовал, расклеивал. Потом он выходил и делал так называемую режиссерскую экспликацию перед составом артистов, которые будут играть (вот это термин его, кстати сказать — «экспликация»). А вот Владимир Захарыч Масс, мой старый друг, рассказывает, что...

В.Д.: Его вернули, да?

В.А.: А?

В.Д.: Я знаю, что он «загрел», что он уехал на восток. Его вернули? Я не знал об этом.

В.А.: Это клевета. Он никуда не уезжал.

В.Д.: В 30-х годах.

В.А.: Никогда этого не было! Владимир Масс — лояльный советский писатель, и сейчас ему 80 лет. Он живет в Москве, в квартире одной и той же с 24-го года, наверное, или с 29-го года. В доме Вахтанговского театра на улице Щукина, квартира 26. Он живет там 50 лет кряду, так что ничего этого не было*.

* Масс действительно был арестован в 1933 г. и выслан на пять лет, а потом длительное время не имел права жить в Москве (об его и Н.Р. Эрдмана аресте за цикл написанных ими антисоветских «озорных басен», которые знаменитый актер И.М. Москвин наивно прочитал на правительственной вечеринке, см.: Озорные басни и др. Из истории сатиры 30-х годов. / Публикация и послесловие А. Масс. // «Вопросы литературы», 1988, №1, с.55—57). В 1988 г., уже после смерти Дувакина, его ученицей В.Ф. Тейдер были записаны воспоминания дочери В.З. Массы — Анны Владимировны, которая подробно рассказывает о судьбе отца (ОУИ НБ МГУ. № 905).

Так вот, Владимир Масс был завлитом в Театре Революции. И однажды Мейерхольд собрал труппу и прочитал режиссерскую экспликацию, по-моему, «Горе от ума». Он впоследствии поставил свой вариант «Горе уму» — это я сейчас вам расскажу. А тут, значит, перед тем, как выйти из своего кабинета в зрительный зал, где собралась вся труппа (его пригласили уже, сказали, что надо идти), он нагнулся к Массу и сказал: «Я этого ставить не буду, но тут по разным соображениям надо сделать вид, что мы это будем ставить».

” После чего он вышел к труппе, прочитал блистательную экспликацию, то есть блистательный план своей будущей постановки, которой, конечно, не будет; настолько талантливо, что зрители и эти самые актеры аплодировали с восторгом*. Вот такой это был человек.

* Мейерхольд выступил перед труппой Театра Революции с экспликацией спектакля «Горе от ума» 21 февраля 1924 г. (см. стенограмму этой экспликации: Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч.2. 1917—1939, с.58—59). По словам Д.И. Золотницкого, «родным детищем Мейерхольда был ТИМ [Театр имени Мейерхольда], а Театр Революции оставался для него пасынком» (Золотницкий Д.И. Мейерхольд. Роман с советской властью. М.: «Аграф», 1999, с.124). Поэтому разрыв с Театром Революции был предрешен; непосредственным поводом для этого весной 1924 г. оказалось намерение режиссера А.Л. Грипича (который был учеником Мейерхольда) поставить пьесу Ромашова «Воздушный пирог», резко не понравившуюся Мейерхольду (см.: там же, с.141).

В.Д.: А спектакль так и не состоялся?

В.А.: В Театре Революции — нет. Он поставил «Горе от ума», и об этом я сейчас скажу, у себя в театре.

В.Д.: «Горе уму» уже.

В.А.: «Горе уму».

В.Д.: А это была попытка поставить «Горе от ума» в...

В.А.: Да не было попытки! Только разговор был!

В.Д.: Но это была экспликация к «Горю от ума».

В.А.: Да. Теперь я вам расскажу следующее. Все мы тогда очень тосковали по тому, что у нас отсталая аграрная страна, что у нас нет машин, что нету у нас ничего такого индустриального, урбанистического, и поэтому Таиров Александр Яковлевич*, который с Мейерхольдом ссорился ужасно (главным образом, по инициативе Мейерхольда), затеял ставить пьесу Честертон «Человек, который был Четвергом»**.

* Александр Яковлевич Таиров (наст. фамилия Корнблит, 1885—1950), режиссер, реформатор театрального искусства, основатель (1914) и руководитель Камерного театра.

** Речь идет о написанной Таировым, Б.А. Глубоковским и С.Д. Кржижановским инсценировке романа английского писателя Гилберта Кита Честертон (1874—1936) «Человек, который был Четвергом (Страшный сон)», поставленной в Камерном театре в 1923 году. Художник — А.А. Веснин. См. об этом спектакле: Маликова М. «Скетч по кошмару Честертон» и культурная ситуация нэпа // «Новое литературное обозрение», 2006, №78, с.32—59.

В.Д.: Я помню это на афише, но не видел.

В.А.: Да нет, это неинтересная вещь! Честертон вообще писатель второго порядка; а тут весь фокус был в том, что оформление к этой пьесе было крайне урбанистическое: какие-то лифты, какие-то там... что-то куда-то катилось, ну, все это понятно... Так вот, Мейерхольд, узнав об этом, поставил пьесу Файко «Озеро Люль» именно в этой урбанистической манере и выпустил на два месяца раньше.

* Ср. оценку рассказа Честертон «Мудрость отца Брауна» в дневнике К.И. Чуковского: «Мудрость довольно глупая, и Честертон представляется мне самым заурядным гением, какого мне доводилось читать» (Чуковский К.И. Дневник. 1901—1929. М.: «Советский писатель», 1991, с.200. Текст по-английски. Далее, впрочем, автор оговаривается: «Все же в Честертоне есть что-то привлекательное. Он, конечно, пустое место, но культурные люди в Европе умеют быть пустыми местами, — на что мы, русские, совсем неспособны» // там же, с.203. Курсив К.И. Чуковского). Следует отметить, что Честертон в 1920-е годы был популярен среди советских писателей и кинематографистов; особенно его любил Эйзенштейн (см.: Трауберг Н. Проповеди и притчи Г.К. Честертон // Честертон Г.К. Избранные произведения. Т.1. М.: «Художественная литература», 1990, с.14—15).



Таиров кричал, что Мейерхольд у него все украл, а Мейерхольд кричал, что Таиров дурак.

Диспуты эти вызывали огромный интерес нас, интеллигентов, а они ссорились ужасно*.

* «Критик из лагеря Мейерхольда всячески обвинял Таирова и Веснина в плагиате. Дело было гораздо проще. Веснин очень дружил с Л.Поповой, и они не скрывали друг от друга свои работы. Попова немного раньше делала конструкцию для «Великодушного рогоносца» Ф. Кроммелинка. Оба художника были конструктивистами, и их декорации, решенные различно, объединяло только то, что у обоих в конструкции что-то вертелось... В основном же, все происходило из-за непримиримой „вражды“ В. Мейерхольда с А. Таировым» (Комарденков В.П. Дни минувшие (Из воспоминаний художника), с.84). А как вспоминал Гладков, Мейерхольд, поставивший с художником Ю.М. Бонди «Незнакомку» А.А. Блока в Тенишевском училище (1913), считал его «родоначальником театрального конструктивизма» «еще задолго до того, как появилось это слово», имея в виду мост во втором «видении» блоковской пьесы, который возводился слугами просцениума из двух сдвигающихся половинок, «на свободной от театральных элементов площадке» (Гладков А.К. Мейерхольд. В 2-х тт. Т.2. Пять лет с Мейерхольдом. М.: Союз театральных деятелей, 1990, с.140). То есть связь Мейерхольда с конструктивизмом проявилась гораздо раньше, чем у Таирова.

Более того, Игорь Ильинский пишет в своих воспоминаниях, что однажды, в 22-м году, он шел в Мейерхольдом по улице, в это время у какого-то автомобиля лопнула шина или... выхлопной выстрел — Мейерхольд немедленно нырнул в арку ближних ворот, позвал туда Игоря и сказал: «Это Таиров покушается. Он нанял Ардова, чтобы тот меня убил». Это вы можете прочитать в книге Ильинского «О себе самом»*.

* Ильинский приводит этот эпизод не в книге «О себе самом», а в мемуарном очерке «Всепобеждающий Мейерхольд», написанном для сборника воспоминаний о режиссере: «— Таиров подговаривал Ардова убить меня по дороге на диспут, это я точно знаю, — говорил Всеволод Эмильевич. — Идемте туда вместе, не менее двенадцати человек. Конечно, было понятно, что он шутит, но говорилось все это с необычайным убеждением» (Встречи с Мейерхольдом, с.255). Ардов следующим образом комментирует рассказ Ильинского в книге «Этюды к портретам»: «Разумеется, была в этой реплике обычная для Всеволода Эмильевича ирония. Но не только ирония подсказывала такие опасения нашему режиссеру. Мастер постоянно думал о том, что его творческие замыслы могут быть украдены» (с.241; см. также: Ардов В.Е. Великие и смешные, с.264).

Николай Дмитриевич Волков, талантливый драматург, он автор инсценировок, скажем, «Анны Карениной» и прекрасный рецензент, критик, театровед, выпустил томик биографии Мейерхольда. Но он ограничился...

В.Д.: Сейчас?

В.А.: Нет, зачем... Волков умер в возрасте 70 с чем-то лет, а книгу он выпустил в 20-х годах, причем она касалась только дореволюционной деятельности Мейерхольда*. Описать его послереволюционную деятельность Николай Дмитриевич отказался сам, и, кроме того, уже положение Мейерхольда стало таким, что это было просто небезопасно.

* Книга Н.Д. Волкова (1894—1965) «Мейерхольд» (том первый «1874—1908», том второй «1908—1917») вышла в издательстве «Academia» в 1929 г.



В. Ардов. 1920 г. Дар и подпись на обороте В. Ардова

Так вот, когда я написал свои мемуары о Мейерхольде (они у меня есть в неизданном виде), то я попросил его посмотреть. И Николай Дмитриевич мне сказал: «Откуда вы его знаете?» Я говорю: «Да я у него служил несколько месяцев администратором». Тогда Волков спросил: «А когда он вас объявил врагом?» — «Почему вы так говорите?» — «Так он ведь всех, кто с ним работал, объявлял врагом»*. И, действительно, ему люди приедались, он начинал их ненавидеть, клеветал на них, выгонял, был крайне жесток, несправедлив, и все те, кто наивно цеплялись за то, что при большом человеке можно как-то иметь и кусок хлеба, и свой паек славы небольшой, они все просчитывались, потому что всех он выгонял, вплоть до, скажем, своего завлита и, кажется, переводчика этого... «Великодушного рогоносца» — это Иван Александрович Аксенов.

* Ср. сходное наблюдение Файко: «Я знаю только, что натуре Мейерхольда была глубоко присуща органическая конфликтность. Ни одна из самых близких связей, будь то с учеником-режиссером, с драматургом или с актером, но проходила у него без потрясений и катастроф» (Файко А.М. Записки старого театрального, с.252). По словам Ильинского, как раз много конфликтовавшего с Мейерхольдом, этот режиссер в своем театре «был диктатором, стоявшим выше всех» (Ильинский И.В. О самом себе, с.355). Эйзенштейн в своих мемуарах восклицал: «Мейерхольд! Сочетание гениальности творца и коварства личности. Неисчислимы муки тех, кто, как я, беззаветно его любил» (Эйзенштейн С.М. Мемуары. Т.1. Wie sag' ich's meinem Kinde?! М.: Редакция газеты «Труд», Музей кино, 1997, с.81).

Характер у него был капризный, и я бы сказал даже — не женский, а детский. Люди ему надоедали, идеи ему надоедали и вещи, и он старался все время, чтоб было все по-новому. Его... Не кончается пленка?

В.Д.: Нет-нет, пожалуйста.

В.А.: Вот, например, я недавно написал рецензию — я смотрел спектакль в апреле — «Лес» Островского

в Малом театре в постановке Ильинского. Но дело в том, что в 24-м году «Лес» в постановке Мейерхольда шел с Ильинским в роли Аркашки. И в своей постановке Игорь Владимирович играет Аркашку. Я в рецензии отметил, что 50 лет прошло с тех пор, как я видел эксцентричную фигуру молодого Ильинского в почти цирковом спектакле Мейерхольда «Лес». Полвека прошло, это бывает нечасто. Поэтому, значит, я с интересом пошел на спектакль и с интересом написал. Это было опубликовано в газете «Литературная Россия» за, по-моему, апрель же месяц — они успели выпустить*.

* Рецензия Ардова под названием «„Лес“—74» была напечатана в следующем месяце («Литературная Россия», 1974, №20, 17 мая, с.11).

В.Д.: Ну и что же получилось?

В.А.: Видите, Ильинский поставил в хорошей академической манере, и сам играл очень талантливо, проникновенно... Ильинский сохранил в этом спектакле для своей роли все лучшее, что было когда-то в мейерхольдовской постановке, но эксцентриады этой, почти клоунады, не осталось. Вместо этого Игорь сделал очень интересную «деталь»: он как-то изнутри показал человека (Аркашку), привыкшего к горю. Это очень тонко, и мало кто из актеров даже сможет это сделать. Это не пароксизм большого горя сию минуту, а именно привычка к горю, к невзгодам, к нужде, к голоду — все это лежит на лице. А его все фортеля, все его движения ногами, руками, куплеты и прочее — они характерны для того репертуара, который этот комик несет в театре, и понятно происхождение этого шутовства.

А что касается постановки Мейерхольда, то она была сделана так: опять на голой сцене полукружьем уходящая наверх лестница, ступеней, может быть, в сто...

В.Д.: Это я видел, да...

В.А.: А сцены в лесу и в павильоне были около этой лестницы или на самой лестнице. Мелодия, которой снабдил он, — это старинный вальс XIX века, который играли трио баянистов (или аккордеонистов — это все равно). Потом Валентин Кручинин, пошловатый композитор, аранжировал эту песенку, так как она уже не охранялась в авторском смысле (автор помер в конце прошлого века), и плохой поэт Павел Герман написал отвратительные стихи. Песенка называлась «Кирпичики». Она начиналась идиотской фразой:

На окраине где-то города

я в убогой семье родилась...

и так далее. Но эта...

В.Д.: Так это из Мейерхольда попало в фольклор?

В.А.: Да, это доходчивая мелодия, пошловатая такая, типа жестокого романса... она хорошо окрашивала мещанскую любовь этой самой... молодого купца Восмибратова и... как ее звали-то? я уже забыл... — да это не имеет значения!..

В.Д.: Ну, а, простите, а слова-то не были в спектакле?..

В.А.: В спектакле музыка шла без единого слова. А это впоследствии уже на, так сказать, бесхозную мелодию Павел Герман написал эту пошлость*.

* Автором вальса «Две собачки», использованного Мейерхольдом, был С. Бейлензон, о котором больше практически ничего не известно. Павел Давыдович Герман (1894—1952), кроме «Кирпичиков», написал стихи для знаменитого марша «Все выше», а также для песен и романсов «Не надо встреч», «Последнее танго», «Чайная роза», «Дни за днями катятся», «Записка» и т.д. (см. об этом: Бахтин В.С. «Кирпичики». История и варианты песни // «Нева», 1997, №10, с.225—229).

В.Д.: А почему они разошлись? Они что... кинофильмов тогда не было звуковых, не было еще звуковых фильмов...

В.А.: Что разошлись?

В.Д.: Ну, вот эти стихи, песенка-то: «На окраине где-то города...»

В.А.: А! Дело заключается в том, что любые слова народ принимает, если нравится мелодия. Тут примат композитора настолько значителен, что совершенно неважно, какие слова тянет за собою мелодия, если она понравилась...

В.Д.: «...горемычная...»

В.А.: Да, это кто-то пел, тогда еще были такие жанры, например: песни улицы, какие-то бандитские песни, уголовные — это все понятно...

В.Д.: Шарманчики, я не помню, чтоб исполняли это... Но это пели очень много, то есть больше этого пели только Демьяна Бедного «Как родная меня мать провожала...». А вы не помните, вы не знаете, как это попало на улицу?

В.А.: Голубчик мой, это же... Не стоит об этом разговаривать. Это так понятно: если мелодия, которая понравилась народу, выплеснулась — ну хоть в ресторан, вот вам и все... Ведь в ресторанах, в трактирах же — все время играет музыка, и она оттуда и уходит...

В.Д.: Нет, понимаете... но на мещанский романсик сделала идеологический текст*...

* Судя по всему, Дувакин хотел сказать об одной из пародийно стилизованных «идеологических» переработок песни «Кирпичики», которую сделала Елена Никитина, редактор издательства «Советский писатель»: Служил на заводе Семен-пролетарий, / Он в доску был отъявленный марксист. / И он же член профкома, и он же член месткома — / Ну, в общем, стопроцентный активист / (см. полный текст: там же, с.229). По воспоминаниям вдовы Дувакина, Елены Сергеевны, он сам очень любил петь эту «песенку» (ОУИ НБ МГУ. № 1083).

В.А.: Да, это пустяки все. (*Возвращается к рассказу о постановке «Леса».*) Там были, например, персонажи такие: гости этой самой дамы (как ее фамилия — хозяйки-то?) — Гурмыжская! Гости были в клоунских париках — один в синем, другой — в зеленом, третий — в красном. Очень хорошо играл старшего купца Восмибратова Борис Евгеньевич Захава, известный деятель театра имени Вахтангова*.

* В 1924/1925 и 1925/1926 гг. Мейерхольд активно сотрудничал с 3-й Студией МХАТ (будущим Театром имени Е.Б. Вахтангова), в частности, вел там репетиции «Бориса Годунова», которые, однако, так и не завершились спектаклем. Об этом сотрудничестве и о работе Захавы над ролью Восмибратова см.: Захава Б.Е. Современники: Вахтангов. Мейерхольд. М.: «Искусство», 1969, с.321—391; Захава Б.Е. Воспоминания. Спектакли и роли. Статьи. М.: Всероссийское театральное общество, 1982, с.122—159.

В.Д.: Он в «Лесе» играл?

В.А.: Играл в «Лесе» у Мейерхольда. Он просто с разрешения своего театра стажировался у Мейерхольда и играл очень хорошо Восмибратова.

В.Д.: Я помню эту сцену.

В.А.: Когда они раздевались и бросали все свои вещи Гурмыжской, желая доказать, что они не мошенники, что, наоборот, готовы на любые жертвы. Так вот — это было поставлено по принципу биомеханики: они... чтобы снять сапоги, сперва ложился старик на пол, снимал сапоги, потом он босиком подходил к сыну, сын тоже ложился на пол и отдавал свои сапоги, потом свои поддевки и так далее*. Это все было забавно, но непонятно зачем.

* В одном из эпизодов спектакля Несчастливцев и Счастливец с помощью самых невероятных трюков пытаются получить у купца Восмибратова незаконно присвоенные им деньги помещицы Гурмыжской. В конце концов тот бросает на сцену целую кучу царских кредиток. Захава, считая, что купец едва ли мог таскать с собой целый капитал, вместо этого бросает лишь четыре пачки кредиток и свою новую, впервые надетую шубу. Восхищенный этим Мейерхольд говорил позднее артистам: «Не то удивительно, что Захава хорошо сыграл эпизод, а то, что он новую шубу не пожалел» (см.: Захава Б.Е. Два сезона с Мейерхольдом // Захава Б.Е. Воспоминания. Спектакли и роли, с.130—132).

А дальше пошло так, скажем: вместо «Горе от ума» было поставлено «Горе уму», потому что Всеволод Эмильевич взял старые варианты пьесы, которые сам Грибоедов выключил, и что-то там строил на них*... Играл Чацкого, по-моему... Гарин**! А Ильинский играл Фамусова. И там была интересная штука. При первом появлении в комнате Софьи, когда он застаёт Лизу, там было так поставлено, что он овладевает Лизой за стильной ампирной ширмой, прикрывающей диван***. Затем — самый апогей спектакля был, когда он выставил длинный стол параллельно авансцене (от кулис до кулис), и 40 персонажей гостей и первых сюжетов, так сказать, сели друг с другом. И вот по этой живой стене,

так сказать, шли сплетни о том, что Чацкий сошел с ума. Это вызывало аплодисменты****. Вот такая деталь. Ну и все прочее... За сим был такой же искаженный «Ревизор», за сим были другие постановки. Я уже что-то мало потом туда ходил... Мало.

* Как известно, «Горе уму» — первоначальное название комедии, от которого сам автор позднее отказался. Премьера пьесы А.С. Грибоедова в Театре Мейерхольда состоялась 12 марта 1928 г.

** Эраст Павлович Гарин (1902—1980) в 1925—1926 гг. сыграл у Мейерхольда несколько характерных комедийных ролей: повара в «Земле дыбом» С.М. Третьякова, Гулячкина в «Мандате» Н.П. Эрдмана, Хлестакова в «Ревизоре» и т.д. Решение постановщика отдать ему роль Чацкого было смелым до дерзости, и привело к крайне необычной трактовке этого образа. Характерно, что Гарин даже затруднился написать главу своих мемуаров, посвященную спектаклю «Горе уму», и попросил сделать это драматурга А.К. Гладкова (см.: Гарин Э.П. С Мейерхольдом (Воспоминания), с.181—207). Гладков приводит текст записки Мейерхольда, адресованной его ассистенту Х.А. Локшиной (кстати, тогдашней жене Гарина): «...мне кажется, только Гарин будет нашим Чацким, задорный мальчишка, а не „трибун“. В Яхонтове я боюсь „тенора“ в оперном смысле и „красавчика“... Ах, тенора, черт бы их побрал!» (там же, с.198. Первоначально на роль Чацкого планировался В.Н. Яхонтов; когда его лишили этой роли, он обиделся и ушел из Театра Мейерхольда).

*** Подобная трактовка сцены с Лизой была принципиальна для Мейерхольда, выдвигавшего новое толкование характера Фамусова. На одной из репетиций постановщик говорил об этом: «Фамусов не показывал себя активным началом, антитезой к Чацкому, он всегда был началом пассивным... Мне кажется, что это не так... В исполнении Фамусова должно быть волевое напряжение... Недаром и наступательное его движение на Лизу в первом выходе не должно быть отмечено таким ловеласом, в духе какого-нибудь такого рамоли, сладострастного старичка... Тут нужно, чтобы в нем просыпалась воля насильника» (Мейерхольд репетирует. Т.1. Спектакли 1920-х годов. / Составление и комментарии М.М. Ситковецкой. М.: «Артист. Режиссер. Театр», 1993, с.176). Однако Ардов, судя по всему, несколько преувеличил эротизм этой сцены — ср. воспоминания Ильинского о своем Фамусове: «Не только ухаживал и приставал к Лизе, но пытался валить ее на кушетку, причем в этот момент ударом гонга заканчивался эпизод» (Ильинский И.В. О самом себе, с.271).

**** Эта сцена вызывала очень разные суждения. Например, А.Краснова-Левитина она очень впечатлила: «Через всю сцену — стол. За столом сидят гости. Ужин в доме Фамусова. Во время ужина — разговор о Чацком: от гостя к гостю передается сплетня о его сумасшествии. Чацкий выходит из-за кулис. Идет мимо стола. Все взоры на нем. Фамусов, выйдя из-за стола, подходит к Чацкому: „Ты не в своей тарелке“. В этот момент все встают из-за стола, у каждого в руках тарелка. Один Чацкий без тарелки. Все уходят. В полном одиночестве Чацкий произносит свой монолог „миллион терзаний“» (Краснов-Левитин А. Лихие годы: 1927—1940. Париж: YMCA-Press, 1977, с.163). Но Ильинскому казалось, что «Мейерхольдом неправильно так статуарно было поставлено распространение сплетни»: «Сплетня невольно при этой мизансцене распространялась формально и однообразно. Не было тех оттенков и переливов, которые есть в комедии Грибоедова, когда сплетня расплывается по-разному, звучит открыто и по углам, вырастая в общее громкое осуждение „сумасшествия“ Чацкого» (Ильинский И.В. О самом себе, с.270).

О меняющемся отношении к творчеству Мейерхольда

В.Д.: Вы говорите, что вы были, так сказать, с той молодежью, которая очень принимала Мейерхольда.

В.А.: Да.

В.Д.: А вы так рассказываете — более или менее в сердитом таком тоне...

В.А.: А я вам скажу, что ведь с тех пор прошло 50 лет, и я несколько, так сказать, пересмотрел свою позицию. Я пересмотрел свою позицию. Талант у него был огромный, но никакого удержу, никаких у него не было препон. Были, например, совершенно нелепые спектакли, как «Командарм-2» (пьеса Сельвинского), — и пьеса глупая, и что-то он там наворотил — нельзя даже было понять.

В.Д.: Ну, а «Клопа» и «Баню» вы видели?

В.А.: Видел.

В.Д.: И тоже вам не понравилось?

В.А.: Нет. «Клоп» — хорошо. «Клоп» — хорошо потому, что он сделал следующее: первый акт, до пожара (мещане нашей эпохи) — оформляли Кукрыниксы*. Это было что-то интересное. А второй акт оформлял, кажется, Родченко**...

* Кукрыниксы (как известно, псевдоним по первым слогам фамилий), творческий коллектив графиков и живописцев: Куприянов Михаил Васильевич (1903—1991), Крылов Порфирий Никитич (1902—1990), Соколов Николай Александрович (1903—2000). Они были приглашены к оформлению «Клопа» Маяковским, который подсел к ним, уже зная их по журнальным и газетным публикациям, за столик в кафе Дома писателей в 1928 году. См.: Кукрыниксы. В работе над «Клопом» // Встречи с Мейерхольдом, с.382—385.

** Александр Михайлович Родченко (1891—1956), дизайнер, график, фото- и кинохудожник, один из близких друзей и соратников Маяковского по Лефу.

В.Д.: Родченко, да.

В.А.: Но дело в том, что сам Маяковский ничего не мог рассказать о будущем коммунизме, кроме того, что там будет царствовать гигиена. Он сам после травмы юношеской, когда его отец умер от сепсиса, был помешан на гигиене, и вот он это, собственно, нам и предложил. А больше он ничего не мог предложить в «Клопе»... Но Игорь Ильинский играл очень хорошо Присыпкина, и во втором акте, когда он в клетке с клопом общается и рад, что хоть клоп с ним пришел из того мира, — это все было очень интересно.

Что касается «Бани», то это очень слабая пьеса, и она провалилась полностью, что послужило одной из причин гибели Маяковского.

В.Д.: А сейчас идет очень много на Западе.

В.А.: Да, но пьеса слабая, и опять-таки — все эти вот... старания показать светлое будущее очень беспомощны. Это я видел — и «Клопа», и «Баню». Более того, я слышал, как Маяковский читал «Баню» в клубе МОГЭС*, он называется «Красный луч» и находится на Раушской набережной, этот клуб, с выходом также и на улицу Осипенко, бывшую Садовническую.

* МОГЭС — Московское объединение государственных электростанций.

” Я слушал там самого Маяковского, но это была, так сказать, декламация, люди сидели холодно, потому что нельзя же было в 29-м году купить людей вот на такую непрожеванную агитацию за неизвестно какое будущее. Это все очень сложное дело.

В.Д.: Да, но тут я с вами в корне не согласен: и пьесу, и ту, и другую сейчас у нас читают. Но эта тема особая...

В.А.: Да.

В.Д.: Мне интересно ваше свидетельство. Холодно слушали?

В.А.: Очень! Очень холодно, и не хотели выступать люди. И мы ушли все.

Я вам должен сказать (возвращаясь к Мейерхольду), что он приходил обычно на репетицию, уже зная, что он будет репетировать и что он будет требовать от каждого исполнителя, подсказывал каждому, показывал очень хорошо, выходил и показывал по-актерски. Я помню, на репетиции «Рогоносца» Игорь должен был, обращаясь к своему наперснику, который выслушивал все его сетования на измену жены, должен был разговаривать с ним в доверительных тонах, а потом, прочитавши на лице у того якобы похоть в адрес своей жены — ни с того ни с сего дать ему пощечину. И вот Ильинский, репетируя момент, остановился и сказал: «Всеволод Эмильевич! Я не могу после такой ласковой беседы сразу дать ему пощечину. Мне это надо как-то оправдать». И Мейерхольд сказал: «А вы не оправдывайте, вы только механически дайте ему пощечину, от этого жеста у вас пойдет нужная злоба!» Так оно, конечно, и вышло, но главное — что это уже в какой-то мере система Станиславского.

А вообще Мейерхольд к Станиславскому относился очень уважительно. Например, известно, что постановку Станиславского «Горячее сердце» он смотрел несколько раз. И всем советовал посмотреть и смеялся. А вот моя жена, которая служила в Художественном театре, рассказывает, что, когда Мейерхольд сидел во втором — в третьем ряду во МХАТе и смотрел «Горячее сердце», он, естественно, смеялся на несколько секунд раньше, чем зрительный зал, потому что он уже все понимал, когда еще рядовой зритель не понимал.

В.Д. (ухсмехается): Хорошо!

В.А.: Да. А вообще-то мне приходилось видеть его в театральных залах, когда ему было скучно, потому что ему было очень интересно посмотреть начало постановки — так сказать, систему средств, систему

декораций, игры — но уже через десять минут он все понимал. А уйти нельзя, потому что сажают в первый ряд, и он, значит, сперва задравши нос, свой гигантский, нос Арлекина, сперва жадно впитывал все, что там было, а потом опускал этот нос и, опустивши, сидел до конца акта, а потом старался убежать, потому что ему все это было скучно. Да и понятно: не надо быть Мейерхольдом, чтобы быстро соскучиться на огромном количестве наших спектаклей, как тогда, так и сейчас. Ведь это тогда же, в 30-х годах, критик Борис Алперс* выдвинул интересный тезис в одной из статей: он написал: «благодетельная нивелировка театров» — более кощунственной оценки искусства я не знаю**!

* Борис Владимирович Алперс (1894—1974) входил в близкий круг Мейерхольда с 1912 г., в 1913—1919 гг. был секретарем студии Мейерхольда и секретарем его журнала «Любовь к трем апельсинам». С 1923 г. (после Массы) заведовал литературной частью Театра Революции; поддержал намерение Грипича поставить «Воздушный пирог» Ромашова. Это, как уже отмечалось, послужило поводом для ухода Мейерхольда из Театра Революции. См. воспоминания Алперса о Мейерхольде: Алперс Б.В. Искания новой сцены. М.: «Искусство», 1985, с.280—310.

** Найти эту фразу в обширном журнальном наследии Алперса не удалось. По предположению В.Ф. Тейдер, — см. примечание публикатора устных воспоминаний Ардова в историческом альманахе «Минувшее» (Вып.17, с.204) — не исключено, что она навеяна Ардову ошибкой памяти. Возможно, он имеет в виду статью Алперса «Судьба театральных течений», написанную в 1967 г. и тогда же опубликованную. В этой статье говорилось о наметившейся «диффузии» традиции душевного реализма, связанной со Станиславским, и мейерхольдовской условной театральной традиции, построенной на эксцентрике: «Это не была художественная нивелировка театральных стилей, как иногда пытаются рассматривать этот сложный процесс отдельные теоретики. Станиславский остался Станиславским, а Мейерхольд — Мейерхольдом, со всеми отличиями их творческих принципов и систем, с неповторимыми особенностями их индивидуального таланта» («Театр», 1967, №5, с.406).

В.Д.: «Благодетельная нивелировка»? Этот Алперс — он же Апостолов?

В.А.: Нет.

В.Д.: Не он, нет?

В.А.: Нет. Алперс его настоящая фамилия и знаменит он тем, что он в молодости писал стихи, показал их Александру Блоку, и Блок сказал: «Поэта из вас не выйдет»*. Тогда он и стал критиком.

* Алперс был знаком с А.А. Блоком, встречался с ним и у него дома, и, случайно, в консерватории, в театре, на улице. Летом 1973 г. он писал в одном из своих писем: «Я чувствую его [Блока] очень близким себе именно как личность. Как будто он во мне сидит. Наверное, это потому, что он оказал на меня, как мне кажется, решающее влияние. И не как поэт, а в целом, в каких-то главных сторонах его мирозерцания» (цит. по: Тодрия Н.С. Театральные очерки и их автор Б.В. Алперс // Алперс Б.В. Театральные очерки. В 2-х тт. Т.1. Театральные монографии. М.: «Искусство», 1977, с.5). Но в мемуарах о Блоке Алперс этот эпизод со своими стихами, сурово оцененными великим поэтом, не упоминает (см.: Алперс Б.В. Искания новой сцены, с.336—341).

Апостолов — работник ЦК партии, который очень много навредил нашему искусству. Он сидел в отделе культуры. А я пришел в Театр Миниатюр, где Апостолов крушил программу, и сказал: «Товарищи, у вас хороший спектакль, не обращайтесь внимание на всех этих Астолоповых!»

В.Д.: Вы сказали?

В.А.: Да. Труппе. К большой их радости. Но Апостолов уже, по-моему, на пенсии, кончился...

Ну, что касается Мейерхольда, то он был тщеславен поразительно. Он, например, говорил: «Если в газете в данном номере или в журнале не упомянута нигде фамилия Мейерхольда, такой номер для меня не существует».

В.Д.: Где он мог это сказать? Вы что — сами слышали?

В.А.: Да, сам слышал. Он говорил это за кулисами. Мне приходилось бывать на репетициях, меня все это интересовало... Потом он, видите ли, еще что: он делал себе популярность, то есть он понимал, что раз мы его поклонники, то мы уже и дальше разнесем его славу. А ему надо было бороться с теми, кто считал, что его постановки и вся его деятельность неправильны. Таких, я повторяю, было меньшинство. Но все кончилось трагически...

В.Д.: Это известно...

В.А.: Вы знаете что — я вам скажу эпизод, который вы не знаете. Мне говорил один работник ведомства Лубянки... У Мейерхольда отняли театр, это было задумано. Но...

В.Д.: В 38-м году. А арестовали его...

В.А.: Неправда. Театр раньше отняли*. И вот тут, когда отвернулись от него большинство деятелей (например, Пров Садовский** написал статью в «Известиях», что правильно отняли***), а пришли к Немировичу-Данченко — тот отказался осуждать Мейерхольда****, а Станиславский взял его к себе очередным режиссером в свой музыкальный театр***** ... Теперь вот что произошло дальше. Он жил уже, так сказать, на положении вот такого очередного режиссера, а тут в 40-м году была конференция Российского театрального общества, куда собрали режиссеров со всей федерации. И на этой конференции Мейерхольд имел триумф: во-первых, его избрали в президиум, во-вторых, ему аплодировали несколько минут, овации*****, и, в четвертых...

* Государственный театр имени Мейерхольда (ГОСТИМ) был ликвидирован 7 января 1938 г. (см. об этом, к примеру: Громов Е. Сталин: Власть и искусство. М.: «Республика», 1998, с.250; Максименков Л.В. Дело Мейерхольда // Максименков Л.В. Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция 1936—1938. М.: «Юридическая книга», 1997, с.270—282; Рудницкий К.Л. Крушение театра // Мейерхольдовский сборник. Вып.1. Ч.II. М.: Комиссия по творческому наследию В.Э. Мейерхольда, Творческий центр имени Вс. Мейерхольда, Российский институт искусствознания, Центральный государственный музей им. А.А. Бахрушина, 1992, с.7—29; и т.д.).

** Речь идет о представителе старой семьи русских актеров и Малого театра, народном артисте СССР (1937) Прова Михайловиче Садовском (1874—1947); во второй половине 1930-х гг. он был художественным руководителем Малого театра. Весной 1936 г. Садовский встречался с Мейерхольдом, поскольку в то время Малый театр хотел пригласить Мейерхольда для постановки какой-нибудь пьесы по его выбору. Этому плану покакой-то причине не суждено было осуществиться (об этой встрече вспоминал племянник Садовского, М.М. Садовский, как уже отмечалось, в 1933—1938 гг. артист ГОСТИМа, — см: Садовский М.М. Чародей театра, с.520—521).

*** В «Известиях» от 18 декабря 1937 г. (№294, с.4), за три недели до ликвидации ГОСТИМа, среди других «открытых писем общественности», специально посвященных Мейерхольду, было напечатано письмо П.М. Садовского „Школа формалистических выкрутасов“, где Мейерхольд обвинялся в том, что «безжалостно калечил известнейшие произведения русских классиков», превращая их в «полные формалистических выкрутасов и мистики безыдейные пьески». В письме говорилось о том, что «часто мейерхольдовцы, особенно в последние годы, жаловались на отсутствие театрального помещения», но постановки Филиала Малого театра, который «также не может похвастать своим помещением», тем не менее имеют (надо полагать, в отличие от ГОСТИМа) «у зрителей заслуженный успех». Вывод из этого следовал очень жесткий: «Может быть, Вс. Мейерхольд сумеет работать в другом театре и проявить себя там как режиссер и актер. Но театром он руководить не может, и театр им. Мейерхольда не нужен советским зрителям».

**** В.Н. Немирович-Данченко (1858—1943) был первым учителем Мейерхольда, однако отношения между ними не отличались особым дружелюбием. Это было известно всем, и потому именно к Немировичу-Данченко обратились с предложением дать интервью по поводу закрытия театра Мейерхольда. Гладков писал о реакции Немировича-Данченко на это предложение: «Перед этим в газетах было напечатано враждебное Мейерхольду заявление известного театрального деятеля С. [Садовского?]. И вот рассказывают, что, выслушав просьбу об интервью, Немирович-Данченко решительно отказался дать его и добавил: „Театр закрыт, и мое мнение ничего не изменит. Это, во-первых. Во-вторых, как говорится, лежачего не бьют. А в-третьих, — прибавил он, помолчав и разглаживая бороду, — это все смешно. Спрашивают С. его мнение о Мейерхольде. Это же все равно, что великого князя Николая Николаевича спрашивать, что он думает об Октябрьской революции...“» (Гладков А.К. Воспоминания, заметки, записки о Мейерхольде, с.300).

***** В театре им. Станиславского Мейерхольд был привлечен к постановке оперы Дж. Верди «Риголетто», а также готовился к постановке оперы В.А. Моцарта «Дон Жуан». Но этот последний проект, который Мейерхольд активно обсуждал со Станиславским, к сожалению, он не успел осуществить. О взаимоотношениях Мейерхольда со Станиславским после закрытия мейерхольдовского театра см.: Кристи Г. Станиславский и Мейерхольд // «Октябрь», 1963, №3, с.178—186; Бахрушин Ю. Станиславский и Мейерхольд // Встречи с Мейерхольдом, с.584—589; Румянцев П. В оперном театре имени К.С. Станиславского // там же, с.590—600.

***** Речь идет о Первой всесоюзной режиссерской конференции, состоявшейся в июне 1939 г. Действительно, в честь Мейерхольда в зале много раз гремели овации — и 13 июня 1939 г., в день открытия конференции, и 15 июня, когда он выступал в прениях. Речь Мейерхольда стала его последним публичным выступлением (см. об этой конференции: Режиссер в советском театре. Материалы первой всесоюзной режиссерской конференции, М.—Л., «Искусство», 1940; О.М. Фельдман. Всеволод Мейерхольд на режиссерской конференции 1939 года // Мир искусств. Статьи. Беседы. Публикации. Вып.1. М.: Государственный институт искусства (ГИТИС), Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания, 1991, с.413—437; Из стенограммы заседаний Первой Всесоюзной режиссерской конференции (13—20 июня 1939 года // Там же, с.437—475); Щербаков В.А. [Выступление на Научно-практическом семинаре, посвященном творческому наследию В.Э. Мейерхольда. г. Пенза. 20—24 февраля 1989 г.] // Мейерхольдовский сборник. Вып.1. Ч.II. М., 1992, с.216—224; и т.д.

(Перерыв в записи.)

В.Д.: Пожалуйста, «...и — в четвертых...»

В.А.: ...всякий раз, как какой-нибудь из ораторов упоминал имя Мейерхольда, опять начинались аплодисменты. Вот за это его и арестовали*. Его арестовали, а потом, когда в 56-м году его реабилитировали, то Игоря Ильинского вызвали в качестве, так сказать, эксперта о том, стоит ли его реабилитировать.

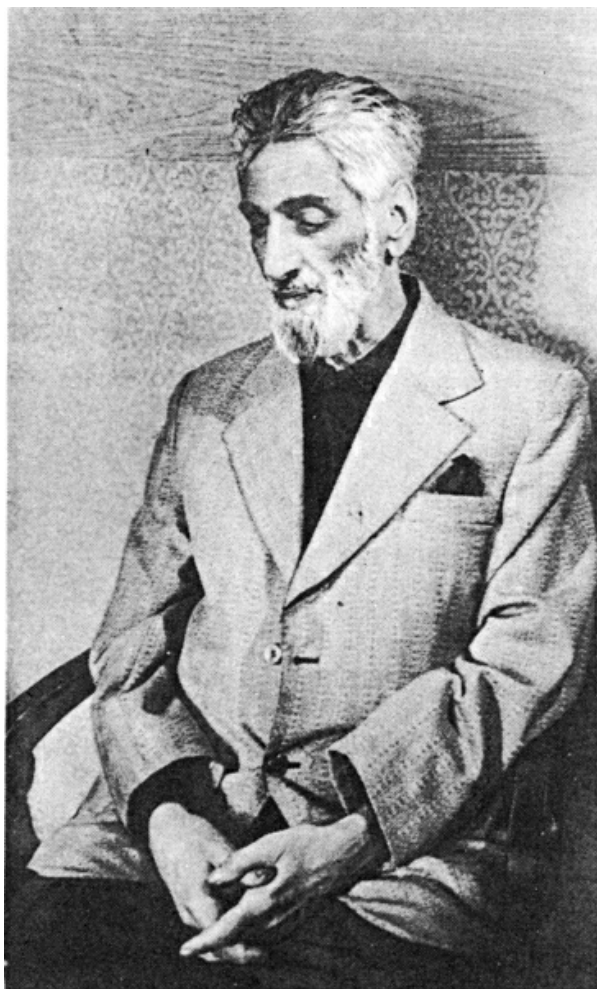
* Ср.: «Можно предположить, что непредвиденный триумф, которым конференция наградила Мейерхольда, усугубил его положение. Порыв общего энтузиазма, вызванный его появлением за столом президиума, взрывы аплодисментов, которыми сопровождалось в первые дни каждое упоминание его имени..., имели во вполне очевидном подтексте недвусмысленный протест против преследований, обрушенных совсем недавно на великого режиссера. Зал... солидаризировавшийся с Мейерхольдом, обнаруживал остатки своей неукротимости и неподконтрольности, свою неуправляемость и тем самым вопреки своим намерениям давал повод для дальнейших санкций против Мейерхольда и провоцировал их» (О.М. Фельдман. Всеволод Мейерхольд на режиссерской конференции 1939 года, с.414).

” Ильинский, конечно, дал самые положительные отзывы об этом человеке, но когда ему в прокуратуре — Ильинскому — сказали, что жизнь Мейерхольда кончилась тем, что Берия в своем кабинете его застрелил, Ильинский упал в обморок*.

* Мейерхольд был расстрелян в Бутырках особоуполномоченным НКВД А. Калининым и несколькими охранниками 2 февраля 1940 г. См.: Смертельная игра мастера. Кто погубил театр великого режиссера? [Беседа с искусствоведом А. Шерелем] // «Московский комсомолец», 2005, №055 (23819), 16 марта, с.8.

В.Д.: Ах, так ему сказали?

В.А.: Да. Интересно, что противник Мейерхольда в течение десятилетий — Таиров — обрел почти ту же судьбу: его театр тоже закрыли, а Александр Яковлевич... *(не может продолжать говорить из-за душащих его слез.)*



Фотография В. Ардова, сделанная во время третьей беседы с В. Дувакиным 8 августа 1974 г.

В.Д.: Да, это волнительно. А что с Таировым?

В.А.: ...Не арестовали, но он сам умер от огорчения очень скоро*. Ну, вот. А Коонен** прокляла трех человек, которые переняли театр: это Ванин Василий Васильевич — артист, который стал худруком***, потом Ганшин, ихний же актер, который стал директором, и ловкий администратор по фамилии Матусис, который был... замдиректора. И все трое умерли в течение двух лет — вот это интересно****.

* В июне 1949 г. Таиров был освобожден от должности главного режиссера и художественного руководителя театра. Камерный театр был реорганизован в Московский драматический театр имени А.С. Пушкина. Таиров был переведен в Театр имени Е.Б. Вахтангова. Вот как закрытие таировского Камерного театра было описано К.Л. Рудницким: «Эта акция была в некотором роде новаторской. История советской сцены знала случаи закрытия прославленных театров МХАТ 2-го, театра Мейерхольда. Но чтобы главного режиссера выгнали из театра, им созданного, такого еще не бывало... События 1949 года Таирова потрясли. Этому он не перенес. Совершенно разбитый, душевно сломленный, с потускневшими, будто незрячими глазами, он иногда показывался на Тверском бульваре и молча останавливался возле щита, где еще виднелись афиши Камерного театра. Потом он исчез, и 25 сентября 1950 года мы узнали о его смерти» (Рудницкий К.Л. Александр Таиров: Конец пути // «Театральная жизнь», 1988, №21, с.32).

** Алиса Георгиевна Коонен (1889—1974), актриса, жена Таирова.

*** «Василий Ванин, крупный актер, народный артист СССР, давно рвался режиссировать и потому давно конфликтовал с Завадским, у которого работал. Ванину была нужна своя труппа, свое помещение, нужен был свой театр. Так что коллизия, сложившаяся в Камерном театре, вполне могла разрешиться к выгоде Ванина» (см.: Рудницкий К. Александр Таиров: Конец пути, с.32).

**** Ванин (1898—1951) действительно скончался через два года после закрытия Камерного театра. Но Виктор Никоневич Ганшин (род. в 1903), скончался в 1959 году. Годы жизни Я.А. Матусиса выяснить не удалось.

В.Д.: Она жива, я ее пытаюсь записать*. *(Пауза.)* Мы дошли, так сказать, до конца самого Мейерхольда. Ну как, вы имеете еще о нем самом? Вы ведь много встречались... Вот об Есенине вы много конкретных вещей рассказали... Что-нибудь, помните еще о Мейерхольде или перейдем к другим темам?

* Запись с Коонен так и не состоялась. Неоднократно были назначены дни встречи, но каждый раз что-либо мешало.

В.А.: Нет, перейдем лучше, перейдем к другим...

(Перерыв в записи.)



Рисованный портрет В. Ардова работы В. Высоцкого, сделанный на Северо-Кавказском фронте Великой Отечественной войны (1942). Дар В. Ардова

О «Синей блузе»

В.Д.: О «Крокодиле» вы рассказали всесторонне... А мне как раз очень советовали не забыть, что вы были в «Синей блузе» — очень своеобразном таком театрализованном образовании: театр это был, и не только театр, а вместе с тем и театр, и эстрада, и еще*... Мне это было близко по жанру. Я по этому поводу расспрашивал одну художницу — Айзенберг**. Но это художники, а вы были, как я слышал... собственно, центральной фигурой литературской в «Синей блузе».

* «Синяя блуза» — небольшой молодежный, вначале любительский коллектив, противопоставивший свое агитационное, публицистическое творчество профессиональной эстраде. По словам В.Е. Ардова, «для „Синей блузы“ характерно было умение использовать все мыслимые формы воздействия на зрителей-слушателей: музыка и пение, танец и художественную гимнастику, акробатику и жонглирование, эквилибристику и многоголосую декламацию» (Ардов В.Е. Разговорные жанры на эстраде. М.: «Советская Россия», 1968, с.77). См. о «Синей блузе»: Южанин Б., Мрозовский В. Советская эстрада. Сборник репертуара московского театра «Синяя блуза». М.: Теа-кино-печать, 1929; Ардов В., Гаркави М. Всегда боевые, активные // «Советская эстрада и цирк», 1964, №5; «Синяя блуза». Гала-представление // «Юность», 1967, №11, с.107—110; Уварова Е. «Синяя блуза» // Вопросы театра. Сборник статей и материалов. М.: Институт искусств Министерства культуры СССР, 1975, с.288—311; Уварова Е. Эстрадный театр: миниатюры, обозрения, мюзик-холлы. М., 1983.

** Беседа о «Синей блузе» с Ниной Евсеевной Айзенберг (1902—1975?) была записана в ноябре 1968 г. // ОУИ НБ МГУ. № 71. См.: «Синяя блуза» СССР. Альбом. М.: 7-я типография «Искра революции», 1928, с.15, 26, 40, 42.

В.А.: Я центральной фигурой не был, я был одним из многих авторов. Но у меня хорошая память, и я жив, тогда как многие уже от нас ушли, и я должен сказать, что сейчас вот, в прошлом году, мы справляли 50-летие «Синей блузы», был ряд вечеров и выступлений в печати. Я лично опубликовал, наверное, не менее десяти статей в разных органах. Был вечер в Октябрьском зале Дома Союзов под эгидой МГСПС и ВЦСПС.

Это, конечно, большое дело.

И я должен вам сказать, что это все — рождение эпохи. Сейчас... все создается со скрипом, я бы сказал — в бюрократическом порядке. Например, из наших театров только один Ефремов создал свой «Современник»* в порядке личной инициативы — своей и артистов. А то всему этому предваряется смета, разрешение и прочее. «Синяя блуза» возникла, как гриб в лесу — совершенно неожиданно. И такое было время, и такая была потребность в этой организации, что она разрослась буквально за год, за два. Что значит «разрослась»? От группы неквалифицированных любителей-студентов Коммунистического института журналистики, где учился Борис Семенович Южанин (вот он и был организатором**), они стали коллективом, насчитывающим 13—15 бригад, и в каждой бригаде по 12 артистов. А артисты такие, как, скажем, Гаркави, Жаров...

* Речь идет о режиссере и актере Олеге Николаевиче Ефремове (1927—2000), который организовал театр «Современник» в 1957 году.

** В.Т. Шаламов вспоминал о драматично сложившейся судьбе Бориса Семеновича Южанина (наст. фамилия Гуревич, 1900—?): «Южанин был арестован за попытку перейти границу, приговорен к трехлетнему заключению в лагерь и отправлен на Северный Урал. <...> — Вы знаете, я ничего не помню, что со мной было. Психоз какой-то. Почему-то я очутился в Батуми — я не знаю. <...> Через год Южанин вернулся в Москву, жил в Мытищах, в тридцатые годы работал на радио...» (Шаламов В.Т. Воспоминания. М.: «Олимп», «Астрель», «АСТ», 2001, с.33). После этого Шаламов вспоминает о своих встречах с Южаниным в музее, в Доме художественной самодеятельности: «В музей приходит и Южанин. Он постарел, поседел. Он был раздавлен лагерем. Никогда не оправился после этой катастрофы. Еще бы — ведь потом был тридцать седьмой год, была война» (там же). Н.Е. Айзенберг говорила Дувакину о Южанине: «Безусловно, талантливый и очень своеобразный. Своеобразный он был с какими-то странностями. Я считаю, что у него какое-то было отклонение от нормы, но в хорошую сторону».

В.Д.: Жаров был в «Синей блузе»?

В.А.: Жаров Михаил Иванович... Миров Лев Борисович, Бениаминов из Ленинграда, ныне народный артист то же самое... Там целый ряд был... Рина Зеленая... Борис Тенин*, там было очень много первоклассных артистов, которые выходили в составе этой группы на параде перед публикой, и те сорок пять минут — час, который они занимали, они играли: во-первых, уже сравнительно квалифицированный репертуар, а главное — играли-то хорошо! А режиссеры были: Юткевич Сергей Иосифович, Мачерет Александр Вениаминович... впоследствии видный кинорежиссер**, Типот Виктор Яковлевич — один из создателей Театра Сатиры***. Кстати, 50-летие этого театра будет отмечаться сейчас в сентябре, и я уже записал на радио свою речь по этому поводу.

* Актеры «Синей блузы»: Михаил Наумович Гаркави (1897—1964), Михаил Иванович Жаров (1900—1981), Лев Борисович Миров (1903—1983), Александр Давидович Бениаминов (1904—1991), Рина (Екатерина) Васильевна Зеленая (1902—1991), Борис Михайлович Тенин (1905—1990).

** Мачерет Александр Вениаминович (1896—1979). Поставил фильмы: «Частная жизнь Петра Виноградова» (1935), «Родина зовет» (1936), «Ошибка инженера Кочина» (1939), «Я — черноморец» (1944) и другие; экспериментальный цветной фильм — «Цветные киноновеллы» (1941, «Небо и ад» по П. Мериме, «Свинопас» по Х.К. Андерсену).

*** В.Я. Типот (1893—1960), русский советский драматург, режиссер. Сотрудничал в «Синей блузе», автор произведений для эстрады, один из инициаторов создания Московского театра Сатиры. Писал (в соавторстве с А.М. Арго, В.Е. Ардовым, Д.Г. Гутманом и др.) обозрения, шедшие на сценах театра Сатиры и др. («Москва с точки зрения», 1924, «Спокойно, снимаю!», 1925, «Насчет любви», «Мишка, верти!», «Любовь и все остальное» (все в 1926) и т.д. Типот является также соавтором либретто многих советских музыкальных комедий и оперетт: «Свадьба в Малиновке» (1937), «На берегу Амура» (1939), «Беспокойное счастье», «Вольный ветер» (обе в 1947), «Девичий переполох», «Сын клоуна» (обе в 1950).

Так вот, почему это так быстро выросло и так быстро расцвело? Гигантская потребность была в слове — актуальном, современном, посвященном тому, что происходит на земле. Заметим, еще не было большого советского искусства. Не написан ни «Тихий Дон», ни «Любовь Яровая», ни «Бронепоезд 14—69» — ничего этого не было. На эстраде — все дореволюционное. Почистили-то здорово: всю эту шантанную мерзость и пошлость запретили, но то, что игралось, тоже, собственно, было далеко от современности. А Южанин — он был человек, я бы сказал, даже примитивный. Он был участник войны на Дальнем Востоке, приехал в Москву, учился на факультете журналистики, и вот ему пришло в голову создать такую живую газету. Надо заметить, что метод живых газет существовал в нашей армии и в деревне и на заводах и раньше, то есть с самой революции, например, политотделы воинских частей имели живые газеты. И это обуславливалось тем, что большинство населения было неграмотным, к ним нельзя было обращаться газетами печатными, а надо было с ними разговаривать вот так — в полутеатрализованной форме. Так это и делалось. Поэтому он имел уже этот опыт, и он сам был автором, причем автором весьма посредственным и примитивным и не заблуждался на свой счет. Но он так любил это дело! У него в жизни

не было другой цели, и вот очень скоро ВЦСПС взяло под свое крыло это начинание — «Синюю блузу»... А вы знаете, синяя блуза — это униформа рабочих на западе, традиционная вещь. «Синей блузе» отвели две маленькие комнатки в помещении бывшего трактира «Лондон».

В.Д.: Это Москва?

В.А.: Москва. То, что раньше называлось Охотный ряд, сейчас проспект Маркса. Представьте себе здание Благородного собрания... МГСПС, Дом Союзов...

В.Д.: Потом тут Параскева Пятница была, немножко поближе.

В.А.: Вот наш трактир «Лондон» — одноэтажное здание, примыкавшее непосредственно к Дому Союзов... там были еще что-то... Это было все передано ВЦСПС. Две комнатки отвели: в первой комнате сидели машинистки и бухгалтер, во второй комнате сидел Южанин и его заместитель Мразовский. Приходили туда Маяковский, Асеев, Кирсанов, композиторы — Блантер, Кац, Фомин и многие другие. Когда Южанин, который не курил, пожаловался Маяковскому, что курят у него в маленькой комнатке, Маяковский написал плакат: «Не хотим вдыхать никотин». И этот плакат висел над головой Южанина. А он был одержимый человек... Я про него придумал так, что он говорил, что вот «Анна Каренина» хорошо написана, а нам не годится, «Синей блузе», короче надо и меньше действующих лиц. А когда мы с ним вошли в первый раз в жизни в большой зал ресторана при «Европейской» гостинице в Ленинграде, он сказал: «Какой хороший зал, тут могли бы репетировать два или три коллектива наших сразу». Он всё...

В.Д.: Оценивал...

В.А.: ...рассматривал с точки зрения «Синей блузы».

В.Д.: Это понятно! (*С горечью.*) Когда чем-нибудь увлечен, то так...

В.А.: «Синяя блуза», помимо вот этих профессиональных коллективов в Москве и в Ленинграде, [была] и в других больших городах, в других ведомствах: была железнодорожная живая газета, не помню названия, но там тоже были первоклассные актеры и режиссеры... «Синяя блуза» приезжала и на завод, в цех, и в учреждения, сдвигались столы и играли свой репертуар и перед столиками в ресторанах и пивных. Почему? Потому что и там сидела советская публика — рабочие, служащие — и надо было с ними разговаривать на актуальные темы.

Сам Южанин руководил этим делом, пока оно его, так сказать, не переросло. Уже к началу 30-х годов «Синяя блуза» стала выдыхаться. Она уже стала примитивной, повторялась, и постепенно это дело было как-то передано в другие руки, а потом вскорости заглохло. Тут ВЦСПС поступил неправильно: они вместе с водой выплеснули ребенка, потому что надо было сохранить. Сейчас этот метод восстанавливается.

Спектакль «Синей блузы» начинался с того, что под марш, всегда один и тот же, выходили 10—12—15 участников и пели эту зачинную песню (*напеваet*): «Мы, синеблузники, мы профсоюзники, мы не Бояны-соловьи» и так далее. Слух у меня плохой — в солисты не прошусь. Но когда мы сделали на радио вечер (это было несколько лет назад), выступали Михаил Иванович Жаров, композитор Сигизмунд Кац* и я, то пришло две тысячи писем от старых синеблузников и от современных деятелей на культурном фронте, и все просили повторить передачу. Она была несколько раз повторена, а потом к юбилею уже печатались всюду эти статьи.

* Сигизмунд Абрамович Кац (1908—1984), российский композитор, народный артист РСФСР (1980). Создавал оперетты, песенно-хоровые сюиты; камерные и инструментальные произведения; песни, в том числе «Как у дуба старого» (1939), «Шумел сурово Брянский лес» (1942); музыка для драматического театра и др. Государственная премия СССР (1950).

«Синяя блуза» — один из ярких примеров того, что значит социальный заказ. Этот термин, по-моему, Маяковского. Вот именно была нужна такая «блуза», и она возникла с необыкновенной легкостью. Ведь тысячи последователей! Бюллетень «Синей блузы», где печатался репертуар, советы технические, советы по костюмам, потом фотографии коллективов, отдельных артистов и авторов — она выходила тиражом до 10 тысяч. Ее нельзя было купить, потому что всем она была нужна: и на периферии, и в столице.

«Синяя блуза» перекинулась через границу: в демократической Веймарской республике, в германской, были синеблузные коллективы. Они были также, по-моему, чуть не в Японии, в Скандинавии. «Синяя блуза» выезжала на гастроли в Норвегию, в Германию. Были они и в Маньчжурии, вот что интересно. Маньчжурия тогда была под властью, по-моему, еще китайских генералов, японцы еще ее не схватили...

В.Д.: Да, там Чан Кай-ши* был...

* Чан Кай-ши (1887—1975) — глава (с 1927 г.) реакционного гоминьдановского режима, свергнутого в результате народной революции в Китае в 1949 г.; с остатками войск бежал на о. Тайвань, где закрепился при поддержке США.

В.А.: Да. Так вот надо сказать, что город Мукден... нет, Харбин — это русский город фактически, потому что там население-то было все русское к тому времени...

В.Д.: Да. Это КВЖД.

В.А.: КВЖД. И вот мне рассказывал Лев Борисович Милов, как их принимали в Харбине люди, которые соскучились по родине.

Передразнивали, пародировали и немножко издевались над «Синей блузой» многие, но никто не отрицал пользы, которую приносило это учреждение. Методы «Синей блузы», их режиссеров — таких, как Томисс*, Шахет**, Юткевич и других — они перенесены и по сей день в наши цирковые спектакли. Шахет потом был главным режиссером московского цирка. Они же перенесены в оперетту, и на эстраде можно уследить эти выходы, эти перестройки под музыку, эти пирамиды, которые из людей строили тогда синеблузники. А что касается меня, то моя роль была скромной. Я писал бытовые сценки, рассказы, некоторые из них они отвергали, а некоторые шли и имели успех. Были у меня такие сценки, которые игрались буквально всеми коллективами Москвы, просачивались на периферию.

* Тамара Томисс (годы жизни установить не удалось), по словам Нины Евсеевны Айзенберг. «была-се-таки более уже квалифицированная актриса, балерина и режиссер впоследствии» (беседа с Дувакиным). См.: «Синяя блуза» СССР. Альбом... с.14, 28, 29, 35—37, 42, 43, 47. Томисс Т. Великая сила — гвардия тыла! Великая сила — гвардия тыла! Эстрадный сборник для художественной самодеятельности. Томск: Типография «Красное знамя», 1943.

** Советский цирковой и эстрадный режиссер Борис Александрович Шахет (1899—1950).

И по сей день, когда я приезжаю куда-нибудь на периферию, то обязательно ко мне приходят на моих выступлениях средних лет или даже старые люди, которые говорят: «А мы вас помним по „Синей блузе“!» Причем они помнят только мои «бессмертные» произведения (*Дувакин усмехается*), потому что сам-то я не выезжал туда. Но, помню, из Астрахани меня попросил обком партии поехать в какой-то район глубинный. Вот я поехал. Помню, что надо было ехать через станцию Чапчачи — уже, собственно, этим все сказано — какая станция. И там, в степях, где половина населения казахи, а половина — русские, там заведующий клубом, районным Домом культуры, мне рассказывал, как они приезжали в Москву с любительской «Синей блузой», и как их премировал лично Михаил Иванович Калинин, подаривший им набор балалаек для ихнего оркестра. Все!

(Перерыв в записи.)

В.Д.: ...Жанр «Синей блузы» — это что: пьеска, монтаж...

В.А.: Всё! Во-первых, они первые придумали монтажи из разных произведений, во-вторых, там были сценки, в-третьих — то, что называется скетчи, в-четвертых, такие оперетты. Скажем, международная тематика там... методами фарса и оперетты высмеивались поведение и политика наших...

(Запись обрывается.)



Рисунок-шарж на В.Е. Ардова, подаренный им В.Д. Дубакину и датированный июнем 1975 г.