

О капустниках в «Летучей мыши», общении с Мейерхольдом и несостоявшемся романе между матерью и Маяковским

<https://oralhistory.ru/talks/orh-257>

ВСТУПИТЕЛЬНАЯ
РЕЧЬ

Ю. ОЛЕША

Участвуют: Л. В. ВАРПАХОВСКИЙ, проф. В. Н. ВСЕВОЛОДСКИЙ, А. А. ГВОЗДЕВ,
С. С. МОКУЛЬСКИЙ, А. П. ПИОТРСКИЙ, проф. Л. Ф. СПОКОЙНЫЙ

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНАЯ
РЕЧЬ

Вс МЕЙЕРХОЛЬД

ДИ
СП
У
Т

Собеседник

Варпаховский Леонид Викторович

Ведущий

Дувакин Виктор Дмитриевич

Дата записи

Беседа записана 18 июня 1972 и опубликована 3 марта 2025.

Введение

Заключительная беседа Виктора Дувакина и театрального режиссера Леонида Варпаховского состоялась через полгода после предыдущей, поэтому собеседники начали разговор с дополнений. Варпаховский долго собирается с мыслями, прежде чем начать говорить о несостоявшемся романе между Владимиром Маяковским и его матерью. А следом рассказывает о театре-кабаре «Летучая мышь», где бывал с матерью, о его создателе Н. Ф. Балиеве и переходит к рассказу о том, каким был в общении Всеволод Мейерхольд. Яркий эпизод — рассказ о том, как они вместе с Мейерхольдом экспромтом рассказывали о судьбах будущего театра перед высшим командным составом. В конце беседы Варпаховский говорит о Дмитрии Шостаковиче и его отношениях с Маяковским, а также о Сергее Эйзенштейне.

Виктор Дмитриевич Дувакин: Леонид Викторович, давайте начнем. Я очень вам признателен за ту программу, которую вы наметили на сегодня. Она, несомненно, очень интересна. Но, как выяснилось из нашего предварительного разговора, у вас есть кое-что добавить к нашей самой первой беседе, о Маяковском. Вы хотите что-то добавить, связанное со знакомством вашей мамы с Маяковским. Вот давайте, пожалуй, нам бы с этого и следовало начать. Таким образом, я прошу вас не только рассказать, если вы что-то еще вспомнили, из ваших личных детских воспоминаний о Владимире Владимировиче, но и все, что вы знаете о нем от вашей матери или посмертно из ее архива. Уже можно, все готово. Пожалуйста, Леонид Викторович, прошу вас.

Леонид Викторович Варпаховский (долго молчит): Мне очень трудно об этом говорить, потому что я был тогда ребенком и мало что понимал. Сейчас я на это смотрю несколько иначе, с высоты уже зрелости своей, но хочу дополнить тем, что Маяковский бывал у нас в доме и после революции. Я очень хорошо помню его приходы к нам в 18-м, 19-м и в 20-м году, в тот же самый дом в Пименовском переулке. Я помню, как собиралась большая компания, которая вместе, коллективно, отправлялась в «Летучую мышь» посадить в лужу конференсье и руководителя этого театра Никиту Федоровича Балиева.

В. Д. (заинтересованно): Что это такое?

Л. В.: Сговаривались, как они его срежут. Разрабатывалась целая программа. «Я скажу то-то, а если он ответит так, то вы ответите ему так-то... А если так, то вы ответите так-то...» И в этом сценарии активное участие принимал Маяковский, и, надо сказать, к чести Балиева, что он был непобедим.

В. Д.: Да что вы? А кто такой Балиев?

Л. В.: Балиев — это был знаменитый конференсье и организатор «Летучей мыши».

В. Д.: Театра?

Л. В.: Театра.

В. Д.: А что это был за театр?

Л. В.: Это театр миниатюр, такого несколько, как теперь сказали бы, «капустнического» толка.

В. Д.: Ах, вот что.

Л. В.: Да. Это был в прошлом артистический кружок, организовавшийся в Художественном театре, где устраивались вечера, и отсюда и пошло название «капустник».



На эти вечера съезжались вся литературная и театральная Москва, и ничем не кормили, кроме как капустой.

В. Д. (смеется): Ах, вот что!

Л. В.: Да. И вот там были всякие шутки. Там Станиславский и Немирович танцевали па-де-де из классического балета, Станиславский изображал мужчину, а Немирович — балерину.

В. Д. (со смехом): Ой, какая прелесть!

Л. В.: Да. Вот эти вечера и привели к тому, что это имело огромный успех, и у артиста Художественного театра Никиты Федоровича Балиева, очень остроумного человека и душа... он был душой всех этих капустников, возникло желание превратить это в профессиональный театр. И в доме Нирнзее в подвале....

В. Д.: Там, где цыганский театр?

Л. В.: Вот там, где потом был цыганский театр, был открыт театр под названием «Летучая мышь». Вся Москва — художественная, театральная, литературная — стремилась на эти представления «Летучей мыши». Так сказать, кумиром и центром был сам Балиев, который был, по существу, первым конференсье русским. Он абсолютно каждый раз выступал импровизационно, каждый раз он говорил новое, у него была программа неожиданная, и он сильнее всего был в столкновениях со зрительным залом. Ему давали реплики, и он эти реплики парировал.

В. Д.: Это страшно интересно для Маяковского было.

Л. В.: Да. Школа. И вот Маяковский страшно был озадачен. Ему ужасно хотелось посадить в калошу Балиева. И вот у нас в доме собиралась целая компания, среди них был Иван Михайлович Москвин, Владимир Владимирович Маяковский, Николай Мариусович Радин. И вот с разработанной программой, все вместе, взяв за руки и маленьких детей, в том числе и меня, отправлялись поздно вечером в эту самую «Летучую мышь».

В. Д.: Да! Вы театральное воспитание получили с пеленок?

Л. В.: Да.



Мама нас таскала по всем кабакам.

И вот в этой «Летучей мыши» по разработанной программе, когда выходил Балиев, ему подавали реплику, и былотри-четыре варианта его ответов возможных, и каждый ответ уже был заранее предусмотрен контрответом. Но ответ, который говорил Балиев, был пятый или шестой, не предполагавшийся — и вся сценарная разработка проваливалась. (Дувакин смеется)

Вот это я очень хорошо помню.

В. Д.: Великолепно!

Л. В.: Об этих днях неожиданно совершенно в моем сознании возникло новое, волнующее меня воспоминание в 43-м году. В это время я находился на Колыме, в лагере, и время от времени, очень редко, получал от мамы письма. И в одном из писем мама мне прислала незнакомым мне почерком переписанные два стихотворения. Она мне намекнула, что эти стихотворения оставил ей в свое время Владимир Владимирович Маяковский и что вроде даже она была тем образом поэтическим...

В. Д.: Поводом, так сказать.

Л. В.: ...поводом для написания этих стихов. Эти стихи хорошо теперь известны. Одно из них называется «Отношение к барышне» начинается очень многозначительной фразой:

Этот вечер решал —

не в любовники ль выйти нам? —

темно,

никто не увидит нас.

Я наклонился действительно,

и действительно

я,

наклонясь,

сказал ей,

как добрый родитель:

«Страсти крут обрыв —

будьте добры,

отойдите.

Отойдите,

будьте добры».

Я тогда внимательно вчитался в эти строчки, и что-то новое возникло в моих воспоминаниях о взаимоотношениях мамы и Владимира Владимировича. Второе стихотворение, известное теперь под названием «Гейнеобразное», звучало так:

Молнию метнула глазами:

«Я видела —

с тобой другая.

Ты самый низкий,

ты подлый самый...» —

И пошла,

и пошла,

и пошла, ругая.

Я ученый малый, милая,

громыханья оставьте ваши.

Если молния меня не убила —

то гром мне

ей-богу, не страшен.

И это стихотворение немножко приоткрыло (конечно, в поэтической форме) взаимоотношения между молодой женщиной и мужчиной. Я понял, что там элемент ревности возникает, иронии... Я не знал, что мне делать с этой рукописью. Я совершенно не знаю, чьей рукой это было написано. А может быть, рукой самого Маяковского. Потому что почерк его я не помнил в лагере. Я думал, что если я когда-нибудь вернусь, то я сохраню эти листочки и отдам их в руки маяковедов.



Но, к сожалению, лагерная жизнь была такова, что время от времени все наши личные вещи, переписку и так далее у нас отбирали, и в один из ближайших дней это погребло навеки в руках представителей порядка.

В. Д.: Да. Ну, а мама никогда вам никаких, так сказать...

Л. В.: Нет, никогда. Мама всегда вспоминала Маяковского, много о нем говорила, и не столько увлекалась им как поэтом, как интересным очень человеком. Я мог понять, что там были какие-то взаимоотношения, но я не хочу врать того, что я не знаю. Я не знаю. Но такой факт является очень знаменательным. Мама литературой не занималась никогда, но хранила в своих архивах вот такой листочек.

В. Д.: И она, значит, прислала туда...

Л. В.: Да. В лагерь прислала с просьбой меня... Она, очевидно, чувствовала, что скоро умрет, она действительно умерла через два года. Ее интересовало, что это такое и какое этому можно найти применение. Она ценную, спрятанную ею бумагу отправила мне, сыну своему, несмотря на то, что я в это время был в лагере.

В. Д.: Уж как-то очень опрометчиво.

Л. В.: Чрезвычайно.

В. Д.: Что такое лагерь в то время...

Л. В.: Это по-женски было очень...

В. Д.: То есть если б она вас спросила, куда сдать... Но вы-то оттуда все равно не могли никуда...

Л. В.: Я ничего не мог сделать. Я мог ей только написать.

В. Д.: А вы ответили?

Л. В.: Вот сейчас я этого не помню. Видимо, ответил, но я не уверен, что мое письмо дошло. Мои ответы, вообще, были очень часто не доходящими до адресата. Вот такая была история.

В. Д.: И вы маму уже не застали?

Л. В.: Я маму не застал. Я вернулся в 53-м, а мама умерла в 45-м.

В. Д.: В 45-м? А это было в 43-м?

Л. В.: Это было в 43-м или в 42-м.

В. Д.: Это было в Москве? Писала из Москвы?

Л. В.: Мама писала мне из Москвы, очевидно, по возвращению в Москву.

В. Д.: Она тоже была?..

Л. В.: Она была в эвакуации.

В. Д.: Ах, в эвакуации. Она была в эвакуации, вернулась после эвакуации...

Л. В.: Да. И прислала вот свои такие...

В. Д.: ...и стала разбираться в своих бумагах...

Л. В.: Да, видимо, так. Мне трудно сказать, меня же не было. Когда я вернулся, уже не было ни этой квартиры, где мама жила (она жила на улице Белинского, сейчас там НКВД Московской области). Там снесли этот дом и выстроили новый.

В. Д.: Ах, уже снесли.

Л. В.: Да.

В. Д.: Так что никаких соседей, ни архива вашего...

Л. В.: Ничего не осталось.

В. Д.: Может, все-таки кто-то переписал...

Л. В.: Богатейший архив, для меня очень ценный. Там, скажем, было двенадцать писем личных Мейерхольда ко мне. Он погиб, потому что в мой дом попала бомба, и когда моя семья вернулась после эвакуации (это на улице Воровского было), то все окна были выбиты и квартира была абсолютно пустая, ни одной этажерки, ни одного ящика, ни одного стула не было. Там все было...

В. Д.: Расхищено.

Л. В.: Да. Вот. Одно только письмо Мейерхольда случайно сохранилось в ЦГАЛИ, потому что я его получил в копии, а подлинник попал в ЦГАЛИ. Каким образом, я не знаю.

В. Д.: Да, это, вообще, потрясающая история. Потрясающая история. Ну, очевидно, все-таки ваша мама...

Л. В.: Очевидно, там был какой-то роман светский.

В. Д.: На какой стадии, уж не будем говорить.

Л. В.: Не будем вдаваться в эти подробности. Могу только сказать, что моя мама была очень интересная женщина.

В. Д.: Она была, если не ошибаюсь, актрисой?

Л. В.: Мама была режиссером-педагогом детских театров. Она как-то не очень... видимо, даже не очень понимала, что из себя представлял Маяковский. В ее представлении это был молодой человек, который занимался непонятной живописью, оригинальничал и пописывал непонятные стихи. Она, конечно, в те вот в 20-е годы, не понимала, что из себя представляет Маяковский.

В. Д.: Но в 43-м году, уже когда прошло почти десять лет после того, как Сталин сказал: «Маяковский...». Всюду трубили. Он стал официальным. Она связала, вероятно...

Л. В.: Вероятно. Поэтому ее заинтересовала тогда чисто частная записка, на которой были записаны два стихотворения.

В. Д.: Но в этой записке, кроме стихов, ничего не было?

Л. В.: Нет. Очевидно, было письмо, и к нему был приложен листочек.

В. Д.: Ага... Может быть, было и письмо его.

Л. В.: Ничего... Что знаю... Я могу только предполагать.

В. Д.: Спасибо, спасибо.

Л. В.: Я поэтому вам и не рассказывал в первый раз, потому что я не придавал этому факту особого значения. Он очень неясен, отрывочен, и делайте выводы сами.

В. Д.: Да. Но, вообще, эти стихотворения совершенно особняком, и, по-моему, ни к кому пока не привязаны.

Л. В.: Ну, может быть, так сказать, поводом для написания этих стихов были именно взаимоотношения Маяковского и моей мамы.

В. Д.: Ее, значит, звали?..

Л. В.: Мария Михайловна.

В. Д.: Мария Михайловна...

Л. В.: ...Варпаховская.

В. Д.: А по девичьей фамилии?

Л. В.: Харсун.

В. Д.: Харсун?

Л. В.: Да.

В. Д.: Что это за фамилия?

Л. В.: Не знаю.

В. Д.: Это русская фамилия?

Л. В.: Русская.

В. Д.: Значит, она сама тоже имела отношение к театру?

Л. В.: Конечно. У нас, вообще, был в доме артистический круг.

В. Д.: И бедный, так сказать, папа, присяжный поверенный, должен был страдать от богемы.

Л. В.: Папа как раз к литературе очень тянулся, и я очень хорошо помню, что он собирал нас, своих детей (я и две мои старшие сестры) и постоянно читал нам рассказы Чехова, которого он боготворил. Я даже помню эти рассказы: «Дочь Альбиона», «Жалобная книга» — вот эти все рассказы... «Роман с контрабасом». Читал он очень хорошо.

В. Д.: Все-таки до Чехова дошел... Значит, он был не такой уж отсталый...

Л. В.: Папа?

В. Д.: Да.

Л. В.: Нет. Папа был вообще человек образованный.

В. Д.: Нет, ну, вы так говорили, что по живописи он дальше передвижников не пошел.

Л. В.: Да. Чехов, Левитан, Чайковский — вот, так сказать, окружение...

В. Д.: Чехов — это все-таки новаторство...

Л. В.: Чехов — новатор, но никто его тогда не понимал как новатора. Это мы сейчас понимаем, что он перевернул

современную драму. А тогда его соотносили с Левитаном, с передвижниками и с Чайковским, хотя он был близок по своей природе к Скрябину, Врубелю и так далее.

В. Д.: Да. Ну, как же, помните, Белый в своих мемуарах пишет о своем отце (декан Бугаев), что он вообще недоумевал: «Что это за новые писатели... Чехов — начнешь читать, еще не поймешь про что — он уже кончил». Ну, хорошо, спасибо. Закроем эту тему, которую, кстати сказать, вы дополнили прекрасным очерком о Балиеве. Он, кажется, потом в Париж уехал?

Л. В.: Да. Он уехал в Париж, был в эмиграции. Могу про Балиева, если вам интересно, рассказать еще один интересный эпизод. Когда театр Мейерхольда поехал с «Ревизором» в Париж, и они там выступали с большим успехом, и собралось очень много представителей эмиграции на этот спектакль, то Балиев устроил такую своеобразную демонстрацию. Вам известно, что Мейерхольд очень своеобразно поставил «Ревизора»?

В. Д.: Видел «Ревизора».

Л. В.: Вы видели? Когда кончился спектакль, Балиев забрался на стул (он сидел в партере в первых рядах), начал бурно аплодировать и кричать: «Автора!» Он хотел этим самым показать, что не Мейерхольд, так сказать, победил Гоголя, а Гоголь победил Мейерхольда. Это мне рассказывал Мейерхольд возмущенно. Он рассматривал это как вылазку враждебной эмиграции против советской власти. Балиев умер в глубокой нищете, как говорят, в Париже. Потому что первое время он там создал театр, подобный «Летучей мыши», но для «Летучей мыши», кроме всего, нужна была среда, кому она адресует свои представления. В Париже этой среды не оказалось на много лет вперед. Она имела успех первый, второй, третий год, а потом она зачахла.

В. Д.: Понятно. Эмиграция старая рассосалась, новая...

Л. В.: Да.

История на диспуте о «Даме с камелиями»

В. Д.: Понятно. Ну, приступайте к основной программе.

Л. В.: Я хочу вам рассказать о любопытной истории, очень характеризующей Мейерхольда, которая произошла на диспуте о «Даме с камелиями» 30 апреля 1934 года в Ленинграде, в Доме культуры имени Первой пятилетки.

В. Д.: Значит, теперь будет продолжение мейерхольдовской темы, которую мы на второй беседе затронули.

Л. В.: Да. Мейерхольд всегда очень боялся Ленинграда. Он премьеры выпускал в Москве, вез их в Ленинград, и там у него была уже настоящая премьера. Почему это так было? Потому что Мейерхольд до революции десять лет проработал в Ленинграде, считал себя ленинградцем и очень высоко расценивал критическое общественное мнение Ленинграда. Он страшно волновался на премьере этого спектакля, который был незадолго до 30 апреля в Ленинградской консерватории.

И, наконец, общественность Ленинграда предложила устроить диспут. Этот диспут был широко анонсирован. Вступительное слово должен был говорить Юрий Карлович Олеша, но он почему-то не был на этом диспуте. Но помню, что там выступали такие крупные специалисты, теоретики, искусствоведы, как Гвоздев, Пиотровский, Мокульский, ну, и другие представители ленинградской школы, очень сильной. На этом диспуте, как это ни смешно мне сейчас об этом вспомнить, был председателем я. (Со смехом.) Мне тогда, в 34-м году, было двадцать шесть лет. Диспут проходил очень неинтересно. Все выступали, все очень хвалили Мейерхольда, со всех точек зрения разбирали его постановку, которая была действительно чрезвычайно интересна, но как-то было скучновато, академическая атмосфера воцарилась на этом диспуте. И Мейерхольд, который сидел за столом, почти что спал.

И вдруг в зале поднялась рука какой-то женщины среднего возраста, которая попросила слова. Я немножко растерялся, но Мейерхольд сказал: «Пожалуйста, пусть представители зрителей выскажутся». Я спросил, кто эта женщина. Она сказала, что она учительница литературы неполной средней школы, и ей было предоставлено слово.



Трудно даже представить степень критической силы ее огня, который она обрушила на этот спектакль.

Она говорила, что этот спектакль никому не нужен, что «какое дело нам, советским женщинам, которые познали равноправие и все завоевания революции, какое нам дело до судьбы французской парижской проститутки».

В. Д.: Это «Дама с камелиями»?

Л. В.: «Дама с камелиями», да. Что ее абсолютно не трогает этот спектакль, и она себе не может представить, чьего-нибудь из советских зрителей он мог бы взволновать. С Мейерхольдом произошла полная метаморфоза. Сонный Мейерхольд, как птица, нахохлился, глаза его загорелись (*Дувакин смеется*), и он не мог дожидаться, когда она закончит свое выступление. Он как ужаленный подскочил к трибуне и начал отвечать. Ответ его был чрезвычайно знаменателен. Во-первых, он как великолепный полемист и грубый полемист несколько раз ее спрашивал, что она преподает и где она преподает, и играл все время на том, что она специалист по литературе для неполной средней школы. Он это вставлял ей в строку каждый раз. И потом он сказал, что сегодняшнее ее выступление ему напоминает одну особенность французской парижской улицы. Он сказал, что он как режиссер очень любит наблюдать народ на улице, и особенно расслаивается народ на парижской улице, которая делит всех людей на три категории. И лучше всего это прослеживается, когда происходит на улице, как он тогда выразился по-французски, некий *accident*, то есть...

В. Д.: Accident?

Л. В.: Accident.

В. Д.: Событие, происшествие.

Л. В.: Какое-то происшествие. Вот, говорит, например, трамвай или омнибус переезжает человека. И обязательно человечество делится на три категории: одна категория протискивается вперед и старается всячески облегчить страдания. Как всегда в парадоксальной форме, преувеличенно сильно, Мейерхольд говорит, хватают под руки отрезанные ноги, рассматривают их, пытаются их приставить к месту, где они отрезаны. Всячески стараются как-то выразить свое сочувствие, помочь, облегчить страдания. Это первая категория зрителей этого уличного происшествия.

Вторая категория предпринимает практические шаги. Они не так эффектно, но они очень реальны. Они вызывают карету скорой помощи, они обращаются к медикам, они ищут врача среди толпы и так далее, и так далее. Это тоже очень почтенная категория людей, которым близко несчастье другого человека.



Афиша диспута в Ленинграде. 1934. Источник: Человек, 2009. №4 (июль-август)

Есть третья категория людей, которая, видя, что там какой-то женщине каким-то образом отрезало ноги, отворачивается, закрывается рукой и идет мимо, считая, что: «Боже мой, мало ли кому что отрезало, у меня свои неприятности, зачем я буду переживать и включаться в это дело». Вот эта третья категория — самая страшная. На эту категорию театры не ориентируются. И вот эта представительница этой средней неполной школы, очевидно, просто принадлежит к третьей категории зрителей, которая говорит: «Я — советская женщина, я получаю все блага, которые дала революция. Какое мне дело до страданий парижской проститутки прошлого столетия». «Мы на таких зрителей не ориентируемся», — сказала Мейерхольд.

Его выступление вызвало невероятную реакцию в зрительном зале: ему начали аплодировать, свистеть. В общем, сонная одурь, которая была на этом академическом диспуте, исчезла. И когда мы с Мейерхольдом возвращались после этого диспута, ехали с ним в автомобиле, он мне сказал: «А неплохо-таки я расшевелил аудиторию!» Он был крайне удовлетворен этим.

В. Д.: Совершенно, как Маяковский о публике, «которая все прет, уважает, значит. Здорово я ее раззадорил!» — у Кассиля. Ну, а как эта женщина все-таки на это?..

Л. В.: Не знаю. Я потерял ее из виду.

В. Д.: Раздавил он ее.

Л. В.: Он ее раздавил совершенно, высмеял. Конечно, он очень был полемичен, и, может быть, не во всем точен и справедлив, но... У него всегда возникали какие-то неожиданные ходы, и он мне напоминал этим Маяковского, который, как вы помните, сказал: «Молодой человек пошел побриться», когда он не знал, что по существу ответить своему оппоненту.

«Маскарад»

В 34-м году Мейерхольду предложили возобновить «Маскарад» в Ленинграде, в Александринском бывшем театре. Ну, этот

спектакль, как известно, был выпущен в день отречения Николая от престола. Он тогда игрался в очень тревожной обстановке. Актеры опоздали на спектакль, потому что были разведены мосты на Неве. Ну, в общем, спектакль... премьера состоялась. О нем говорили, что это «последний парадный спектакль Российской империи». Вот в 34-м году возникла идея восстановить этот спектакль. Собственно, Мейерхольд восстанавливал спектакль дважды — в 34-м и в 38-м. Любопытно вспомнить такие... бытовые, что ли... обстоятельства, связанные с этим восстановлением.

В 34-м году Мейерхольд приехал в Ленинград с Зинаидой Николаевной Райх. Его репетиция в Александринке превратилась в демонстрацию режиссерского искусства. На этих репетициях собирался весь театральный Ленинград. В зрительном зале сидел весь цвет ленинградских художников, артистов, литераторов, музыкантов. И Мейерхольд, конечно, это чувствовал, и очень был... Он очень любил публичность своего творчества режиссерского, и он был очень вдохновлен, очень хорошо репетировал, бесконечно ему аплодировали, он бесконечно показывал артистам. Но было одно обстоятельство, которое ему все время мешало: за три — четыре ряда сзади сидела с молодыми людьми Зинаида Николаевна Райх. И у него было два объекта: один объект — это сцена, и второй объект — может быть, не менее сильный, — это все то, что происходило вокруг Зинаиды Николаевны. Она все время что-то поднималась, опускалась.

” Он каждый раз поворачивался, своим боковым зрением ощущая ее состояние, и все время говорил: «Зиночка, сейчас, сейчас, я скоро кончаю, и мы пойдем вместе».

И вот в один прекрасный момент, в самый напряженный момент, Зинаида Николаевна, которая вообще славилась своей оригинальностью, даже некоторым хулиганством, вдруг громко поднялась (она была в таком пальто труакар, закинув руки назад, она поднялась и встала. Мейерхольд сделал резкий поворот назад и говорит: «Ты куда, Зиночка?» Она на весь зал, притихший и смотрящий на нее, ответила: «В сортир» — и покинула Александринку. *(Смеются.)* Второй эпизод тоже связан с восстановлением «Маскарада» и с Зинаидой Николаевной.

В. Д.: Это была репетиция «Маскарада»?

Л. В.: «Маскарада». Я на ней присутствовал просто. А второй уже эпизод, который... я не сам был свидетелем... Меня уже не было здесь, я был очень далеко, который мне рассказывал артист замечательный — Михаил Федорович Романов.



В. Мейерхольд и З. Райх. Источник: wikipedia.org

В 38-м году он служил в Александринке и был начинающим молодым артистом. Он был очень красив, очень талантлив и очень молод. Он должен был заменить постаревшего Звездича, которого играл все эти годы Студенцов. И вот на репетиции он Мейерхольду очень понравился. И Мейерхольд сразу же пригласил его вечером прийти к нему в «Европейскую гостиницу» в гости. Романов пришел. Он был очень польщен таким вниманием. Мейерхольд познакомил его с Зинаидой Николаевной, и они пошли в ресторан в «Европейскую гостиницу». Там играл джаз, там танцевали, и Романов пригласил Зинаиду Николаевну потанцевать. Они танцевали. Мейерхольд сидел пил коньяк. Потом они подошли к столику. Потом он еще раз пригласил потанцевать. И Мейерхольд все мрачнел и мрачнел, но ничего не говорил.

На следующее утро, опять-таки в условиях полной публичности, когда шла репетиция «Маскарада» и дошли до сцены у князя Звездича, Мейерхольд, видимо, решил ему отомстить. Если вы помните, там есть такое место, когда Звездич, просыпаясь за ширмами, говорит: «Иван, кто там?» Вот дошли до этого места. Романов сказал свою реплику: «Иван, кто там?» Мейерхольд говорит: «Что, вы вчера пьянствовали, что ли, всю ночь, что вы таким пропитым голосом говорите. Еще раз». Наступила пауза, опять все приготовились. Романов сказал: «Иван, кто там?» Он говорит: «Что вы, опереточная дива, что говорите таким

легкомысленным голосом?» В общем, короче говоря, Мейерхольд его заставлял повторять эту несчастную реплику: «Иван, кто там?» — раз пятнадцать. В зале уже начали смеяться, шуметь, а он продолжал издеваться над Романовым. Наконец, Романов почувствовал, что это переходит все грани допустимого, сказал (*рывает*): «Иван, кто там?» Мейерхольд сказал: «Хорошо!», и репетиция продолжалась. Мейерхольд зорко почувствовал, что больше издеваться нельзя — будет скандал. Вот это мне рассказывал Романов, вспоминая свое знакомство с Мейерхольдом.

Диалог о театре

В 1933 — 34-м году Мейерхольд очень с большой симпатией ко мне относился и часто бывал у меня дома. Жил я тогда в Кисловском переулке, в доме Аксакова, и Мейерхольд про мою комнату говорил, что «это самая немосковская комната во всей Москве», потому что я тогда немножко, так сказать, обогнал моду: у меня свет был в стенах, у меня в углу висел театральный прожектор, который был направлен на круглый стол.

В. Д.: Ковры какие-то спадающие...

Л. В.: Вот-вот. Вы помните, вы там были?

В. Д.: Я был один раз.

Л. В.: Так вот Мейерхольд очень любил мою комнату, хотя она была в таком старом, старом доме, в котором водились крысы и, вообще, захламленный был. Моя комната была такая... модерн, модерн 30-х годов.

В. Д.: Какие-то фонари были...

Л. В.: Вот-вот.

В. Д.: ...и тахта переходила в пол как-то незаметно.

Л. В. (со смешком): Да, это была очень своеобразная комната, Мейерхольд очень любил бывать у нас дома.

В. Д.: Значит, в 29-м или 28-м году она уже была, эта комната.

Л. В.: Была, была.

В. Д.: Я помню маму и вот вашу первую жену...

Л. В.: Да, Ада Мелковская. Да. И вот, значит, однажды, неожиданно, перед вечером раздался звонок. Я спустился со второго этажа вниз — стоял Мейерхольд. Он говорит: «Леня, немедленно собирайтесь, едем». Я был страшно удивлен: «Куда едем? Зачем едем?» Он говорит: «Я вам все объясню в машине». Мы сели в автомобиль (у Мейерхольда была такая «эмка» маленькая, в которой он еле помещался), и мы поехали в Дом Советской Армии.

Оказывается, был назначен доклад Мейерхольда для высшего комсостава Москвы о путях развития театра. И Мейерхольд мне сказал, что он совершенно позабыл об этом диспуте и не успел к нему подготовиться, и поэтому он просит меня поехать вместе с ним: «Мы будем вести диалог наподобие платоновских диалогов, задавая друг другу вопросы и отвечая на них». Я начал сопротивляться, говоря, что я совершенно не подготовился, и, вообще, мне было очень страшно вылезать на сцену...

В. Д.: В паре с Мейерхольдом.

Л. В.: ...в паре с Мейерхольдом. Я был начинающий молодой человек, понимаете, я был скромный, но достаточно нахальный — нахальство молодости было. Теперь бы меня озолотили, чтоб я решился, а тогда по глупости мне казалось, что действительно все знаю. Я как-то не нашел в себе мужества отказаться категорически. Я, собственно, не успел ничего сообразить, потому что меня привезли в Дом ЦДСА, мы вошли в зал, где сидели действительно крупные военные со шпалами, ромбами. На сцене были поставлены какие-то кровати, столики, то есть была приготовлена мебель для демонстрации отрывков из разных спектаклей. Мы прошли за кулисы, Мейерхольд попросил поставить по краям два маленьких столика. И перед началом этого вечера мы с ним вместе вышли. Он обратился в зрительный зал и произнес такую преамбулу, что надоели доклады, что надо искать новые формы и особенно надо обратиться в Древнюю Грецию, у них посмотреть и поучиться кое-чему. И вот он привез своего сотрудника молодого, но достаточно квалифицированного, и он предлагает провести такой диалог о театре. Он предлагает в этот диалог включиться и публику. Если будет что-нибудь уже знакомое и неинтересное, то он просит подыманием рук, так сказать, отмечать момент, когда надо прекратить и перейти на другую тему. «Если я буду говорить что-то, что будет непонятно, мой компаньон будет мне задавать вопросы, а если он, так сказать, начнет говорить то, с чем я не согласен, я сразу же буду вступать с ним в спор, и таким образом мы попробуем по-новому провести этот вечер».

И действительно, мы так и начали. Никто из зрительного зала нас не прерывал, но мы с Мейерхольдом провели очень любопытный диалог и очень с ним спорили.



И я с гордостью могу сказать, что после этого появилась в «Огоньке» большая статья (она у меня хранится), где отмечается интересный вечер и где очень много лестного сказано и о моем выступлении.

В. Д.: Ну, а о чем по существу-то был разговор?

Л. В.: Разговор был по существу...

В. Д.: В «Огоньке» сказано что-нибудь по существу?

Л. В.: Да, там, в «Огоньке», написано, о чем был разговор. По существу это были наскоки на Художественный театр, как я теперь понимаю. Вот, и я в этом принимал активное участие. Мы выступали против натуралистических уклонов Художественного театра. Я даже помню, что я, выступая, говорил о том, что для того, чтобы на сцене показать человека, не умеющего танцевать, нужно очень хорошо танцевать. Вот такая была позиция разработана на этом диспуте.

В. Д.: Ну, это, по-моему, не специфически мейерхольдовская — это позиция общетеатральная.

Л. В.: Нет, но Художественный театр...

В. Д.: Для того, чтобы изобразить пьяного, надо быть...

Л. В.: ...но Художественный театр совершал натуралистические ошибки, идущие еще от Золя и Антуана. Он для спектаклей приглашал людей просто с улицы. Во «Власти тьмы» была приглашена старуха натуральная, крестьянка, или певчий был приглашен натуральный, которые были введены в ансамбль больших мастеров Художественного театра. Но ансамбля не получалось, потому что самые естественные артисты в истории театра, такие, как, скажем, Станиславский, Вишневский, Лужский и так далее, и так далее, не контактовали с этой натуральной старухой, вырванной прямо из жизни. Это была полоса натуралистических ошибок Художественного театра.

В. Д.: Какой же это год?.. Тридцать...

Л. В.: Нет. «Власть тьмы» относится к дореволюционным годам.

В. Д.: Ну, да. Вы-вы-то?!

Л. В.: А мы выступали в 33-м году.

В. Д.: В 33 году? И вас за это дело не терзали?

Л. В.: Нет. Тогда Мейерхольд еще был очень, так сказать, в силе, и было очень страшно... Его все боялись. Он занимал свою позицию очень твердо, крепко, и с ним очень осторожно спорили. Хотя, как вам известно, РАПП его атаковывал все время.

В. Д.: Все время.

Л. В.: Он опирался на Литфронт: на Вишневского, на Маяковского. И там была активная борьба.

В. Д.: Ну, Маяковского уже не было в 33 году.

Л. В.: Он был «литфронцевцем».

В. Д.: Маяковский к Литфронту, собственно, отношения не имел. Литфронт — это была именно как раз кратковременная группа, которая была потом разгромлена, потому что ее связали с одной политической группировкой — Сырцова.

Л. В.: Это когда было?

В. Д.: До 33-го года. В 31-м году. Вот Сырцов-Ломинадзе и так далее. В 33-м году — это уже РАПП уничтожен.

Л. В.: Но Мейерхольд еще был Мейерхольд.

В. Д.: Мейерхольд еще был Мейерхольд.

Общение с Мейерхольдом

Л. В.: Вот такая была ситуация на этом вечере. Вот в этот период частых посещений Мейерхольдом моего дома и моего многочисленного пребывания в доме Мейерхольда, мы с ним вечерами ходили по Кисловскому переулку и много разговаривали о разных проблемах. И, в частности, он мне говорил о том, что он считает самым большим драматургом Шекспира и самым высоким творением для театра — трагедию «Гамлет».

В. Д.: Ведь он не поставил «Гамлета»?

Л. В.: Да. И причем он говорил: «Когда я умру, пожалуйста, поставьте на моей могиле памятник, на котором будет написано: „Здесь покоится прах режиссера Мейерхольда, который всю жизнь мечтал поставить пьесу Шекспира и ни одной пьесы Шекспира не поставил“». В то время, когда у Мейерхольда количество постановок подходит к пятистам.

В. Д.: Что вы! Так много?!

Л. В.: Да. У него было два года — 1902-й — 1903-й и 1903-й — 1904-й, когда он поставил сто девяносто четыре спектакля — за два года. Это он работал в провинции, в Херсоне, в Николаеве и так далее.

Он очень мечтал о «Гамлете». Он готовился к этой постановке на протяжении многих лет своей жизни. Вообще, для Мейерхольда свойственно, что у него было несколько любимых пьес, к которым он готовился десятилетиями. Сюда относится «Ревизор», «Борис Годунов», не осуществленный, к сожалению... «Борис Годунов», «Ревизор», «Горе от ума» и, в частности, «Гамлет». И когда закрыли театр Мейерхольда и он не работал, он сидел и писал спектакль «Гамлет». Он хотел... не имея возможности его поставить, он хотел его оставить в виде романа режиссера. Он сочинял спектакль, как роман.



В. Мейерхольд за чтением «Чайки» Чехова в Царском селе. 1898. Источник: wikipedia.org

И вот я очень хорошо помню, как Мейерхольд трактовал сцену Привидения. Дело в том, что проблема Привидения в «Гамлете» решалась разным образом. Обычно это бывало такое театральное Привидение в белом, завернутое в белый саван, которое говорило замогильным голосом. Бывало так, что никакого Привидения вообще не было.

В. Д.: Как у Чехова.

Л. В.: Как Чехов, совершенно верно. Чехов отвечал и за себя и за Привидения, то есть он стоял на очень такой реальной позиции. Он считал, что это воображение, что это больной разум Гамлета. Мейерхольд хотел показать большую близость Привидения с Гамлетом, и поэтому он мечтал в своем новом театре, который строился на площади Маяковского (теперь это зал Чайковского), он мечтал поставить «Гамлета», где Привидение будет появляться на воде, которое будет идти прямо по воде из глубины к Гамлету, сидящему, завернутому в черный плащ, на камне, что он будет идти в лунной дорожке. Это будет совершенно реальный человек, но он будет потусторонний, потому что он идет по воде. Он будет в серебряной одежде, покрытый льдом. Он замерз совершенно, у него борода покрыта ледяными сосульками. И он будет подходить к Гамлету, подсаживаться к нему на эту скалу, и Гамлет, завернув его в свой черный плащ, будет тихо-тихо с ним говорить обо всем, что творится в Эльсиноре. Таков был замысел. Мейерхольда.

В. Д.: А почему вода? Откуда вода?

Л. В.: Ну, он стоял на берегу моря.

В. Д.: Ах, ну да.

Л. В.: Это море, ночное море, холодное, северное море. Вот так он мечтал об этой постановке.

О Юрии Юрьеве

Ну, что вам еще рассказать? Рассказать вам о Юрьеве?

В. Д.: Да, пожалуйста.

Л. В.: Юрий Михайлович Юрьев.

В. Д.: Минуточку, Леонид Викторович, тут осталось уже немного. Не стоит начинать. Сделаем маленький перерывчик. Я начну следующую дорожку для Юрьева.

В. Д.: Продолжайте, Леонид Викторович.

Л. В.: Значит так. Я познакомился с Юрием Михайловичем Юрьевым, одним из самых крупных актеров дореволюционного и послереволюционного театра.

В. Д.: Это ленинградский?

Л. В.: Ленинградский актер. ...в 1934 году. Он очень много работал в дореволюционные годы с Мейерхольдом, он был великолепный Арбенин, незабываемый, в постановке мейерхольдовского «Маскарада», он был дон Жуан в мольеровском «Дон Жуане», тоже в постановке Мейерхольда. В общем, это был старый товарищ Мейерхольда по театральному творчеству. И поэтому в 34-м году, когда Мейерхольд задумал поставить «Свадьбу Кречинского»... в 33-м году он обратился к Юрьеву с предложением вступить к нему в труппу. И действительно, эта постановка «Свадьбы Кречинского» была потом представлена двумя славными артистами: Кречинского играл Юрий Михайлович, а Расплюева играл Игорь Ильинский. Вот в тот период, как раз когда я начинал свою работу в театре Мейерхольда, я с Юрьевым познакомился. Он меня страшно интересовал, потому что меня интересовала проблема техники во время актерского исполнения. Значение техники и вдохновения для актера — вот проблема, которая меня тогда занимала, значение техники и вдохновения — вот проблема, которая меня тогда занимала.

” Может ли актер, входя в роль, увлекаясь и играя вдохновенно, соблюдать строгий расчет?

В. Д.: Простите, это вот то и есть то, что Мейерхольд называл «биомеханикой»?

Л. В.: Нет, не вполне.

В. Д.: Это не то?

Л. В.: Биомеханика тоже преследовала техницизм актерского исполнения, строгий расчет. Не вполне. Потому что биомеханика — это несколько особая область, а Юрьев был представителем, так сказать, актеров техники. И с этой точки зрения я его провоцировал на всякие рассказы, которые могли бы нести какой-то свет в его самочувствие сценическое. И вот я вспоминаю один рассказ, который он мне доверчиво рассказал, а я по молодости лет взял его и напечатал. И с этих пор мы с Юрьевым больше не виделись. Он очень на меня обиделся, что я предал гласности его воспоминания.

В. Д.: Да, это нескромно было.

Л. В.: Нескромно. Но я тогда был не очень осмотрителен. Мне очень хотелось доказать свою правоту, и я пользовался всякими рассказами, достоверными рассказами, и считал возможным напечатать. Рассказ этот очень забавен. Забавен сам Юрьев, как он это все рассказывал.

В. Д.: В 34-м году?

Л. В.: Да. И вот я вспоминаю, он мне рассказывал, что у него был такой случай. В Александринке он играл Фердинанда (это, очевидно, было задолго до революции) в «Коварстве и любви» Шиллера. Как вы знаете, там есть сцена трагическая в конце, когда Луиза Миллер, отравленная, умирает, отравляется Фердинанд и тоже умирает, и приходят отцы и видят два трупа. Актеры в шутку эту сцену называют «Вот так лимонад!» — *(со смехом)* ироническое название этой сцены, шутивное.

И вот Юрьев рассказывал, что спектакль был очень интересный, его партнершей была великолепная актриса Вольф-Израэль. И вот когда они дошли до последней сцены, где было задумано, что падает Луиза, а потом поверженный в горе падает рядом с ней Фердинанд, отравленный, и они лежат рядом, как на картине известного художника Ходовецкого — есть такая гравюра — два трупа рядом лежат на возвышении. Вот были соблюдены все эти мизансцены, и шел спектакль. И вот Юрьев рассказывает, что он увидел, что Вольф-Израэль упала не совсем точно. Она расположилась так, что ему некуда было эффектно упасть. Воспользовавшись одним из своих монологов с умирающей Луизой, он подошел к ней, и, говоря текст Шиллера, тихонечко ей добавил: «Подвиньтесь, я сейчас буду падать». Он поставил актрису, воспитанную в условиях реалистического театра, в довольно трудное положение, потому что она уже мертвая — и двигаться ей не пристало. Он продолжал сцену, продолжал свой монолог, посмотрел на нее и увидел, что падать ему, собственно, некуда, и будет сорван эффектный финал. Тогда он второй сделал заход, снова к ней подошел и тихонечко настойчивее повторил: «Подвиньтесь, я сейчас буду падать». Она опять не подвинулась. Продолжалась сцена. Наступил момент падения, и он решил упасть прямо на нее. Он упал на нее. Вошли отцы. Продолжалась сцена горя этих отцов.

” И Юрьев тихонечко, уже мертвый, ей сказал: «Я не думал, что вы такая упрямая».

И тут эту актрису начал душить смех. *(Дувакин хохочет.)* Начал душить смех, и он почувствовал, что два мертвых человека начинают покачиваться, потому что он лежит прямо на ней. И вот два трупа, значит, качаются, и пришлось дать занавес, потому что в зрительном зале начался страшный хохот.

Ну вот, сам по себе анекдотический эпизод говорит о том, что в момент кульминации, в момент наивысшего актерского переживания Юрьев продолжал оставаться актером точного расчета, и во имя мизансцены, меня рисунок роли, он настойчиво требовал, чтобы... понимал совершенно холодным своим рассудком, что необходимо, чтобы она подвинулась для того, чтоб не сорвать эффект конца.

В. Д.: А почему нельзя было упасть немножко как-нибудь иначе?

Л. В.: Сорвалась бы эффектная группировка в конце. Понимаете, он был актер формы очень строгой.

В. Д.: Простите, но ведь она же больше сорвалась, потому что он на нее плюхнулся.

Л. В.: Но он же не предполагал, что она смеяться начнет.

В. Д.: Ну, даже если бы она не смеялась, все равно же...

Л. В.: Ну вот так он сделал. Он не хотел поступиться своим выгодным падением. Вот это типичное рассуждение актера-техника. Вот я вспомнил эту историю, и мне захотелось ее вам рассказать, потому что она чрезвычайно характеризует манеру игры этого великолепного артиста.

В. Д.: Ну и он работал потом с Мейерхольдом?

Л. В.: Он работал с Мейерхольдом. Потом он ушел в Малый театр и... Собственно, он умер во время войны. Он уже глубоким стариком в концертном плане выступал с «Маскарадом», читал отрывки и пытался немножко играть, но это уже было довольно жалкое зрелище.

Об Игоре Ильинском

В. Д.: Скажите... Вообще мемуары о живых людях не приняты, но раз вы такой мейерхольдовец... Мне интересно, чтобы вы ваши рассказы о Мейерхольде немножко дополнили вашими впечатлениями о встречах с еще ныне живым и здравствующим Игорем Владимировичем Ильинским.

Л. В.: Вы знаете, мы с Ильинским в сложных взаимоотношениях. Мы с ним очень мало общаемся. Я могу только сказать одно, что в молодые годы это был великолепнейший артист, великолепнейший, это артист, который выражал все эстетические установки Мейерхольда. Это был подлинно мейерхольдовский артист, такой же, как Бабанова, и который, к сожалению, сейчас как-то несколько завял. Хотя его последние работы имеют очень большой успех. Он выступил опять-таки в роли Расплюева в «Свадьбе Кречинского», которую он когда-то делал с Мейерхольдом. Но, правда, он не повторил полностью, но я думаю, что какие-то отголоски той великолепной работы сохранились. Ильинский, понимаете, — это человек, который самостоятельно, с моей точки зрения, не может достигнуть высокой степени искусства.



Ему нужен был всегда рядом советчик, композитор — такой, каким был Мейерхольд.

Ильинский у Мейерхольда создавал великолепные работы. Часто в силу своего дурного характера уходил от Мейерхольда и сразу попадал в невыгодное положение. Возвращался к Мейерхольду, опять создавал великолепную работу. Опять уходил от Мейерхольда и опять попадал в невыгодное положение.

В. Д.: Но ведь это определялось даже, может, не столько... не только, или, может, даже не столько дурным характером Ильинского, сколько дурным характером Мейерхольда.

Л. В.: Ну, несомненно. Тут уже взаимная сторона. Но были у Ильинского грехи большие. Например, Мейерхольд приготовил спектакль «Учитель Бубус», и Ильинский выставил какие-то... (а у него там была главная роль)... он выставил такие, воспользовавшись премьерой, требования, на которые Мейерхольд не мог пойти, и он ушел накануне премьеры из театра, поставив театр в чрезвычайно затруднительное положение. Ну, Мейерхольд тоже был, знаете, человек злой, принципиальный, коварный. Он немедленно пригласил артиста Бельского и в очень короткий срок с ним эту роль сделал. И спектакль все-таки вышел, почти что в срок, так что...

В. Д.: Я помню на афишах «Учитель Бубус».

Л. В.: Да-да. Это пьеса Файко. Вот таким образом. Вот и все.

В. Д.: Ну что вы, дорогой мой!

Л. В.: Я сегодня уже столько наговорил.

В. Д.: Мы сегодня проболтали с вами, так сказать, на посторонние темы.

Л. В.: Понимаете, к таким магнитофонным записям надо все-таки пошевелить памятью. Я думал, что этого материала, который я вспомнил и вам привез...

О Дмитрии Шостаковиче. «Клоп»

В. Д.: Вы очень сжато, правда, дали, хорошо... Скажите, пожалуйста, вот вы мне, значит, привезли сегодня... Значит, пленка пока Шостаковича у вас остается, вы еще поедете на машине с вашим племянником для переписки... ну, а... вряд ли у нас будет возможность на эту тему специально разговаривать... Ну, а о Шостаковиче...

Л. В.: Я вам могу сказать, что Шостаковича я впервые увидел году в 23-м. Я не помню, когда был первый международный конкурс пианистов в Варшаве.

В. Д.: Это когда Лев Оборин получил премию?

Л. В.: Да. Это какой год?

В. Д.: Это... Сейчас вам скажу точно. Льву Оборину было на этом... не то восемнадцать, не то девятнадцать лет. А он рождения 907 года...

Л. В.: Совершенно верно.

В. Д.: Вот, и, значит, это было...

Л. В.: В 23-м году.

В. Д.: Нет, в 24-м — 25-м году, в 25-м году это было (*задумался*) в 25-м — 26-м¹. Я помню, что я школу уже кончал, и когда вы меня потом пригласили однажды в консерваторию, так, мимоходом, познакомили с Обориным. Я его даже не запомнил, он меня тем более (*со смешком*), но во всяком случае я был, так сказать, польщен, что...

¹ Первый международный конкурс пианистов имени Шопена состоялся в Варшаве в 1927 г. Подробнее см.: <https://www.belcanto.ru/chopin-competition.html>

Л. В.: Да, видите ли, это вообще был, так сказать, после революции первый выход за рубеж. Тогда Польша была буржуазной, и приглашение наших музыкантов в Варшаву имело не только художественное, но и политическое значение. Видите ли, за границей думали, что у нас по Москве ходят белые медведи, что культура наша разрушена, и приглашение участвовать в этом конкурсе было скорее до некоторой степени формальным, потому что были приглашены все страны мира. Это был Первый международный конкурс, после [Первой мировой] войны. Он был посвящен Шопену, и надо было играть Шопена. Но надо сказать, что они немножко просчитались. Они не понимали, что в молодой Советской России музыкальная культура исполнительская стоит на чрезвычайно большой высоте, что у нас есть несколько школ: школа Blumenfelda (ну, потом его последователь — Нейгауз), школа Игумнова, школа Гольденвейзера и так далее, и так далее.

Этот конкурс проводился по всему Советскому Союзу, были такие отборочные туры, и в конце концов были выбраны пять человек для отправки в Варшаву. Я это очень хорошо помню и знаю, потому что я был очень дружен с Обориным, и я помню, как я болел за него. Я вот я вспоминаю, что на этом конкурсе в Большом зале консерватории перед самой отправкой за границу выступило пять молодых музыкантов-пианистов. Среди них был Митя Шостакович. Он тоже был отправлен как один из лучших исполнителей Шопена за границу. Тогда поехали Оборин, Григорий Гинзбург, Дмитрий Шостакович, Луфер² и Брюшков — пять человек. Как вы знаете, Первую премию получил Оборин. Пилсудский лично преподнес ему из золота сотканное покрывало на роаль.

² Аберрация памяти: Абрам Михайлович Луфер (1905—1948) — участвовал во Втором Международном конкурсе пианистов имени Шопена и занял там третье место вместе с польским пианистом Болеславом Коном.

И это была сенсация номер один, потому что никто не ожидал, что советская страна, где была разруха, голод и все прочее, прочее, прочее вдруг пришлет пять таких славных музыкантов.

Они заняли первые места. Заняли первое, второе, третье... Я не помню, занял ли какое-нибудь место Шостакович, но он был великолепным пианистом³. И никто не подозревал тогда, что этот молодой человек лет восемнадцати-девятнадцати — автор уже многих замечательных произведений.

³ Второе и третье места на конкурсе заняли польские пианисты Станислав Шпинальский и Ружа Эткин. Четвертое — Григорий Гинзбург. Дмитрий Шостакович получил почетный диплом, как и Юрий Брюшков.

В. Д.: Ему же больше немножко было.

Л. В.: Ну почему? Шостакович старше меня на два года.

В. Д.: Он пятого года.

Л. В.: Шестого, по-моему.

В. Д.: Ну, если пятого, то в 25-м ему было 20, если шестого...

Л. В.: Так увидел я Шостаковича впервые. Потом Шостакович занимался тем, что играл в немом кино в качестве пианиста-тапера.

В. Д.: Да что вы говорите?!

Л. В.: Да.

В. Д.: В каком же кино?

Л. В.: Ну, где-то в Ленинграде, в одном из кинематографов. Мы с ним были коллеги, потому что я тоже в эти годы, учась в университете, играл тапером в немом кино в клубе Московского университета.

В. Д. (*смеется*): Да что вы?!

Л. В. (*смеется*): Да. Это, так сказать, давало мне возможность существовать и учиться. И вот именно в этот период, очень вскоре, Мейерхольд и пригласил Шостаковича для знакомства, потому что он узнал о его Первой симфонии. Ну, я об этом не буду рассказывать. Об этом расскажет сам Дмитрий Дмитриевич.

В. Д.: А он там рассказывает о своем участии в «Клопе»?

Л. В.: Он рассказывает очень неохотно. Он не любит эту пьесу, о чем он говорит сейчас и подтверждает, что он и до сих пор не считает ее лучшей пьесой. Потом у него личная какая-то обида в отношении Маяковского. Он это просил не записывать на свою пленку, но я вам могу рассказать.

В. Д.: Интересно.

Л. В.: Что когда Мейерхольд его познакомил с Маяковским, Маяковский очень пренебрежительно с ним познакомился, потому что это был какой-то молодой человек, ему неведомый, и он даже вроде бы протянул ему два пальца.

В. Д.: Ну, вряд ли.

Л. В.: Это мне рассказывал Шостакович и просил это не записывать. Я не думаю, что он неправду говорил. И, вообще, к его музыке он отнесся отрицательно вначале и сказал, что там никакой музыки не надо, кроме оркестра из пожарников. Вот так.

”

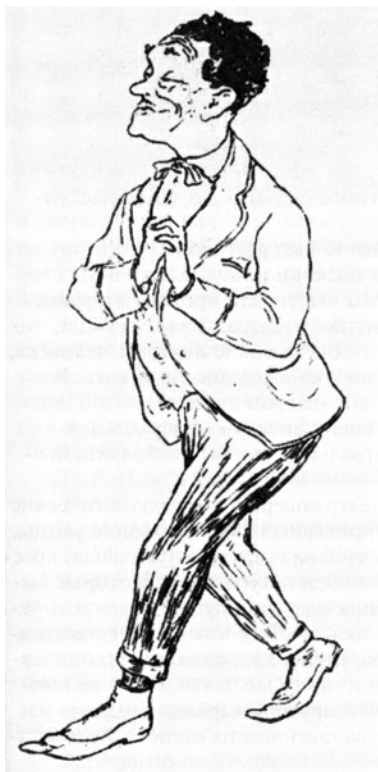
С Маяковским у Шостаковича отношения не сложились. Вот такое дело было.

В. Д.: Очень любопытно. Дело в том, что на магнитофон — нет, но в 1940 году я вел записи стенографические в Литературном музее, и Шостакович был у нас в отделе Маяковского, на Моховой, 6, очень милый, скромный и, по-моему, он примерно час...

Л. В.: Рассказывал?

В. Д.: ...рассказывал, и эта стенограмма существует.

Л. В.: Вот, видите. А сейчас так он: «Ну, что я буду о „Клопе“ писать?.. Я не люблю это вспоминать. Я эту пьесу не люблю, но авторитет Мейерхольда на меня очень давил, я принял участие, но я думаю, что эта пьеса — не лучшее, что, вообще, написал Маяковский. Сейчас я это так думаю».



«Клоп». Присыпкин — жених. Эскиз Кукрыниксов. 1928. Источник: Человек, 2009. №4 (июль-август)

В. Д.: <Нрзб> немножко оживает...

Л. В.: Я недавно видел этот спектакль. В театральном училище поставили «Клопа». Меня этот спектакль глубоко поразил своей активностью, которой он дышит сегодня.

В. Д.: Да что вы?

Л. В.: Да.

В. Д.: Молодежь поставила?

Л. В.: Молодежь поставила.

В. Д.: Ой, я бы хотел посмотреть!

Л. В.: Этого уже не существует.

В. Д.: Однократно было?

Л. В.: Однократно. Я даже убежден, что в том виде, в каком они поставили, это бы не могло выйти официально в свет: настолько это остро звучало.

В. Д.: С современным акцентом?

Л. В.: Да. С современным акцентом.

В. Д.: Ну, «Баня»-то, конечно, современна, а вот «Клопа»... На чем же они педалировали?

Л. В.: Они педалировали на второй части.

В. Д.: А, и они что же... это будущее дали?..

Л. В.: Они показали это будущее в очень неприглядном свете. Они, так сказать, как-то... Ведь и Маяковский в какой-то мере пародийно показывал это будущее.

В. Д.: Да, вообще, это мировая (?) штука, конечно

Л. В.: Да. А они это уже, понимаете, довели до щедринской сатиры.

В. Д.: Ах, так?

Л. В.: Да. Это было неожиданно. Я это с удовольствием посмотрел и даже помню, что я прибежал домой, и первое, что сделал — достал «Клопа» и внимательно прочитал. Ничего они не привнесли нового. Они просто иначе посмотрели на эту пьесу.

В. Д.: Молодцы!

Л. В.: Да. И даже все ремарки Маяковского, которые до этого были мною пропущены, для меня зазвучали по-новому, и заставляют меня задуматься, вообще, о внутреннем смысле этого произведения.

В. Д.: Ну да, была ведь скандальная, такая шумная постановка какого-то французского режиссера в Париже несколько лет назад. Вы, наверное, знаете?



«Клоп». Олег Баян — самородок, из домовладельцев. Эскиз Кукрыникова. 1928. Источник: Человек, 2009. №4 (июль-август)

Л. В.: Я слышал об этом, да. Плucheковский спектакль в «Сатире» — он профессионально интересен, но он, так сказать, достаточно беззубый.

В. Д.: Да, но ему все-таки надо было продвинуться. Да и «Баня»-то... «Баня» лучше там, по-моему, все-таки. А вот то, что сделал Охлопков — это просто безобразие.

Л. В.: Я это не видел.

В. Д.: Не видели «Клопа» в охлопковском...

Л. В.: Нет.

В. Д.: У Плучека все же гораздо лучше. У Охлопкова «Клоп» причесан, вернее, Маяковский причесан прямо чуть ли не под Софронова, потому что он вот это будущее... когда там «стекло... кнопку любимой девушке не прикнопить»... он вообще

сделал на полном таком положительном серьезе. Будущее там... у него прямо Третьяковская галерея — картинками обвешано. Единственно, что у него там здорово — это (все-таки талантливый человек — не удержался!) ...это там статуи, статуи почему-то кругом в галерее... прислоняется к ним, и начинает... прислоняется, а потом так ее облапывает, статую, — статуя разворачивается и дает ему по морде. *(Усмехаются.)* Неожиданно, потому что сначала не замечаешь. Действительно, воспринимается как статуя, и вдруг статуя — по уху! Из будущего.

Л. В.: Ну, это трюк.

В. Д.: Ну, это трюк.

Л. В.: Я бы даже сказал — «трючок».

В. Д. *(смеется)*: <Нрзб>. Леонид Викторович, что-нибудь еще...

Л. В.: Дорогой мой, я не знаю, я как-то не подготовлен. Думал, что это больше, чем достаточно, что я наговорил.



Афиша спектакля «Баня». Источник: Человек, 2009. №4 (июль-август)

О работе над пропавшим архивом Мейерхольда

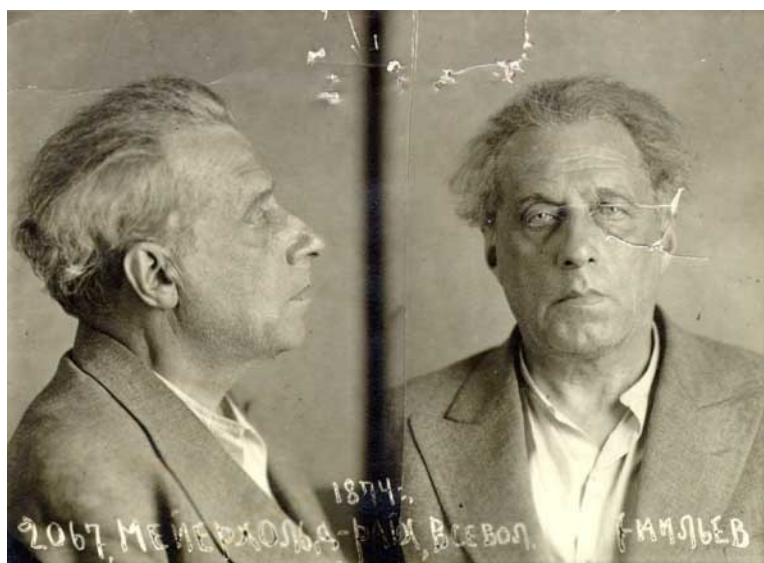
(Магнитофон выключен, потом включен с полуслова. Речь идет о пропавшем архиве.)

В. Д.: Ведь вы потом стали находить что-то...

Л. В.: Ну да. Я на основании этих тетрадок...

В. Д.: Сколько вы нашли?

Л. В.: Из сорока восьми работ (это не тетрадки, а переплетенные тома заготовок) я нашел к данному моменту восемь примерно.



В. Мейерхольд. Фотография после ареста НКВД. Источник: wikipedia.org

В. Д.: Из сорока восьми?

Л. В.: Из сорока восьми. Из них ряд попали в эту мою вот эту работу, которую «Искусство» печатает. Там, значит, работа Мейерхольда с художниками, там работа Мейерхольда с композитором Шаболиным, там моя работа по разработке системы записей игры актеров, в которой я являюсь в какой-то мере пионером, потому что сейчас весь мир этим занимается. В Лондоне целый институт — Labanotation⁴ называется. В Нью-Йорке институт работает над этими вопросами. И могу похвастаться, что в самом содержании сокровенном они меня не перегнали, а отстали, хотя это я делал в 33-м — 35-м годах. И вот там это напечатано будет. Одна из этих работ была мною напечатана в 34-м году. Одна. Я ее повторяю, но, правда, в 36-м году выступил с критикой этой работы Эйзенштейн, и я (немножко мне это неловко) ему отвечаю сейчас, когда он мне снова ответить уже не может. Ну, я отдаю должное его уму, знаниям, таланту, но я не могу пропустить то, что я считаю неправильным в его рассуждении. Поэтому на этой работе написано: 34-й — 72-й год. Очень жалко, что, понимаете, так все это пропало и столько лет пролежало.

⁴ Labanotation — система нотации движения человека, разработанная венгерским хореографом и танцором Рудольфом фон Лабаном (1879—1958).
Подобнее см.: <https://en.wikipedia.org/wiki/Labanotation> (англ.).

В. Д.: Но все-таки счастье, что уцелело. Может быть, вы и все найдете.

Л. В.: Не знаю. Возможно. Часть в ЦГАЛИ, еще не разобранный архива, часть в Бахрушинском музее не разобрано. Но вообще-то очень волнительно получить в руки свою работу. Причем смешно, что они мне не дают их в руки. Они дают их посмотреть, сфотографировать, но вынести я это не могу. Я же не могу сидеть и там работать с утра до ночи. Они мне дают мои работы, перенятые на диапозитивы.

В. Д.: Ваши собственные.

Л. В. (со смехом): Мои собственные.

В. Д.: Вы тем самым ощущаете себя уже как историческое явление.

Л. В.: Нет. Они, по-моему, как это называется — микрофотографируют все, что у них есть.

В. Д.: Микрофильмируют.

Л. В.: Микрофильмируют. Это крайне трудная вещь — работать, смотря в этот самый аппарат. Мои нервы не выдерживают.

Сергей Эйзенштейн. ТРАМ. Адриан Пиотровский

В. Д.: Скажите, ну, а с Эйзенштейном вы знакомы были?

Л. В.: Да, конечно.

В. Д.: Но ведь вы о нем мне ничего не сказали.

Л. В.: Я не только был с ним знаком, я был с ним партнер по теннису. (Смеются.) С Эйзенштейном я познакомился таким образом. Я был очень дружен с писателем теперешним известным Федором Федоровичем Кнорре. Вы слышали...

В. Д.: Слышал фамилию, но не знаю.

Л. В.: Это чрезвычайно интересная личность. Он сын Кнорре, который построил все мосты через Волгу в старое время. Вы могли ехать по Волге и спрашивать: «А кто построил этот мост?» Вам говорили: «Кнорре». И так буквально под каждым

мостом. Но он рано потерял своих родителей. Родился (он старше меня) в голодном Ленинграде, Петербурге тогда. Попал в цирковую школу и стал акробатом. Ну, человек он крайне одаренный. Он эксцентрик по своей природе.

В. Д.: Кто?

Л. В.: Кнорре. Ходил по проволоке, понимаете. И когда начиналась наша молодая кинематография, к нему все наши кинематографисты обращались с просьбой заменить актера, когда надо было прыгнуть с крыши пятого этажа или с паровоза перебраться на машину. И вот тогда-то Кнорре и стал знаком с Эйзенштейном, который, видимо, тоже к нему обращался. Он был в фабрике эксцентрических актеров. Помните, был такой ФЭКС.

В. Д.: Как?

Л. В.: ФЭКС.

В. Д.: Нет, ФЭКС не помню.

Л. В.: Ну, как же... Козинцев, Трауберг, «Шинель», «СВР», картины, «Парижский Вавилон» или «Новый Вавилон» называлась картина. Вот Кнорре — выходец из этой группы. И тогда появилось в Ленинграде трамбовское движение⁵. Оно в Ленинграде началось.

⁵ Первый ТРАМ — театр рабочей молодежи — был создан в Ленинграде в 1925 г.

В. Д.: ТРАМ — это я помню. И вы к нему имели отношение?

Л. В.: Я имел отношение уже к московскому отделению. А потом я был секретарем Центрального Совета ТРАМа.

В. Д.: У меня о вас тоже есть некоторое воспоминание как раз в связи с ТРАМом... «Трамовец — это не просто актер...»

Л. В.: «...гражданин» и так далее.

В. Д.: Комсомольский театр...

Л. В.: Вот Кнорре в этом ТРАМе... Надо сказать, что в ленинградском ТРАМе и вообще все это движение, как это ни смешно, во многом успех этого движения обязан личности Пиотровского, Андриана Ивановича Пиотровского. Андриан Иванович Пиотровский (видите, как скачут мысли) — это образованнейший человек, с которым мне приходилось в своей жизни встречаться. Великолепный переводчик с древних языков, великолепный знаток театра и истории театра и талантливейший человек во всех областях. Когда я учился в Московском университете, он из Ленинграда приезжал к нам читать лекции о театре Эсхила, Еврипида...

В. Д.: Московским трамовец?

Л. В.: Нет, московским студентам университета.



Он приезжал читать лекции (он был профессором), и у меня было такое впечатление, что он приехал прямо из Афин. Не из Ленинграда, а из Афин.

Он настолько все это рассказывал, как будто он вчера был на премьере. Это был... Я по таланту никого не могу с ним рядом поставить, и по образованности. И вот он возглавил Ленинградский ТРАМ как идеолог этого театра, потому что художественным руководителем ТРАМа был очень талантливый человек — Михаил Владимирович Соколовский, Миша Соколовский, довольно темный, он талантливый, но темный. А рядом с ним сидел олимпиец, понимаете, сидел человек, знающий всю историю культуры, великолепно понимающий драматургию, и он начал придумывать новый вид театра. Он его придумывал. Причем должен вам заметить, что все его придумки не были высокого, с точки зрения исторического сопоставления, высокого качества, но они оставили неизгладимый след на развитии современного театра, потому что наши молодые драматурги ему подражали. Ну, например, довольно такой известный наш драматург Арбузов вышел целиком из театра Пиотровского. И вот сейчас его последняя пьеса, которую я поставил, — «Выбор» — это просто парафраз на темы Пиотровского.



Но интересно, что наша литературная общественность обвиняет Арбузова в том, что он заимствует эти приемы на Западе. В то время когда я просто могу доказать с документами в руках, что западный театр весь вышел из Пиотровского.

Вот все новации, все вот эти перенесения в ретроспекцию, взгляд вперед, встреча живого человека с покойником и так далее — это все было разработано с Пиотровским. Это драматургия, когда путем голосования решали, как продолжать пьесу дальше. Это все придумал Пиотровский. Вот доходила какая-то пьеса до определенной точки и дальше предлагался зрителям вопрос: «Как вы хотите, чтобы она вышла за него замуж или отказала ему?» Говорили: «Хотим, чтобы вышла замуж». Пиотровский, значит, имел вариант на такую потребность зрителя. А если бы сказали: «Нет, мы хотим видеть, как она ему отказала» — был второй вариант. У него спектакли имели несколько вариантов. Он очень был интересной фигурой.



В. Плучек, А. Арбузов, А. Гладков. У фотоаппарата И. Шток. 1930-е гг. РГАЛИ. Источник: www.nasledie-rus.ru

Для того чтобы доказать вам, насколько это была значительная фигура, я вам скажу простую вещь. Он был назначен художественным руководителем «Ленфильма». Если в ту эпоху «Ленфильм» забил все наши кинематографические организации, потому что он выпустил «Чапаева», «Трилогию о Максиме» и так далее, то успехом они обязаны целиком Пиотровскому. Потому что когда материал «Чапаева» поступил в рассмотрение, фильм был забракован, его просто положили на полку и вообще не хотели выпускать как фильм, не соответствующий, так сказать, героике эпохи, а, наоборот, возвеличивающий белых и так далее, и так далее. Пиотровский переработал весь сценарий и смонтировал из этих кусков сам этот фильм, после которого был такой невероятный успех. Это фильм мирового, так сказать, класса. Вот такой был человек Пиотровский. Он, к сожалению, погиб в 37-м году...

В. Д.: Ах, так?

Л. В.: Да. Но сейчас, к счастью нашлись люди...

В. Д.: Посмертно реабилитирован?

Л. В.: Да. Нашлись люди, которые сейчас занимаются его наследием, и я думаю, что через лет пять найдутся его переводы великолепные (он поэт очень крупный), его теоретические рассуждения, может быть, даже его пьесы.



Вообще вся его история выяснит, что это один из замечательных людей 30-х годов, замечательнейших людей, поверьте мне.

В. Д.: И что — Эйзенштейн с ним пересекался?

Л. В.: Ну, конечно. И вот Кнорре очень подружился с Эйзенштейном.

В. Д.: Где? Вот там — у Пиотровского?

Л. В.: Видимо, в Ленинграде как-то... Хотя Эйзенштейн — москвич по своей деятельности последнего периода. Но они подружались. Я думаю, что где-то на кинематографической почве. Очевидно, где-то Кнорре был привлечен Эйзенштейном на выполнение какого-нибудь трюка. Так, наверное, было.

Дружба была настолько тесной и большой, что когда Эйзенштейн уехал в Америку в 30-м году, по-моему, когда Тиссе, Александров, Эйзенштейн уехали в Америку, и там Эйзенштейн снимал фильм о Мексике, то Кнорре поселился в его доме. Жили они у Покровских ворот. В этой квартире жил Эйзенштейн, а рядом жил его соратник и друг — Штраух со своей женой Глизер. А я в то время...

В. Д.: Штраух — друг Эйзенштейна?

Л. В.: Ближайший друг и соратник. А я в это время, будучи студентом Московского университета и желая начать практически работу в театре, решил поступить в ТРАМ в качестве театрального художника.

В. Д.: Вы и музыкант, и художник, и...

Л. В.: Да. Вот я был, так сказать... пытался изучить все области, соприкасающиеся с театром...

В. Д.: А как актер непосредственно не выступали?

Л. В.: ...хотя я кончил актерскую школу позднее. Я ж кончил школу театра Вахтангова. Да, так вот, значит, в ТРАМе в это время был преподаватель акробатики Федор Федорович Кнорре. Но так как он был человек очень интеллектуальный и талантливый, он решил написать пьесу и решил ее поставить. И в это время появился я. Не знаю, почему он так

мне доверился, в общем, он меня пригласил быть его сорежиссером, хотя он сам тоже не был никаким режиссером. И вот два нережиссера начали режиссировать (*со смешком*). Причем я взял главным образом на себя придумать форму спектакля и начал делать декорации. Так как я не художник, а только имею воображение художника театрального, то я пригласил Кукрыниксов. И вот с этого момента началось мое содружество с Кукрыниксами.

В. Д.: Ах, вы с ними тоже?..

Л. В.: Ну как же... Все театральные работы я делал вместе с ними. И даже на афишах писали: «Проект сценического оформления — Варпаховский. Цвет, форма, костюм, грим — Кукрыниксы». Мы так выпустили «Город Глупов» в Театре сатиры вместе. Так что, видите, мои пути и там пересекаются. Мы дружны очень до сих пор. Вот я привлек Кукрыниксов, композитором был Чемберджи. И вот мы начали ставить этот спектакль, который назывался «Московский 10.10». И вот...

В. Д.: «Московские...»?

Л. В.: То есть, простите, «Тревога». Это второй наш спектакль. Я спутал. Этот спектакль назывался «Тревога», и Москва была удивлена тем, что висела афиша «Тревога», и по-немецки тут же было написано: «Der Alarm».

И естественно, что в этот период нашей работы я постоянно бывал у Кнорре в квартире Эйзенштейна.

” Меня поражала эта квартира тем, что под кроватью стояло семь коробок «Броненосца „Потемкина”», а на потолке было три круга: черный, оранжевый и коричневый.

В. Д.: Что это значит?

Л. В.: Это Эйзенштейн у себя потолок расписал. Это были три круга: маленький, средний и большой. Вот. И потом, когда Эйзенштейн вернулся из Америки, он поселился в своем доме (Кнорре уехал), я с ним в это время познакомился. Ну, Эйзенштейн был пламенным поклонником Мейерхольда. Он себя считал его учеником, и он процитировал эту знаменитую фразу (не помню, к кому она относится), что «я не достоин чести завязывать сандалии на ногах моего учителя Мейерхольда». Я не помню сейчас цитату...

В. Д.: Да, это античное.

Л. В.: Да, античное. В общем, понимаете, на этой почве я познакомился с Эйзенштейном, и у нас наступил период довольно тесного общения, разговоров. И вот тогда я выпустил свою первую работу, которая называлась «О диагональной композиции». Видите, я увлекся не идеологией театра и не психологической разработкой проблем актерского исполнения, а меня увлекала технология режиссуры — диагональная композиция. Эйзенштейн тоже увлекался этими вопросами и готовился к лекциям. И, конечно, моя статья, которая была напечатана в журнале «Театр и драматургия», (это единственная статья, которую мне удалось напечатать) привлекла его внимание. <Нрзб> И он выступил в печати с критикой ее. Вот сейчас в собрании его сочинений она появится, так что вы можете прочитать. <Нрзб> Вот. И у нас начались, так сказать, и споры, и какое-то взаимное сближение, потому что мы интересовались одними и теми же проблемами, и оба любили Мейерхольда.

(Запись сходит на нет.)

Примечание Дувакина

В. Д.: «...и оба любили Мейерхольда», то есть Эйзенштейн и сам Варпаховский, хотя они друг с другом полемизировали. На этой фразе, собственно, и закончилась третья беседа с Леонидом Викторовичем Варпаховским. Он уже встал, прохаживался до двери в другую комнату. Я заметил, что индикатор уже слабо работает, и что Леонид Викторович уже, не заметивший, когда я включил магнитофон вторично, уже настроен на разговор по житейским, бытовым вопросам — и я выключил магнитофон. Я не исключаю, что я, может быть, даже еще раз вернусь к беседам, к нему. Человек этот исключительно талантливый, разнообразный, культурный, носитель огромного объема информации по истории нашей культуры, буквально во всех ее разделах, кроме, разумеется, точных наук. На этом я вчера закончил, выключив магнитофон, и мы отправились продолжать нашу беседу уже на улицу, по дороге в метро.

В этот же самый вечер, вчерашний, 18 июня 1972 года, Леонид Викторович Варпаховский передал мне кассету с записью беседы с Дмитрием Дмитриевичем Шостаковичем. Он сказал, что очень трудно было добиться, чтобы он стал говорить... Леонид Викторович сказал, что Дмитрий Дмитриевич с большим трудом согласился на эту запись, что удалось ее добиться только, так сказать, используя право старой юношеской дружбы, что запись эта была проведена на квартире Дмитрия Дмитриевича (который сейчас по-прежнему тяжело болен, очень плохо себя чувствует) и состоялась 3 марта 1972 года⁶. Получился такой диалог Варпаховского и Шостаковича. Он предполагает этот диалог, так сказать, отредактировать и выпустить в качестве монолога Шостаковича в сборнике, посвященном Мейерхольду, который сейчас составляется. Технически беседа записывалась на японском магнитофоне (марки которого я еще не выяснил) племянником Варпаховского, носящим ту же фамилию.

⁶ Беседа опубликована: <https://oralhistory.ru/talks/orh-231>

19 июня 1972 года. Дувакин.