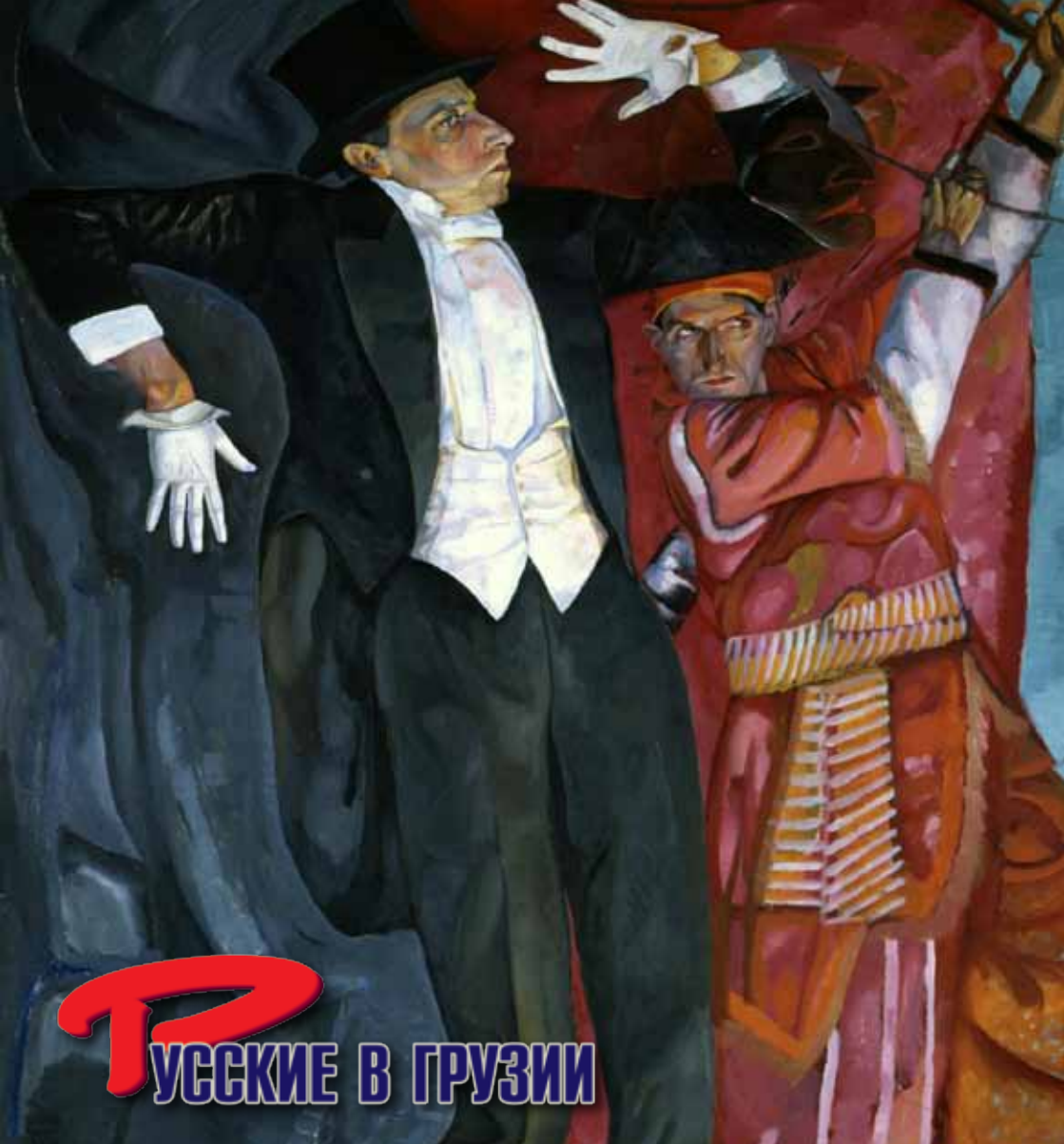




РУССКИЕ В ГРУЗИИ

ИННА БЕЗИРГАНОВА

НЕИСТОВЫЙ РЕФОРМАТОР

ВСЕВОЛОД МЕЙЕРХОЛЬД



БИБЛИОТЕКА МЕЖДУНАРОДНОГО КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОГО
СОЮЗА «**РУССКИЙ КЛУБ**»

ИННА БЕЗИРГАНОВА

НЕИСТОВЫЙ РЕФОРМАТОР

ВСЕВОЛОД МЕЙЕРХОЛЬД

Тбилиси
2020

Русско-грузинские культурные взаимоотношения поистине являются историческим феноменом, не имеющим аналогов.

Россию и Грузию связывают 11 веков взаимного общения. Начало этих отношений восходит к X веку — в древнерусских летописях упоминаются Грузия и Тбилиси. В 1491 году были установлены дипломатические отношения. При Петре Первом на берегах речки Пресни заложена Грузинская слобода (в просторечье — «Грузины», ныне — Большая Грузинская). А с конца XVIII века, после заключения в 1783 году Георгиевского трактата, отношения между странами стали особо тесными и интенсивными.

На покровительство Грузия отвечала помощью и поддержкой — в том числе, культурной, духовной. Приют, пристанище здесь обретали многие великие русские — опальные и гонимые в России, в Грузии они всегда находили свободу, работу и почитание.

Серия «Русские в Грузии» — первый опыт систематизированного освещения богатейшей истории пребывания в Грузии выдающихся российских деятелей искусства, религии, науки, литературы, спорта, достойных благодарной памяти потомков.

Серия станет настоящей энциклопедией русско-грузинских взаимоотношений.

Проект направлен на популяризацию российского культурного наследия, возрождение интереса к России в Грузии и к Грузии в России, активизацию общественного диалога и культурного общения двух православных народов-соседей.

Издатель —

Международный культурно-просветительский Союз

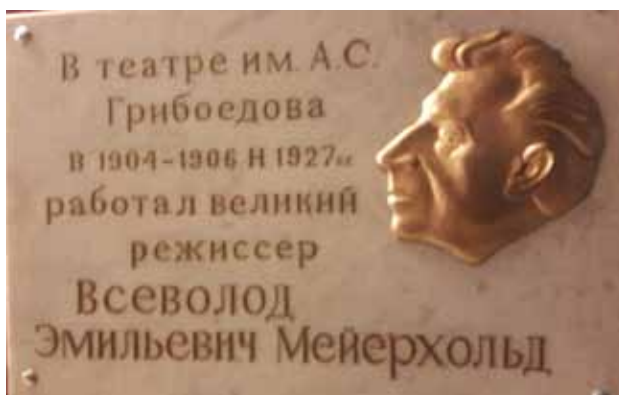
«Русский клуб»

Руководитель проекта —

НИКОЛАЙ СВЕНТИЦКИЙ

заслуженный деятель искусств РФ,

заслуженный артист РФ



Имя Всеволода Мейерхольда сегодня и всегда – синоним смелого театрального эксперимента, неутомимого творческого поиска и занимает особое место в истории мировой режиссуры первой половины XX столетия. Оно вписано и в историю театра Грузии. В фойе большого зала Тбилисского государственного академического русского драматического театра имени А.С. Грибоедова висит мемориальная доска, посвященная великому реформатору сцены. Ведь режиссер оставил заметный след в культурной жизни Тифлиса начала XX века, способствовал формированию новой театральной эстетики и вкусов грузинской публики.

«ТОВАРИЩЕСТВО НОВОЙ ДРАМЫ»



«Не старайтесь! Доверяйте зрителю! Он гораздо умнее, чем мы большей частью о нем думаем. Зрительское внимание богаче, когда оно подсознательно. В искусстве не может быть запрещенных приемов – есть лишь неуместно или некстати примененные приемы».

Этими принципами руководствовался в своем творчестве дерзкий, неутомимый экспериментатор Все-

волод Эмильевич Мейерхольд.

Деятельность артистического коллектива «Новая драма» («Товарищество новой драмы»), созданного Мейерхольдом в 1902 году, имела большое значение как для тифлисской сцены, так и для самого Всеволода Эмильевича. По сути, в тогдашней театральной провинции происходило его становление как режиссера. В Херсоне, затем в



«Товарищество новой драмы»

Тифлисе и других городах Мейерхольд прошел сложный путь от популяризатора творческих идей Московского Художественного театра — фактически он привез в Грузию «филиал МХТ», до постановщика экспериментальных спектаклей, в которых уже заявил о себе как новатор. Немаловажно, что в период тифлисских сезонов «Товарищества новой драмы» профессиональный рост грузинских режиссеров происходил не без его влияния и в личном контакте с ним. Именно в Тифлисе началась и педагогическая деятельность Мейерхольда.

«Товарищество новой драмы» выступало в Тифлисе всего несколько лет — с 1904 по 1906 год. Но этого оказалось вполне достаточно, чтобы «поставить драматический театр в

Тифлисе на такую высоту подлинного служения искусству, на какую не поднималась ни одна антреприза до него и на какой после него не сумело удержаться ни одно «товарищество», — отмечал А.П. (театральный критик А. Петроковский).

Тем не менее путь Мейерхольда к тифлисской публике оказался сложным, учитывая те принципы, которыми он следовал в своей деятельности новатора и экспериментатора.

«В то время Мейерхольд, только что расставшийся с Художественным театром, искал новых путей в искусстве, но в своих поисках еще не забрел в те непроходимые дебри символизма и отрицания быта, которые погубили в его руках театр Веры Федоровны Комиссаржевской, — пи-

шет Ю. Кобяков. – В то же время, напротив, он не чужд был и реализма, не отказывался от мелких деталей, создававших тон, настроение пьесы. Вот это-то настроение в некоторых постановках В.Э. Мейерхольд умел удивительно схватывать. И он, и его сотрудники к искусству относились с громадным уважением, почти с благоговением. И умели такое же чувство внушить публике».

Как отмечает тот же Ю. Кобяков, «умая прекрасно проникнуться духом и настроением пьес Ибсена, Гауптмана, Чехова, труппа «Новой драмы» совершенно не умела играть легкой комедии. И когда случайно им приходилось ставить такие пьесы, исполнение было очень слабо. Точно другие актеры».

сплетня. Он перестал со мной разговаривать. Я хотел объясниться – он не желал меня видеть. Потом все разъяснилось, и он стал со мной нежен, как никогда, как будто был передо мной виноват. Тогда уже я понял, что для меня значило отношение Станиславского».

Покинув Художественный театр вместе с группой актеров-единомышленников – бывших студийцев МХТ, Всеволод Мейерхольд начал самостоятельную актерскую и режиссерскую деятельность. В Херсоне была создана труппа, которую возглавили двое – Всеволод Мейерхольд и Александр Кошеров (тоже актер МХТ). Со второго сезона, после ухода Кошерева, труппа получила это название – «Товарищество новой драмы».

МЕЙЕРХОЛЬД И СТАНИСЛАВСКИЙ



«Товарищество новой драмы» сложилось как следствие принципиальных творческих разногласий между учеником и учителем – Мейерхольдом и Константином Станиславским. Как позже признавался Всеволод Эмильевич, самым большим горем в его жизни было, когда на него один раз рассердился Станиславский. «Это было перед моим уходом из Художественного театра. Все сделала обычная театральная



Всеволод Мейерхольд



На читке пьесы «Чайка». 1898 г.

С 1902-го по 1905 г. Мейерхольдом было выпущено около 200 спектаклей. При этом он последовательно включал в репертуар новую, продвинутую драматургию: наряду с Чеховым, Шекспиром, А. К. Толстым, А. Н. Островским, М. Горьким он ставил Герхарда Гауптмана, Генрика Ибсена, Мориса Метерлинка, Станислава Пшибышевского, Артура Шницлера и др. Три его первых самостоятельных режиссерских сезона – это был вектор движения русского и европейского театра конца XIX – начала XX века: от театра с «точностью воспроизведения нату-

ры» (В. Мейерхольд) к театру условному, с символистски-обобщенной и поэтической образностью. Девиз начинающего режиссера был таков: «Менять свою окраску, как море, каждый час!» А еще Мейерхольд всегда был уверен в непреложности истины: «Панически бояться ошибок – значит никогда не знать удачи».

Труппа «Товарищества новой драмы», которую организовал и возглавил Мейерхольд, четыре года выступала в разных городах: Москве, Херсоне, Севастополе, Ялте, Тифлисе, Николаеве, Полтаве... За это время он поставил четыре пьесы» (В. Мейерхольд) к театру услов-



Сцена из спектакля «Чайка»

сы Гауптмана, среди них — «Перед заходом солнца», пьесы Ибсена — «Нора», «Привидения», «Женщина с моря», Пшибышевского — «Снег», «Забава» Шницлера, «Вишневый сад» Чехова, «Монна Ванна» Метерлинка, несколько драм Зудермана. Усвоенные им методы МХТ Мейерхольд объединяет с собственными творческими обретениями: истина человеческих отношений определяется, по его мнению, не только словом, но — жестами, позами, взглядами и... молчанием. «Артисты, изучившие под его руководством условные жесты, в интонациях, од-

нако, оставались верны жизни, т.е. там, где кончались наставления режиссера, начиналась обыкновенная актерская игра, сказывалась многолетняя выучка Художественного театра, привычка к традиции».

В 1905 году — к этому времени «Товарищество новой драмы» успело плодотворно поработать в Тифлисе — Константин Станиславский задумал открыть в Москве Театр-студию на Поварской. Всеволод Мейерхольд написал ему, что мечтает стать режиссером: «Моя *idée fixe*. Благодарный за все, что дал мне Художественный театр, хочу отдать



Константин Станиславский и Всеволод Мейерхольд

ему все мои силы!!!»

Станиславский, ищущий новых путей развития театра, предложил Мейерхольду поставить для Театра-студии несколько спектаклей — «Смерть Тентажиля» Мориса Метерлинка, «Комедия любви» Генрика Ибсена и «Шлюк и Яу» Герхардта Гауптмана, однако после генеральных репетиций они не были выпущены, а экспериментальная студия прекратила свое существование. Позже Станиславский в своей книге «Моя жизнь в искусстве» дал такую характеристику творческим исканиям Всеволода Мейерхольда: «Талантливый режиссер пытался закрыть собою артистов, которые в его руках являлись простой глиной для лепки красивых групп, мизансцен, с помощью которых он осуществлял свои интересные идеи. Но при отсутствии артистической техники у актеров он смог только демонстрировать свои идеи, принципы, искания,

осуществлять же их было нечем, не с кем, и потому интересные замыслы студии превратились в отвлекенную теорию, в научную формулу».

Вот как сам Мейерхольд объясняет причину и суть разногласий со Станиславским в своей книге «О театре»: «Первое заседание сотрудников Театра-студии состоялось 5 мая, и уже на этом заседании звучали такие ноты: современные формы драматического искусства давно уже пережили себя. Современный зритель требует иных приемов техники. Художественный театр достиг виртуозности в своей жизненной натуральности и естественной простоты исполнения. Но появились драмы, которые требуют новых приемов в постановке и исполнении. Театр-студия должен стремиться к обновлению драматического искусства новыми формами и приемами сценического исполнения. Судя по тому, что актерам читался отрывок

из Антуана (Андре Антуан – крупнейший представитель театрального натурализма. – И.Б.), речь шла, по-видимому, о движении молодого театра в смысле лишь эволюции форм, найденных Художественным театром. А найти новым веяниям в драматической литературе соответствующие новые формы воплощения их на сцене еще не значило рвать с прошлым так дерзко, как сделал это потом в своей работе Театр-студия».

Мейерхольд отмечает роль провинциального «Товарищества новой драмы», подвергшего критике натуралистические приемы, в творческих исканиях Театра-студии на Поварской. Вместе с художниками Николаем Сапуновым и Сергеем Судейкиным Мейерхольд стремится освободиться «от пут мейнингенской (немецкой) театральной школы», от «ненужной правды» своих учителей и впервые приближается к идее условного театра.

Как пишет В. Брюсов в «Весах», «в Театре-студии во многих отношениях сделаны были попытки порвать с реализмом современной сцены и смело принять условность как принцип театрального искусства», но осуществлению замыслов в полной мере помешало то обстоятельство, что труппа Театра-студии была набрана до мая и главная ее часть состояла из учеников сценических курсов Художественного театра. «Когда режиссер приступил к репетициям, стало ясно, что ему нужен иной материал, более гибкий и менее искушенный в прелестях

определившегося театра. У Театра-студии не было труппы».

В итоге Мейерхольд вместе с «Товариществом новой драмы» возвращается в Тифлис.

МЕЙЕРХОЛЬД И КУЛЬТУРНЫЕ ПРИСТРАСТИЯ ТИФЛИСА



Как отмечает первый биограф Мейерхольда Николай Дмитриевич Волков, переезд «Товарищества новой драмы» из Херсона в Тифлис в 1904 году, еще до создания Театра-студии на Поварской, означал несомненное укрепление позиций нового искусства. Сезоны 1902-1903 и 1903-1904 гг. сложили более или менее сыгравшуюся труппу, дали возможность Товариществу накопить ряд готовых постановок, и, таким образом, возобновляя их в Тифлисе, можно было продолжать дальнейшую работу над новым репертуаром.

В Тифлисе Мейерхольд получил и большие технические возможности, так как Товариществом было арендовано новое здание театра Артистического общества, открытого в 1901 году (сегодня здесь работает прославленный театр име-



Театр Артистического общества, где проходили сезоны труппы Мейерхольда

ни Ш. Руставели). Его сцена была устроена с использованием различных новшеств: вращающийся пол, механизм, позволяющий приподнимать любую часть площадки на разную высоту. Условия, на которых Мейерхольд получил этот прекрасно оборудованный театр, были следующие: Артистическое общество брало на себя все так называемые вечеровые расходы (за освещение, афиши, наем экипажей, подъемщикам, вольноприходящим, полицейской и жандармской командам), в возмещение которых Мейерхольд уплачивал 200 рублей за вечернее

и 100 рублей за дневное представление. Кроме того, общество брало на себя изготовление декораций на сумму до 2000 рублей.

Новыми, непривычными для Тифлиса тех лет были строгие правила, которые Мейерхольд ввел перед началом сезона, следуя традициям Московского Художественного театра.

28 сентября 1904 года «Тифлисский листок» опубликовал необычные требования к зрителям: «I. Ввиду настойчивых заявлений со стороны публики покорнейше просят занимать места до открытия занаве-

са и во время действия в зал не входить. II. Для сохранения цельности впечатления просят среди действия не аплодировать. III. Билеты на право получения от капельдинеров представленных стульев выдаются только в кассе. IV. Уполномоченным дирекции во время спектакля является М. В. Маслов».

Мейерхольд отказался от бенефисов, заменив их «спектаклями-гала». Как отмечает Н. Звенигородская, «такой спектакль был знаком уважения, но не приносил никакой прибыли тому, кому посвящался. Право на гала имели только те актеры, что проработали в труппе со дня ее основания. Но порой гала удаставались и служащие. Так, 3 декабря 1904 года в честь А. С. Бузена, проработавшего к тому времени три года администратором театра Артистического общества, был дан спектакль «Катюша Маслова» по «Воскресению» Л. Н. Толстого, а 14 декабря, в гала кассирши М. И. Терпуговой, давали «Женщину в окне» Г. фон Гофманстала».

Тифлисы впервые на страницах газет увидели фамилии участников Товарищества: Бонгард М. О., Брянский О. М., Весновская В. П., Волохова Н. Н., Гурьев Е. П. (помощник режиссера), Заварзина К. А., Загаров А. А. (режиссер), Зонов А. П., Казаков С. И. (костюмер), Канин А. И., Карпов С. Ш., Кашкарова-Андерсон Е. К., Кондратов А. М. (машинист), Костромской Н. Ф., Мадаев Д. С. Маслов М. В., Мейерхольд В. Э. (главный режиссер), Мельгунова Е. П., Мунт Е. М., Нар-

бекова О. П., Нелидов А. П., Певцов И. Н., Ро П. К. (заведующий освещением), Россов Н. П., Селиванов Л. П., Сквозняков М. А., Снигирев Б. М., Степная Е. А., Терпугова М. И. (кассир), Уманец Е. С. Шатерников В. И., Шухмина В. А., Щепановский Е. Г., а также Георгобиани и Мхеидзе (парикмахеры).

Актёр Илларион Николаевич Певцов, работавший у Мейерхольда и в Херсоне, и в Тифлисе, вспоминал, что Мейерхольд «дело вел товарищески: у нас не было старших и младших с первыми и вторыми ролями. Каждый вносил определенную лепту в создание художественного произведения. В то же время Мейерхольд не трепал зря больших актеров, не заставлял их выступать в толпе, которая является фоном, или третьестепенным действующим лицом в пьесе. Бывало, что толпа играла первую роль, например, в «Докторе Штокмане», где дано противопоставление отдельной индивидуальности большинству, причем по пьесе сплоченному большинству принадлежит первая роль. Следовательно, там, конечно, все — и несущие самую ответственную работу, — были обязаны играть в массе, и играли не только по обязанности, но делали это сами с радостью [...] Мы знали, что средств у Мейерхольда нет, но шли за ним, зная, что, может быть, пойдем по шпалам, но мы были увлечены делом, а он был совершенно уверен, что встряхнет этот город (Херсон. — *И.Б.*). И он сделал бюджет на двадцать семь тысяч и собрал вместо двадцати семи трид-



Всеволод Мейерхольд

цать пять тысяч. Таким образом, он имел уже чистую прибыль в восемь тысяч, которую немедленно истратил на то же дело, на вклад в организацию Тифлисского театра... Мы могли рассуждать так: в этом году репертуар классический, у нас пойдут вот эти три пьесы, следовательно, их можно проработать весь год и летом, до начала сезона. Дальше пойдет некая средняя литература, требующая меньше внимания и подготовки. Наконец, пойдет еще кой-какой хлам для куска хлеба. Так что за счет этого куска хлеба мы могли

иногда ставить и нечто необычное... А чтобы оправдать материально этот спектакль, можно поставить перед ним «Катюшу Маслову», т.е. такую грубейшую переделку «Воскресения», о которой все знают, что это компромисс, но которая нам нужна, чтобы на почве этого компромисса можно было сделать что-то истинно художественное и значительное».

В Тифлисе незнакомую труппу встретили с недоверием и настороженностью.

«Открытию сезона предшествовали в городе слухи, что Товарищество даст публике что-то новое, чего Тифлис еще не видел. Останавливали внимание и афиши с двумя черными полосами сверху и снизу. Афиши извещали, что 26 сентября состоится открытие сезона пьесой А. П. Чехова «Три сестры».

Во всем чувствовалось влияние МХТ, и новшества бурно обсуждались на страницах газет в течение всего сезона. Вот как, например, описывали начало спектаклей «Товарищества новой драмы» в газете «Тифлиссский листок»: «Занавеси театра (передняя и вторая) заменены мягким матерчатым бесшумно раздвигающимся занавесом темно-зеленого цвета, ласкающего глаз зрителя своим скромным тоном. По новым порядкам, когда после антрактного музыкального номера публика разместится по своим местам, в театральном зале тушатся огни, а за сценой раздается удар в густозвучный колокол. Звук колокола действует на публику умиротворяюще. Публика затихает. Вслед за

этим раздается второй звук колокола. Занавес бесшумно раздвигается, и уже как-то особенно настроенная колокольным звоном публика вся обращается во внимание».

Рецензент «Кавказа» отнесся к новшеству скептически: «Пока скажу только, что раздвижной занавес, судя по первому впечатлению, менее способствует настроению, чем обыкновенный. Недаром авторы часто прибегают к таким ремаркам: «занавес тихо опускается», «занавес быстро падает», «занавес опускается сначала медленно, а потом быстрее и быстрее» и т.д. Всех этих эффектов при раздвижном занавесе достигнуть нельзя: раздвигается он неизменно на один и тот же лад, цепляясь за поставленную по новым правилам на авансцене, у предполагаемой стены, мебель и издавая неприятный шорох. Против сигнальных звуков гонга я ничего не могу возразить: это приятно для уха, серьезно и помогает сосредоточиться».

Тот же автор иронизировал и по поводу разных курьезов. «Постановка, конечно, безупречная, — писал он о «Детях Ванюшина». — Не могу только согласиться с тиканьем часов в двух первых действиях (впрочем, во втором оно несвоевременно прекратилось). Я знаю, подобные детали — один из коньков Московского Художественного театра, но это, по-моему, во-первых, совершенно излишне, а во-вторых, и антихудожественно, потому что заставляет публику невольно обращать внимание на часы и видеть, что они, хотя и тикают, но не идут».

МЕЙЕРХОЛЬД И ЧЕХОВ



Итак, «Товарищество новой драмы» начинает свой первый сезон в Тифлисе на сцене театра Артистического общества. Как отмечалось выше, первым спектаклем, которым он открылся 26 сентября 1904 года, были «Три сестры». Это произошло через два с лишним месяца после

Антон Чехов





Сцена из спектакля «Чайка». Треплев – В. Мейерхольд

кончины Антона Павловича Чехова, которую и сам Мейерхольд, и все участники труппы восприняли как большую трагедию.

«Мейерхольд, который искренне называл Чехова «своим богом», пользовался большим расположением великого писателя; во многих письмах Чехова выражена его забота о Мейерхольде. Известно, в частности, что Чехов старался помочь труппе Мейерхольда выбраться из маленького Херсона в более крупный театральный город. Отнюдь не исключено, что хлопоты и рекомендации Чехова помогли «Товариществу новой драмы» получить в свое распоряжение на период 1904-1908

гг. здание Артистического общества в Тифлисе... Во всяком случае, более чем понятно, почему «Товарищество новой драмы» решило первым спектаклем в Тифлисе показать «Три сестры». Тем самым оно, во-первых, отдавало дань любви и преклонения памяти недавно умершего А. П. Чехова и, во-вторых, ясно и недвусмысленно заявляло о своем намерении развивать сценические принципы, которые провозгласил и утвердил Московский Художественный театр».

До спектаклей «Товарищества новой драмы» тифлисская публика не имела представления о режиссерском театре, о воле режиссера-

постановщика, определяющего единую творческую цель, создающего на сцене ансамбль, объединенный общей идеей. Как отмечала критика, «такого стройного ансамбля, такой тщательной и художественной постановки... Тифлис не видал никогда».

Одной из особенностей работы Товарищества, на которую сразу обратили внимание критики, были массовые сцены. История этих массовых сцен приводит к началу педагогических опытов Мейерхольда. Как сообщало издание «Театр и искусство», взамен солдат или наемных артистов Мейерхольду пришла мысль создать кадры интеллигентных статистов, которых и записалось к нему до 60 человек. Взамен их участия в толпе Мейерхольд предоставил им право входа в театр, а для желающих открыл классы декламации и сценического искусства.

Впечатление от первого спектакля, показанного в Тифлисе, выразил рецензент на страницах газеты «Кавказ» от 28 сентября 1904 года:

«Составить себе хотя бы приблизительное понятие о труппе по первому спектаклю, конечно, невозможно, тем более о такой труппе, где совершенно отсутствуют установленные репутации, где не имеется налицо выдвигаемых вперед единиц, а есть только выставляемая как основной принцип некая художественная совокупность. А такой именно труппой, по-видимому, желает быть открывшее свои спектакли в театре Артистического общества в воскресенье, 26 сентября,

«Товарищество новой драмы» под управлением г. Мейерхольда.

Бывший артист Московского Художественного театра г. Мейерхольд задался целью проложить путь в провинции новаторским задачам этого театра во всей их неприкосновенности, вплоть до мелких причуд, вроде раздвижного занавеса и ударов гонга, при которых он раздвигается. Насколько сложно это предприятие и насколько выполнение его должно коренным образом изменить установившийся в провинции взгляд на театр, в частности, на драму, можно выяснить в двух словах. Откинув в сторону занавесы, гонги и т.п., достаточно указать на то, что до сих пор мы шли в театр смотреть главным образом актеров, а теперь нас приглашают смотреть, прежде всего, пьесу, т. е. теперь на первый план выдвигается не индивидуальность непосредственного творчества, а совокупность художественного восприятия. Актер является только необходимой спицей в управляемой режиссером авторской колеснице, а не восседающим на ней триумфатором.

Прежде и в программах обыкновенно писалось так: «Для первого выхода гг. таких-то пойдут пьеса такая-то», теперь же это следует перефразировать так: «Пойдут такая-то пьеса с потребными для нее артистами». Приходите, мол, смотреть Чехова, Гауптмана, Ибсена и т.д., а не гг. и г-жу Мейерхольда, Мунт, Шатерникова и т. д.

И вот по первому спектаклю можно только судить о том, имеет

ли труппа право и основание вообще выставлять своим девизом определенный художественный принцип или не имеет. И по отношению к труппе г. Мейерхольда следует, не задумываясь, ответить на этот вопрос утвердительно. Если и впредь спектакли будут обставляться так же добросовестно, то в лице антрепризы г. Мейерхольда Тифлис сделал крупное и весьма интересное художественное приобретение. Чеховские «Три сестры» в отчетном спектакле были исполнены так, как они еще ни разу не исполнялись у нас; в исполнении именно преобладало чеховское настроение, которое не в силах были нарушить даже неуместные вспышки нашей воскресной публики. Получилось нечто цельное, законченное, отделанное, за исключением некоторых надоедливых деталей, которыми чересчур щегольнула режиссерская изобретательность. Впрочем, в последнем, кажется, не так повинен г. Мейерхольд, как воспринятые им традиции Московского Художественного театра, и спорить в этом отношении скорее придется не с ним, а с его законодателем г. Станиславским, что в последующих отзывах я, при случае, не премину сделать.

...Из исполнителей в общем стройном ансамбле пока можно выделить г-жу Мунт и г-жу Весновскую, очень интересно передавшую роль Маши, в особенности мимическую сцену в 3-м и сцену прощания в 4-м акте. Г. Мейерхольд (барон Тузенбах) просто и тонко провел финальную сцену с Ириной. В роли

Кулыгина г. Шатерников слегка переигрывал, а у г. Снигирева (доктор Чебутыкин) не было задушевности и теплоты. Очень понравилась мне г-жа Заварзина (Наташа) в первом действии и совсем не понравилась в остальных, где она была чересчур изыщна и неожиданно криклива. Г. Щепановский, для чего-то слишком демонстративно завившийся, по тону и наружности мало походил на человека, изысканного по натуре, но забитого житейскими дрязгами, каким у Чехова выведен подполковник Вершинин. Но все сказанное пока только первое впечатление, а не сложившееся мнение об артистах. В общем, все они имели у многочисленной публики вполне заслуженный успех и вселили надежду на интересный сезон. Нельзя пожаловаться также и на замену военного оркестра в антрактах струнным».

То, чему Мейерхольд объявил войну в Театре-студии, называя своими главными врагами принципы мейнингенской школы (натуралистический театр), а значит, и во многом следовавший их методам МХТ, в Тифлисе он поначалу пропагандирует.

На публику эти спектакли и произвели впечатление своим сходством с приемами Московского Художественного театра. Рецензент «Тифлисского листка» писал, что «новым было для публики и положения действующих лиц на сцене: они садились, размещались на сцене не всегда лицом, но спиной к публике, т. е. к той стене, которая предполагается снятой, чтобы дать

возможность публике видеть происходящее в комнате». Такое погружение зрителя в действительность пришлось по вкусу тифлисцам. Их занимал и бой часов, и докучливое тиканье маятника, часовая кукушка, гул толпы, собравшейся на пожаре, словом, тот натуралистический звуковой фон, который так тщательно разрабатывался в Художественном театре. В исполнении также нравилась тенденция – «жить на сцене». Словом, имело успех все то, от чего впоследствии Мейерхольд решительно отказался.

«Хотя тифлиссские критики нередко упрекали «Товарищество» «в грубом, попорном реализме», в «надедливости деталей», указывали на «рабскую подражательность» Художественному театру, все же самым большим успехом в Тифлисе пользовались чеховские пьесы и «Смерть Иоанна Грозного», поставленная по мизансценам спектакля МХТ», – пишет К. Рудницкий.

Оставаясь верным Чехову, Всеволод Мейерхольд менее чем за четыре месяца поставил практически все большие пьесы Антона Павловича, демонстрируя приверженность не только его драматургии, но и стилистике МХТ. Это тем интереснее, что позднее режиссер решительно отмежевался от эстетических принципов Московского Художественного театра. Как отмечает И. Тухарели, «сама по себе такая настойчивость и такая последовательность производили сильное впечатление. Нигде, ни в одном театре, подобные доказательства приверженности к

определенному – чеховскому – драматургическому дару и к методам воплощения пьес Чехова, выработанные в стенах МХТ, не демонстрировались столь воинственно и столь упорно. Это обстоятельство привлекает особенное внимание еще и потому, что хорошо известны факты, свидетельствующие о стремлении Мейерхольда отказаться и от копирования репертуара МХТ, и от принципа достоверной «картины жизни», воспроизводившейся К. Станиславским и В. Немировичем-Данченко. Уже в Херсоне он ставил символистские пьесы, совершенно чуждые репертуару и духу раннего МХТ».

Парадоксально, но именно Чехов дал толчок размышлениям Мейерхольда о соотношении в театре



реального и условного. Режиссер вспоминал: «А. П. Чехову, пришедшему всего второй раз на репетицию «Чайки» (в сентябре 1898 года) в Московском Художественном театре, один из актеров рассказывает о том, что в «Чайке» за сценой будут квакать лягушки, трещать стрекозы, лаять собаки.

— Зачем это? — недовольным голосом спрашивает Антон Павлович.

— Реально, — отвечает актер.

— Реально, — повторяет А. П., усмехнувшись, и после маленькой паузы говорит:

— Сцена — искусство. У Крамского есть одна жанровая картина, на которой великолепно изображены лица. Что, если на одном из лиц вырезать нарисованный нос и вставить живой? Нос «реальный», а картина — испорчена.

Кто-то из актеров с гордостью рассказывает, что в конце третьего акта «Чайки» режиссер хочет ввести на сцену всю дворню, какую-то женщину с плачущим ребенком.

Антон Павлович говорит:

— Не надо. Это равносильно тому, что вы играете на рояле *pianissimo*, а в это время упала крышка рояля.

— В жизни часто бывает, что в *pianissimo* врывается *forte* совсем для нас неожиданно, — пытается возразить кто-то из группы актеров.

— Да, но сцена, — говорит А. П., — требует известной условности. У вас нет четвертой стены. Кроме того, сцена — искусство, сцена отражает в себе квинтэссенцию жизни, не надо вводить на сцену ничего лишнего.

Нужно ли пояснять, — завершает

Мейерхольд свой рассказ, — какой приговор подсказан натуралистическому театру самим А. П. Чеховым в этом диалоге».

Для Мейерхольда самым удивительным было то, что Чехов, утверждавший на сцене реализм, настаивал при этом на театральной условности.

ОТ НАТУРАЛИСТИЧЕСКОГО ТЕАТРА — К УСЛОВНОМУ



Повторяя на сцене Тифлиса спектакли МХТ и его стилистику, режиссер тем не менее уже ищет новые пути, настойчиво, целеустремленно ведет «свою линию». В это время формировалось символистское мировоззрение Мейерхольда.

Драматургией символизма заинтересовал Мейерхольда писатель-модернист Алексей Ремизов, тогда — литературный консультант труппы. И режиссер начинает ставить Августа Стриндберга, Артура Шницлера, Франка Ведекинда, Станислава Пшибышевского, Кнута Гамсуна. Как отмечают авторитетные исследователи, символистскую драму Всеволод Мейерхольд старался приспособить к социальной ситуации, наполнить конкретным революционным содержанием.

Решающее влияние на формирование режиссерских устремлений Мейерхольда оказали художники. Из всей суммы влияний необходи-

мо выделить одну: в мае 1905-го, в новом Театре-студии на Поварской, куда Станиславский пригласил работать Мейерхольда, он встретил Николая Сапунова, Сергея Судейкина, Николая Ульянова и Василия Денисова. Мейерхольд понял тогда, насколько велики выразительные возможности внешнего облика спектакля, и стал создателем символистского направления и особого, нового сценического языка. Неглубокая сцена. Растянута мизансцена в ширину. Символическая роль цвета в декорации и костюмах. Внебытовой характер аксессуаров, мебели. Гармония форм и цвета обстановки и живописного панно.

Был утвержден новый принцип работы художника театра – отказ от макета как такового. Для Мейерхольда макет декорации спектакля был отражением устаревшего натуралистического театра. В книге «О театре» он излагает новый метод работы над художественным образом спектакля:

«Если режиссер и художник – одного толка живописной школы, режиссер дает рисунок (план), художник по этому рисунку дает гармонию красок, расположение колоритных пятен. Такая совместная работа режиссера и художника дала ряд эскизов. Режиссерский набросок углем или карандашом рисунка схематического движения линий – или эскиз декорации в красках, сделанный художником, – этого почти достаточно, чтобы перейти к сцене помимо макета». И далее: «Первый толчок к окончательному разрыву



Всеволод Мейерхольд

с макетом дали художники Сапунов и Судейкин. Это и было первым толчком к исканию новых, простых выразительных средств на сцене». Простые выразительные средства Мейерхольду подсказывал принцип стилизации, то есть большого количества деталей – один-два крупных мазка. В этом методе утверждалась идея условности, обобщения и символа».

Итак, после «Трех сестер» Мейерхольд в Тифлисе решительно берет курс на новую драму. И с первых же спектаклей вокруг нее раз-



Театр-студия на Поварской

вернулась ожесточенная полемика, не затихавшая до конца сезона.

Мейерхольду удалось всколыхнуть достаточно консервативный театральный Тифлис. Уже через три дня после начала выступлений Товарищества газеты писали: «Разговорам нет конца. Театралы оживлены, волнуются, спорят, делают сравнения».

Режиссеру, ищущему новых путей, пришлось столкнуться с большими проблемами, ведь в Тифлисе, хоть это был город театральный, счи-

тался признанным культурным центром с устоявшимися традициями, отдавалось предпочтение опере, а к драматическому театру относились, как к развлечению, к месту, где можно весело провести время. Одиноким «Голос из публики» так характеризовал зрительный зал на спектаклях Товарищества: «Под треск рукоплесканий идут подряд несколько раз «Акробаты» да «За кулисами», и при пустом зале артисты расточают талант и энергию, чтобы воссоздать волшебные грезы Гауптмана

и мрачные драмы Ибсена».

Еще до начала сезона критик Н.Н. Макаров — противник новой драмы — предупреждал Мейерхольда: «Символизм и декадентчину, этих двух литературных выкидышей, не раз пробовали узаконить на нашей тифлисской сцене, но, слава Богу, до сих пор ничего из этого не выходило». Не совсем понятно, что подразумевал автор, учитывая, что символизм в русском театре начинался именно с опытов Мейерхольда, но предупреждение со стороны местной публики было высказано вполне определенно. И дальше, в своих публикациях, Макаров вновь и вновь призывал режиссера «не культивировать «бациллы нового литературного шарлатанства». Причем зараженными этими «бациллами» были, по мнению театрального критика, не только пан Пшибышевский, но также Ибсен, Гауптман и другие...

«В тифлисском репертуаре «Товарищества новой драмы» отчетливо прослеживается и некая особая, оригинальная линия движения, ведущая от таких родных для МХТ драматургов, как Гауптман, Ибсен, к писателям более радикальным в своих модернистских исканиях — к А. Стриндбергу, Ф. Ведекинду, наконец, С. Пшибышевскому, две пьесы которого — «Снег» и «Золотое руно» дали Мейерхольду возможность и повод заново подойти к сложной проблеме формы символистского спектакля».

Режиссер стремился к искусству больших обобщений, не принимая

чрезмерный натурализм спектаклей МХТ. По словам Мейерхольда, именно из этого родился его символизм. К примеру, спектакль «Снег» С. Пшибышевского — первая его условная постановка, холодно принятая тифлисской публикой. Она вызвала самый шумный, невероятный скандал уже через неделю после открытия сезона, когда Мейерхольд, по мнению критики, нанес зрителям сокрушительный удар, «навалив на нее грязный «Снег» г-на Пшибышевского».

Замысел постановки «Снега» принадлежал Алексею Ремизову,

Писатель-символист Алексей Ремизов



формирующему идейно-художественную программу Товарищества. Суть ее была выражена литературным консультантом так: «Театр — не забава и развлечение, театр — не копия человеческого убожества, а театр — культ, обедня, в таинствах которых сокрыто, быть может, искупление...».

По мнению исследователей, «вряд ли витальное неистовство Ремизова импонировало Мейерхольду. Но, бесспорно, ему не могло не быть лестно, что его провинциальное Товарищество чуть ли не первым попало в ореол символистских зорь».

Мейерхольд решился в постановке «Снега» резко порвать с натуралистическим приемом и дать условную интерпретацию. «В Тифлисе он попытался весь спектакль провести в полумраке, дабы окутать персонажей атмосферой таинственности. Публика, однако, откровенно скучала и томила в «египетской тьме».

«Тифлисский листок», вообще очень расположенный к Товариществу, вместо обычной рецензии предложил читателям маленький фельетон.

«Вместо рецензии.

«Снег», или Бумага все терпит.

«Тифлисский листок»,

1904, 5 октября

Умопомрачительное представление в четырех маленьких действиях, сочиненное паном Пшибышевским.

Действие первое

Сцена представляет египетскую тьму. Кто-то ходит и о чем-то говорит. Публика догадывается, что не

ее ума дело разбираться в этих разговорах. Занавес сдвигается, и действие кончается.

Действие второе

Египетская тьма продолжает царить на сцене. Слышны откуда-то голоса: «Я люблю», «И я люблю»... Занавес сдвигается, и второе действие кончается.

Действие третье

Тьма начинает рассеиваться. Публика различает две фигуры — Мейерхольда и Мунт.

Мейерхольд. Я тоскую.

Мунт. И я тоскую.

Мейерхольд. Я тоскую тоскою.

Мунт. Что? Ах!

Мейерхольд. Я тоскую о тоске!

Мунт. Ах.

(Мейерхольд уходит, входит г. Певцов.)

Певцов (к Мунт). Бронка, я тебя люблю!

Мунт. И я тоже!

Певцов. Я тебя люблю неземною любовью. Если ты ответишь взаимностью, то я тебя возненавижу...

Мунт. И я тоже!.. Пойдем в снежки играть!

(Они уходят. Входит г-жа Волохова, за нею Мейерхольд.)

Мейерхольд. Я тебя презираю!

Волохова. Врешь, любишь!

Мейерхольд. Я тебя ненавижу!

Волохова. Любишь, любишь, любишь!

(Появляется г-жа Нарбекова, вся в черном. Становится страшно. Занавес сдвигается, и третий акт кончается.)

Действие четвертое

Очень темно. Публика догадыва-



Всеволод Мейерхольд в роли клоуна Ландовского в спектакле «Акробаты»

«Этот случай показал, — заключает корреспондент — что знакомить нашу публику с новыми веяниями в современной драматургии (намерение безусловно похвальное) надо с большими предосторожностями и отнюдь не начинать ультрафиолетовым снегом».

Но как бы ни был шумен провал «Снега», для Мейерхольда он означал все более и более решительный поворот в сторону не только новой драмы, но и новых методов инсценировки. «Египетская тьма» была признана перегибом палки, но это

было необходимо, чтобы двигаться вперед — от натуралистического театра к условному, к новым формам.

«Снег» был единственным спектаклем Товарищества, который потерпел столь сокрушительное фиаско. «Ремизову, как всякому литератору, казалось, что провинциальная публика просто не доросла до символических откровений Пшибышевского (как потом выяснилось, и столичная — тоже). Не доросла-то она, конечно, не доросла, но почему в таком случае не морщила свой «узкий лоб» на представлении дру-

гой пьесы польского модерниста – «Золотое руно»?» – задается вопросом Г. Титова.

Для большинства тифлисских зрителей литературным открытием стала постановка «Сон в летнюю ночь». До тех пор многие из местных любителей театра не подозревали, что у Шекспира есть такое произведение. «Сон» в Тифлисе шел в сопровождении музыки Мендельсона, представляя собою своеобразную «комедию на музыке».

«В понедельник 11 октября г. Мейерхольд поставил «Сон в летнюю ночь» Шекспира. Уже одно то, что он познакомил нашу публику, – в большинстве случаев знающую Шекспира по операм «Отелло» и «Ромео и Джульетта» да по спектаклям гастролеров, играющих Гамлета, Лира и Шейлока, – с этим прелестным произведением великого писателя, является с его стороны несомненной художественной заслугой. Заслуга эта становится тем крупнее, что г. Мейерхольд в отчетном спектакле отнесся к Шекспиру как истый служитель искусства, то есть с полным уважением и почтительностью, не пощадив для достойной постановки его поэтической сказки ни сил, ни энергии своего товарищества и проявив громадный труд, тонкий вкус и недюжинную режиссерскую фантазию. Очень счастливая мысль – сопровождать пьесу музыкой Мендельсона на ту же тему – усугубила чисто эстетическое впечатление» (Новая драма. – «Кавказ», Тифлис, 13 октября 1904 г.). Другая тифлисская газета отмечала,



Всеволод Мейерхольд в роли Иоанна Грозного

что «Сон в летнюю ночь» поставлен Мейерхольдом «весьма тщательно и очень хорошо».

Столь же шумный успех выпал на долю «Смерти Иоанна Грозного». Постановка по образцу Художественного театра вызвала восторг тифлисцев.

С восхищением принимала публика и «Акробатов» Шентана. Этот спектакль, где главные роли клоуна Ландовского и его дочери играли Мейерхольд и Мунт, – стал одним из гвоздей сезона. По мнению К. Рудницкого, в этом спектакле наиболее отчетливо проявились оригинальные

устремления и новые идеи Мейерхольда.

В сохранившихся «Режиссерских заметках» тщательно охарактеризовано место действия, непривычное для театральной практики, — указано, что в деревянных пристройках для уборных актеров цирка «пол выше земли, чтобы было теплее, поэтому из дверей — лесенки», замечено, что «дать в перспективе живую публику кажется недостижимым на небольших сценах провинции», но все же «желательно, чтобы публика была не нарисованная, а сидели по большей части дети и взрослые», подробно перечислены «разноцветные разных размеров рекламы и плакаты», наклеенные на стены, предусмотрен также «большой колокол», прикрепленный к стене, «а под ним шесть кнопок электрических звонков». А также всевозможные принадлежности циркового реквизита. Даны тщательные планировки всех трех действий. Предполагается отделяющая цирковой манеж сплошная каменная стена. Указано, что «нарисованная полукругом», она дает полную иллюзию, к чему и стремился Мейерхольд.

Интересный момент: на тифлисской сцене молодой реформатор затрагивает тему, которая позднее получит широкое распространение в мире — в литературе и искусстве. Тему клоуна. Писатели, художники, режиссеры утверждали бессмертие искусства и «противопоставляли сухому рационализму века несокрушимую и всегда привлекательную красоту своих шутов, клоунов, Пье-

ро и Арлекинов». В своем спектакле Мейерхольд и сыграл старого клоуна!

По мнению К. Рудницкого, репертуар Товарищества строился по тем временам очень смело. Труппа Мейерхольда приковывала к себе большое внимание, слухи о ее успехах долетали до Москвы и Санкт-Петербурга. Тифлисская «публика

Всеволод Мейерхольд и его первая жена, актриса О



оценила дружную и художественную работу труппы и в конце сезона на прощальном спектакле поднесла адрес — случай еще небывалый — адрес не антрепренеру, а именно труппе», — отмечает Ю. Кобяков.

«ПОБЕДИТЕЛЕЙ НЕ СУДЯТ!»

льга Мунт



В Тифлисе Мейерхольд был вынужден нести на своих плечах тройной груз: антрепренера, режиссера и актера и соответственно пожинать плоды успеха и неудач в тройном размере. В одной из рецензий написано, что после окончания спектакля «Сон в летнюю ночь» публика вызвала его — явление, не знакомое на провинциальной сцене.

Поражает работоспособность и плодовитость Мейерхольда-режиссера. Н. М. в статье «Послесезонные выводы и заключения», опубликованной в газете «Кавказ» от 2 марта 1905 года, анализирует итоги театрального сезона:

«В воскресенье, 27 февраля, закончился зимний театральный сезон, и в театре Артистического общества состоялись проводы г. Мейерхольда и его «Товарищества новой драмы».

Трудный, тернистый путь, полный всяких невзгод и неожиданностей, пришлось пройти театру в минув-

шем сезоне, так что те результаты — как художественные, так и материальные, — каких добился, при таких исключительно неблагоприятных условиях, г. Мейерхольд, должны быть признаны прямо-таки блестящими. Г. Мейерхольд не только не «прогорел», но даже кое-что еще и заработал, а те овации, восторги и подношения, которые в прощальный вечер выпали на долю его и всех его артистов, свидетельствуют, что наша публика умеет как следует ценить добросовестный труд и честное, убежденное служение искусству. Именно после такого сезона можно окончательно поздравить себя с тем, что дело русской драмы у нас в Тифлисе блестяще выиграно; а между тем семь лет назад, когда я начал свою рецензентскую деятельность, никто не хотел верить, чтобы в «исключительно музыкальном Тифлисе» драма могла продержаться дольше, чем в течение краткого весеннего сезона. Чуть ли не в каждом отзыве приходилось настаивать на том, что наша публика как-никак, а любит драму, а одну из моих рецензий, когда в октябре 1900 г. снял Банковский театр г. Дальский со своей труппой, я даже невольно начал со столь же жалостливого, сколь и жалкого двустийшия:

О, бедная, бедная дама —
В Тифлисе русская драма!..

И вот теперь все это переходит в область анекдота: никому и в голову не придет отстаивать драму, она сама, собственными силами, пробивает себе путь, выдерживает сезон за сезоном и даже из нынеш-



В. Мейерхольд в роли Шуйского в спектакле «Царь Федор Иоаннович»



Тифлис

ней передряги выходит полной победительницей!.. В добрый час! В этом отношении можно сказать, что на нашей улице праздник!

Прощалась Новая драма с тифлисской публикой теми же «Три сестрами», которыми и здравствовалась. Это, по-моему, очень удачно — начинать и заканчивать сезон той же самой пьесой, — в этом есть идея, есть единство направления, есть стиль, и из всех новаторских приемов г. Мейерхольда этот заслуживает полного одобрения. Кроме того, чеховские «Три сестры» по своему грустному лиризму, тихой, скромной поэзии и постепенно замедляющему темпу как нельзя более подходят к настроению прощального спектакля: они именно дают его, это

настроение. Когда г. Мейерхольд выбрал их для первого спектакля, я подумал, что пьеса сама по себе не совсем подходит для открытия сезона, но я не предвидел тогда, что ими же он и закончит сезон. Повторяю, это очень удачно. Исполнялись «Три сестры» на прощание еще лучше, чем в начале сезона. Г. Щепановского, довольно неудачного подполковника Вершинина, заменил г. Решимов, прекрасно проведший роль; в свою очередь г. Щепановский оказался очень хорошим педагогом Кулыгиным. Гораздо лучше прежнего исполнителя был и г. Певцов в роли доктора Чебутыкина. Не на месте была одна только г-жа Волохова (Наталья Ивановна), не имеющая никаких данных для исполнения ха-



рактрных ролей.

Теперь, по обыкновению, перейду к подведению итогов сезона, для чего позволю себе немного статистики. Как ни говори, а цифры бывают подчас гораздо красноречивее фраз.

За целый сезон г. Мейерхольдом поставлено было всего 72 пьесы. Если исключить из этого числа 12 одноактных, шедших для начала или для окончания спектакля (причем четыре из них принадлежали перу Шницлера, две — Чехова, а остальные шесть — разных авторов), то получится солидная цифра в шесть десятков капитальных пьес. Сколько же из них было русских и сколь-

ко переводных?.. Оказывается, что русских поставлено только двадцать пять, переводных же тридцать пять.

Кроме «Горя от ума», «Женитьбы», «Плодов просвещения» шли все пять пьес Чехова, все три пьесы Горького, две части из трилогии графа А. Толстого и всего лишь две пьесы Островского; в числе десяти остальных авторов Потапенко, Найденов и Трахтенберг фигурировали каждый двумя пьесами.

Из тридцати пяти переводных пьес двадцать приходятся на долю немецких авторов, шесть — французских, четыре — Ибсена, две — Шекспира, две — Пшибышевского и одна — переделка «Хижины дяди Тома», которую я затрудняюсь отнести к национальности ее автора. Из двадцати пьес немецких авторов на долю Гауптмана приходится восемь и на Зудермана — пять пьес.

В первый раз в Тифлисе шли семнадцать пьес, из них только семь принадлежали русским авторам.

Сопоставляя эти цифры, приходится констатировать тот факт, что исключительным предпочтением пользовался Гауптман, после него, наравне, идут Чехов и Зудерман, за ними — Ибсен, потом Горький, потом, в одной компании, Шекспир, Пшибышевский, А. Толстой, Островский, Потапенко, Найденов и Трахтенберг, за ними Гоголь, Л. Толстой, Грибоедов и остальные. Выделив Грибоедова, славного своей единственной бессмертной комедией, и Гоголя с двумя Толстыми, обойденных всего одной пьесой, нельзя все-таки не признать, что репертуар

составлялся крайне односторонне и что авторам чуждого нам, хотя и модного ныне за границей направления отдавалось слишком явное и обидное предпочтение.

Хорошо еще, что такой искренний, чуткий и непосредственный художник, как Чехов, в произведениях которого решительно нет никаких модных кривляний, а преобладают лишь грустная реальная, но чистая как кристалл захватывающая правда, дающая действительно неподдельное настроение, — по какому-то недоразумению адептами современного психопатического направления в драматургии причислен к их клике. Это, конечно, недоразумение, для Чехова даже весьма обидное, но благодаря ему в минувшем сезоне, например, он удостоился занять место непосредственно после «самого» Гауптмана, даже и в том смысле, что пьесы его обставлялись так же старательно и хорошо, как произведения современных «идолов», и бывали вечера истинного эстетического наслаждения. Зато не повезло Островскому: сыграли всего две его пьесы, и сыграли более чем слабо, совсем не «помейерхольдовски». Единственным утешением в последнем случае может служить то, что как ни изощрялись артисты г. Мейерхольда над новыми сверхпьесами, они у нас не привились: поставленный для второго спектакля «Потонувший колокол» с места в карьер испортил сборы, а пресловутый «Снег» Пшибышевского потерпел такой провал, какого я давно не запомню. Не делали сбо-

ров и остальные «глубокомысленные» трактаты в лицах или, вернее, в говорящих манекенах. Своевременно я не пропускал случая это отметить. Хотя, конечно, и у нас нашлись кое-кто из публики, признавшие себя передовыми толкователями и уверившие сами себя и друг друга, что они прониклись новыми направлениями в искусстве и что им в совершенстве доступны красоты, которых не в силах распознать неизбранные. От группы этих новоявленных адептов неоперы г. Мейерхольду, при прощании, даже был прочитан «от публики» трескучий адрес, где говорилось о какой-то его победе над какими-то его врагами и выдвинуты





Тифлисский казенный театр, на сцене которого проходили гастролы ГостИМа



были в одну линию имена Гауптмана, Ибсена, Зудермана и Чехова, которых автор адреса так «не в пору вместе свел». Г. Мейерхольд довольно остроумно осадил сочинителя адреса, заявив со сцены, что он благодарит публику, но что у него никаких врагов никогда не было и нет. Наоборот, весьма приятное впечатление произвел адрес от учащейся молодежи, написанный искренне, просто и тепло.

В заключение считаю долгом назвать те пьесы, которые по своему художественному воспроизведению заслуживают быть отмеченными на скрижалях истории русской драмы в Тифлисе: это прежде всего «Смерть Иоанна Грозного», когда Грозного играл г. Мейерхольд («Царь Федор» шел не только гораздо слабее, но даже слабее, чем шел он в исполнении харьковской труппы), затем «Сон в летнюю ночь», «Шейлок», «Коллега Крамптон», «Доктор Штокман» и «Три сестры». Большим успехом пользовалась и комедийка «Акробаты», главным образом благодаря превосходной игре г-жи Мунт и самого г. Мейерхольда. Эта пьеска выдержала наибольшее число представлений.

Из артистов любимцей публики сразу же стала г-жа Мунт. Те прелестные образы, которые она создала в «Акробатах», «Бое бабочек», «Волшебной сказке», «Гибели Содомы», «Долли», «Дяде Ване», «Микаэле Крамере», «Геншеле», «Страничке романа» и других, с избытком искупают злополучную «Катюшу Маслову» и неудачную «Бес-

приданницу». Г. Мейерхольд, создавший много художественных образов, грешил подчас нетвердостью в роли и желанием играть любовников; последняя вина усугубилась исполнением Чацкого. Хороший характерный актер выработался бы из г. Певцова, если бы он отрешился от неврастенического репертуара, записывающего дарование артиста в узкую, тесную обезьянью клетку. Не могу не помянуть добрым словом г-ж Нарбековой, Весновской, Шухминой, Мельгуновой и гг. Решимова, Загарова, Костромского, Нелидова, Снигирева, Щепановского и Канина (последнего в характерных ролях, когда он воздерживался от шаржа).

Из учеников и учениц класса «Товарищества новой драмы», к сожалению, не могу отметить решительно никого. От души желаю, чтобы впоследствии мне пришлось в этом торжественно покаяться».

Главные революционные театральные деяния Всеволода Мейерхольда были еще впереди, но уже во время тифлисских сезонов в нем увидели и оценили режиссера-новатора. Именно об этом свидетельствует материал, опубликованный в газете «Тифлисский листок» от 28 февраля 1905 года, по окончании пятидесятидневных выступлений «Товарищества новой драмы»: «Последние спектакли прошли при полных сборах. Масса публики собралась на последнем прощальном спектакле, в воскресенье, 27 февраля. Представлена была пьеса Чехова «Три сестры», та же пьеса, которой Товарищество открыло минувший только

что сезон. Вс. Э. Мейерхольду и его товарищам публика устроила шумные овации. Сам г. Мейерхольд и некоторые другие артисты получили венки и ценные подарки. В последнем антракте при открытом занавесе г. Мейерхольду были прочитаны адреса от публики, от его учеников и от учащейся молодежи, которая в теплых и сердечных выражениях приветствовала Товарищество во главе с г. Мейерхольдом. Адрес от публики, усыпанный массой подписей, вложен был в хорошую кожаную папку с серебряной дощечкой на ней, на которой было вырезано: «Товариществу новой драмы, Вс. Э. Мейерхольду от публики. Тифлис, 27 февраля 1905 года». Приводим текст адреса под заглавием «Победителей не судят»:

Вы победили нас. Вы сумели разбить лед сомнения, лед недоверия. Когда вы явились к нам, мы не знали вас. Ваши имена были пустым звуком. И мы недоверчиво спрашивали друг друга: «Что это за «Товарищество новой драмы»? Какие новые пути старается оно нам открыть?» Вы победили. Трудной, упорной борьбой, целым рядом художественных побед вы доказали нам, что путь, намеченный вами, — верный путь, искусство, которому вы служите, — истинное искусство! У вас были враги, у вас они есть и теперь. Но даже и враги ваши протестуют против того, что вы играете, но не против того, как вы играете. Протестуют против репертуара, но не против исполнения. Вы победили! Вы покорили нас дружным натиском



Всеволод Мейерхольд

стройного ансамбля, упорными атаками пьес нового репертуара. Ибсен, Гауптман, Зудерман, Чехов. Ряд славных имен, ряд чутких толкователей движений человеческой души. Вы идею облекли в плоть и кровь; заставили нас задуматься над вопросами жизни. Вы воскресили старого Шекспира, с подмостков сцены дали мрачную картину древ-

ней Руси, перенесли нас в сказочный мир берендеев... «Силен тот, кто стоит одиноко», говорит доктор Штокман. И вы сильны своим одиночеством. И одиночеством своим вы победили. Когда Вы пришли к нам, мы не знали вас. Теперь имя каждого из вас воскрешает в нашей памяти целый ряд художественных образов... Победителей не судят! И не судить мы вас хотим, а сказать вам: «Спасибо». Спасибо от чистого сердца за то наслаждение, которое вы доставляли нам пять месяцев. И теперь, расставаясь с вами, нам хочется верить, что мы расстаемся не навсегда. Хочется думать, что пройдет год, и снова замелькают на афишах знакомые имена, снова раздастся призывной звук гонга, мягко раздвинется занавес, и проповедь нового искусства зазвучит для нас снова с этих подмостков. Итак, не прощайте, нет, а до свидания, до свидания. Не правда ли, до скорого свидания?

С. Т.»

Тифлисская публика, которая во все времена принимала «на ура» далеко не каждого артиста, режиссера, композитора, исполнителя, была «побеждена» талантом Мейерхольда и его труппы.

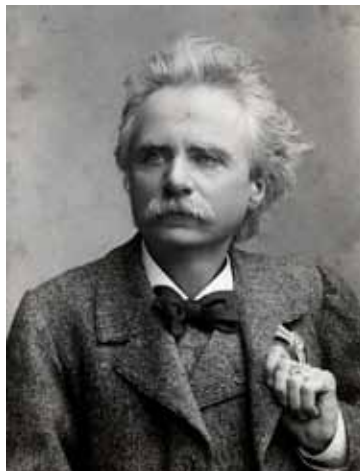
ВТОРОЙ ТИФЛИССКИЙ СЕЗОН. НОВЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ



20 февраля 1906 года в Тифлисе возобновились спектакли «Товарищества новой драмы». И сразу пошли отклики, в которых вновь и вновь анализируется новая драматургия.

«Тифлиссский листок», 1906, 23 февраля:

«Гауптман, Ибсен и Метерлинк – вот наиболее крупные и характерные представители новой драмы. Собственно говоря, новой драмы еще нет, она только образуется, и вот в произведениях названных авторов проявляются различные элементы этой новой драмы. Их художественное творчество отмечено стремлением идти по новому пути, ведущему от поверхности вглубь. Современное драматическое искусство пока лишь разрушает все старое, отжившее и мертвое и стремится окунуться в море действительности, чтобы обрести таким образом новую молодость. Но пока все это отражается лишь на программности и относится только к формам и путям. Новая драма снова, как драма античная, возвращается к исследованию основных и неразрешимых контрастов, делающих жизнь трагичной, и хочет примирить человека с необходимостью этой жизненной трагедии.



Морис Метерлинк, Генрик Ибсен, Герхарт Гауптман

Изучая трагичное в новых явлениях, не пренебрегая также и бесконечно малым в условиях жизни, чтобы усмотреть в нем все ту же трагическую необходимость, ни Ибсен, ни Метерлинк, ни Гауптман, однако, не выяснили еще связи этого понимания с тем, что всегда составляло цель драмы. Отсюда новая драма не может еще быть признана стоящей на высоте своего назначения. Но оправдание новых путей и новой формы в драматической литературе мы можем найти в стремлениях авторов подойти ближе к пониманию и примирению с вечными контрастами, т. е. в новых целях драмы — созерцание, обращенное вовнутрь, определение внутреннему человеческому «я» центрального места в художественном творчестве. Это и создало новые формы, связанные и с психологической основой искусства, и с научным прогрессом. Искусство погрузилось в созерцание

даже бесконечно малого. Наступило царство реализма, но уже реализма не как цели, а как средства для того же проникновения во внутренний мир нашего «я».

[...] В беглой газетной заметке я не могу распространяться долго на эту тему, которая может послужить мне предметом отдельной статьи. Замечу только к сказанному еще следующее. Одна из особенностей современного театра — это более тесное взаимодействие между драматургом и актером. Если прежние драматурги, исполняя свои замыслы со всей полнотой, изображали людей, ясно определяя и характеризую их мысли, чувства и жизнь, то «новая» драма занята лишь изображением чувств внутреннего мира и в нем ищет отражения отвлеченных истин. Здесь и выступает на первый план актер, который перестает уже быть пассивным орудием драматурга и должен стать его прямым



Театр В. Комиссаржевской. Ибсен. Постановка В. Мейерхольда

сотрудником и воплотить на сцене все то, что автор дал ему в контурах. Отсюда с «новой» драмой появились и «новые» актеры – создание того же духа времени, который создал и драму. Народился новый тип актера – работника прежде всего, обладающего созидательной силой, интеллигентного и образованного, не похожего на полуграмотного лицедея недалекого прошлого.

Таких «новых» актеров я вижу и в лице уважаемого Вс. Эм. Мейерхольда, и его товарищей. Молодые, полные жизненной энергии и сил, интеллигентные и добросовестные

труженики, они подкупают вас прежде всего той страстной любовью к делу, которая проявляется у них в каждой мелочи, тем горячим и пылким увлечением, с которым они работают. Это не фарсовые этюды и балаганные «ахтеры», каких привез к нам г. Кручинин в этом сезоне.

Приветствую от души приезд к нам «Товарищества новой драмы» и желаю ему полного успеха.

Первый спектакль – в понедельник, 20 февраля, – собрал так много публики, что пришлось занять места даже в оркестре. Говорили мне, что очень бойко разбирают билеты и на

следующие дни.

«Комедия любви» (Г. Ибсена), представленная в этот вечер, если не ошибаюсь, у нас в Тифлисе раньше не шла. Что многим из публики пьеса эта не понравилась, меня это не удивляет. У нас таких пьес не любят. У нас любят смотреть пьесу, но понимать ее и разбираться в ней, прислушиваться к автору, поспорить с ним или согласиться – нет, на это у нас охотников немного.

Между тем «Комедия любви» – это одна из наиболее интересных пьес норвежского драматурга. Здесь Ибсен выступает не столько драматургом, сколько поэтом-лириком, настроенным сатирически, который не удовлетворен пошлостью и мелочностью окружающей его жизни. В «Комедии любви» автор восстает против господствующих в обществе взглядов на брак и любовь; он возмущен тем, что люди не понимают красоты и свободы чувства и не сохраняют навсегда поэзии страсти. В окружающей нас жизни, говорит Ибсен, нет истинной любви. Под давлением прозаических забот повседневности это высоко поэтическое чувство обращается в нечто плоское, скучное и низменное, и в нем не остается ничего возвышающего душу и вдохновляющего ее на высшие цели жизни. Когда «Комедия любви» появилась на сцене, автора упрекнули в безнравственности замысла. Этого нет. Но Ибсена можно было бы упрекнуть в том, что он слабо разграничил любовь как порыв минутного увлечения – иначе, влюбленность – от любви настоящей,

которая сообщает жизни содержание, величие и красоту, которая не в минутном удовлетворении и которой не страшна вечность. К тому же автор с высоты отвлеченного идеала предъявляет к жизни требования, не применимые ни к какому человеческому обществу.

Хотелось бы подробнее разобран пьесу, да нет больше места. Скажу еще несколько слов об исполнении. Постановка пьесы – безукоризненна. Играли артисты в общем весьма удовлетворительно. Хороши были г-жи Мунт, Нарбекова и гг. Мейерхольд, Нелидов. Из новых незнакомцев пока обратил на себя внимание г. Бецкий.

Вторым спектаклем шла пьеса того же автора «Привидения». В прошлом году В. Э. Мейерхольд ставил у нас эту пьесу, и говорить о ней здесь не приходится. Отмечу лишь продуманную и очень интересную игру в главной роли самого Мейерхольда (Освальд).

Пьеска О. Дымова «Бюрократическим путем», поставленная в конце спектакля, вещь интересная, маленький «политический шарж», как называет ее сам автор. Играли в этой пьесе весьма недурно и дружно.

Забыл сказать об исполнении накануне пьески (миниатюра по А. Чехову) «Хирургия». Гг. Нелидов и Снигирев играли отлично. В таком исполнении эту вещь рекомендую повторить хоть несколько раз».

«СЛИТЬ АВТОРА, РЕЖИССЕРА И АКТЕРА»



Настоящим триумфом новой драмы стала премьера спектакля «Смерть Тентажиля» М. Метерлинка, которая состоялась 19 марта 1906 года. По мнению Всеволода Мейерхольда, постановкой этой трагедии театр исканий очень близко подошел к идеальному Условному театру, сумев «слить автора, режиссера и актера». Серьезная работа над «Смертью Тентажиля» шла в Театре-студии на Поварской в 1905 году, и тифлисская постановка была новым воплощением несостоявшегося спектакля Студии.

Судьба театра Метерлинка на русской сцене 1900-х годов вообще была связана прежде всего с режиссерской деятельностью Мейерхольда, благодаря которому «метерлинковская тема» обрела значение не только серьезного духовного импульса, но и совершенно определенного способа пластического видения мира. В марте 1906 года режиссер так размышлял о своей постановке «Смерти Тентажиля»: «Пьеса может быть поставлена в двух редакциях совершенно различных: первая – беклиновский пейзаж (швейцарский художник-символист Арнольд Беклин. – И.Б.) и позы Боттичелли, или вторая – примитивы

марионеток». Второй вариант Мейерхольд считал идеальным, потому что «знаменовал собой путь к тому трагическому гротеску, который все сильнее прорастал сквозь миражи и сновидения «золоторуновской» («Золотое руно» – ежемесячный художественный и литературно-критический журнал символистов, выходивший в Москве в 1906-1909 гг. – И.Б.) молодежи и который придавал символистским тенденциям их творчества экспрессионистическую окраску».

Еще один важный момент отметил П. Громов: «Именно драматизм современной жизни, противоречивость сознания современного человека – главный предмет интереса Мейерхольда-художника, и этим-то объясняется тот часто игнорируемый исследователями факт, что Мейерхольд не видит противоречия между своими чисто художественными исканиями и радикализмом (разумеется, не имеющим четкой, осознанной политической формы) своих общественных устремлений».

Во вступительном слове, с которым в Тифлисе Всеволод Мейерхольд обратился к публике перед премьерой, чтобы подготовить ее к восприятию новой театральной эстетики, эта мысль и была выражена. Мейерхольд настаивает и на том, что не все можно и нужно объяснять – как не нуждается в объяснении музыка.

«Прошлой зимой творил и вот теперь творю с товарищами своими на этой сцене перед вами, милостивые государины и милостивые государи.



Эскиз декорации к спектаклю «Смерть Тентажиля». Художник С. Судейкин

И знаю ценность вашей чуткости. Я успел оценить степень подготовленности тифлисской аудитории к восприятию нового искусства, и мне кажется лишним выступать перед вами с комментариями к сегодняшнему спектаклю. И если я все-таки осмеливаюсь выступать перед вами сегодня с речью, то только потому, что я очень люблю Метерлинка. Это мой цветок ему в праздничный день первого спектакля «Смерти Тентажиля» на русском языке.

«А Пиппа пляшет» (Г. Гауптмана. – И.Б.). В этой пьесе один вопрошает другого: «А куда вы направляетесь, позвольте вас спросить?» Вот какой

ответ прозвучал на это: «Старичок, нельзя быть любопытным. Не спрашиваю же я, зачем ты живешь, грешься у огня, ешь печеные яблоки».

Высочайшее из искусств – музыка. Высочайшее. Она нужна всем. Музыка всем дорога, всем дорога. Все ее любят. Но не все понимают. Не понимают и не объясняют, не спрашивают, зачем она живет, что она значит. И вместе с тем каждый находит в себе ей объяснение. Смысл всякой музыки становится ясным, всякой. Это тогда, когда душа слушателя сливается с душой композитора.

«Похоронный марш» (Ф. Шю-

пена. — И.Б.). Пусть композитор написал его по случаю смерти Короля. Плачут при звуках похоронного марша, однако, не оттого, что умер король, а мать моя умерла, чей-то брат убит на войне, чья-то сестра стучит в окно тюрьмы, стонут люди, когда убивают людей...

Вот содержание похоронного марша, вот его слова, вот его смысл, вот зачем она, эта музыка, этот высочайший род искусств.

«Смерть Тентажиля» — та же музыка. Тысяча зрителей. Тысяча объяснений, если только надо музыке давать объяснение. И самое простое вот: здесь вы увидите смерть маленького брата в расцвете сил и горе сестры, которая не смогла спасти своего брата ни мольбой, ни смиренной молитвой, ни угрозой, ни лестью. Королева, о которой в пьесе так много говорят, это и есть Смерть. Самое простое объяснение.

А попробуйте, когда будете слушать пьесу, милостивые государыни и милостивые государи, попробуйте негодовать вместе с Игрэн не против Смерти, а против причинности ее. И значительность символа пьесы достигнет громадных высот. Не Смерть, а тот, кто несет с собой Смерть, вызывает негодование. И тогда Остров, на котором происходит действие, — это наша жизнь. Замок там, за этими наводящими тоску мертвыми деревьями, замок в глубине долины, откуда не видны ни горы голубые, ни море, ни луга по ту сторону скал, замок этот — тюрьмы. Тентажиль — юное человечество, доверчивое, прекрасное, идеальное,



Всеволод Мейерхольд

чистое. И Кто-то беспощадно казнит этих юных прекрасных людей. Сестры, матери, дети тянутся к небу слабыми ручонками, молят о пощаде, молят о прощении, молят о помиловании, молят об освобождении. Напрасно, напрасно. Никто не хочет слушать, никто не хочет знать. На нашем Острове стонут и гибнут тысячи таких юных, таких прекрасных, как Тентажиль».

И вот критические отклики после премьеры.

«А. Т.

Спектакли «Товарищества новой драмы»

«Кавказ», 1906, 22 марта

Воскресный спектакль 19-го марта может быть назван триумфом г. Мейерхольда: он поставил в



один вечер две новые вещи – абсолютно символическую трагедию Метерлинка «Смерть Тентажиля» и ультрареалистическую драму Стриндберга «Графиня Юлия» и удостоился самых восторженных оваций, главным образом со стороны молодежи, поднесшей ему венок и благодарственный адрес за то, что он поставил себе целью «привить» тифлисской публике новые вкусы.

Можно, конечно, выразить большую благодарность труппе, взявшей на себя труд знакомить провинциальную публику с новинками европейского репертуара, и особую благодарность г. Мейерхольду как прекраснейшему режиссеру; но относительно целесообразности «вкусопрививания» позволительно усомниться, так как о вкусах, как известно, даже и не спорят. Молодежь

пришла в восхищение от своеобразной причудливости трагедии Метерлинка; но не дай Бог, чтобы публика вошла вообще «во вкус» такого рода декадентских представлений! Они вытеснили бы совершенно комедию и драму, сцена перестала бы быть зеркалом жизни, а это было бы для сценического искусства большим шагом назад, в дебри мистических условностей и чудовищных прообразов, парализующих мысль властным обаянием настроения.

Критический разбор символической трагедии Метерлинка вывел бы меня далеко за пределы обычной театральной рецензии, а потому я ограничусь только передачей впечатления, производимого «Смертью Тентажиля» на сцене. Прежде всего отказываюсь назвать произведение Метерлинка настоящей трагедией,





Художник-символист Николай Сапунов

это скорее трагический балет, в котором слова, произносимые артистами, играют самую ничтожную роль, — их почти не слышно, да это и не важно: на первом плане — пластические движения, фантастическая декорация во вкусе картин Беклина, похоронная музыка и, главное, общий тон — воющий и ноющий, характеризующий бессилие людей спасти Жизнь от Смерти. Перед зрителями — остров, на острове — замок королевы-чудовища, замысляющей похитить у сестер, Игрэн и Белланжер, их брата, Тентажиля. Сестры чувствуют, что они бессильны охранить жизнь брата, и буквально извиваются в муках бессильного отчаяния. В этом все зрелище, взвинчивающее нервы и повергающее душу в туман мистического ужаса. На сцене еще движутся три

прислужницы невидимой королевы, какие-то бесформенные комки серого тряпья, воющие в унисон свои еле слышные соображения о том, как скорее овладеть Тентажилом и усыпить бдительность его сестер; эти фигуры уже совсем близко напоминают буку, которым няньки пугают детей. А тут еще нестройный гул приближающейся опасности, нечто вроде tremolo на диссонансе ноты, — и понятно, что у более нервных людей волосы встают дыбом от ужаса.

Годится ли такое «развлечение» в наши дни вообще и какое оно может иметь влияние на развитие художественного вкуса молодого поколения в особенности, предоставляю судить самим читателям.

От символизма, дискредитирующего реальную жизнь бессильных перед роком людишек, г. Мейерхольд одним взмахом своего режиссерского жезла перебросил нас в бездну крайнего реализма Стриндберга, не стесняющегося заставлять публику лицезреть сцену падения графини Юлии в самых реальных красках. Душевное состояние графини Юлии очерчено Стриндбергом мастерски: вся жизнь Юлии — в ней самой; бессознательный эгоизм души ее в своих тисках и, бессильная и безвольная после случайного падения, она умоляет своего соблазнителя, лакея Жана, приказать ей зарезаться бритвой. Эта короткая драма, написанная сжато и сильно и разыгранная неподобно г-жой Будкевич и г. Нароковым, производит такое же впечатление, какое произвели в свое время первые рома-

ны Эмиля Золя: раскрывается та интимная сторона жизни, о которой не принято было раньше говорить; чувствуется физиологическая правда написанной автором картины, и вместе с тем как-то жутко и не совсем ловко видеть эту картину на подмостках, слышать эти откровенные разоблачения в присутствии многолюдной публики.

Таково мое личное впечатление, зависевшее, может быть, от сознания, что театр наполнен главным образом учащейся молодежью, для которой театр – чуть ли не половина всей жизни. Поэтому я с особенной грустью отмечаю, что символические трагедии Метерлинка (который впоследствии сам отрезвился от гипноза поэзии смерти и бессилия жизни) и полные обнаженного реализма драмы Стриндберга могут «привить» тифлисской публике весьма извращенные вкусы, – если такие вещи войдут в репертуар Новой драмы в большом количестве. Поменьше пряностей, создающих настроения, и побольше материала для разумной мысли – вот что нужно публике, ищущей в театре разумного развлечения».

«Ш.

Драма

«Тифлисский листок»,

1906, 21 марта

Г. Мейерхольд, кажется нам, несколько ошибся, поспешив в своей вступительной речи, перед началом трагедии Метерлинка «Смерть Тентажиля», выдать аттестат зрелости нашей тифлисской публике. В значительной своей части она этого не

заслужила, что и блестяще доказала, слушая представление трагедии, т. е., вернее, не слушая, а мешая слушать желавшим. Метерлинка, как совершенно справедливо заметил г. Мейерхольд в своей вступительной речи, объяснившей смысл представляемой трагедии, надо понимать. В нем нашла себе отклик усталость нервно переутомленной эпохи – и перед нами эта болезненная поэзия рядом с мощным реалистическим и социальным движением европейской мысли и литературы. Символист верит, что рядом с обыкновенной, видимой жизнью существует другой мир, мир вечной абсолютной жизни, и задачей символической, например, трагедии является – передать то таинственное и бесконечное, что чувствуется, по мнению символистов, в каждом повседневном явлении, таково, напри-

Художник-символист Сергей Судейкин





Писатель-символист Осип Дымов

мер, явление смерти в рассматриваемой трагедии. Несомненно, что эта поэзия, как говорит один из критиков Метерлинка, — признак упадка буржуазии. Буржуа-сыновьям в готовом виде достались миллионы их отцов. С детства окруженные роскошью и развратом, с расстроенными нервами, не зная цели в жизни, они с радостью ухватились за декадентство и символизм, которые льстили им, утверждая, что их пошлая жизнь не мешает красоте и величию их духовного существования. Понимая Метерлинка, можно и слушать его, отдавая должную дань исканию новой красоты, которую гентский поэт (Метерлинка родился в

г. Генте. — И.Б.) обрел в лепете выводимых им душ и в представлении чувств, дрожащих в каждом ощущении. Пьесы Метерлинка требуют очень сложной постановки, но нечего и говорить, что г. Мейерхольд на этот раз, как и почти всегда, был на высоте своего призвания. Это было отмечено в адресе, который учащиеся преподнесли г. Мейерхольду, приветствуя в нем режиссера, «давшего провинции артиста-творца и развивающего в публике вкус и художественное понимание творений Ибсена, Гауптмана, Метерлинка». Вечер закончился талантливо написанной и интересной пьесой Стриндберга «Графиня Юлия». Роль гр. Юлии артистически тонко и умно провела г-жа Будкевич. Хорош был и партнер ее г. Нароков, игравший лакея Жана. Маленькую роль кухарки Христины играла г-жа Вершина».

Однако не всегда оценки были столь благожелательными. Приводим рецензию на спектакль «Каин» по пьесе писателя-символиста, подражателя Метерлинка, Осипа Дымова.

«Н. Б.

Русская драма

«Тифлисский телеграф»,

1906, 1 октября

Жили-были три брата — Виктор, Осип и Ипполит; два были холостыми, а третий — Виктор был женат. Была у них сестра Марья, была мать — без имени. Жена Виктора, Ольга, любила Осипа и пользовалась его вниманием. Об этом случайно узнал Виктор и с горя ночью зарезался.

Выписали на похороны мать, забыли сообщить сестре. Похоронили покойника честь честью, вернулись домой... и начали разыгрывать драму Дымова «Каин», с которой познакомил меня вчера «Товарищество новой драмы» тифлисскую публику. Каин — это, конечно, Осип, убивший, говоря иносказательно, своего брата. А может быть, он и на самом деле его убил — не разберешь. Изображение страданий «Каина» и полного разлада в семье, связанной не любовью, а чисто механически, — составляет содержание этой драмы, изобилующей бесконечными разговорами при отсутствии действия. Все разговоры имеют целью доказать, что истинный брак, настоящая семья могут возникнуть только на почве взаимной любви и уважения. Такую семью и собираются основать Осип и Ольга, спокойно перешагнув через труп брата и мужа...

Я не думаю, чтобы эта тенденция привлекла наших артистов к «Каину»; их, очевидно, соблазнила возможность щегольнуть «похоронным» настроением. И уж они постарались — такую нагнали панихиду, что публика начала конфузиться своих нетраурных костюмов.

Поставили опять громадную серую залу, с завешенными люстрами и зеркалами, облеклись в глубокий траур, разложили покров и венки; говорили в самом заупокойном тоне... Я даже стал принимать бормотанье суфлера за запоздалое «чтение» дьячка, а доносившийся издали от моей соседки аромат духов — за запах ладана. В антрактах

я ждал кутьи и блинов, а по окончании пьесы с чувством вздохнул «за упокой души» дымовской пьесы, мейерхольдовской интерпретации... и приличных сборов.

Наиболее похоронно играла г-жа Нарбекова — мать; сыновей (живых) играли Нароков и Унгерн. Кто играл покойника Виктора и отсутствующую сестру Марью — в программе указано не было, хотя программа составлена на редкость добросовестно: указано даже, что на похоронах цветы были от И. И. Майера.

В заключение была отслужена — то бишь разыграна — пьеса «Калхас» Чехова, где главную роль играл г. Загаров: он не нарушил похоронного настроения вечера».

Сам Мейерхольд — невзирая на успехи или неудачи — испытывает острое чувство неудовлетворенности, ему хочется двигаться вперед, расти, а в Тифлисе он не может реализовать свои грандиозные, амбициозные планы. В письме от 24 февраля 1906 года он пишет: «Здесь никакого удовлетворения... Репетиций так мало, что даже приличного строя нельзя добиться». Мейерхольд мечтает о театре-школе и о многом таком, что в Тифлисе не осуществимо. По его мнению, сюда хорошо приезжать с уже готовыми спектаклями, потому что тифлисская публика «способна искренне удивляться».

«В ЭТОТ ВЕЧЕР ОН БЫЛ ВЕЛИКИЙ АРТИСТ»



В Тифлисе имели возможность вполне оценить не только режиссерский талант Мейерхольда, но и его актерский дар. Потому что Всеволод Эмильевич много и интересно играл. Кстати, А. П. Чехов, считая Мейерхольда «самым интеллигентным актером», с интересом следил за его творческим ростом. Роль Треплева в «Чайке» была первой и наиболее удавшейся Мейерхольду ролью в чеховском репертуаре. Владимир Немирович-Данченко и Константин Станиславский, называя лучших исполнителей первой постановки «Чайки», после Марии Лилиной и Ольги Книппер, имевших невероятный успех, отмечали также Василия Лужского и Всеволода Мейерхольда. Чехов, возмущавшийся исполнением ролей Нины Заречной и Тригорина, не умолчал бы и об исполнении роли третьего основного героя пьесы, если бы оно его не удовлетворяло. В образе Треплева, созданном Мейерхольдом, отчетливо проявились надлом и внутренняя тревога, о чем писали уже первые рецензенты знаменитого спектакля. То, с чем Чехов не хотел мириться в сценическом образе Нины Заречной, очевидно, не казалось ему противоречащим сущности Треплева.

«Треплев не имеет определенных целей, и это его погубило» – таков был вердикт писателя, и он соответствовал мейерхольдовской интерпретации образа, подчеркивавшей обреченность героя.

«Первоначальный рисунок роли, с которым актер приступил к репетициям, был значительно резче. После второй репетиции в присутствии Чехова Немирович-Данченко писал Станиславскому о мизансценах, по которым шла работа над пьесой: «Отменили мы только две-три мелочи, касающиеся трактовки Треплева. И то не я, а Чехов. Мейерхольд ушел сначала в резкость и истеричность, что совсем не отвечает замыслу Чехова. Теперь смягчил и дошел по правильной дороге». Сценическая трактовка образа в первых действиях была смягчена Мейерхольдом благодаря указаниям Чехова и Немировича-Данченко, который всегда требовал от актеров, игравших в чеховских пьесах, сдержанности и скрытого драматизма.

Роль Треплева, таким образом, создавалась Мейерхольдом при определенном сдерживающем влиянии Чехова – непосредственном и через Немировича-Данченко. Успеху Мейерхольда в этой роли способствовала и внутренняя близость актера своему герою. Н. Волков справедливо сближает образ Треплева с реальной личностью актера – Мейерхольда. Сокровенным стремлениям Мейерхольда, рано почувствовавшего призвание к театру и критически настроенного по отношению к современной театральной культуре,



Всеволод Мейерхольд

отвечали мысли Треплева о «рутинности» театра, о необходимости новых форм. Близка оказалась Мейерхольду и драма неоченности таланта Треплева окружающими. И как личность Мейерхольд, с его сложными отношениями с людьми, вспыльчивостью, почти фанатичной увлеченностью творчеством, был очень близок чеховскому персонажу. Как отмечали очевидцы и исследователи, если в последующих чеховских ролях, сыгранных Мейерхольдом в разных театрах, ему не хватало чего-то существенного (в Астрове – обаяния и широты натуры, в Тузенбахе – душевной просветленности и умения быть «счастливым», в Трофимове – простой человечно-

сти «вечного студента»), то в роли Треплева такого существенного, органического недостатка не было. Мейерхольд не играл, а жил в этой роли, как и подобало артисту театра, объявившего войну лжи и фальши в театральном искусстве. Удача лучших исполнителей «Чайки», в том числе и Мейерхольда – Треплева, дала Станиславскому первый конкретный материал для его будущего утверждения, что в пьесах Чехова нельзя играть, представлять, а надо быть, т. е. жить, существовать.

Огромный успех сопровождал Всеволоду Мейерхольду и в роли Иоанна Грозного, что тоже оценили тифлисский зритель и критика:

«Когда я вчера смотрел «Смерть



Всеволод Мейерхольд в фильме «Белый орел»

Иоанна Грозного», мне в продолжение всего спектакля казалось, что где-то там, за сценой, явственно, как далекий гром, гудит и волнуется на площади море голов, слышатся грозные окрики лютых «приставов», бряцают алебарды, да время от времени доносится суховатый, тяжелый удар топора...

А когда открывались маленькие двери, ведущие в опочивальню царя, казалось, что вместе с их скрипом в комнату врвался странный, вздрагивающий стон пытаемых в «застенке»... И на этом тревожном и кровавом фоне, в этом воздухе, насыщенном то мрачным молчанием, то воплями и криками приговоренных к казни, то гулом голосов взволно-

ванных бояр, — вдруг, как ужасный призрак, выростала фигура грозного царя...

Худой, высокий, с лицом аскета, с глазами, горящими злобой и подозрением, и застывшей злой и искривленной улыбкой на тонких и бледных губах — этот призрак был действительно страшен. В его изможденном, разъеденном болезнью теле неврастеника, казалось, воплотились все злодеяния, которые способен изобрести человеческий ум...

Он привык к злодеяниям. В них он находил успокоение своей болезненной подозрительности... В эту страшную, кровавую эпоху, в это время яркого, безудержного

разгара народных страстей, в эти тревожные дни военных неудач и опасностей он, то сильный, хитрый и жестокий властитель, то слабый, жалкий, страдающий больной старик, терзаемый раскаянием, – величественно умирал, как умирает красное, точно напоенное кровью, солнце... И на закате своей жизни он бросал вокруг себя последние багряно-красные лучи... Один за другим гибли на плахе верные слуги государства, им на смену приходили хитрые, коварные царедворцы, и тяжелые, гнетущие сумерки нависали над Россией... В этих сумерках, как гигантская, страшная тень, вырисовывалась мрачная фигура Иоанна...», – вот так красочно описывает рецензент свое впечатление от спектакля Всеволода Мейерхольда и его актерской работы.

Предстал Мейерхольд перед местной публикой и в роли Чацкого. «Горе от ума» впервые было поставлено на тифлисской профессиональной сцене 8 октября 1846 года. И потом не однажды находило воплощение – удачное или неудачное – в спектаклях разных режиссеров и в разные времена. Свою дань бессмертной комедии отдал и Мейерхольд, однако спектакль не имел успеха. Да и роль Чацкого была признана отнюдь не самой лучшей в его творческой биографии. Но все-таки ему сопутствовал триумф – во-первых, в знак уважения грузинской театральной аудитории к любимому писателю и, во-вторых, в честь Мейерхольда, избравшего эту пьесу для традиционного «гала-спектакля».

Рецензент газеты «Кавказ» писал, что спектакль «носил характер сплошной овации по адресу бенефицианта... сыпались разноцветные бумажки, бросались цветы, венки,



Всеволод Мейерхольд

были и подарки, а уж крикам и вызовам не было конца» («Кавказ», 19 февраля 1905 г.).

Удачным был и его выход в роли Барона в спектакле «На дне» Горького. Газета «Новое обозрение» (1904, N 9) отмечала: «Популярная пьеса М. Горького «На дне» нашла в труппе Мейерхольда хороших исполнителей: В. Мейерхольд – прекрасный Барон, на нем барство оставило действительно следы, как оставляет оспа рябины».

Совсем иначе оценила критика роль Шейлока, сыгранную Мейерхольдом в спектакле «Венецианский купец» Шекспира. Особенное возмущение вызвал журнал «Театр и искусство»: «Вместо трагической фигуры Шейлока, мстящего в своем лице за всю угнетенную нацию, ищущую справедливости, г. Мейерхольд изобразил гнусного, мелкого изверга, в котором не осталось ничего человеческого, который жаждет лишь крови, точит свой нож с какими-то сатанинскими прыжками ярости и восторга».

Как отмечали газеты, «в мейерхольдовском Шейлоке – к немалому изумлению публики – неожиданно проглянули черты его собственно Иоанна Грозного. Понятно, что в роли Шейлока такие реминисценции оказались совсем не к стати. Стараясь понять странное сходство Шейлока с Грозным, обозреватели усматривали его причину, прежде всего, в чрезмерной усталости и переутомлении Мейерхольда».

«Из общего уровня «праздничных» постановок следует выделить

повторение «Шейлока» с г. Мейерхольдом в заглавной роли. Признаюсь, от г. Мейерхольда я ожидал большего в этой роли. В заметках Пушкина сохранилось прекрасное резюме того, чего должен придерживаться актер, чтобы дать полный и законченный образ «венецианского жида». Ничего подобного у г. Мейерхольда не оказалось в наличности; он, напротив, был досадно одностонен и однообразен... Г. Мейерхольд настолько вдумчивый и умный актер, что подобное явление я могу объяснить только крайним его переутомлением, вызванным усиленной «праздничной» работой в качестве антрепренера, режиссера и актера. В остальном второе представление «Шейлока» носило такой же присущий труппе г. Мейерхольда и временно утраченный ею «на праздниках» отпечаток художественности, как и первое» («Кавказ»).

На первом представлении «Венецианского купца» Мейерхольд в Тифлисе сначала исполнял роль принца Арагонского, и критика безоговорочно приняла эту работу: «Очень хорош был г. Мейерхольд (принц Арагонский) в шутовской сцене со шкатулками». А вот на втором спектакле он сыграл Шейлока.

Л. Февральский в своей работе «Мейерхольд и Шекспир» писал: «По-видимому, роль Шейлока не отвечала данным Мейерхольда. Впоследствии, в начале второго года его работы в Петербурге в качестве режиссера Императорских театров, в Александринском театре был возобновлен «Венецианский купец»,

и Мейерхольд вошел в этот спектакль как исполнитель роли принца Арагонского. Это было 21 октября 1909 г. — ровно через 11 лет после его первого выступления в той же роли в Художественном театре. Эта роль Мейерхольда, в то время уже редко выступавшего в качестве актера, вызвала единодушное одобрение критиков, в том числе и тех, которые считали, что созданный им образ утрирован. Многие рецензенты ставили Мейерхольда на первое место среди исполнителей; так, в одном из отзывов читаем: «Лучше, интереснее всех в «Шейлоке» г. Мейерхольд в роли принца Арагонского. Он и комедиен, и оригинален. По костюму, гриму и манерам он дает своего рода донкихотствующего рыцаря».

Мейерхольд очень понравился и в роли Крамптона из спектакля «Коллега Крамптон» Гауптмана. После «Снега» доверие к новым пьесам у тифлисской публики было несколько подорвано. Поэтому, когда Мейерхольд сразу после спектакля по пьесе С. Пшибышевского представил Гауптмана, театр был почти пуст. А между тем спектакль «Крамптон» был одним из лучших спектаклей первого сезона. В рецензии «Тифлисского листка» мы читаем: «Спектакль 7 октября можно назвать вечером художественного наслаждения, к глубокому сожалению, прерывавшегося антрактами: положительно не хотелось уходить из зрительного зала». Тот же «Тифлисский листок» отмечает, что «Мейерхольд приводил зрителей своей



Мейерхольда. подписано Л. Троцким. 1909

художественной игрой, удивительно глубоким пониманием типа в восторженное состояние. В этот вечер он был великий артист».

ДВАДЦАТЬ ЛЕТ СПУСТЯ



Через двадцать лет Мейерхольд, уже признанный режиссер-новатор, известный во всем мире, вновь приедет в Тифлис — вместе с Государственным театром имени Всеволода Мейерхольда. И покажет спектакли «Рычи, Китай!» С. Третьякова, «Ман-дат» Н. Эрмана, «Д.Е.» («Даешь Европу!») по И. Эренбергу и Б. Келлерману, «Учитель Бубус» А. Файко,



«Лес» А. Островского, «Ревизор» Н. Гоголя. Грузия радостно встретила замечательных актеров ГосТИМа – Эраста Гарина, Игоря Ильинского, Марию Бабанову, Зинаиду Райх и, конечно, самого Всеволода Мейерхольда.

Гастроли ГосТИМа начались 10 мая 1927 года в помещении оперного театра (бывшего Тифлисского казенного театра) спектаклем «Лес» А. Островского.

После первого же выступления Мейерхольд в интервью корреспонденту газеты «Заря Востока» говорит о «сочувствии, с которым, несмотря на резкие рецензии реакционной прессы, встречали мои начинания тифлисская молодежь и рабочие в мои первые приезды сюда с «Товариществом новой драмы».

Сочувствие это, как отметил Мейерхольд, «не угасло за истекшие 20 лет», в чем он «с очевидностью убедился на премьере «Леса».

Огромный интерес вызвал не только «Лес», но и спектакль «Рычи, Китай!». «Даешь Европу!», поставленный в стилистике музыкального ревю с участием джаза под руководством Валентина Парнаха, также был принят очень хорошо. Зато не воспринял тифлиссский зритель «Мандат», очень популярный в Москве и Ленинграде. Как предполагает К. Рудницкий, спектакль, возможно, разболтался. «Интереснейшая и сложнейшая режиссерская партия Мейерхольда, поставившего пьесу на нескольких движущихся кольцах (причем их движение было нередко встречным и одновременным, так что мизансцены обладали поразительной динамичностью) – партия уже не выполнялась с прежней тщательностью. Впрочем, успех Эраста Гарина в главной роли Гулячкина был отмечен всеми рецензентами», – писал К. Рудницкий.

О новаторстве режиссера размышлял грузинский поэт Симон Чиковани: «Мейерхольд объявил войну старой сценической коробке. Он разрушает эту коробку не только отсутствием занавеса, но и площадным характером почти всех своих представлений... Драма психологического переживания заменяется драмой пластической, столкновением движущихся и звучащих сил. Декорацию, как таковую, Мейерхольд отрицает, он предлагает конструктивное построение всей формы



Репетиция спектакля «Ревизор»: Всеволод Мейерхольд и Эраст Гарин

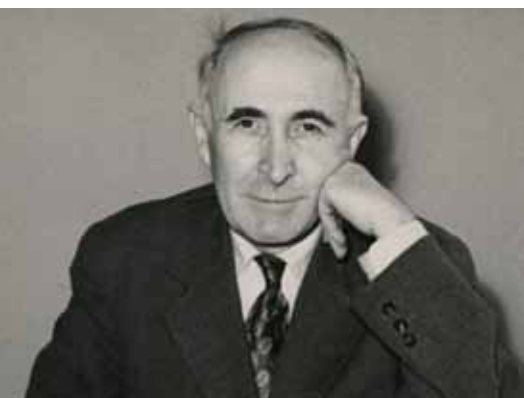


Сцена из спектакля «Ревизор»

спектакля... Отсюда – совершенно новые формы комедии («Мандат») и социальной драмы («Рычи, Китай!»)... Мейерхольд отказался от эстетизма цвета и живописной декорации и всю фантазию расходует на световое оформление спектакля. Свет – формообразующий материал его спектаклей...».

Живо обсуждался «Ревизор» Мейерхольда (этим спектаклем за-

Симон Чиковани



вершились тифлиские гастролы ГостИМА), и мнения высказывались самые разные – как бы в продолжение споров, которые велись в московской и ленинградской прессе. В итоге только мейерхольдовскому «Ревизору» были посвящены три специальные книги! Конечно, он волновался, как примет грузинская публика его спектакль. Сопереживал Мейерхольду поэт Андрей Белый, который в это время тоже находился в Тифлисе. Своим неповторимым языком он рассказал о том, как принимал город скандальную постановку, в книге «Ветер с Кавказа»: «Впечатление от «Ревизора» с утра застало Тифлис: орельефились частности; то, что стояло непригнанным в первых спектаклях, схватилось: живет; Мейерхольд лишь махает рукою, ждет брани; я порами кожи вбирал в себя зрителей; но отношение – внимательное, без предвзятости вовсе».

23 мая 1927 года в опере был



В. Мейерхольд. Декорация к спектаклю «Пес»

устроен диспут о современном театре. Мейерхольд выступил с докладом «Театр дыбом», в котором изложил принципы своей интерпретации «Ревизора». Пьеса игралась в ГосТИМе не по ее каноническому тексту, а по тексту, созданному самим Мейерхольдом на основе шести сохранившихся авторских вариантов комедии и разбитому на 15 эпизодов. При этом Мейерхольд переводил пьесу в другой жанр, призывал своих актеров отказаться от всего сугубо комедийного, буффонного и держать курс на трагедию, переносил действие из уездного городишки в столичную атмосферу.

«Он показал в спектакле не мертвую и тусклую провинцию, а блистательную столицу империи, любовно воспроизвел торжественность русского ампира, его фарфор,

бронзу и парчу, его стильную мебель красного дерева и карельской березы, его секретеры, бюро, клавикорды, мерцающий хрусталь... Каждая сцена предлагала взору зрителей изысканные интерьеры и удивительные по своей красоте натюрморты. Решение это, надо сказать, было отнюдь не произвольным, оно находило свою опору и в каноническом тексте комедии» (К. Рудницкий).

Радикальная перестройка всей структуры гоголевского текста далеко не всем пришлось по душе не только в России, но и в Грузии.

Поэт-символист Паоло Яшвили, выступая на диспуте, посвященном гастролям ГосТИМа, приветствовал Мейерхольда как большого мастера сцены и талантливого новатора, но при этом отметил, что не соглашается с трактовкой «Ревизора». «Если такие эксперименты будут производиться и впредь, то через несколько

Паоло Яшвили



лет от гениального творения Гоголя вообще ничего не останется!» – сказал поэт.

В то же время театральный деятель Серго Амаглобели отметил «правильное решение задачи сегодняшнего дня». По его мнению, Мейерхольд дает революционно-плакатные постановки, возвышая их до подлинно художественной формы, и омолаживает классика в новом оформлении.

Революционный посыл театра Мейерхольда подчеркнул Шалва Дудучава: «Он борется за то, чтобы зритель воспылал энергией и эмоциями. Только так возможна организация зрителя в революционном направлении». И еще: «Весь «Ревизор» психологически сделан в современных тонах... Смех в «Ревизоре» обобщен и доведен до крайних пределов. Эмоциональное значение смеха увеличивается музыкальным оформлением спектакля».

Точнее всех, на наш взгляд, высказался режиссер Владимир Швейцер-Пессимист, возглавлявший в 1920-е годы Тифлисский рабочий театр: «Ревизор» развернут здесь как некое театральное видение о Гоголе и его эпохе – видение потрясающее, отталкивающее и блестящее. И это видение столь могущественно, что его никогда уже нельзя будет вычеркнуть из сценической истории гоголевского театра. Лица комедии собраны здесь на тесной площадке, как цветы, как «цветы зла» в одно лукошко, и сила этой коллективной характеристики, живая, жестокая и музыкальная графика этих движений – восхитительны».

МАРИЯ БАБАНОВА И ЗИНАИДА РАЙХ



С гастрольями ГосТИМа в Тифлисе был связан скандал – он касался извечного соперничества между двумя примами Всеволода Мейерхольда: великой Марией Бабановой и Зинаидой Райх, супругой режиссера.

Об этом поведала Майя Туровская в своей книге «Мария Бабанова: Легенда и биография». Приведем отрывок из нее – хронику конфликта:

«А. Эскин (Александр Эскин – известный театральный деятель, организовавший гастроль ГосТИМа в Тифлисе в 1927 году. – И.Б.). Мейерхольд ставит кантату.

«Произошло это в 1927 году в Тбилиси... Меня, к моей большой радости, пригласили проводить гастроль Театра Мейерхольда в этом городе. Гастроли проходили с триумфальным успехом, после каждого спектакля Всеволод Эмильевич выходил на бесконечные вызовы зрительного зала. И вот в местной газете «Заря Востока» появляется статья критика В. Сутырина...».

В. Сутырин. «Даешь Европу»:

«Во вставном пластическом номере вновь показала свои блестящие артистические данные Бабанова. Слишком мало она используется в актерском коллективе.

Это когда на всяком производ-

стве идет борьба с «прогулами» и низкой «производительностью труда».

ДББН! Что обозначает: даешь Бабановой большую нагрузку!»

А. Эскин (продолжение):

«Спустя два дня после появления статьи, в один из понедельников, когда артисты театра отдыхали, в Оперном театре организовали диспут о путях развития советского театра. Однако докладчик В. Э. Мейерхольд, встреченный овацией всего зала, отклонился от темы диспута и обрушился на газету «Заря Востока» за эту статью. Всеволод Эмильевич закончил свою речь без единого хлопка, а затем ему пришлось услышать из уст многих деятелей грузинской культуры, в том числе и присутствовавших на диспуте поэтов Тициана Табидзе и Паоло Яшвили, немало неприятных слов в свой адрес».

А. Васадзе (Акакий Васадзе — выдающийся грузинский актер, режиссер, педагог. — И.Б.), Воспоминания и думы:

«Никогда не забуду 1927 год, весну, гастроль Театра Мейерхольда, которые познакомили нас с тем, что равно целой жизни человека, и это отпечаталось в душе навсегда.

Гастрольный репертуар был: «Ревизор», «Рычи, Китай!», «Лес», «Д. Е.», «Учитель Бубус».

...Вершины искусства достигала Бабанова, которая играла боя. Средства, которыми она играла, обогащали творческий диапазон театра. Этого явления не пропустило грузинское общество. У нас был



Мария Бабанова

тогда высокообразованный, очень знающий зритель, который не за модой гнался, а оценивал истинное значение искусства. Наш зритель удивительно полюбил эту актрису и среди ведущих актеров Мейерхольдовского театра отдал ей пальму первенства... В это время положение в театре в отношении Бабановой было напряженным [...].

В Тбилиси была устроена дискуссия с Мейерхольдом, и он объявил Марью Антоновну — Бабанову вне ансамбля. Получалось так, что она своей игрой в «Ревизоре» мешала Райх, и не только мешала, но и расстраивала ей нервы (это я заметил, так как тоже иногда расстра-



В. Мейерхольд со второй женой, актрисой Зинаидой Райх

ивал нервы своим партнерам)».

Из письма *М. И. Бабановой* автору:

«Зрители были в недоумении... Видимо, он был уверен, что после того, как он сказал: отрекаюсь от этой актрисы, она не моя ученица, а ученица (тут был какой-то бранный эпитет по поводу эмигрировавшего Федора Комиссаржевского,

вроде «упадочного, декадентского» и т. д.)... Но я и тут не нашла в себе сил уйти. Многие меня осуждали за это, да и я сама теперь не понимаю, чего мне было ждать...».

Из беседы с *Х. А. Локшиной* (Хеся Александровна Локшина — кинорежиссер, сценарист, супруга Эраста Гарина. — *И.Б.*):

«Ну, надо сказать, это было не без участия того, что Зинаиде Николаевне (Райх. — *И.Б.*) трудно было терпеть такое соперничество, она всегда оставалась на втором плане. Но и Мария Ивановна, будучи совсем не ангелом... а она им и не была. Не надо было, когда очень неприятный диспут был в Тбилиси, в театре, — не надо было сидеть в ложе и ронять слезы на глазах у публики».

А. Васадзе (продолжение):

«Конечно, Бабанова была талантливее и опытнее... Как только она выходила на сцену, она сразу привлекала внимание. Этого менее опытная, хотя блестящая по внешности и тоже способная Зинаида Райх не могла вынести. Это закон: если мастер выходит даже в эпизодической роли, он оставляет больше впечатления, чем менее талантливый актер даже в главной роли...».

А. Эскин (продолжение):

«На следующий день шел спектакль «Трест Д. Е.», где у Бабановой был блестящий эпизод. Темпераментные грузинские поклонники таланта Марии Ивановны с утра начали свозить для нее в театр корзины чайных роз. В это время я получаю от Всеволода Эмильевича письмо. Распечатываю конверт. В нем ви-



В. Мейерхольд и З. Райх в Грузии

зитная карточка режиссера. На ней латинскими буквами напечатано: «Всеволод Мейерхольд-Райх». На обороте следующая записка: «Александр Моисеевич! До меня дошли сведения о том, что сегодня на спектакле готовится демонстрация в честь Бабановой и что вы принимаете в этом непосредственное участие. Если это так, нам придется вас отстранить от дальнейшего проведения гастролей. Вс. Мейерхольд».

...Демонстрация в честь Бабановой состоялась. Актриса была буквально засыпана цветами. Угрозу свою Всеволод Эмильевич не осуществил...».

Этих интриг закулисья зрители не знали, да и вряд ли им это было нужно! А гастролы ГостИМа, равные целой жизни человека, отпечатались в душах грузинских театралов навсегда.

МЕЙЕРХОЛЬД И ГРУЗИНСКИЙ ТЕАТР



Грузинский исследователь творчества Мейерхольда Иатамзе Тухарели задается вопросом: какая из двух ипостасей творческой деятельности Товарищества дала импульс развитию грузинского режиссерского и актерского искусства — спектакли, пропагандирующие идеи раннего МХТ, или символистские постановки? И отвечает на этот вопрос так:

«Символистские мотивы отнюдь не миновали ни грузинскую литературу, ни грузинскую сцену», и в этом



Всеволод Мейерхольд в Грузии

«отозвались в известной мере впечатления, которые принесли с собой спектакли Мейерхольда «Снег», «Золотое руно» и – более всего – «Смерть Тен-тен-тия».

И все-таки, на взгляд И. Тухарели, «несопоставимо более важное, более сильное и гораздо более существенное значение имела важнейшая функция взаимосвязи между театральными мечтаниями грузинских мастеров сцены и творческой практикой Московского Художественного театра, функция, которую «Товарищество новой драмы» выполняло самым энергичным образом.

В этом смысле Всеволоду Мейерхольду удалось «выполнить чрезвычайно ответственную и важную с точки зрения развития искусства миссию: познакомить широкую грузинскую аудиторию и грузинский артистический мир с идейными и творческими устремлениями Московского Художественного театра, высоко поднять престиж режиссера как полновластного создателя спектакля и вдохновителя

труппы, дать грузинской публике возможность своими глазами увидеть эстетически целостные, всесторонне осмысленные и тщательно организованные произведения сценического творчества. Мейерхольд выступил прежде всего и активнее всего как посредник между великим искусством Московского Художественного театра и грузинскими зрителями. В этом мы видим главное значение деятельности «Товарищества новой драмы» в Тифлисе в 1904-1906 гг.».

Но, на наш взгляд, это утверждение справедливо лишь отчасти – влияние Мейерхольда на грузинский театр необходимо рассматривать, имея в виду в равной, одинаковой степени обе его ипостаси – пропагандиста идей Московского Художественного театра и режиссера-модерниста. Потому что невозможно отделить одно от другого в его бунтарской, креативной личности. Личности верного и талантливого ученика Станиславского и неистового, великого реформатора.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:



Белый Андрей Ветер с Кавказа. – Москва.: Изд-во «Федерация», Артель писателей «Круг». 1928.

Волков Николай. Мейерхольд.: В 2 т. – М.: Л.: Academia., 1929. Т. 1: 1874 – 1908.

Де-Линь. Смерть Иоанна Грозного. – Юг.: 1902, 6 декабря. Мейерхольд в русской театральной критике: 1898-1918. 1997.

Звенигородская Наталья. Провинциальные сезоны Всеволода Мейерхольда. 1902 -1905 гг. – М.: УРСС, 2004.

Ионкис Грета. Мейерхольд – великий реформатор сцены. <https://www.partner-inform.de/partner/detail/2014/3/241/6749/mejerhold-velikij-reformator-teatra?lang=ru>

Кобяков Юрий. Очерки из прошлого Тифлисского театра.

Мейерхольд Всеволод. О театре. – Санкт-Петербург.: 1913.

Мейерхольд в русской театральной критике: 1898-1918. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997.

Полоцкая Эмма. Чехов и Мейерхольд. / Публ. Н.И. Гитович // Литературное наследство. Т. 68. Чехов. – М.: 1960.

Рудницкий Константин. Мейерхольд. – М.: 1981. – (Жизнь в искусстве).

Рудницкий Константин. Мейерхольд в Тифлисе. Литературная Грузия, 1968, N1.

Стернин Григорий. Русская художественная культура второй половины XIX-начала XX века. – Москва.: 1984.

Титова Галина. Мейерхольд и Комиссаржевская: модерн на пути к Условному театру: учебное пособие. – СПб.: СПбГАТИ, 2006.

Туровская Майя. Бабанова. Легенда и биография. – М.: 1981.

Тухарели Иатамзе. «Товарищество новой драмы» Всеволода Эмильевича Мейерхольда в Тифлисе в 1904-1906 гг. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Тбилиси.: 1978 г.

Февральский Александр. Мейерхольд и Шекспир. <http://www.w-shakespeare.ru/library/vilyam-shekspir-issledovaniya-i-materialy12.html>



СОДЕРЖАНИЕ

«ТОВАРИЩЕСТВО НОВОЙ ДРАМЫ»	
МЕЙЕРХОЛЬД И СТАНИСЛАВСКИЙ	
МЕЙЕРХОЛЬД И КУЛЬТУРНЫЕ ПРИСТРАСТИЯ ТИФЛИСА	
МЕЙЕРХОЛЬД И ЧЕХОВ	
ОТ НАТУРАЛИСТИЧЕСКОГО ТЕАТРА – К УСЛОВНОМУ	
«ПОБЕДИТЕЛЕЙ НЕ СУДЯТ!»	
ВТОРОЙ ТИФЛИССКИЙ СЕЗОН. НОВЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ	
«СЛИТЬ АВТОРА, РЕЖИССЕРА И АКТЕРА»	
«В ЭТОТ ВЕЧЕР ОН БЫЛ ВЕЛИКИЙ АРТИСТ»	
ДВАДЦАТЬ ЛЕТ СПУСТЯ	
МАРИЯ БАБАНОВА И ЗИНАИДА РАЙХ	
МЕЙЕРХОЛЬД И ГРУЗИНСКИЙ ТЕАТР	

რუსულ-ქართული კულტურული ურთიერთობები ჭეშმარიტად ისტორიული მოვლენაა, რომელსაც ანალოგი არ აქვს.

რუსეთსა და საქართველოს ურთიერთობები სათავეს მეათე საუკუნეში იღებს – უძველეს ქრონიკებში ნახსენებია საქართველო და თბილისი. 1491 წელს დამყარდა დიპლომატიური ურთიერთობები. პეტრე პირველის დროს მდინარე პრესნიაზე საფუძველი ჩაეყარა ქართულ დასახლებას (თავდაპირველად – „გრუზინი“, ახლა – ბოლშაია გრუზინსკაია). XVIII საუკუნის ბოლოდან, გეორგიევსკის ტრაქტატის დადების შემდეგ, 1783 წელს ორ ქვეყანას შორის განსაკუთრებით მჭიდრო და ინტენსიური ურთიერთობები დამყარდა.

საქართველო პასუხობდა მფარველობას დახმარებითა და მხარდაჭერით – მათ შორის კულტურული და სულიერით. ბევრმა რუსეთში დევნილმა დიდმა რუსმა საქართველოში თავშესაფარი მიიღო. ისინი აქ ყოველთვის პოულობდნენ თავისუფლებას, სამსახურს და თავყვანისცემას.

სერია „რუსები საქართველოში“ – რუსული ხელოვნების, რელიგიის, მეცნიერების, ლიტერატურის, სპორტის მოღვაწეების საქართველოში ყოფნის მდიდარი ისტორიის სისტემატური გაშუქების პირველი მცდელობაა, იმ გამოჩენილი ადამიანების, რომლებიც იმსახურებენ მაღლიერ ხსოვნას შთამომავლობისაგან.

სერია რუსეთ-საქართველოს ურთიერთობების ნამდვილი ენციკლოპედია იქნება.

პროექტის მიზანია ხელი შეუწყოს რუსეთის კულტურული მემკვიდრეობის პოპულარიზაციას, ააღორძინოს ინტერესი რუსეთის მიმართ საქართველოში და პირიქით, საზოგადოებრივი და კულტურული დიალოგის გაღრმავებას ორი მართლმადიდებელი მეზობელ ერს შორის.

Russian-Georgian cultural relations are truly a historical phenomenon that has no analogues.

Russia and Georgia are bound by eleven centuries of mutual intercourse. Starting of those relations dates back to the X century – Georgia and Tbilisi are mentioned in the ancient chronicles. In 1491 diplomatic relations were established. During Peter the Great's reign on the banks of the river Presnia was built Georgian settlement (colloquially – "Georgians", now – Bolshaya Gruzinskaya (Great Georgian). And at the end of the XVIII century, after signing of Georgievski Treaty in 1783, the relationship between two countries became particularly close and intense.

Georgia answered with help and support on this patronage. Many great Russians found shelter here – disgraced and persecuted in Russia, in Georgia they always found freedom, work and reverence.

A series "Russians in Georgia" is the first attempt of systematic coverage of the rich history of staying in Georgia outstanding Russian artists, religious leaders, scientists, writers, sportsman worthy grateful memory of descendants.

The series will be a real encyclopedia of Russian-Georgian relations.

The project aims promoting the Russian cultural heritage, the revival of interest to Russia in Georgia and to Georgia in Russia, intensifying social dialogue and cultural exchange of the two Orthodox neighbor nations.

Издатель –
Международный культурно-просветительский Союз
«Русский клуб»

Руководитель проекта –
НИКОЛАЙ СВЕТИЦКИЙ
заслуженный деятель искусств РФ,
заслуженный артист РФ

ИННА БЕЗИРГАНОВА

НЕИСТОВЫЙ РЕФОРМАТОР

ВСЕВОЛОД МЕЙЕРХОЛЬД

Редактор
АЛЕКСАНДР СВАТИКОВ

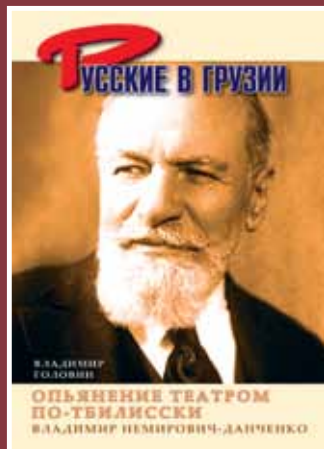
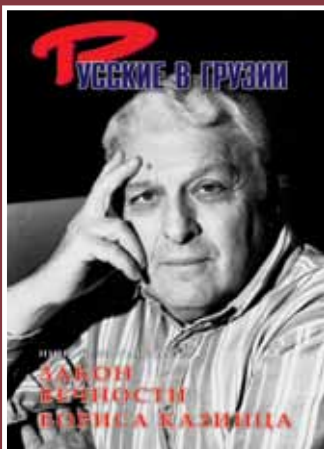
Дизайн, компьютерное обеспечение
ДАВИД ЭЛБАКИДЗЕ-МАЧАВАРИАНИ

Над книгой работали
МАРИНА МАМАЦАШВИЛИ
ЕЛЕНА ГАЛАШЕВСКАЯ

Использованы фотографии из личных архивов Мэри Хетагури,
Реваза Амашукели, семьи Михаила Квирикашвили,
а также из открытого доступа в интернете

На обложке: Андрей Вознесенский на выступлении в Тбилиси.
Фото Михаила Квирикашвили. Предоставлены издательством «Либрика».
Публикуются впервые

ИЗДАНИЯ «РУССКОГО КЛУБА»



МЕЖДУНАРОДНЫЙ КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИЙ СОЮЗ «РУССКИЙ КЛУБ»

www.russianclub.ge rusculture@mail.ru



Безирганова Инна – филолог, журналист, театровед. Член Международной ассоциации театральных критиков А.И.С.Т. Член Союза театральных деятелей Грузии. Член редакционной коллегии журнала «Русский клуб».

Окончила филологический факультет Тбилисского государственного университета имени Ив. Джавахишвили. Защитила диссертацию «Мир грузинской действительности и поэзии в творчестве Евгения Евтушенко». Доктор филологии. Автор книги «Ев-

гений Евтушенко. След любви».

Автор и составитель юбилейной книги «Русский театр в Грузии 170».

Автор книг, посвященных истории и выдающимся деятелям Театра им. А.С. Грибоедова – «Наталья Бурмистрова. Она была звездой», «Закон вечности Бориса Казинца», «Леонид Варпаховский. Партитура судьбы».

Корреспондент ряда грузинских и российских СМИ.

Лауреат профессиональной премии театральных критиков «Хрустальное перо. Русский театр за рубежом» Союза театральных деятелей России. Лауреат журналистского конкурса «Вопреки», учрежденного Фондом защиты гласности, Российской демократической партией «Яблоко» и редакцией «Новой газеты».

С 2009 по 2014 гг. – заведующая литературной части, с 2014 года – заведующая музеем Театра им. А.С. Грибоедова.

Международный культурно-просветительский Союз «Русский клуб»

(МКПС) – грузинская общественная неправительственная организация. Зарегистрирована в 2003 году. Входит в Международный союз российских соотечественников (МСРС). Президент Союза – Николай Свентицкий, директор Тбилисского государственного академического русского драматического театра им. А.С. Грибоедова, заслуженный деятель искусств РФ, кавалер Ордена Дружбы. На сегодняшний день членами Союза являются более пяти тысяч людей из разных стран мира – как частные персоны, так и целые организации. Главная задача «Русского клуба» – всестороннее развитие и укрепление культурных связей между Грузией и Россией как двумя независимыми государствами на основе сотрудничества, дружбы и взаимопонимания. Деятельность союза охватывает самые разные сферы жизни – литературу и искусство, образование и науку, спорт и туризм. С момента основания Союз организовал и реализовал более 350 разнообразных проектов, самый масштабный из которых – ежегодный Международный русско-грузинский поэтический фестиваль (2007-2014); за семь лет участниками фестиваля были ведущие поэты Грузии и более пятисот литераторов из почти пятидесяти стран мира. Союз является издателем общественно-художественного журнала «Русский клуб», серий «Литературное приложение» к журналу, «Библиотека «Русского клуба», «Детская книга».



МЕЖДУНАРОДНЫЙ КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИЙ СОЮЗ «РУССКИЙ КЛУБ»
www.russianclub.ge rusculture@mail.ru

