Громов П. П. Написанное и ненаписанное / Сост. и предисл. Н. А. Таршис. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1994. 351 с. (Из книг для очень умных).

Н. Таршис. О Павле Громове ..... 3 Читать

Ранняя режиссура В. Э. Мейерхольда ..... 13 Читать
Ансамбль и стиль спектакля ..... 118 Читать
Открытие таланта ..... 141 Читать
Монологи семидесятых ..... 149 Читать

Комментарии и дополнения ..... 332 Читать
Указатель имен ..... 340 Читать

О ПАВЛЕ ГРОМОВЕ

Наука о литературе и наука о театре вбирают в себя работы П. П. Громова (1914 – 1982), масштаб которых определяется их теоретической значительностью при максимальном проникновении в художественную структуру явления.

«Лица необщим выраженьем» он был наделен в высокой мере, существование его и в жизненном и в творческом плане было глубоко драматичным. За необщностью выраженья, требующей от читателя в свою очередь творческой сосредоточенности, стоят вещи общезначимые, не что иное, как глубина и страстность мысли о человеке и о его действенной связи с историей.

Единство философского и художественного осмысления реальности придает особую вескость всему, что писал П. П. Громов об искусстве. Постоянное сопряжение философского обобщения и крепко взятой, понятой в своих внутренних связях художественной ткани глубоко индивидуально в творчестве Громова.

Исток такого единства органичен. В какой-то степени его можно понять, зная пожизненное пристрастие Громова к северной природе, ее особенно прозрачному воздуху, строгой, сосредоточенной красоте. С озерным карельским пейзажем он был связан не только рождением и ранней юностью, но и всей своей жизнью и творчеством. «Из крестьянской семьи», — писал он в анкетах о своем происхождении. Отец его был сельским учителем (он умер рано), мать рыбачила. С детства его отличала страсть к книгам, очевидная житейская неприспособленность — при редкостной проницательности, незаурядном понимании людей в их жизненных ситуациях. Строгая, как бы духовно мощная природа, обступавшая громовский дом на берегу Сегозера, сделала младшего сына, как и его старшую сестру, лингвиста А. П. Громову-Вовчек, не рыбаком, не крестьянином — ученым; северная основательность, глубина, самый максимализм его страстной одухотворенной мысли великолепно «ложатся» на его родной пейзаж. Там же, в родном селе Паданы Медвежьегорского района, на берегу Сегозера, он и похоронен.

Ленинград, «пейзаж» которого Громов также глубоко постиг и полюбил, годы учебы в университете очень многое дали ему. Среди его учителей надо назвать в первую очередь А. С. Долинина, у которого он несколько лет занимался в семинаре по Достоевскому и горячую благодарность которому сохранял всю жизнь, П. Н. Медведева, Г. А. Гуковского, Н. Я. Берковского и многих других. Критическое и творческое восприятие было у Громова необыкновенно острым, из университета он вышел не только с филологической выучкой, но и со своими уже вполне зрелыми взглядами на многие явления искусства, на литературный процесс в целом. Этой зрелости способствовала, конечно, его настоящая философская образованность — он знал и любил классиков, Гегеля и Канта, и позднейших мыслителей, которых читал на

немецком и французском языках; кроме того, он заинтересованно следил за современной мыслью в сфере естественнонаучных дисциплин, не однажды апеллировал в своих работах к опыту в этих науках — теоретической физике, биологии — близость которых к гуманитарным всегда подчеркивал.

В его индивидуальном исследовательском стиле сказались «в снятом виде» предыдущий «социологический» этап литературо- и искусствоведения и содержательные свойства «формальной школы». Это был именно синтез предшествовавших школ и направлений, приведший в творчестве Громова к глубоко самостоятельному качеству его работ, необычайной жизненной наполненности его анализа. При всей конкретности той или иной задачи, которую ставит и решает исследователь, его анализы не односторонни, напротив, их отличает жизненная полнота, выход к существенным философским категориям. Художественно-творческие связи, например, Толстого; Блока, раннего Мейерхольда предстают столь исторически основательно и с таким проникновением в их индивидуальный мир, что можно говорить об определенной исследовательской адекватности этих работ объекту.

Театр был особенной сферой в жизни и творчестве ученого. Чисто биографически — юноша из карельской глубинки, оказавшись в Ленинграде в 1932 году, очень скоро все вечера отдал театру. Он много часов просиживал на репетициях В. Э. Мейерхольда, Б. М. Сушкевича, Н. П. Акимова, Л. С. Вивьена и других. Будучи студентом ЛГУ, он входил в «актив» Академического театра драмы; К. Н. Державин и С. С. Данилов, работавшие тогда в нем, вводили молодого Громова в театральную жизнь Ленинграда.

Он смотрел спектакли по многу раз — и до последних дней удивлял невероятной театральной памятью, мизансцены оживали в его рассказах во всей своей сценической одушевленности, актер или актриса, которых он запомнил в эпизоде или вводе, восставали из театрального небытия. Спектакли «Смерть Тарелкина», «Лес», «Ревизор», «Горе уму» Мейерхольда, «Дни Турбиных», «Горячее сердце» Станиславского, «Адриенна Лекуврер», «Мадам Бовари», о'нейлевский цикл Таирова были спутниками его жизни, как русская классическая литература, или как стихи, или как любимые им залы в Эрмитаже и Русском музее. И в последние годы, когда он почти не выходил из дому, поражал порой внезапной, непредсказуемой «легкостью на подъем» — обращенной, конечно же, к театру, к нему одному. В молодые годы он, уже бесспорно многообещающий филолог, испытал порыв к театру, чуть не стоивший ему совсем иной, актерской судьбы: каким-то чудом параллельно с аспирантурой в ИРЛИ (которую он проходил под руководством Б. М. Эйхенбаума, писал диссертацию о драматургии Блока) он успел поступить в ГИТИС к А. Д. Попову; тогда же, совсем еще молодым, играл на самодеятельной сцене. В военные годы он предпринял драматургический опыт, им была задумана трилогия, из которой были написаны две драмы, несохранившиеся. Известный пассаж В. Г. Белинского («Любите ли вы театр…») в применении к этому человеку теряет хрестоматийность, звучит со всей жизненной полнотой, со столь характерным для Громова максимализмом. В театре он видел и ценил полноту встречи искусства и жизни, истории и

современности.

В статьях Громова о театре спектакль пластически раскрыт перед читателем, актерские работы увидены взглядом искушенным и увлеченным, — и все это осмыслено в связях, которые оставляют далеко в стороне жанр рецензии, любую театрально-критическую рубрику. Стержнем каждого такого выступления становится мысль ученого, выходящая за рамки частного случая той или иной постановки. Застав великие театральные системы XX века в их расцвете, он воспринял их крупный эстетический смысл. В них ему были внятны мощный исторический импульс, их породивший, и вместе с тем органическая преемственность с вершинными достижениями и отечественной культуры предшествующего этапа — с великими художественными системами Толстого и Достоевского.

П. П. Громов сделал очень многое для изучения русской поэзии: в томах «Библиотеки поэта» опубликованы его капитальные статьи об Аполлоне Григорьеве, А. А. Фете, Каролине Павловой; в 1966 году вышла монография «А. Блок, его предшественники и современники», о которой автор предисловия к ее переизданию в 1986 году А. Турков сказал, что для нее характерен «лиризм любви к великой русской литературе вообще, к ее миссии летописца “роковых минут истории”». В этой монографии, как и следует из названия, дана сжатая, но веская характеристика поэтических концепций И. Ф. Анненского, А. А. Ахматовой, М. И. Цветаевой, О. Э. Мандельштама, Н. С. Гумилева, В. Ф. Ходасевича. В журналах разных лет появлялись его примечательные статьи о В. В. Маяковском, Б. Л. Пастернаке, Вс. А. Рождественском и других советских поэтах.

П. П. Громов — автор двух капитальных книг с общим названием «О стиле Льва Толстого» («Становление “диалектики души” и “Диалектика души” в “Войне и мире”», 1971 и 1977 гг.). Писал он о Лескове (вступительная статья в первом томе Собрания сочинений написана им в соавторстве с Б. М. Эйхенбаумом), об О. Д. Форш, Ю. Н. Тынянове, Ю. С. Крымове, М. Л. Слонимском, М. М. Зощенко — упомянуты только крупные монографические работы. И вот тут необходимо сказать, что литературоведческая деятельность, необычайно интенсивная и весомая сама по себе, никоим образом не была отгорожена от его театральных интересов и пристрастий. Тот факт, что молодость Громова, его творческое становление (кстати сказать, раннее и стремительное) пришлись на период, когда наибольший взлет отечественная культура переживала именно в искусстве театра, — определил многое.

Глубокая и развернутая концепция поэзии Блока связана со специальным изучением его драматургии и его театральных взглядов, начатым еще в предвоенные годы в аспирантуре ИРЛИ — эта связь проникает в самые анализы поэтических и драматургических структур. Блестящее раскрытие художественной системы «Балаганчика», концепция трагически разорванной, противоречивой современной личности не проходят бесследно для анализа «Двенадцати», с их дальнейшим витком волновавшей Блока проблемы соотношения личности и истории. Может быть, наиболее существенна,

кульминационна для всей громовской концепции творчества Блока показанная им творческая взаимосвязь «Песни судьбы» и цикла «Куликово поле». В этой параллели «неполучившейся» драмы и гениального поэтического цикла максимально выразилось постижение Громовым законов творчества, его понимание историзма в искусстве, его прямо-таки художественное вживание в творческий процесс великого поэта.

В свою очередь, многолетние исследования театра Блока[1] существенно сказываются, когда Громов обращается к ранней режиссуре Мейерхольда. Художественные, творческие соотношения, связи и отталкивания становящейся концепции театра Мейерхольда и театральной системы Блока образуют здесь один из действенных сюжетов всей работы.

В обращении Громова к раннему Мейерхольду нельзя не увидеть дань человека своего поколения художнику, чье зрелое творчество составило одну из вершин искусства XX века. В настоящей книге публикуется его незавершенная, полностью никогда не публиковавшаяся работа о ранней режиссуре Мейерхольда, начатая Громовым в 1967 году, когда он работал (в течение двух лет) на секторе театра в научно-исследовательском отделе Ленинградского института театра, музыки и кинематографии.

Подробный анализ начала творческого пути Мейерхольда, устанавливаемая автором связь «технологических» и «содержательных» режиссерских исканий при обязательном для ученого остром историзме такого анализа питаются, конечно же, знанием позднейшей эволюции режиссера, исторического развития его новаторских сценических идей начала века. Громов не раз говорил, например, что сцена клеветы в «Горе уму» сделала для него абсолютно внятной сцену с мистиками в «Балаганчике», указывал на развитие проблемы просцениума в том и другом спектакле.

Эпоха, однако, располагала скорее к полуночным монологам, чем к публикациям. В середине 70-х годов большой материал о Мейерхольде несколько лет пролежал в редакции «Театра», уступая место более проходимым материалам, затем был там утерян. При публикации в сборнике «У истоков режиссуры» (1975) финальный кусок статьи пошел в печать только после особого вмешательства К. Л. Рудницкого.

Об упомянутых полуночных беседах Громова, представленных в этой книге, будет сказано ниже. Здесь же стоит сказать, что этот человек, не подвергавшийся прямым репрессиям, ведший сосредоточенную жизнь отшельника в своей квартире на Петроградской стороне, скрытым трагизмом своей жизненной и творческой судьбы во многом был обязан тому гнету, который ощущала на себе культура. Не написанные им книги о классическом советском и современном театре не написаны не по его вине. Он и о театре должен был написать фундаментальную работу, подобную его исследованиям о

---

[1] См.: Трилогия лирических драм 1906 г.; «Песня судьбы» в творческой эволюции Блока; Из творческой истории «Розы и Креста». — В кн.: *Громов Павел*. Герой и время. Л., 1961, с. 385 – 578; *Громов П. П.* Поэтический театр Александра Блока. — В кн.: *Александр Блок*. Театр. Л., 1981, с. 5 – 56.

Толстом и о Блоке.

Он всегда подчеркивал интеллектуальные основания театра Мейерхольда, говорил о необходимости изучать его теоретическое наследие, сопрягая написанное им с постановками, для которых всегда характерен второй, подтекстовый, интеллектуально значительный план. На обсуждении книги «Режиссер Мейерхольд» К. Л. Рудницкого (с которым он долгие годы состоял в добрых творческих отношениях) Громов говорил: «Мне кажется, что искусство двадцатого века и в особенности линия, которую представляет гениальный Мейерхольд, — это линия интеллектуального типа, и без определенного теоретического основания она, на мой взгляд, немыслима. Как мне кажется, чудо искусства Мейерхольда состоит в интеллектуальном начале, которое он обратил на конкретность, жизненность… В этом отношении Мейерхольд является продолжателем, воплощающим линию Достоевского».

Говоря о «вхождении» будущего великого режиссера в театр «через культуру в широком охвате» (с этого акцента начинается каждая из трех его прижизненных публикаций о Мейерхольде), Громов самую проблему театральных исканий начала века рассматривает в связях с литературой. Можно сказать, что актуальными героями сюжета о становлении режиссерской системы Мейерхольда в ее соотношениях с методом Станиславского оказываются не только Блок и Чехов — драматурги, но и прозаик Чехов и поэт Блок (см. особенно позднейшую статью «Чехов, Станиславский, Мейерхольд. У истоков театральных исканий начала века» в сборнике «Чехов и театральное искусство». Л., 1985). Чехов оказывается передающим звеном, связывающим нарождающуюся режиссуру с эстетическими концепциями Толстого и Достоевского.

В то же время и в исследовании о стиле Льва Толстого («Диалектика души» в «Войне и мире») автор не раз проводит театральные параллели, не случайно прибегает к ссылке на свою раннюю работу «Ансамбль и стиль спектакля», в которой впервые дал последовательную концепцию «аналитического» и «синтетического» стилевых начал, наиболее полно развитых соответственно в творчестве Толстого и Достоевского. В этой статье 1940 года, публикуемой в настоящем сборнике, имя Мейерхольда не упоминается, — но он безусловно подразумевается как наиболее последовательный преемник «синтетической» традиции в искусстве, — точно так же, как сценический анализ человеческой психологии, скрупулезно разработанная «жизнь человеческого духа» в системе Станиславского делает его наследником традиции, восходящей к аналитическому стилю Толстого. Тут же рассматриваются и ситуации взаимодействия этих двух методов.

Статья, материалом которой служат гастроли в Ленинграде московских театров — Малого, МХАТа и ГОСЕТа, — мастерски анализированные, оказывается в то же время теоретическим исследованием, не потерявшим актуальности и для читателя наших дней. Характерный для времени ее написания мотив ностальгии по остроте и разнообразию режиссерских решений перерастает принятые нормы. В 1940 году молодой автор героически обосновывает достигнутое отечественным театром право на стилевую

самобытность спектакля, далеко не умещающуюся в художественно нейтральное понятие «ансамбль».

Статье «Ансамбль и стиль спектакля», написанной двадцатипятилетним автором, а по существу — зрелым мастером, глубоко анализирующим художественные процессы в их современных и исторических связях, предшествовали выступления в журналах, и сегодня поражающие глубокой и темпераментной мыслью; в свое время они резко выделялись в театральной периодике. Конец 30-х годов — начало критической деятельности Громова. Мясорубка современного ему «театрального процесса» очень скоро обкорнала, свернула эту его работу.

Ожесточенную журнальную полемику вызвала в свое время статья «Премьеры Камерного театра» («Резец», 1939, № 13 – 14), написанная в связи с гастролями театра в Ленинграде. Статья, как это обычно для автора, выходит за рамки рецензии, потому что его волнует принципиальная художественная сторона складывающейся ситуации. Когда он говорит, что «пора перестать требовать от Камерного театра, чтобы он дублировал МХАТ», то за этим стоит продуманная концепция театрального развития. «Ведущая театральная система наших дней, — пишет в 1939 году Громов, — система Станиславского, при всех своих колоссальных достоинствах, имеет и существенные недостатки. Я имею в виду систематическую неудачу МХАТа при опытах постановки трагедии», — и далее говорит об аналитическом расчленении образа как «предпосылке невозможности чистых жанров — трагедии и комедии». Защищая творческую методологию Камерного театра, отстаивая и воспевая его подлинное, неповторимое лицо, Громов далее говорит о «беспримерном подъеме» именно «искусства трагического и комедийного», последовавшем после революции. Автор далее объединяет Таирова и Вахтангова — художников «очень далеких друг от друга творческих индивидуальностей». Кусок о Мейерхольде был изъят из статьи перед набором — был июль 1939 года. Читатель увидит в последнем разделе книги, как и в 70-е годы Громов вспоминает эти дни не просто с горечью, а с живой болью.

Мейерхольд, таким образом, в статье не упоминается, но подразумевается: «Общее — в том, что и в системе Вахтангова, и в системе Таирова возможна и полноценная трагедия и полноценная комедия. Психология в их системах понятна как один из элементов спектакля, но не как единственное его содержание. Сценический образ строится не только аналитически, но и как синтетическое единство мысли, чувства и физической жизни человека… Давно пора понять это, — пишет Громов и категорически заключает: — Пусть МХАТ ставит Толстого и Чехова, а Камерный театр — Расина и Шиллера, Корнеля и Шекспира».

Сегодняшняя театроведческая мысль, да и сам театр, разумеется, далеко ушли от рубежа 40-х годов, и многое сделано в разрешении той, актуальной и сегодня, проблематики, которую поднял в свое время Громов. Ничто не заменит той веской остроты, с какой молодой Громов поднял свой голос в защиту театра, которому угрожала натуралистическая безликость: «У нас очень часто любят размазывать творческие срывы, неудачи и в особенности —

ограниченность субъективных взглядов, программно-теоретических установок больших художников и забывать о живом, ценном и плодотворном в явлении искусства. Если это настоящее, большое искусство (а “Федра” или “Адриенна Лекуврер” Камерного театра — это очень большое искусство), то сколь бы запутанной и сложной ни была атмосфера вокруг этого явления искусства, оно все же всю свою силу почерпнуло из больших общественных закономерностей…»

Нужно было по-настоящему любить искусство, чтобы вопреки явным стремлениям к сглаживанию стилей заявить: «Камерному театру нечего стыдиться своей творческой истории. Благородная простота “Федры” и “Оптимистической трагедии” — вот что должно быть исходной точкой его дальнейшего развития». (И Таиров, и Коонен, конечно же, запомнили статью и фамилию молодого автора; впоследствии он имел с ними долгие беседы.)

Крупный смысл театрального явления всегда соотнесен, по Громову, с тем, что он называл «философский образ драмы». Эту проблематику он и разрабатывает в большинстве своих статей того периода, когда круг тем и героев катастрофически сузился. «Философский образ драмы» — характернейшее, ключевое понятие для всего метода Громова в целом. В этой формуле схвачено то единство художественной структуры и ее сверхзадачи, что всегда было предметом и целью изучения у этого автора. Просто «изучению», впрочем, эта материя не поддается; тут необходима именно та степень творческой, личной отдачи, художественного постижения, что и предопределяет своеобразный «режиссерский» аспект громовских обращений к театральным явлениям. Кстати сказать, этот аспект в выступлениях П. П. Громова весьма ценили те же А. Я. Таиров, Н. П. Акимов и другие режиссеры.

Громов поддерживает право театра на необходимые купюры, решительные изменения в тексте ради целостной, выношенной именно этим конкретным театром структуры спектакля. Установившийся «обычай ничего не менять в тексте автора», понятый буквалистски, расходится с природой театра и совсем не гарантирует от кардинальных отклонений от непреложной сердцевины классического произведения.

Ничто в структуре спектакля не оставлено Громовым без внимания, вплоть до эпизодической роли, до цветового решения костюма. И вся эта сценическая реальность, художественная конкретность, которой он всегда был предан, осмыслена им крупно, в своих решающих, философски значимых чертах. Потому и нет, или почти нет, у Громова чистого жанра рецензии. Все написанное им явственно объединено общим комплексом идей. Частное у него диалектически неразрывно связано с общим, самая плоть сценических созданий участвует в целеустремленном движении его сложной мысли, в его «генерализациях».

В этом смысле особенно характерна его печатающаяся впервые статья «Открытие таланта» — об исполнении молодым Л. Дьячковым композиции по «Мертвым душам» Н. В. Гоголя в 1965 году. Историческое движение ведущих театральных систем, их взаимодействие во времени Громов анализирует столь

конкретно, столь веско, что эта небольшая статья оказывается весьма масштабной.

Целеустремленность темпераментного критического пера, при основательной связи критики с его глубокими научными интересами делает Громова ярким представителем ленинградской, «гвоздевской» традиции театральной критики. С А. А. Гвоздевым его роднит и явное пристрастие к эстетике театра Мейерхольда — притом что театральная эстетика самого Громова была достаточно широка, театральные системы своего времени он действительно знал и любил. Он писал о Мейерхольде, Станиславском, Таирове, Михоэлсе, Завадском, Попове, Сушкевиче, Акимове. Имя Станиславского он произносил с какою-то, пожалуй, нежностью, понимал его глубоко. И широко: рассуждая о проблеме «общения», он очень интересно применял это понятие, скажем, к литературным явлениям. В молодости он думал об исследовании, посвященном системе. В конце жизни, в письме к молодому автору, искусствоведу, он как-то предложил своего рода методику работы, всю состоящую из положений системы К. С. Станиславского.

Своеобразие Громова — театрального историка и критика, — его вклад в развитие современной мысли в театре состоит в сплаве проницательного анализа художественной структуры с глубокими обобщениями философского плана. Врожденный вкус, эстетически пережитый мощный взлет отечественной театральной культуры входят во взаимодействие с серьезной исследовательской основой. Сделанное Громовым — фундаментально. Но, в сущности, вся его фигура и в творческом, и в прямом жизненном плане (это очень связано у него) по-настоящему трагична. Застав сполохи великой театральной культуры, глубоко восприняв художественную, духовную мощь отечественной литературы, он, как и все его поколение, не мог не ощущать на себе в течение десятилетий гнетущего своим убожеством официального идеологического прессинга. Противостояние этому гнету в его случае заключалось в содержательной глубине, на которой он работал и оставался недосягаем. К тому же он был на редкость существенным, лишенным суетности человеком; был «трудно честен». Это блоковское определение Бертрана, героя «Розы и Креста», А. Турков применил к Громову-исследователю; столь же верно применимо оно и к Громову-человеку. Фактически он долгие годы вел жизнь аскета, отшельника в своей ленинградской квартире — и при этом проницательно и мудро мыслил о том, что происходит за ее пределами.

Беседы, часто затягивавшиеся до трех-четырех часов утра, были, по-видимому, необходимы самому Громову; для счастливого собеседника они становились важной вехой собственной жизни. Без сомнения, и читатель оценит существенность текстов, по сути дела, документально фиксирующих сложно сплетенный поток громовской независимой и страстной мысли. Здесь сказывается его резкая, выламывающаяся из принятых представлений индивидуальность, — но это и своего рода самосознание целой эпохи, — и в этом смысле «монологи семидесятых» справедливо могут претендовать на общезначимость. Это далеко не частный биографический материал.

Эти записи крайне трудно было бы сгруппировать по темам. Для Громова

именно специфично было видеть культурный процесс в связях. Личная захваченность Достоевским, Мейерхольдом, Блоком была такова, что эти фигуры составляют доминанту, органный пункт всех его рассуждений. Текущая работа над книгой о Толстом, статьей об историческом пути Театра имени Ленсовета надстраивается в его речах перед единственным собеседником в прокуренной комнате несколькими этажами ассоциаций из театра, живописи, поэзии. Прочитанную книгу, увиденный спектакль он переживает многократно, с усиливающейся интенсивностью восприятия. Его духовные спутники — титаны отечественной культуры — и современный художественный процесс находятся у него в единой системе связей. Высокие критерии, крупные философские и эстетические основания, вне которых не может быть самого разговора, сочетаются у него с очень острым социальным, историческим чувством, с постоянным интересом, с вслушиванием в современность. Его исторические оценки, его предугадания — еще одна памятная знавшим этого человека черта…

«… Вы лирик и мистик», — сказал Громову в свое время Б. М. Эйхенбаум, бывший его научным руководителем, когда тот был в аспирантуре в ИРЛИ. Лирик и мистик, Громов в то же время принадлежал к тому поколению молодых, творчески мыслящих марксистов 30-х годов, о которых с таким острым чувством пишет М. А. Лифшиц в своем предисловии к посмертному изданию эстетических статей Э. В. Ильенкова. В наши дни выясняется, — а со временем, по-видимому, станет еще яснее, — сколь плодотворна, методологически убедительна эта традиция глубокого постижения явления искусства в неразрывной связи его социологии, философии и эстетики, органически присущая Громову и, разумеется, ничего общего не имеющая с разнообразными и распространенными вульгарными вариантами искусствоведения. Павел Петрович Громов внес незаурядный вклад не только в науку о литературе, но и в науку о театре, достигшую в нашей стране богатых театральных традиций значительной высоты.

Н. Таршис

РАННЯЯ РЕЖИССУРА В. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА[i]

1

Начало творческой биографии Всеволода Эмильевича Мейерхольда, его путь к театру, особенности становления его как художника резко отличаются от вхождения в искусство, типичного для театральных деятелей, формировавшихся в основном и главном в XIX веке. Говоря так, следует иметь в виду не только горестные перипетии Аркашек Несчастливцевых или даже более удачливых «Актеров Актеровичей». Мейерхольд входит в искусство даже и не так, как входят, предположим, М. Н. Ермолова или К. С. Станиславский, — и там и тут в одном случае более прямо выраженная, в другом случае более осложненная одержимость театром, и только театром. Мейерхольд идет в театр не только через театр, но и через культуру в более широком охвате; и стремления, цели, и первоначальный идейно-духовный «багаж» у него несколько иные, чем у его старших современников. Уже современники, более или менее близко соприкасавшиеся с художником на раннем этапе его театральной судьбы, особо отмечают интеллектуализм облика молодого Мейерхольда. Так, О. Л. Книппер-Чехова, узнавшая Мейерхольда на втором курсе Филармонического училища (Мейерхольд был принят, как известно, сразу на второй курс этой театральной школы), отмечает: «При более близком знакомстве он поражал своей культурностью, острым умом, интеллигентностью всего существа»[2]. А В. И. Качалов вспоминает о молодом актере в кругу ранних мхатовцев (1900) так: «Мейерхольд говорит лучше всех — умнее, убедительнее, искуснее всех, уверенно и темпераментно жестикулирует, но говорит просто и серьезно, совсем не по-актерски. Побивает всех не только темпераментом, но и несомненным превосходством эрудиции» («Встречи с Мейерхольдом», с. 29).

Биограф Мейерхольда, Н. Д. Волков, завершая свое описание пути Мейерхольда в театр, пишет: «На смену Аркашкам и Шмагам 90-е годы выдвигали новый тип актера — актера-интеллигента. И в этом качестве Мейерхольд и его товарищи входят в театр конца столетия»[3]. Непосредственно-жизненно юность Мейерхольда отмечена обычными обстоятельствами биографии русского интеллигента конца века: казенная гимназия в Пензе, неопределенный радикализм взглядов народнического типа и соответствующие

---

[2] *Книппер-Чехова О.* Желанная встреча. — Цит. по кн.: Встречи с Мейерхольдом (сборник воспоминаний). М., изд-во ВТО, 1967, с. 26. Далее ссылки на этот сборник в тексте с указанием страницы.

[3] *Волков Николай*. Мейерхольд. Том 1 (1874 – 1908). М.-Л., изд-во «Academia», 1929. Ссылки на это издание далее в тексте с указанием тома и страницы.

знакомства, затем — юридический факультет Московского университета. Театр начинается с участия гимназиста в любительских спектаклях (первая роль Мейерхольда-любителя — грибоедовский Репетилов), далее следует увлечение творчеством крупных мастеров Малого театра, и в особенности Ермоловой; любительство характерным образом продолжено участием в театральном мероприятии народнического толка — в спектаклях пензенского Народного театра.

Выдающаяся роль, которую суждено было сыграть Мейерхольду в становлении и развитии театра нового типа, нового этапа в художественном развитии человечества, определенным образом связана с включением в общую, «синтетическую» эстетику нового театра специфического опыта других искусств и даже культуры в более широком смысле слова. Особенно большое значение здесь имел опыт литературы. Индивидуально Мейерхольд ввел в театр в известной мере в новом качестве, в сущности, опыт всех смежных искусств: архитектуры, живописи, скульптуры, танца, музыки. Исходной точкой и основной опорой в дальнейшем был, как и должно быть, опыт литературы, при этом не только литературы драматической, но и прозы и поэзии.

Поэтому знаменателен напряженный интерес Мейерхольда на всем протяжении его пути к художественной литературе. В начале жизни следует отметить очень острое и личное переживание классической русской литературы второй половины XIX века, представляющейся Мейерхольду во многом как современность: надо помнить, что величайшие русские писатели конца века воспринимаются Мейерхольдом как старшие современники, поколение «отцов», что Мейерхольд всего на 14 лет моложе Чехова, который для него — просто человек ближайшего из поколений современников. Еще Мейерхольд-гимназист утверждает про себя, что он «… воспитался на Гоголе, Пушкине, Лермонтове, Тургеневе, Толстом, Достоевском и др. великих русских поэтах, писателях…» (Волков, 1, с. 34). Причастность к великой русской культуре, ее формирующая, воспитывающая роль в духовном становлении осмысляются Мейерхольдом как нечто для него важнейшее, основополагающее. Знаменательно в этом плане то, что при переходе в русское подданство и православное вероисповедание юноша избирает себе имя Всеволод, в память любимого им тогда писателя Гаршина. Русская литература воспринимается сквозь гуманистически воспринимаемое народничество.

В последующей эволюции Мейерхольда-художника необыкновенно важное значение имело творчество Достоевского. Сам Мейерхольд отмечает особое тяготение к Достоевскому в кризисные моменты юности; про один из таких кризисных моментов Мейерхольд рассказывает так: «В это время поглощал от доски до доски Достоевского, но, к счастию, читал его вперемежку с Лермонтовым. Лермонтов смягчал Достоевского. К Тургеневу не тянуло. От Достоевского влекло к Льву Толстому» (Волков, 1, с. 41). Примечательна здесь серьезность восприятия литературы — книги и их творцы воспринимаются как неотъемлемые элементы собственной внутренней жизни, как живые участники споров, которые ведет сам с собой человек в периоды духовных переломов.

Важнейшее значение для Мейерхольда в начале его пути имело творчество Чехова. Это и естественно — Чехов воспринимается молодым Мейерхольдом одновременно и как старший современник и как живой классик, как последний по времени несомненный представитель той великой культурной традиции, которая прежде всего формировала его творческое сознание. Начальные годы театральной деятельности Мейерхольда совпадают с последним периодом творчества Чехова — тем периодом, когда и в общественном сознании прочно закрепляется представление о Чехове как закономерном этапе в развитии великой русской традиции. Вскоре после смерти Чехова Л. Толстой со свойственной ему смелостью в интервью корреспонденту газеты «Русь» определяет Чехова как «несравненного художника», «художника жизни», «единственного в своем роде писателя», создавшего «совершенно новые… для всего мира формы письма» — художника, который «по технике» «гораздо выше меня», то есть самого Толстого; там же Толстой говорит, что «… достоинство его творчества то, что оно понятно и сродно не только всякому русскому, но и всякому человеку вообще». Известно, что, приравнивая по содержательности прозу Чехова к творчеству «… Диккенса и Пушкина и немногих подобных», Толстой самое содержание творчества Чехова трактует весьма своеобычно и далеко не все в нем приемлет; важно, однако, то, что строгий к современному искусству Толстой безоговорочно числит Чехова среди представителей классической традиции. Известно далее, что, восторженно приемля «новые формы»[ii], созданные Чеховым в области прозы, эту свою высокую оценку он не распространяет на чеховскую драму; существенно, однако, то, что художественное новаторство Чехова, несомненно, приемлемо в принципе для Толстого. Чехов-классик и Чехов-новатор предстают в неразрывном единстве — так раскрывается важнейшее из определений чеховского творчества Толстым — «художник жизни». «Суд Толстого» есть как бы наиболее обобщенный «суд эпохи» — в лице ее величайшего представителя. На этом фоне понятна, не кажется преувеличением дарственная надпись воспитанного на русской литературе молодого Мейерхольда на фотографии, подаренной Чехову: «Бледный Мейерхольд своему богу»[iii]. Сочетание «новаторского» и «традиционного», «современного» и «классического» — вот то, что могло и должно было привести начинающего Мейерхольда к Чехову.

Молодой Мейерхольд — театральный любитель — играет в чеховском «Медведе», исполняет чеховские рассказы; известно, что атмосфера влюбленности в Чехова — прозаика и драматурга — возникает не без участия Вл. Ив. Немировича-Данченко на руководимом им курсе Филармонического училища — в этой атмосфере Мейерхольд мечтает подготовить для выпускных спектаклей роль Треплева. Этот замысел не осуществляется — но в итоге получается нечто несравненно большее — Мейерхольд становится первым исполнителем роли Треплева в решившем судьбу драматургии Чехова на сцене спектакле «Чайка» Художественно-общедоступного театра. Несомненно, этот факт не случаен, но глубоко знаменателен для всей театральной судьбы Мейерхольда. В минувшие и столь еще недавние годы установился обычай

механически противопоставлять основное направление мейерхольдовской эволюции театру Чехова; соответственно сложилась дурная традиция механического противопоставления разных линий в едином, целостном идейном построении чеховской «Чайки». Искусственно отчленялся от общей концепции произведения образ Треплева, явным образом для того чтобы легче было осудить его, как злокозненного «модерниста». Получалось при этом, что писательские установки Тригорина однозначно выражают программу самого Чехова, поскольку в конфликтной ситуации пьесы Тригорин и Треплев «противостоят» друг другу. Однако «противостояние» это сложно и многосмысленно, механически-лобовое столкновение такого рода невозможно не только у Чехова, но и у любого другого сколько-нибудь озабоченного правдой жизни большого писателя. Само это рассечение содержательной динамики произведения механически разделяло на несоединимые крайности диалектически-единую в сколько-нибудь живом творчестве проблему «традиций» и «новаторства»: получалось так, что любое «новаторство» сомнительно, а наглухо отделенная от каких-либо поисков «традиция» единственно безобманна. Наиболее явно и прямо в основе и в то же время запутанно в подробностях такая интерпретация выступала в работах В. В. Ермилова; к сожалению, подобное толкование распространилось относительно широко. Другой исследователь пишет: «Костя Треплев хочет быть новатором — и умеет быть только декадентом». В противовес Треплеву «… Тригорин, как писатель, как характер, еще верен традициям, но уже не классичен…» [iv] . Другими словами, элементы подлинности еще есть в Тригорине, но их полностью нет у Треплева; новаторство Треплева вообще мнимое, целиком оторвано от жизни, и он сам виноват в своих бедах. Бранная характеристика Аркадиной в споре с Треплевым распространяется и на пьесу в целом: Треплев «декадент», мнимый новатор — и только.

Невозможно и неуместно здесь сколько-нибудь развернуто характеризовать пьесу или даже образ ее лирического героя; однако ввиду важности возникающих здесь проблем для всего дальнейшего развития Мейерхольда надо сказать несколько слов о философско-мировоззренческих аспектах вопроса о «традициях» и «новаторстве» в «Чайке». Конечно, содержание «Чайки» не исчерпывается постановкой в ней эстетических проблем и, говоря шире, основная ее проблематика состоит даже не в них. Но собственно художественные вопросы выступают в «Чайке» в известной мере на первый план потому, что в столкновении разного типа художников могут быть глубже, в более обобщенно-философском виде поставлены общие вопросы жизни, изображены сегодняшние отношения людей. Философско-эстетическая программа Треплева в начале «Чайки» драматургически воплощена в сцене представления его пьесы, исполнения созданной им философско-аллегорической роли Ниной Заречной. Представлению аллегории Треплева на фоне «натурной декорации» (что указывает на «выход в натуру», в жизнь) предшествует обмен репликами королевы Гертруды и Гамлета между Аркадиной и Треплевым. Само представление оборвано злыми замечаниями Аркадиной, осмеивающей «декадентский» характер зрелища, и последующим

гневом Треплева, прекращающего спектакль. Это значит, что представление выявило подлинные отношения зрителей, людей — как это было в аналогичной сцене представления в «Гамлете» Шекспира[v]. Конечно, это «шекспировское обрамление» сцены не случайно, оно Должно поднять современное произведение искусства, в смысле философской обобщенности, до шекспировских высот. Следует вспомнить в этой связи едва ли случайное и, возможно, навеянное сценой, о которой идет речь, высказывание Мейерхольда в письме к Чехову: «… сыграть чеховского человека так же важно и интересно, как сыграть шекспировского Гамлета»[vi].

В шекспировском «Гамлете» аналогичная сцена связана с общим содержанием трагедии прямым сюжетным и смысловым параллелизмом судеб героев представления и героев драмы. У Чехова нет столь полного слияния сюжетной функции героя с философской проблематикой всего произведения, как у Шекспира, поэтому прямых аналогий и параллелей у Чехова не может быть по эстетической природе его театра. Связи между сюжетом и смыслом у него не прямые, а косвенные. Аркадина не убийца отца Треплева, она пытается «убить» только пьесу Треплева, его детище. При таком косвенном ходе сюжета значение смысла пьесы Треплева для общей концепции произведения не уменьшается, а возрастает, потому что эмпирический, бытовой поступок героини — попытка ошикать пьесу сына — сам по себе ничего ни ужасного, ни возвышенного в философском смысле не содержит. Следовательно, «шекспировская высота» всего происходящего должна быть достигнута иным способом. Она и достигается иначе — «сопряжением» философской аллегории в пьесе Треплева и бытовой низости, мелочности в поведении чеховской «Гертруды» — Аркадиной. Поэтому необыкновенную важность приобретает содержание, философский смысл самой этой аллегории. Ведь отвергаются не внешние приемы Треплева, не его «декадентство»; толковать случай так означало бы полностью согласиться с Аркадиной, смотреть на события ее глазами. Отвергается суть того, о чем говорится в аллегории Треплева, но не ее внешнее оформление.

По логике вещей, тут должно быть столкновение философии и быта, быт отвергает аллегорию, не вдаваясь в ее суть. Философское содержание аллегории наивно и нелепо пытается опровергнуть один из зрителей — представляющий бытовую приземленность в наиболее законченном и жалком виде учитель Медведенко: «Никто не имеет основания отделять дух от материи, так как, быть может, самый дух есть совокупность материальных атомов». В аллегории Треплева на самом деле поставлен вопрос о гармонии материальных и духовных начал жизни, о некоем синтетическом философском и жизненном принципе. В конце монолога, произносимого Ниной Заречной, говорится: «… материя и дух сольются в гармонии прекрасной, и наступит царство мировой воли». Но эта гармония, синтез разных, противоречивых жизненных начал отнесены в неопределенное, далекое будущее. Только в очень далеком будущем возможно «царство мировой воли», то есть целостное, гармоническое, лишенное кричащих противоречий современности существование людей. Дело тут не просто в «отделении духа от материи», как кажется наивному

Медведенко, но именно в философски-абстрагированной постановке вопроса о противоречиях жизни, о возможности и путях их преодоления. Представление пьесы Треплева не случайно оборвано именно в тот момент, когда должно начаться конфликтное решение поставленной проблемы: решения у Треплева нет, реальное сегодняшнее решение — вторжение противоречивого, дисгармонического быта, мелких людей с их мелкими страстями, вторгающихся в философскую абстракцию. Треплев только ставит вопрос, решить его он не может. Но ставит он его противоречиво, дисгармонически. Действие происходит через двести тысяч лет, когда «все жизни, свершив печальный круг, угасли», когда «тела живых существ исчезли в прахе», «а души их всех слились в одну». Эту общую душу всех живых существ — Мировую Душу — и изображает Нина Заречная.

В те годы, когда писалась и ставилась пьеса, возрождалось древнее метафизическое учение о Мировой Душе. Возрождалось оно, с одной стороны, в учении Вл. Соловьева. Вл. Соловьев в своем учении пытался воскресить эту метафизическую концепцию о гармонии основополагающих начал мира для обоснования своей социальной концепции теократии. Согласно этой концепции, социальная жизнь современности полна кричащих противоречий, раздробленностью, отсутствием цельности характеризуется душа современного человека. Путем к преодолению этих противоречий является религиозная реформа, слияние церквей, организация общественного строя, где люди во всех проявлениях своей жизни зависят от единой религиозно-светской, церковной, теократической власти. Этот религиозный тоталитаризм в недалеком будущем, согласно Вл. Соловьеву, полностью преобразит как социальную жизнь, так и самого человека. Таков смысл учения Соловьева о «синтезе», «гармонии», «Мировой Душе». В сущности, очень близок к этой конструкции Ницше, в своем учении о «Сверхчеловеке» точно так же утверждающий слияние противоречивых жизненных начал в некоем «синтезе», «целостности», возникающих чисто умственным путем, помимо реальной жизненной борьбы, социальных, общественных коллизий современности. Возникающий в начале нового века Русский символизм опирается в одинаковой мере как на Религиозную философию Соловьева, так и на «атеистическое» учение Ницше, невзирая на их кажущийся антагонизм (более ранний этап этого движения — декадентство — в большей степени ориентирован на Шопенгауэра и Ницше). В философской аллегории Треплева ставятся, в общем, те же вопросы и в той же символической оболочке, однако предстают они в совершенно ином виде. Никакой «гармонии», «синтеза», совершенства в «Мировой Душе» не достигнуто. Героиня аллегории одинока, духовно разорвана, несчастна — как современный человек, живущий в противоречивом мире. Окончательного, полного благоустройства, решения раз и навсегда всех вопросов нет и в помине. В аллегории Треплева только поставлен вопрос о современном неблагополучии жизни, решения его нет. Вместе с тем по самим «условиям задачи» — вопрос поставлен так, что иллюзорное, успокоительное, «синтетическое» его решение соловьевского типа просто исключено. Ведь и слияние душ всех живых существ в одну и «через двести тысяч лет» отнюдь не

завершило конфликтности, но только отчетливо прочертило ее, наиболее обостренно, обобщенно ее выявило. Условно-аллегорическая форма говорит не только о слабости Треплева — отсутствии у него сколько-нибудь весомых решений, но и о его силе — ясном понимании, непримиримом обнажении проблем.

Сам Чехов нашел способы «косвенного» пояснения проблем, волнующих Треплева. Постановка аллегории Треплева немногочисленным зрителям непонятна, раздражает их. Среди зрителей есть только один (если не считать Маши, которую интересует сам Треплев, а не его творчество), кого пьеса искренне и открыто заинтересовывает. Этим заинтересованным зрителем парадоксальным образом оказывается наиболее, казалось бы, далекий от каких-либо философских абстракций, чувственник, любитель пожить, постаревший местный Дон Жуан — доктор Дорн. В этом обстоятельстве есть свой смысл, и в композиции пьесы обнаруживается, сколь не случаен этот парадокс. Именно целиком ушедшему в чувственные радости жизни Дорну чудится, что в пьесе Треплева «что-то есть». Раз у такого человека, как Дорн, «от волнения дрожали руки» в «сильных» местах этой философской аллегории, значит, в самой этой аллегории есть что-то относящееся к конкретным отношениям сегодняшних людей. Эстетическая проблема, волнующая Чехова и молодого Мейерхольда, как раз в том-то и состоит: как это «что-то» выявить в драматически весомых, правдивых, жизненно наглядных формах. Пройдет несколько лет, произойдет многое с людьми, населяющими пьесу Чехова. В последнем акте пьесы Треплев — уже имеющий успех писатель. Когда определяют Треплева только как «декадента», обычно игнорируют именно это обстоятельство, что не отсутствие признания, художественный провал являются причиной самоубийства Треплева. Как раз на фоне многих и разных жизненных итогов возникает опять — на этот раз уже совсем по-новому, с определенностью, не допускающей кривотолкований, — тема аллегории Треплева. Доктор Дорн — опять он, и опять не случайно — таким образом довершает композиционно, раскрывает до конца смысл философской аллегории Треплева, рассказывая о своем заграничном путешествии: «Там превосходная уличная толпа. Когда вечером выходишь из отеля, то вся улица бывает запружена народом. Движешься потом в толпе без всякой цели, туда-сюда, по ломаной линии, живешь с нею вместе, сливаешься с нею психически и начинаешь верить, что в самом деле возможна одна мировая душа, вроде той, которую когда-то в вашей пьесе играла Нина Заречная». Треплев реплику Дорна не подхватывает, но ничего не возражает. Он не мечтает сейчас о «новых формах», он хочет писать просто, традиционно (хотя и не банально, то есть содержательно ново). Следовательно, и сами-то ранние его замыслы вовсе не сводились к формальным новшествам. Они, эти ранние его замыслы, предполагали более широкую обобщенность, чем это было свойственно современному искусству. Треплев хочет чего-то более широкого, обобщенного, чем изображение людей в пиджаках, пьющих чай и разговаривающих о погоде. Он хочет понять смысл существования этих обычных людей в пиджаках. И Мировая Душа в конечном счете оказывается вовсе не мистической абстракцией, но именно стремлением

постичь логику поведения многочисленных («толпа», масса) людей в пиджаках, людей сегодняшних, жизнь которых радикально изменило их городское существование, их «массовидность», изменили законы буржуазной «цивилизации». Сознание «толпы», не сводящееся к механической, арифметической сумме единичных сознаний, очевидным образом и есть то, что подразумевается под Мировой Душой и в первом, и в последнем актах «Чайки». Стремление постичь современного человека — основное, что сближает Треплева с самим Чеховым; само собой разумеется, в общую концепцию пьесы входят и судьбы Заречной, Тригорина, Аркадиной и всех прочих героев пьесы. Однако разбор этой общей концепции не может быть здесь задачей, надо было понять, что влечет молодого Мейерхольда к чеховскому герою и к самому Чехову: далее, как кажется, эта философская тема, органически связанная с состоянием современного искусства, должна помочь пониманию того, как и почему чеховский герой в сознании самого художника и его современников становится в своем роде прообразом или даже символом собственной судьбы Мейерхольда в искусстве.

Сам Чехов выделил молодого Мейерхольда из круга актеров вновь возникавшего театра нового типа, благодаря его бросавшейся в глаза «интеллигентности», резко выраженному интеллектуализму; он охотно переписывался с молодым актером, давал ему советы в связи с его творческой работой, следил за его духовным и даже физическим состоянием. Как это выяснилось несколько позже, по-видимому, именно Чехов заронил в молодом актере сомнение в возможности и необходимости полного жизненного правдоподобия на сцене, к которому, по органическому ходу своей сценической реформы, стремились руководители молодого Художественного театра. Однако на этой стороне дела целесообразнее остановиться несколько позже. Пока же чрезвычайно существенно иметь в виду то, что советы Чехова чисто литературного плана могли и должны были оказать огромное воздействие на начинавшего свой сценический путь художника. К поре знакомства с Чеховым Мейерхольд уже испытал некоторое воздействие новейших явлений искусства и философии, по его собственному свидетельству, зафиксированному Волковым, он еще в годы ученья имел представление о философии Ницше. Сам Чехов из явлений современной драматургии в особенности интересовался творчеством Гауптмана[vii]. И когда Художественный театр задумал поставить «Одиноких», роль Иоганнеса Фокерата, естественно, досталась Мейерхольду, столь же естественным кажется и то, что Мейерхольд обратился по ходу работы над ролью за советом к Чехову. Ответ писателя по этому поводу представляет собой единственное сохранившееся письмо Чехова к Мейерхольду, притом сохранилось оно именно в публикации самого Мейерхольда. Анализируя роль Иоганнеса, Чехов больше всего настаивает на том, что речь идет о типическом человеке современности, об особенностях психологии и поведения, характерных для сегодняшней жизни. Чехов пишет: «… в настоящее время почти каждый культурный человек, даже самый здоровый, нигде не испытывает такого раздражения, как у себя дома, в своей родной семье, ибо разлад между настоящим и прошлым чувствуется прежде

всего в семье». Можно было бы, истолковывая это чеховское письмо, обращать наибольшее внимание на борьбу писателя с натурализмом, с включением в художественный образ неоправданных целостностью замысла патологических элементов. И в самом деле Чехов предостерегает актера от преувеличенного внимания к неврастеничности характера героя: «Теперь о нервности. Не следует подчеркивать нервности, чтобы невропатологическая натура не заслонила, не поработила того, что важнее, именно одинокости, которую испытывают только высокие, притом здоровые (в высшем значении) организации. Дайте одинокого человека, нервность же покажите постольку, поскольку она указана самим текстом». Однако сосредоточивать внимание, в первую очередь, на натурализме — на возможном изображении патологии, болезненной нервности — было бы неверно. Дело ведь в том, почему, исходя из каких более глубинных, первичных, существенных соображений, Чехов настаивает на том, что следует изображать в особом смысле здорового человека. По Чехову, Иоганнес прежде всего одинок, само же одиночество героя истолковывается социально, как признак времени, его особенностей; важнее всего для Чехова то, что болезненность поведения героя — не единичное, чисто индивидуальное, частное явление: «Не трактуйте эту нервность как частное явление…»[viii]. Далее следует в письме то, что выше цитировалось в самом начале: объяснение самой нервности особенностями эпохи; болезненность поведения в частной жизни проистекает из причин отнюдь не частных, а общих — из разлада «между настоящим и прошлым» в историческом смысле. Главное, следовательно, в этом замечательном письме то, что частные драматические коллизии, индивидуальные особенности личности героя связываются со временем, с особенностями исторического периода. Отсюда и следует кажущаяся, на первый взгляд, просто парадоксом трактовка героя неврастенического типа как здорового в особом смысле человека: болен не герой, а время. Без особых усилий и без всяких натяжек можно эту концепцию гауптмановского героя распространить на Треплева. Здесь становится ясным, в каком направлении прежде всего воздействовал на Мейерхольда Чехов, почему он был для молодого художника «богом». Мейерхольду «повезло» в том смысле, что, идя в театр от литературы, он на первом же этапе своего пути встретил классического писателя-современника, глубоко и точно истолковавшего темы, казавшиеся Мейерхольду наиболее важными для современности, для достойного начала его собственного пути в искусстве.

Способы сценического воплощения Чехова, как известно, были найдены и К. С. Станиславским непосредственно в процессе работы над «Чайкой» — великий основоположник современного русского театра искал новых путей ощупью и воздействия драматурга-новатора до осуществления чеховского репертуара не испытал. Крупнейшей удачей театральной жизни Мейерхольда было то, что первые шаги на профессиональной сцене он делал под руководством К. С. Станиславского. Слияние двух сценических школ в молодой труппе происходило на ходу, в процессе работы; заново определялись творческие взаимоотношения. Обучавшийся в театральной школе у

Немировича-Данченко Мейерхольд, при всей своей самостоятельности и строптивости, испытывает сильнейшее воздействие Станиславского и фактически становится его учеником. Еще будучи студентом и знакомясь с театральной Москвой, Мейерхольд чрезвычайно высоко оценивает виденные им спектакли руководимого Станиславским коллектива: «Станиславский крупный талант. Такого Отелло я не видел, да вряд ли когда-нибудь в России увижу» (Волков, 1, с. 57). Не стоит преувеличивать значения этого отзыва: для молодого Мейерхольда-зрителя это одна из ярких красок театральной Москвы, и не более.

Настоящая увлеченность режиссерской работой Станиславского приходит только с началом работы Художественного театра. Уже планировка Станиславским первого спектакля — «Царя Федора Иоанновича» — вызывает восторженную оценку Мейерхольда. Интерес к выделенным Мейерхольдом сценам — «Палата в царском тереме» и «Сад Шуйского» — можно было бы истолковать как пробуждение специфического режиссерского видения. Так, замысел одного из этих двух эпизодов, сцены «Сад Шуйского», описывается Мейерхольдом следующим образом: «Деревья тянутся по сцене на самом первом плане вдоль рампы. Действие будет происходить за этими деревьями» (Волков, 1, с. 107). Однако оба особо заинтересовавшие Мейерхольда эпизода волновали также и зрителей вплоть до конца долгой сценической жизни спектакля. Воздействовала в них отнюдь не самодовлеющая изобретательность режиссера, но жизненность. Конечно, новизна сценического воплощения бросалась в глаза — но дело было не только в ней. Дальнейшее развитие Мейерхольда показывает то, что и он ценил в Станиславском, усваивал от него в первую очередь не просто необычное режиссерское построение спектакля, но жизненную, внутреннюю, духовную правдивость.

В особенности это относится, разумеется, именно к начальной поре. О том, что дело обстоит именно так, свидетельствует и сам Мейерхольд. В ту же начальную пору он находит у Станиславского, наряду с огромными достоинствами, также и «… очень большой и неприятный для артистов недостаток — это навязывание своего тона и толкование роли. Такое навязывание терпимо в роли, требующей исключительно техники, как, например, роль принца Арагонского, но недопустимо в роли внутренней, требующей психологического анализа и непременного переживания, как роль Федора» (Волков, 1, с. 11). Как видим, Мейерхольд оспаривает в работе Станиславского именно специфически режиссерскую ее сторону — жесткое проведение единой концепции спектакля, даже вопреки возможным и иным, чем у режиссера, толкованиям отдельных актерских образов. Молодой Мейерхольд учится у Станиславского, в первую очередь, именно жизненно-правдивому внутреннему обоснованию роли; примечательно здесь еще и то, что образ принца Арагонского в «Венецианском купце» был исключительной удачей Мейерхольда-актера, причем удачей, предвосхищавшей будущего мастера сценического гротеска. Следовательно, дело обстоит в начальную пору совершенно обратным образом, чем мог бы себе представить человек, знающий последующий творческий путь Станиславского и Мейерхольда. Гротесково-

обостренное режиссерское построение единичного образа (в данном случае — принципа Арагонского) кажется Мейерхольду приемлемым только в одном этом специфическом случае и совершенно неприемлемым как норма, как закономерный, общий подход. Все его симпатии на стороне иного подхода, иного типа построения — решения образа изнутри, путем «психологического анализа и непременного переживания». Парадоксальность ситуации усугубляется еще тем, что роль царя Федора, бесспорно для молодого Мейерхольда требующую «психологического анализа и непременного переживания», Мейерхольд-актер готовит по настоянию Станиславского. Окончательный выбор И. М. Москвина в качестве исполнителя роли царя Федора, как известно, был решен твердым вмешательством Немировича-Данченко, отвергшего подготовленную Мейерхольдом предварительную наметку центрального образа в первом спектакле МХТ.

Мейерхольд проработал в качестве актера в Художественном театре четыре сезона, вплоть до реорганизации МХТ, осуществленной в 1902 году; непосредственной причиной его ухода была сама эта реорганизация, при которой он не был включен (наряду с группой других актеров) в число пайщиков, или, иначе говоря, равноправных членов коллектива, определявших дальнейшее художественное и материально-организационное развитие театра. Это обстоятельство вызвало резкий протест Чехова. В чисто художественном отношении нет никаких данных о расхождении молодого актера с основной для театра линией Станиславского; более того, последовавшая затем работа Мейерхольда в провинции в качестве режиссера и актера проходит под знаком Чехова и Станиславского — по крайней мере на первых порах. Дополнительной внутренней причиной ухода из МХТ, наряду с нанесенной ему незаслуженной обидой, мог послужить для Мейерхольда недостаточный успех в качестве актера.

Основным и определяющим актерское лицо Мейерхольда периода работы в МХТ был чеховский репертуар — Треплев и Тузенбах, затем — гауптмановский Фокерат, подготовленный по указаниям Чехова; известный авторский контроль, каким бы он ни был скупым и своеобразным, при очень остром проникновении Мейерхольда во внутреннее существо искусства Чехова, при наглядной, явной близости образа Треплева к самому исполнителю, несомненно, существовал и при выполнении чеховских ролей. Новейший исследователь отношений Мейерхольда и Чехова, Э. Полоцкая, совершенно справедливо утверждает, что, поскольку Чехов в своей оценке спектакля «Чайка» не включил образ Треплева в число вопиющих и отталкивавших его недостатков спектакля, то это означает фактическое приятие актерской работы Мейерхольда: «Чехов, возмущавшийся исполнением ролей Нины Заречной и Тригорина, не умолчал бы и об исполнении третьего, основного героя пьесы, если б оно его не удовлетворяло»[ix]. Артистическая судьба Роксановой достаточно красноречиво свидетельствует о том, что Чехов в восприятии искусства отнюдь не был прекраснодушным добрячком. Критикой мейерхольдовский Треплев был воспринят также вне противопоставлений с образом из драмы; черты неадекватности отмечены в

поздней, итоговой оценке историка МХТ Н. Е. Эфроса: «… Треплев, изглоданный непризнанностью, стоял впереди Треплева лирически-скорбного…»[x]. Оценки, близкие к этой, сопровождали у современников в особенности исполнение Мейерхольдом роли Иоганнеса Фокерата; суть их сводится к сухости, чрезмерно резкой определенности сценического рисунка, иногда — к патологичности. Патологичность связывалась с присущим будто бы Станиславскому влечением к натурализму. На этом основании позднее имели место попытки противопоставления Чехова, Станиславского и Мейерхольда по линии закономерной и незакономерной условности, реализма и натурализма и т. д.

Вопрос об отношениях этих трех великих деятелей русского искусства вообще чрезвычайно сложен, с одной стороны, и запутан, с другой стороны. Запутан он, между прочим, и потому, что сами Мейерхольд и Станиславский на несколько более поздних этапах своего развития вступали в отношения борьбы и по ходу этой борьбы пользовались в своих программно-теоретических выступлениях терминами «натурализм», «условный театр» и т. д. Подобная терминология, равно как и прибегание к авторитету Чехова, в особенности характерны для Мейерхольда. Реальное содержание, которое стоит за этими словами, заключается в ступенчатом развитии в искусстве познания современных человеческих отношений, современной жизни, и, следовательно, далеко не адекватно терминологии, и, во всяком случае, никак ею не исчерпывается. Художественные системы Чехова, Станиславского и Мейерхольда восходят к одному реальному источнику — сплетению исторических противоречий русской жизни конца XIX – начала XX века. Поэтому эти системы также тесно сплетены между собой, взаимосвязаны, существуют в едином комплексе, как ступени единого исторического развития художественного содержания. И, поскольку здесь выражаются разные исторические отрезки единого содержания, разные его стороны, отношения творческой борьбы в определенных конкретных ситуациях неизбежны. Однако необходимо помнить при этом, что в каждом особом случае следует не ограничиваться констатацией фактов расхождения, несовпадения оценок той или иной проблемы, несовпадения взглядов на ту или иную художественную ситуацию, но помнить о необходимости искать объяснений внутренней логики этих расхождений, а также и связывающего изнутри эти различия единства проблематики, единства внутренних противоречий в общем развитии искусства.

В годы работы в провинции (на юге России, сначала в Херсоне, затем в Тифлисе) Мейерхольд выступает уже в качестве как актера, так и режиссера, притом режиссерская деятельность постепенно начинает доминировать в восприятии творческого облика художника. Следует отметить, однако, любопытную деталь: еще в 1904 году Мейерхольд отвечает отказом на предложение Комиссаржевской работать в ее театре и в письме к Чехову объясняет, что он не хочет быть только режиссером, так как «актерская работа куда интереснее», сама же режиссура интересует его лишь «… постольку, поскольку… она помогает совершенствоваться моей артистической

личности»[xi]. Работа Мейерхольда-режиссера сначала полностью идет в русле принципов молодого Художественного театра, затем постепенно, в связи с проникновением в репертуар символистской драматургии (Метерлинк, Пшибышевский, Шницлер и т. д.) появляются символистско-аллегорические приемы и в режиссуре Мейерхольда. Примечательно то обстоятельство, что осознанный отход от ранних творческих установок Станиславского формулируется Мейерхольдом в только что цитированном последнем письме к Чехову на материале анализа «Вишневого сада». Для Мейерхольда оказывается неприемлемым способ постановки «Вишневого сада» Станиславским — он сам только что поставил последнюю пьесу Чехова, и на основе своей интерпретации решительно отводит неприемлемую для него сейчас интерпретацию Художественного театра. Мейерхольд выступает теперь уже как самостоятельный творец-художник: и тон, и содержание этого последнего письма к Чехову резко отличны от предшествующих писем. Показательно, что это осознанное расхождение со Станиславским происходит на материале пьесы Чехова. Однако тут же дается лапидарно-недвусмысленная оценка актерской работы учителя в спектакле: «Великолепны: Москвин и Станиславский»[xii]. Полнейшим парадоксом для любителей механических противопоставлений является исход всей этой ситуации. Через год, весной 1905 года, Станиславский и Мейерхольд сходятся на совместной работе в задуманном Станиславским новом театральном мероприятии — в известной Студии на Поварской. Работа Студии была недолгой, итоги ее деятельности широкой публике не были показаны. Однако эта работа не случайно соединила вновь вместе Станиславского и Мейерхольда, столь же не случайно, разумеется, их последующее расхождение. Однако деятельность Студии оказалась новым поворотным пунктом, выявившим целый узел внутренних противоречий и необходимость новых поисков и для Станиславского, и для Мейерхольда. Итог последующих поисков вылился через несколько лет для Станиславского — в нащупывание первых контуров системы, для Мейерхольда — в борьбу за поэтику условного театра на русской сцене.

Обосновывая свое новое расхождение со Станиславским, Мейерхольд во многом опирается на Чехова; переходя в своей последующей практике к драматургии символистов в качестве основной литературной опоры для своих театральных исканий, Мейерхольд сначала пытается установить единство и связь между драматургией Чехова и символизмом, затем отчетливо осознает свое расхождение с Чеховым и творческие причины этого расхождения. Одновременно ведется полемика со Станиславским. И Станиславский, и Чехов воспринимаются в едином творческом узле — комплексе.

Оценивая чеховские спектакли МХТ, Мейерхольд четко разделяет два резко различных или даже прямо противоположных плана их осуществления. Практика режиссуры МХТ, с его точки зрения, начинается с перенесения на русскую сцену принципов мейнингенцев, которые Мейерхольд считает полностью натуралистическими; в целом и основная осознанная тенденция осуществления чеховского репертуара в МХТ должна быть сочтена, по Мейерхольду, натуралистической: «… режиссер-натуралист, углубляя свой

анализ в отдельные части произведения, не видит картины целого, а, увлекаясь филигранной работой — отделкой каких-нибудь сцен, представляющих благодарный материал творческой фантазии его, как перл “характерности”, — впадает в нарушение равновесия, гармонии целого»[4]. Такая обобщенная оценка ведущей линии режиссуры Станиславского и в большой степени мейнингенцев является односторонней, упускающей из виду основную цель, которую ставили себе и Станиславский, и мейнингенцы — жизненную правдивость именно в целостности спектакля. Как раз последовательное осуществление целостности спектакля в виде естественного протекания жизни является художественным открытием мейнингенцев; это открытие мейнингенцев было бесконечно углублено, заново переосмыслено, радикально переработано Станиславским. Опираясь на опыт классической русской литературы XIX века, Станиславский отчасти уже в спектаклях Общества любителей литературы и искусства, а затем в полной мере в первых же спектаклях МХТ, начиная с гениальной режиссуры «Царя Федора Иоанновича», правдивое воспроизведение жизненного потока превращает вместе с тем в правдивое воспроизведение сложных душевных отношений героев пьесы. Натурализм является не предпосылкой, задачей режиссера, но неизбежным последствием стихийно найденного, не до конца рационально осознанного, сложного целостного рисунка душевных отношений, являющегося подлинным материалом и подлинной задачей режиссера в спектаклях Станиславского. Дело, однако, не в том, чтобы уличать Мейерхольда в одностороннем понимании принципов режиссуры Станиславского, но в том, чтобы понять внутреннюю логику его исканий, неизбежно приводящую его к подобной односторонности.

Показательно при этом, что, борясь с мнимым «натурализмом» как творческой целью Станиславского, Мейерхольд опирается на Чехова. Он воспроизводит беседы Чехова с труппой МХТ, где выступает отрицание Чеховым крайностей натуралистического правдоподобия в ранней практике новаторского театра. В ответ на сообщение одного из актеров, что в спектакле «Чайки» предположено воспроизвести за сценой кваканье лягушек, трещание стрекозы, лай собак, Чехов высказывает недовольство, а в итоге весь этот эпизод обобщен в записи Мейерхольда так: «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» («О театре», с. 120). Неприятие целого ряда приемов такого рода в режиссуре Станиславского характерно для Чехова. В отношениях Чехова и Станиславского, как это всегда бывает в реальностях жизни и искусства, не было слащавой идиллии, благодушного всеприятия. С другой стороны, подобные коллизии, бесспорно, заставляли театр задумываться над некоторыми особенностями его практики. Но строить на такого рода вещах

---

[4] *Мейерхольд В. Э.* Натуралистический театр и театр настроения (1906). — В кн.: *Мейерхольд Вс*. О театре. Пг., «Просвещение», 1913. Далее цитаты из этой книги приводятся в тексте с указанием страницы по изданию: *Мейерхольд В. Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1. М., 1968, с. 118.

теории, сводящиеся к банальным нравоучениям по адресу Станиславского, как это делали позднейшие исследователи, что, дескать, Чехов указывал театру на органически присущую реалистическому искусству обобщенность, Условность, — а театр его не слушался и от этого терпел поражения — недальновидно и неразумно. Дело тут в том, чтобы постигнуть внутреннюю логику подобных творческих столкновений, понять, почему Станиславский прибегал к приемам вроде кваканья лягушек за сценой и почему их отвергал Чехов.

Рассмотрение отношений Чехова и Станиславского — вне границ нашей темы. Что же касается Мейерхольда, то зерно его собственных поисков тоже выходило за границы банальностей об условной природе реалистического или романтического обобщения в искусстве; зафиксированные им в дневнике высказывания Чехова помогали понять односторонность поисков Станиславского, но отнюдь не мешали ему учиться у Станиславского и в раннюю пору, и впоследствии. Его собственные поиски тоже были односторонними, но ведь в искусстве в еще меньшей степени, чем в самой жизни, присутствуют идеальные герои, воплощающие всю полноту содержания, раз и навсегда решающие все загадки жизни и искусства, делающие ненужными дальнейшие поиски и находки, а также и неизбежные заблуждения. К деятельности Театра-студии на Поварской был близок поэт В. Я. Брюсов, возглавлявший литературное бюро при театре. Он также выступал против «ненужной», излишне детализованной, «натуралистической» правды на театре. «Театру пора перестать подделывать действительность. Изображенное на картине облако плоско, не движется, не меняет своей формы и светлости, но в нем есть что-то дающее нам такое ощущение, как действительное облако на небе. Сцена должна давать все, что поможет зрителю легчайшим образом восстановить в воображении обстановку, требуемую фабулой пьесы»[xiii]. Разумеется, соображения такого рода сами по себе верны; верно также и общее положение Брюсова, что центром театрального представления является актер, и все на сцене должно помогать ему раскрыть его душу. Мейерхольда, как ищущего художника с очень остро выраженным интеллектуальным началом в его творчестве, все это, безусловно, занимало, но к конкретности его театральной практики все же имело довольно косвенное отношение.

Сама по себе проблема условности искусства, в противовес натуралистическим излишествам в воспроизведении реального объекта, безусловно, имеет особенно важное (по сравнению с другими видами искусства) значение именно для театра, так как здесь особенно наглядно выступает неизбежное соотношение натурального, естественного облика актера, живого человека, со столь же неизбежной и несомненной «условностью» драматического произведения и всех других компонентов театрального зрелища в том виде, как они исторически сложились к концу XIX – началу XX века. Однако ограничиваться только констатацией этого факта нельзя — следует постараться выявить более особенное содержательное значение этого противоречия именно для данной эпохи, и в рассуждениях

самого Мейерхольда на эти темы такие конкретизирующие, исторически уточняющие проблему высказывания в плане содержания имеются, хотя его аргументация «первого плана» как будто бы мало чем отличается от идей Брюсова, скажем. Прежде всего особое обострение проблемы условности и натуральности именно в эту пору вызвано практикой МХТ и режиссуры Станиславского. Воинственное отстаивание условности кажется простым контрастом к Станиславскому. А на деле у самого Станиславского была и до МХТ, и в первых спектаклях нового театра линия поэтически-фантастического плана, и положение тем самым осложняется и запутывается, требует ограничений и уточнений. У самого Мейерхольда, с другой стороны, и в эту пору и в последующем были и оставались до конца его дней спектакли иного, спокойно-натурального типа или куски, эпизоды в спектаклях иного плана, которые без всяких поправок могли быть перенесены в спектакли Станиславского; кроме того, оправдание единичного образа душевно, изнутри, опять-таки чаще всего присуще было спектаклям Мейерхольда до конца его работы. Тем самым упрощенное «сталкивание лбами» режиссера-натуралиста с режиссером условного театра при элементарно внимательном взгляде на сами произведения этих великих мастеров немедленно же терпит крушение. Остается одно — отказ от веры в магически-прямолинейную силу терминов, в то, что реальное содержание целиком покрывается словами «натурализм» и «условный театр».

И тут надо сказать прежде всего, что наиболее существенным вопросом для всей ситуации является разная трактовка драматургии Чехова, говоря же шире — разное истолкование образа современного человека, его социальных и личных отношений, его места в обществе. Соответственно этому намечается у Мейерхольда также переход к другим драматургам. Но сначала следует сказать, что в интерпретации драматургии Чехова на сцене МХТ отнюдь не все для Мейерхольда является неприемлемым. Из всего цикла чеховских спектаклей МХТ Мейерхольд выделяет спектакли «Чайки» и «Дяди Вани» как театральные произведения, где наметилась иная, не натуралистическая стилистика, от которой театр позже отклонился в сторону натурализма. Мейерхольд определяет эту линию как «театр настроения». Мейерхольд писал: «… Театр Чехова — второй лик Художественного театра, показавший власть *настроения* на сцене, создал *то*, без чего театр мейнингенцев давно бы погиб». «Не мизансцены, не сверчки, не стук лошадиных копыт по мостику — не это создавало настроение, а лишь исключительная музыкальность исполнителей, уловивших ритм чеховской поэзии…» («О театре», с. 121 – 122). Итак, музыкальность, ритмическая целостность построения характеризуют эту линию, приемлемую для Мейерхольда и совпадающую с подлинным замыслом Чехова в «Театре настроения». Согласно Мейерхольду эту свойственную новой драме музыкальность уловила определенная группа деятелей Художественного театра под воздействием самого Чехова. Эта музыкальность не была выражена прямо, непосредственно в самом содержании, но была скрыта в особом тоне драм Чехова, «в ритме его языка». Проникнутость группы исполнителей этим новым тоном, ритмом, музыкальностью и обусловила успех первых двух

чеховских спектаклей МХТ, возникновение «театра настроения». Когда основная группа исполнителей утратила этот неосознанно воспринятый ритм, музыкальность, — появился на первом плане натурализм — перегруженность бытовыми деталями, ненужная с точки зрения музыкального развития темы, и утеряна была, таким образом, сама основная тема.

Мейерхольд связывает эту потерю основной темы также с чрезмерной договоренностью, досказыванием всего. Первые спектакли Чехова, подчиненные единству музыкальной темы, не перегружали сцену чрезмерными подробностями и поэтому оставляли простор фантазии зрителя: «У зрителя, приходящего в театр, есть способность добавлять воображением недосказанное. Многих влечет в театр именно эта Тайна и желание ее разгадать» («О театре», с. 115). Досказыванием всего «натурализм» уничтожает «Власть Тайны», убивает поэзию в искусстве. Формулируя проблемы технологически («ритм языка») и отчасти в духе привычной символистской фразеологии («Власть Тайны»), Мейерхольд ищет на ощупь реальных отличий содержания, иногда же избегает прямых определений содержательной стороны из боязни профанации «досказанностью» — и тем самым делает свои построения уязвимыми с точки зрения последующей злостно-недоброжелательной критики.

В конечном счете, он приходит и к прямым, но тоже очень скупым определениям реальной сути проблем. Уже преодолев в себе прямое воздействие Чехова, по-видимому, в 10-х годах, в заметках, озаглавленных «Из записных книжек», Мейерхольд определяет в крупном плане поэтику Чехова-драматурга через проблему героя, обобщенного человеческого образа на сцене следующим образом: «“Индивидуальности” у Чехова расплываются в группу лиц без центра. Исчез герой» («О театре», с. 205). Драматургия Чехова здесь сопоставляется с наиболее высокими эпохами в развитии театра — с античной и шекспировской драмой:

«Театром утерян хор.

У древних греков героя окружала группа хора. И у Шекспира герой в центре кольца второстепенных “характеров”. Не совсем так, конечно, как у греков, а все-таки, быть может, в сонме второстепенных персонажей театра Шекспира, окружавших первостепенного героя, еще дрожал отзвук греческого хора» (там же). Тут, конечно, постановка вопроса совершенно не технологическая, формальная, но укрупненно-содержательная. «Герой» здесь — большая драматическая индивидуальность человека, не теряющаяся, не поглощаемая общественным коллективом, но занимающая в нем определенное действенное место, ответственная за движение, развитие не только драмы, но и исторической действительности, индивидуальность, не поглощаемая «хором» или другими «характерами», то есть членами общественного коллектива. Мейерхольд и здесь не ставит в прямой форме вопроса об исторической действительности, но она непреложно подразумевается столь укрупненной, обобщенной постановкой основной проблемы поэтики большой драмы. Высокая пластическая индивидуальность героя трагедии, конечно, связана с определенной общественно-исторической

структурой, позволяющей столь четко выявиться индивидуальности. Так трактовали пластическую индивидуальность греческого искусства и Шекспира Гегель и Маркс. Исчезновение героя, пластической индивидуальности означает иную, более общественно-разветвленную, раздробившуюся историческую структуру. Сопоставляя греков, Шекспира и Чехова, Мейерхольд пишет: «В центре герой — и там и тут. Этот центр совсем исчезает у Чехова» (там же). Вместо определенной пластической индивидуальности героя, занимающей главное место в целостности драмы, у Чехова появляется группа лиц, их сложные, запутанные взаимоотношения, и они-то и занимают место центрального героя, его четкого определенного лица, индивидуальности, «характера». «Группа лиц без центра» заменяет «расплывшуюся индивидуальность».

Мейерхольд очень точно улавливает основное, важнейшее содержательное отличие Чехова от классической и шекспировской трагедии. Может показаться, что здесь демонстрируется отрицательное отношение к чеховской драме. На деле все сложнее, многосмысленнее и запутаннее. Этот замечательный пассаж по поэтике драмы представляет собой скорее глубокое раздумье, чем окончательное, итоговое, раз и навсегда заданное догматическое положение-правило. Нам здесь это «узловое» раздумье зрелого Мейерхольда нужно для верного понимания хода его предыдущих исканий. Группа лиц, связанных сложными, запутанными, не поддающимися точным определениям связями, некий комплекс, сгусток человеческих отношений — не есть для Мейерхольда в его пути нечто отрицательное, напротив, именно такое «комплексное» восприятие внутренней целостности новой драмы он и хочет воспроизводить в своих спектаклях. «Театр настроения», который Мейерхольд противопоставляет натуралистическому театру, конечно, и есть сценическое отображение этого сложного клубка, сгустка, комплекса человеческих отношений, где все не только «недоговорено», но и не может быть грубо «договорено» по самой логике вещей. «Власть Тайны» — это и есть не только художественная недоговоренность, но и та сложность и запутанность внутренних отношений людей, сценических лиц, которая не может быть грубо и примитивно договорена посредством театра «характеров» и «типов». «Характеры-типы» и «индивидуальность», «герой» — для Мейерхольда совсем разные вещи. Отсюда аналогии, которые Мейерхольд проводит между Чеховым и Метерлинком и вообще новой драмой.

Переходя к Метерлинку как к своему основному автору, Мейерхольд не только не воспринимает Метерлинка как нечто противоположное Чехову, но, напротив, свой собственный ход в этом случае ощущает как закономерный, цельный и последовательный. «В драме Чехова “Вишневый сад”, как в драмах Метерлинка, есть герой, невидимый на сцене, но он ощущается всякий раз, когда занавес опускается. Когда опускался занавес Московского Художественного театра на спектакле “Вишневого сада”, присутствие такого героя на сцене не ощущалось. В памяти оставались типы. Для Чехова люди “Вишневого сада” средство, а не сущность. Но в Художественном театре люди стали сущностью, и лирико-мистическая сторона “Вишневого сада” осталась

невыявленной» («О театре», с. 119). Еще в письме к Чехову, сопоставляя свой спектакль с отвергаемым им спектаклем МХТ, Мейерхольд давал истолкование «Вишневого сада» в духе «новой драмы», притом совершенно основательно ставил драму Чехова впереди аналогичной западной драмы, как высочайшее достижение современного драматического искусства: «Ваша пьеса абстрактна, как симфония Чайковского. И режиссер должен уловить ее слухом прежде всего. В третьем акте на фоне глупого топотанья — вот это топотанье нужно услышать — незаметно для людей входит Ужас: “Вишневый сад продан”. Танцуют. “Продан”. Танцуют. И так до конца… Веселье, в котором слышны звуки смерти. В этом акте что-то метерлинковское, страшное. Сравнил только потому, что бессилен сказать точнее. Вы несравнимы в вашем великом творчестве. Когда читаешь пьесы иностранных авторов, вы стоите оригинальностью своей особняком. И в драме Западу придется учиться у Вас»[xiv]. Конечно, Мейерхольд до своего самоопределения в символистских кругах столиц оценивает Чехова выше, чем в дальнейшем, однако важнее всего то, что реальная основа его мысли остается, сохраняется во всех его последующих высказываниях — следовательно, доверять следует больше раннему высказыванию, чем последующим, во многом определявшимся (по крайней мере, по форме) особенностями художественной борьбы, развертывавшейся позднее.

Отсюда большое значение аналогий и сходств, в кругу которых движется творческая мысль художника. И в книге «О театре» Мейерхольд дает «музыкальный» анализ третьего акта «Вишневого сада», совпадающий с тем, что говорится в 1904 году в письме к Чехову. Анализ этот строится на контрастном звучании тем «человека» и «рока»; далее драматургия Метерлинка сопоставляется с античной трагедией и на этой основе делается вывод о необходимости «Неподвижного театра», то есть театра «героя» (но не «типов» и «характеров»). «Если нет движения в развитии сюжета, если вся трагедия построена на взаимоотношении Рока и Человека, нужен Неподвижный театр и в смысле его неподвижной техники, которая рассматривает движение как пластическую музыку, как внешний рисунок внутреннего переживания…» («О театре», с. 125). Анализ «Вишневого сада» совпадает и с анализом Метерлинка, и с анализом греческой трагедии; везде «внутреннее переживание» противостоит внешнему жизнеподобию натурализма, тушащего, заслоняющего ненужными подробностями именно это «внутреннее переживание». Поскольку целостность драмы возникает из целостности «внутреннего переживания», единого, комплексного восприятия всех героев, то в единстве существуют и «рок», и «неподвижный» герой, человек. «Рок», то есть единая, надличная закономерность отношений персонажей, вырастает из «группы лиц», воспринимаемых «комплексно». Это же музыкальное единство пьесы порождает и «неподвижного» героя, тесно связанного с «роком», или «группой лиц», воспринимаемых в «музыкальном» единстве. «Условный» или «Неподвижный» театр возникает у Мейерхольда не в противопоставлениях, а в развитии и переосмыслении «музыкальной» целостности чеховской драмы.

Согласно П. А. Маркову, крупнейшему современному знатоку

Художественного театра, его практики и теории, из этого же источника родилась в глубочайшей своей сущности и система сценического искусства МХТ. Основное направление исканий МХТ Марков определяет как поиски душевной правды в раскрытии человека и его отношений, как поиски психологического театра. Марков утверждает, что МХТ стал тем явлением в искусстве, которое мы знаем, когда окончательно пришел к театру психологическому, то есть театру, «посвященному раскрытию душевной правды героев пьесы. Впервые этот “психологический” театр прозвучал на сцене Художественного театра, когда на ней появились пьесы Чехова, Гауптмана, Ибсена. … Эти драматурги отказались от резкого и стремительного построения действия и заменили внешнюю действенность внутренним действием» [xv] . В самом определении «внутреннего действия» и «психологического театра» Марков основывается не просто на литературной технике, но на особенностях внутреннего мира человека конца XIX – начала XX века. Возникновение системы Станиславского, не вполне четко отдифференцированной от общего направления исканий МХТ, Марков еще определеннее связывает с работой над драматургией Чехова: «В работе над чеховскими пьесами родился психологический театр и получила начало та система Станиславского, в которой выражено основание работы театра…» А основную особенность системы Станиславского, в свою очередь, Марков усматривает, с одной стороны, в целостности, «комплексности» отдельного образа, состоящего из потока взаимосвязанных «переживаний», из единства, целостности этого потока: «Новизна системы Станиславского была в том, что он указывал пути рождения и приемы закрепления сценического переживания… Вместо обычной актерской техники, по которой актер всегда выполняет то или иное сценическое задание, система Станиславского требовала *непрерывной* цепи переживаний» [xvi] . С другой стороны, такая же *непрерывность*, комплексность характеризует и цепь отношений действующих лиц, — получается внутренняя целостность действия и спектакля, где все части раскрыты изнутри («психологически») и изнутри взаимосвязаны: «Подобно тому как существует “сквозное действие” роли — есть и “сквозное действие” пьесы. Ее участники не должны выходить из *“круга” общих творческих переживаний*. Каждый актер должен установить “*отношение*” к своим партнерам, вещам, предметам» [xvii] . Устанавливается единая, осознанная цепь психологических взаимоотношений действующих лиц, создающая единство, внутреннюю, духовную целостность всего сценического произведения — спектакля; в эту цепь через «отношение» к ним действующих лиц включаются, становятся элементами единого произведения, как бы «психологизируясь» при этом, вещи, предметы, одежда, пейзаж, природные явления, весь антураж (знаменитые «сверчки»). Сложная динамическая разработка этой сплошной «психологии», сплошной цепи взаимоотношений и взаимосвязей и составляет, действительно, одно из самых важных, существенных, основополагающих начал системы Станиславского, в наиболее широком и общем смысле и значимости этого огромного художественного явления.

Для характеристики этого поворотного события в жизни русского театра я

не случайно пользуюсь определениями П. А. Маркова, притом определениями многолетней давности. Когда писалась цитируемая здесь книга Маркова, не было еще опубликованных сводных работ самого Станиславского, и, следовательно, перед нами вырисовывается смысл большого явления искусства, постигнутый не из теорий, не из словесного оформления реальной практики (а такие теоретические осмысления могут ведь и различествовать с практикой), но из самой материи искусства, из самих спектаклей. Обобщения Маркова тут — в своем роде показания очевидца; объективность этих показаний основывается, с одной стороны, на большой любви к направлению Художественного театра и, с другой стороны, поскольку Марков был дружески близок с довольно далеким от Станиславского Немировичем-Данченко, у него исключается слепое пристрастие — в какой-то степени это и взгляд со стороны. Это взгляд явно заинтересованный и приемлющий, но и одновременно взгляд, не сливающийся до слепого пристрастия с предметом, объективно-обобщающий взгляд.

Марков заметил и еще одну важнейшую особенность методов и особенностей Художественного театра и Станиславского, хотя, с моей точки зрения, не до конца прояснил и не совсем правомерно истолковывал. Марков писал: «Учение Станиславского казалось применимым к творчеству любого актера. Оно претендовало на всеобщность, но имело действительную силу только в применении к актеру, анализирующему душевный мир героя»[xviii].

У Маркова основной акцент на «душевном мире героя». Мне представляется, что основной акцент следовало бы поставить на слове «анализирующему». Элементы анализа как единичного душевного мира образа в виде цепи взаимосвязанных, сцепляющихся и противоборствующих слагаемых, так и в особенности цепи взаимоотношений, взаимообусловленностей, взаимосвязей внутри целого, внутри «сквозного действия» всего спектакля в теории и в практике Станиславского решительно доминируют над выделяющимся из всего этого потока героем, над целостностью личности воплощаемого актером образа. Для такой разработки целостной личности героя, не сливающегося полностью с потоком общих связей, нужен очевидным образом иной, по преимуществу синтетический подход. Система Станиславского основывается больше всего на аналитических исследованиях взаимосвязей, и соответственно в ней преобладает аналитический подход к человеческой личности. С таким аналитическим подходом режиссуры МХТ и особенно Станиславского к целостности художественного произведения, драмы, полемизировал Мейерхольд (не случайно не называя при этом имени Станиславского, к которому он это явно не относил) в своих начальных спорах с театром, породившим его самого как художника: «Драматическое произведение разбивается на ряд сцен. И каждая такая отдельная часть произведения подробно *анализируется*. Этот подробный анализ углубляется режиссером в мельчайшие сцены драмы. Затем из этих подробно проанализированных частей склеивается целое» («О театре», с. 117). Мейерхольд здесь, конечно, резко пристрастен, он неверно интерпретирует некое реальное явление, верно уловив наличие самого этого явления —

аналитического подхода режиссера, разбивки режиссером единого действия на куски. Само собой разумеется, из склеивания частей никогда не получается целого, если под целым подразумевать нечто художественно законченное, — подлинно творческое стилевое единство произведения.

Аналитическую работу режиссера Мейерхольд склонен отождествлять с натурализмом. Это, конечно, неверно. Однако у Мейерхольда все строится на противопоставлении «театра настроения» и «натуралистического» театра. На деле «театр настроения», возникающий на материале Чехова, немыслим без элементов аналитического подхода, да и сам Мейерхольд, разумеется, прибегал и к аналитическим методам работы, разбивке целого на куски и т. д. Однако и сама полемика с аналитическими методами режиссуры МХТ, конечно, не случайна.

У Мейерхольда отчетливо ощутимо стремление рационалистически понимаемый аналитический подход отнести, в первую очередь, к режиссуре Немировича-Данченко — не случайно уделяется особое внимание спектаклю «Юлий Цезарь», ибсеновским постановкам и т. д.; Станиславского Мейерхольд всегда был склонен рассматривать отдельно от МХТ, находить в его работе прежде всего поэтическую «театральность» и сближать ее со своими собственными поисками. При всей сложности общего положения, переплетенности, взаимопроникновении проблем здесь есть свои пристрастия и односторонности. Бесспорно, в Станиславском всегда боролись тенденции к предельной, вплоть до натуралистических крайностей, правде на сцене во всех смыслах со стремлениями к яркой театральности — однако основным в нем следует считать именно аналитическую разработку методов душевного оправдания как единичного образа, так и целостности спектакля. Основные акценты в поисках Станиславского лежат именно на этой стороне дела. Марков, как и Мейерхольд, тоже склонен был аналитические аспекты исканий МХТ относить к Немировичу-Данченко, однако суть здесь была у Маркова в особенном понимании самого аналитического начала: «Другой путь вел ко все большему и большему углублению психологических и аналитических свойств системы»[xix]. Далее выясняется, что под подобным углублением понимается проникновение современной мысли в актерский образ; аналитическое начало в практике МХТ от спектаклей Гауптмана и Ибсена ведется к сценическим воплощениям Достоевского. Сами же инсценировки Достоевского рассматриваются как возрождение трагедии на современной сцене. Подобная точка зрения на инсценировки Достоевского в общей форме была широко распространена в дореволюционной критике, однако обосновывалась она иначе. Марков трезво констатирует постоянные неудачи МХТ в попытках осуществления трагедии и соответственно полагает, что причина их — в недостаточной углубленности аналитического исследования современного человека. В этом смысле — и только в этом смысле — более прав теоретик драматургии В. Волькенштейн (он координировал в годы их создания свои труды по теории драмы с поисками Станиславского), полагавший, что для трагедии как жанра нужен несравненно более цельный герой, чем это присуще современной литературе психологического типа. Неправ Волькенштейн, с моей

точки зрения, в том, что отказывает в трагедийной цельности героям Достоевского; однако он прав вместе с тем, утверждая, что инсценировки Достоевского на сцене МХТ не могут быть сочтены возрождением трагедии на русской сцене. Сама проблема аналитического и синтетического начала у Маркова, вероятно, навеяна Мейерхольдом, недостаточно прояснена и в его общем, чрезвычайно широком и углубленном, истолковании театральных проблем современности имеет весьма эпизодический характер.

У самого Мейерхольда можно счесть эпизодическим и пристрастно-односторонним рассмотрение аналитического начала на современной сцене. Зато необычайно существенна для всей практики самого Мейерхольда и последующего развития русской режиссуры борьба за «театр синтезов». Наиболее программным определением Мейерхольдом своего направления в искусстве театра в 900-е годы является формулировка — условный театр. Гораздо более важной, перспективной с точки зрения будущего движения представляется идея «Театра Синтезов», противостоящего «Театру Типов» («О театре», с. 112) — прежде всего потому, что это более широкое, общее определение, непосредственно связанное с определенной концепцией человеческого образа на сцене. Поиски героя трагедийного типа прямо упираются в более обобщенный, цельный, синтетический подход к герою, человеку в искусстве театра.

Синтетический подход к человеку наиболее характерен для поисков Мейерхольда; он заставляет Мейерхольда пересмотреть также и воплощение всего литературного произведения в спектакле, вынуждает его по-новому решать все элементы театрального представления. В качестве переходной рабочей формулы по-новому решаемой проблемы Целостности спектакля Мейерхольд выдвигает принцип стилизации. Здесь следует еще раз напомнить о том, что глубокое реальное содержание мейерхольдовских поисков, чрезвычайно плодотворных с точки зрения дальнейшего развития театра, осуществляется на материале «новой драмы» и теоретически оформляется под воздействием (говоря точнее — с несомненным использованием) трудов основных деятелей символистской школы. Здесь нет возможности подробного рассмотрения реальных соотношений между тем содержанием, которое вкладывается в те или иные конкретные темы символистскими теоретиками, с одной стороны, и Мейерхольдом, с другой стороны. Следует только подчеркнуть, что было бы грубой ошибкой полное отождествление этих двух далеко не всегда совпадающих рядов теоретических обобщений и что там и тут, разумеется, следует отделять временное и ложное от тех реальных проблем, которые подсказываются движением исторического времени.

Мейерхольд определяет принцип «стилизации» следующим образом: «“Стилизовать” эпоху или явление — значит всеми выразительными средствами выявить внутренний *синтез* данной эпохи или явления, воспроизвести скрытые характерные их черты, какие бывают в глубоко скрытом *стиле* какого-нибудь художественного произведения» [«О театре», с. 109. Подчеркнуто мною. — *П. Г.*]. Проще всего отмахнуться от реальных проблем искусства данной эпохи, вменив в вину Мейерхольду неточность

термина «стилизация», вызывающего в памяти определенный цикл явлений той эпохи в литературе, живописи и т. д. Плодотворнее попытаться найти глубокую и важную потребность времени. «Синтез данной эпохи» в существе своем противостоит «стилизации» в том смысле, как мы ее привыкли понимать сегодня — в виде воспроизведения именно внешних черт эпохи, притом воспроизведения их под знаком «эстетического любования». Мейерхольд говорит не столько о стилизации, сколько о стиле; притом и прямо формулируя вопрос о стиле, он опять-таки подчеркивает глубоко скрытые внутренние идейно-духовные особенности явления искусства, но не внешнюю его оболочку. Именно поэтому «Театр Синтезов» — более глубокое и правомерное определение, чем «условный театр». Условен всякий театр, в том числе и театр, избегающий синтетического подхода (из чего, разумеется, не следует, что такой театр, скажем театр аналитического типа, плох или что он ниже театра, опирающегося на синтетический подход, — нет, он просто другой).

Закономерно в этой связи то, что Мейерхольд отвергает идею Вагнера о «синтезе искусств»; Мейерхольд не считает возможным, скажем, в искусстве театра полное слияние деятельности декоратора, музыканта, актера и т. д., он находит более реальной и даже неизбежной «дисгармонию» в их работе: «И не кажется мне поэтому возможным вагнеровский синтез искусств» («О театре», с. 128). Все дело в том, что мейерхольдовская идея синтетического театра вовсе не означает механического слияния разных видов искусства, но она предполагает обобщенный, цельный, трагедийный подход к образу героя на сцене. Суть в подходе к творчеству, но не во внешнем слиянии элементов. Отсюда главным лицом в театре для Мейерхольда является актер. Однако из этого не следует, что в театре не должны использоваться достижения живописи, музыки и т. д. Напротив, именно Мейерхольд добивается, в конечном счете, нового подхода к сценической архитектуре, нового места живописи на сцене, нового значения музыкального начала для спектакля и т. д. Все эти компоненты театрального зрелища должны быть подчинены трагедийному человеческому образу — и только в этом смысле и в этом отношении дальнейшие поиски Мейерхольда будут направлены в сторону «Театра Синтезов».

2

По поводу работы Театра-студии на Поварской Мейерхольд писал: «… этот первый Театр исканий, на мой взгляд, очень близко подошел к идеальному Условному театру…» («О театре», с. 128). Из более конкретных его описаний работы студии видно, что Мейерхольд сам искал и находил, более или менее осознанно пытался утвердить синтетические, обобщающие принципы создания *образа* эпохи, воплощенной в пьесе, и поэтически претворенного *замысла драматурга*, но не жизнеподобного воспроизведения самой действительности, безотносительной к ее уже существующему в литературном произведении — драме — художественному воплощению. Осознание такого подхода было, в конечном счете, подлинным открытием;

было бы преувеличением сказать, что подобное открытие уже состоялось в работах Студии. Были поиски, нащупывания и находки на этом пути — и именно в этом состоит значение работы Студии и для Мейерхольда, и для Станиславского, и для всего русского театра в целом.

Сами же описания работ Студии Мейерхольдом, как всегда, технологичны, и из них можно понять, что поиски шли в направлении создания *образа* спектакля. Так, Мейерхольд дает следующее описание работы над пьесой Гауптмана «Шлюк и Яу»: «В третьей картине условность приема доведена до высшего предела. Настроение праздности и затейливости выражено рядом боскетных беседок наподобие корзин, которые тянутся по авансцене… Кринолины, белые парики, костюмы действующих лиц скомбинированы в цветах декорации и вместе с ней выражают одну Живописную задачу — перламутровую симфонию, обаяние картин К. А. Сомова. До поднятия занавеса — дуэт в стиле XVIII века. Подымается занавес. В каждой беседке-корзине сидят: в средней Зидзелиль, по бокам — придворные дамы. Все вышивают одну и ту же широкую ленту иглами из слоновой кости… Музыкально-ритмичны: движения, линии, жесты, слова, краски декораций, краски костюмов» («О театре», с. 109 – 110). В мизансценах «Царя Федора Иоанновича» на сцене МХТ молодого Мейерхольда восхищало жизнеподобное воспроизведение действительности России XVI века; это было борьбой с омертвевшей условностью домхатовской сцены, и, только пройдя через эту школу жизненности, можно было идти дальше — к условности и жизненности поэтической. Синтетический образ XVIII века, рисуемый Мейерхольдом в его описании студийной работы, в данном случае новая крайность, но крайность неизбежная именно на пути к поэтической жизненности. Важно ощущать здесь плодотворность конечной цели. Крайность происходит оттого, что итог не задан, а только ищется.

В чисто технологическом плане, быть может, наиболее остро эта крайность возникает перед Мейерхольдом в эпоху Студии на Поварской в поисках живописного образа спектакля. Крупные художники Судейкин и Сапунов, привлеченные к работе студии, заняты чисто живописными задачами и отвергают жизнеподобный (на деле — во многом мертво-условный) макет будущего декоративного оформления спектакля. Колоритна мейерхольдовская формулировка в описании этого важного (хотя опять же доведенного до неизбежной крайности) шага: «Вертя в руках макет, мы вертели в руках современный театр. Мы хотели жечь и топтать макеты…» («О театре», с. 108). Пройдет еще много времени и разнообразных поисков, прежде чем русский театр вернется заново к макету — к новому макету, в который органически может быть вписано трехмерное тело актера и одновременно — в поэтической форме выражен идейный замысел драматурга, а также и режиссера. Неизбежно на первом этапе такого движения театрального искусства осознание только лишь живописной задачи; только лишь пройдя через односторонне живописные задачи, осознав неудовлетворительность их для сценического представления, можно заново вернуться к макету. И только в этот момент может стать ясно, что начальным пунктом всего движения опять-таки был тот же «Царь Федор

Иоаннович». Не случайно начинающего Мейерхольда восхищала сцена сада Шуйского, решенная пространственно-объемно, то есть жизненно; а так как эта жизненность выражалась в основном жизнеподобно, то органически требовался тот самый шаг к односторонней живописности, о котором повествует Мейерхольд в приведенном выше описании.

Наиболее принципиальное значение из работ Студии имела постановка «Смерти Тентажиля» Метерлинка. Здесь нашло себе место на первых этапах создания спектакля наиболее органическое сочетание по-новому решаемого обобщенного человеческого образа — лирически освещаемых героев в соотношении их с «Роком» — с новыми принципами постановки в духе «Условного театра». Лирическая атмосфера «внутреннего действия» была найдена на репетициях, пока спектакль разыгрывался «в сукнах». При перенесении на сцену, очевидно, эта лирическая атмосфера разрушалась, поскольку ни художники-оформители, ни сам режиссер не нашли еще новой постановочной нормы, искали на ощупь, не нашли сколько-нибудь художественно убедительных соответствий, внутреннего единства принципов игры с принципами общего сценически-постановочного решения спектакля. Самым слабым местом деятельности Студии в целом были недостаточно подготовленные актеры — как в общем, профессиональном смысле, так и в особенности в смысле требуемой здесь несколько иной, чем в обычном театре психологического типа, техники игры. Сохранилось описание спектакля близким к Студии Валерием Брюсовым, где именно игра актеров толкуется как наиболее уязвимое место спектакля: «Артисты, изучившие условные жесты, о которых грезили прерафаэлиты, в интонациях по-прежнему стремились к реальной правдивости разговора, старались голосом передать страсти и волнения, как они выражаются в жизни». Понятно, что здесь здравое стремление увидеть новую тему, воплощенную в новой сценической технике, сочетается с отрицанием ее жизненной основы; у самого Мейерхольда, ученика Станиславского, все это на деле всегда обстояло несколько иначе. Однако далее Брюсов говорит и просто об элементарной профессиональной слабости актерской игры: «Там, где кончалась выучка режиссера, начиналась обыкновенная актерская игра и тотчас было видно, что играют плохие актеры, без истинной школы и без всякого темперамента». Брюсов отмечает и контрастные несоответствия в самой постановке, в оформлении, свидетельствующие о половинчатости, о том, что законченно новая стилистика еще не была найдена: «Декоративная обстановка была условна, но в подробностях резко реалистична. Комнаты без потолка были просто комнатами в разрушенном здании…»[xx]. Как такого рода внешние несоответствия, так и в особенности разрыв между возможностями актеров и замыслами режиссера надолго еще останутся характерными чертами всей режиссерской деятельности Мейерхольда дореволюционного периода и будут приводить его ко все новым и новым коллизиям.

Театр-студия своих открытых спектаклей не показала. Закрытие ее в первую очередь обусловливалось тревожной обстановкой в стране, связанной с событиями первой русской революции. Естественно, что здесь сыграла свою

роль также и творческая неясность позиций самого Мейерхольда на данном этапе его развития. В годы ликвидации театра Мейерхольда установилась привычка деревянно-механической трактовки этой неясности, склонность истолковывать деятельность Мейерхольда и Станиславского в жестких противоречиях раз и навсегда заданной противоположности, несоединимости. Подобное толкование несостоятельно методологически, философски: мертвенные противоречия механического порядка не дают никаких возможностей развития; творческая борьба и развитие невозможны без определенного единства исторической почвы, на которой возникает само художественное движение. Дальнейшее творчество Мейерхольда и Станиславского ясно показывает, что реально все обстояло совсем иначе, чем в удобных для вульгаризаторов механических схемах.

Деятельность Студии на Поварской, хотя она и ограничилась, собственно, только подготовительным этапом, не реализовалась в публичных показах спектаклей, тем не менее сыграла очень важную роль в эволюции как ее основных организаторов, так и всего нового русского театра в целом. Принцип студийности в дальнейшем, как это теперь уже вполне ясно в перспективе развития русского театра, принес богатейшие плоды; без многочисленных студий 10 – 20-х годов невозможно себе представить советскую культуру начального периода. Как правило, при разговоре о студийном движении упускается из виду, что именно Студия на Поварской является родоначальником всего этого движения. Трудно понять, откуда проистекает это игнорирование — возможно, дело как раз в том, что Студия на Поварской не смогла организационно оформиться, стать на ноги. Однако следует сказать, что если некоторые из последующих студийных начинаний благополучно прошли через период становления, выжили, были более удачливы в своих начальных шагах, то проистекало это, очевидно, из того факта, что организаторы студий трезво учитывали разные стороны опыта Студии на Поварской, в том числе и опыт ее неудач. Как бы то ни было, следует отметить, что для всего последующего студийного развития имели огромное значение художественные поиски как Станиславского, так и Мейерхольда. Следует, очевидно, понять неслучайность и того простого факта, что у колыбели исторически первого начинания подобного рода стояли оба основоположника нового русского театра — и Станиславский, и Мейерхольд, их опыт, их поиски, их творческое горение.

Точно так же неслучайным, очевидно, является и то обстоятельство, что деятельность Студии на Поварской не только обозначает начало качественно нового этапа в движении нового русского театра, но она вместе с тем представляет собой перевальный, поворотный пункт в развитии как Мейерхольда, так и Станиславского. В режиссерской деятельности Станиславского, после того как в его творческом сознании полностью устоялся опыт Студии, начинается совершенно новая полоса, которая в конечном счете (но только в конечном счете и по совершенно особым закономерностям) приведет к возникновению знаменитой системы Станиславского. Для окончательного оформления творческого направления Станиславского имели

значение как позитивные искания и находки Студии на Поварской, так и творческое отталкивание от опыта Мейерхольда. Но это было именно творческое отталкивание, творческая борьба, но не механическое неприятие; механическое противоборство в искусстве, как и в жизни вообще, бесплодно, а творческая борьба является живым стимулом художественного движения. В дальнейшем развитии Мейерхольда как творческая борьба, так и подразумеваемая этой борьбой внутренняя связь с направлением Станиславского имеет огромное значение.

Деятельность Мейерхольда в Студии привела его к осознанию и обобщению предшествующих его поисков, оказалась творческим скачком, который повел его к дальнейшим опытам и исканиям уже на несравненно более высоком уровне. В провинциальном театре начала века Мейерхольду приходилось выпускать множество премьер. Выучка у Станиславского, а отчасти и прямой перенос постановочных достижений раннего Художественного театра (особенно на протяжении первого провинциального сезона) помогли Мейерхольду удерживаться на небывалом для тогдашней провинции художественном уровне. Загруженность работой по показу новых спектаклей, скудость материальных возможностей, неопытность актеров и непривычность для зрителя экспериментальных режиссерских поисков, естественно, резко ограничивали такие поиски. Однако в зачаточном виде ряд особенностей работы Студии на Поварской наличествовал уже в провинциальной работе Мейерхольда. Здесь необходимо отметить, в первую очередь, необыкновенную творческую зрелость, самостоятельность замысла спектакля «Вишневый сад», о котором Мейерхольд сообщал в последнем своем письме к Чехову от 8 мая 1904 года. Проходящую через последнюю пьесу Чехова тему исторической неизбежности краха старого русского общественного устройства Мейерхольд воспринимает в духе неотвратимой, роковой гибели, но одновременно и объективной необходимости, превращающейся в его истолковании в «Рок»; несомненно, здесь заложено зерно последующей эволюции Мейерхольда в плане обобщенного философского содержания его исканий. В особенности такое истолкование проступает тут в анализе контрастных тем третьего акта пьесы: «Веселье, в котором слышны звуки смерти. В этом акте что-то метерлинковское, страшное. Сравнил только потому, что бессилен сказать точнее»[xxi]. Едва ли можно принять на веру слова Мейерхольда о том, что сравнение возникло только от бессилия сказать точнее, — скорее, сама эта фраза вызвана учетом художественных вкусов адресата, относившегося недоверчиво и настороженно к «декадентам». Реально в сравнении выражена наиболее сокровенная, значимая для последующего развития Мейерхольда мысль. Не случайно из всех западных новейших писателей у Мейерхольда появляется имя Метерлинка, так же как не случайно на предшествующем этапе и Чехов, и Мейерхольд выделяли как наиболее близкого себе автора Гауптмана. В Гауптмане, наряду с новыми для XX века душевными коллизиями, более отчетливо проступает переходность, связь с предшествующими этапами художественного развития. Сам Чехов объективно пошел гораздо дальше Гауптмана, но связь с

традициями XIX века всегда остается для него существенной, тогда как у Метерлинка с односторонней обобщенностью выражена тема «фатальной» неизбежности гнета общественных отношений XX века, принимающих обличье символа «Рока», «Судьбы». Для Мейерхольда, реально только еще начинающего свой путь, эти темы в интерпретации Метерлинка уже несравненно более близки и приемлемы, чем для Чехова. Односторонность, символистская мистификация «фатальности» Мейерхольда уже не отталкивают, но, скорее, влекут. Мейерхольд идет от Чехова к символизму.

В плане непосредственно режиссерском это должно было повлечь за собой иное, чем у Станиславского и вообще в практике МХТ, истолкование художественной целостности спектакля. Власть «настроения», неуловимых, не поддающихся точному оформленному выражению переживаний, аморфных душевных комплексов, охватывающих многих и разных действующих лиц и сдвигающих акценты с сюжетных перипетий в сторону «подводного течения» спектакля в чеховских постановках Станиславского, превращается в ряде случаев у Мейерхольда уже в период его провинциальной работы, особенно во второй и в третий, тифлисский, сезон, в несравненно более остро выраженную власть единой, гнетущей, «роковой» силы, «фатальности». «Настроение» психологического типа, «настроение» как определенный тип «переживания», пронизывающий актерскую игру, превращается, скажем в постановке «Снега» Пшибышевского, в режиссерский способ создания атмосферы «роковой неизбежности», «фатального трагизма», «Судьбы» в целостности спектакля. И здесь необходимо отметить одну необычайно важную вещь для верного понимания всей последующей эволюции Мейерхольда в ближайшие годы. Сама по себе тема «фатального трагизма» существования — тема бесспорно символистская. Однако символизм как художественное течение включает в себя деятелей весьма различной общественной направленности; соответственно, художественное творчество этих деятелей весьма по-разному отображает последующие большие события русской истории — эпоху революционных взрывов и потрясений в стране. Далее следует и в достаточной степени различное общественное самоопределение отдельных художников, скажем, после революционных событий 1905 года; можно назвать здесь имена Блока, Брюсова, Андрея Белого, Сологуба, для того чтобы иметь представления о различии путей разных художников, формально примыкающих как будто бы к одной символистской школе. В отношении Мейерхольда следует иметь в виду то обстоятельство, что поиски нового типа художественной целостности спектакля на специфическом литературном материале не осмысляются самим художником в отрыве — или тем более в противопоставлении — с общим демократическим движением в стране. В этом плане чрезвычайно существенно следующее. К театральной деятельности Мейерхольда в провинции был причастен А. Ремизов — позднее один из видных деятелей русского символизма антидемократического крыла. Описывая поставленный Мейерхольдом еще до деятельности театра-студии спектакль «Снег» и восприятие его публикой, Ремизов писал на страницах главного теоретического органа русских символистов, журнала «Весы»: «Публика недоумевала, делала

вид, что все понимает или тупо-гадливо морщила узкий лоб; после много смеялась: “надо прежде море укротить! ха… ха… ха…”» Тот же Ремизов отмечает новый тип целостности спектакля, созданного Мейерхольдом, — по его описанию, в постановке сказалось «… большое художественное чутье режиссера Мейерхольда, сумевшего сочетать в тоне, красках и пластике символику драмы с ее реальным сюжетом…» [xxii]. Художественная новизна спектакля воспринимается и трактуется Ремизовым как нечто принципиально недоступное широкой публике. Реальная художественно-общественная коллизия освещается в подчеркнуто-антидемократическом аспекте.

Иначе обстоит дело у самого Мейерхольда. Прежде всего он применяет способы целостного режиссерского построения к остросовременному материалу; для публики это оказывается вполне приемлемым — спектакль подобного рода оказывается зрительски доходчивым. Еврейский погром в спектакле современного автора в постановке Мейерхольда, по его собственному описанию, изображен сложными приемами целостной режиссуры: «… погром я веду не на шуме, а на тишине». «В течение акта за сценой слышен отдаленный гул толпы… Он приближается, но в самый момент, когда публике кажется, — вот, шум совсем близко, я его начинаю удалять так далеко, что его перестает быть слышно. Пауза. На сцене все застыли, публика успокоилась. А в дверь толчки, ломают ставни, и никто не кричит, а только шепчутся (помнишь голоса, когда строили у нас под домом баррикады, вот так). Стоявшие на сцене потушили лампы, свечи, и наступил полный мрак». Дальнейшие события — самый погром — происходят в темноте. В спектакле наименее приемлемым для публики было погружение сцены в темноту. Однако дело было отнюдь не в темноте, не в неожиданном приеме режиссера, но в отдаленности содержания драмы от реальных интересов публики. Как будто бы совершенно аналогичный режиссерский прием, художественно обостряющий, целостно подающий трагизм современного события, в другом спектакле производит на публику огромное впечатление: «Приходит Нахман, осветил картину — и — о, ужас! — видит ряд трупов… Нахман опускается и тихо плачет над трупом Лии. Бьют часы. Эффект поразительный. Боюсь, что завтра пьесу снимут. Полицмейстер был на последнем акте» (Волков, 1, с. 228 – 229). Конечно, в этом описании трудно обнаружить даже тень антидемократического отталкивания режиссера как от современного материала, от страшных событий современности, подлежащих художественному претворению, так и пренебрежение к эмоциям публики. Ясно также, насколько способы новаторской режиссуры, создающей целостный образ события, *усиливают* трагическую содержательность произведения искусства на современном материале. Однако успехом произведений такого рода сам Мейерхольд также недоволен. Источники этого недовольства у Мейерхольда совсем иные, чем у Ремизова. Довольный успехом спектакля современной темы, он неудовлетворен тем, что приходится работать над примитивным, слабым драматургическим материалом, который бесконечно ниже драматизма современной жизни в ее глубинах.

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. Тот спектакль, о котором только что шла речь («Евреи» по пьесе Евг. Чирикова) относится к эпохе уже после деятельности Студии на Поварской. Но он осуществлен в Товариществе Новой драмы в Тифлисе, со старыми сотрудниками Мейерхольда по его провинциальным антрепризам, то есть является органическим продолжением его провинциальной режиссуры, и именно в таком качестве и воспринимается и его участниками, и публикой. Ощущения разрыва нет ни у публики, ни у участников спектакля. Это очень важно. Это говорит о том, что деятельность студии — узловая точка, скачок в деятельности Мейерхольда, но скачок, органически продолжающий в то же время предшествующую работу провинциального периода. Знаменательно то, что, все больше ориентируясь как художники на символистскую драму, Мейерхольд и его ближайшие сотрудники абсолютно не ощущают никакой несогласованности в своих художественных и общественных взглядах. Это значит, что при всех индивидуальных различиях путь Мейерхольда в общественном смысле следует воспринимать в аналогиях скорее с Блоком, скажем, чем с Андреем Белым или с Сологубом. Революционные события 1905 года воспринимаются в единстве с прежними общественно-художественными исканиями как нечто важное и значимое в индивидуальной творческой эволюции. Художественные поиски на новом драматургическом материале представляются как бы углублением способов постижения современного человека и нисколько не противопоставляются общественному радикализму.

Отсюда необыкновенная важность для понимания эволюции Мейерхольда сохранившихся скупых свидетельств об отношении его к революционным событиям 1905 – 1906 годов, о соотношении общественных событий с художественными поисками. В письме к О. М. Мейерхольд от 30 января 1906 года, обобщая свой опыт минувшего года, полного разнообразных впечатлений, Мейерхольд пишет: «Лето открывает театр Метерлинка, а на сцене впервые воплощен примитив. Падение студии — мое спасение, потому что это было не то, не то. Теперь только понимаю, как хорошо, что студия пала. Потом московская революция. Я часто трепетал, но не от страха, а от нахлынувшего постижения истины. Меня влекло на улицы в часы, когда все люди прятались. Не опасность влекла, как влечет нервных людей с колокольни и под поезд. Влекло желание видеть преображенный мир… В моей душе от *страшной* недели осталось что-то такое, что даст силы почувствовать потом, когда-нибудь. Душа созидающего художника так содрогалась!» (Волков, 1, с. 221 – 222). Существенно то, что художественные явления воспринимаются в одном ряду с общественными. Опыт Студии осознается как недостаточный — в явном контрасте с обнаженным трагизмом общественных событий. А опыт трагических реальных общественных событий и далее осмысляется в единстве с художественной эволюцией: этот опыт отложился в душе художника как

нечто необычайно значительное и в последующем должен дать свои плоды в творчестве. Само письмо чрезвычайно напоминает темы и духовную атмосферу стихов Блока, собранных во втором издании сборника «Нечаянная радость», в разделе «1905». Открытое сопоставление революционной деятельности и художественных поисков производится в знаменательной дарственной надписи летом 1906 года на карточке, подаренной одному из актеров Товарищества Новой драмы: «Уйти от мира — в область грез и снов, что зовется Искусством, не значит быть безучастным в борьбе земной. Деятель (человек долины) всегда в самой гуще жизни: он стремится рушить Старый Мир киркой. “Безучастный” Поэт всегда в своей келье: он сидит над ретортой и готовит взрывчатое вещество. Старый Мир взлетит в одно мгновение, если Актер (житель горных высот, как и Поэт) сумеет метко швырнуть Слова Поэта в массу, потому что динамит разрушает быстрее кирки» (Волков, 1, с. 250). Аналогия между работой художника-новатора и революционного деятеля проводится полная; не остается никаких сомнений в том, что для Мейерхольда художественный эксперимент вполне равнозначен действенным способам разрушения старого мира. Безусловный привкус анархии есть в этом высказывании; он не случаен, так как Мейерхольд в период после ликвидации деятельности Студии сблизился с главными представителями символистской литературной школы, и в особенности с представителями группировки так называемых «мистических анархистов» (Вяч. Иванов, Г. Чулков и пр.). К этой группировке был близок также Блок. Здесь не место говорить об этой группировке и о сложных отношениях с ней Блока. Важно только отметить известную аналогию с движением Блока. В эволюции самого Мейерхольда необычайно значим затенявшийся ранее факт, что уже в революционных событиях 1905 – 1906 годов художественное новаторство осмысляется в параллелях и в аналогиях, в особых связях с общественными взрывами и катаклизмами.

Особенно примечательно то обстоятельство, что в этих связях и аналогиях воспринимается Мейерхольдом также и его работа над главным в ту пору для него драматургом — Метерлинком. В том же Товариществе Новой драмы в Тифлисе Мейерхольд осуществил постановку «Смерти Тентажиля». Документальный материал показывает, что эта постановка была новым воплощением несостоявшегося спектакля Студии на Поварской. Сохранился текст выступления Мейерхольда на этом представлении. В этом выступлении творчество Метерлинка и художественная концепция самой драмы истолковываются в связях с современной действительностью, с тем особенным пониманием ее «фатальных» закономерностей, к которому Мейерхольд приходит в своей работе над современным репертуаром (Гауптман и прежде всего Чехов, остающийся для Мейерхольда вплоть до театра-студии, а в какой-то степени, в скрытом виде, и много позднее, главным драматургом). Центральный символ драмы Метерлинка истолковывается Мейерхольдом как образ современного человечества, находящегося в тисках особенно обострившейся к XX веку «фатальной» исторической необходимости, неизбежности, становящейся в восприятии Мейерхольда «Судьбой». Центральное место в речи Мейерхольда, дающее толкование драме

Метерлинка, звучит так: «А попробуйте, когда будете слушать пьесу, милостивые государыни и милостивые государи, попробуйте негодовать вместе с Игреной не против Смерти, а против причинности ее. И значительность символа пьесы достигает 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 — тюрьма. Тентажиль — юное человечество, доверчивое, прекрасное, идеальное, чистое. И Кто-то беспощадно казнит этих юных прекрасных людей. Сестры, матери, дети тянутся к небу слабыми ручонками, 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»[5]. Комментируя это мейерхольдовское истолкование пьесы Метерлинка, необходимо прежде всего вспомнить тот сводный символический образ «нового человечества», который дается в пьесе Треплева в «Чайке» и его интерпретацию Дорном, молчаливо подтверждаемую самим Треплевым. Разумеется, это не означает идентичности этих образов у самого Чехова и Метерлинка, — но нет сомнения, что в творческом сознании Мейерхольда эти два образных ряда идентичны. Это подтверждается хотя бы мейерхольдовским толкованием «Вишневого сада», данным в письме к Чехову, где появляется синтетический образ роковой судьбы в столкновении с синтетическим же, целостным, единым образом «группы лиц» — персонажей пьесы. Можно указать еще на следующее место из письма Мейерхольда к А. Н. Тихонову от 28 ноября 1901 года: «Я страшно жил. И думаю, так страшно живет все современное человечество. Да, именно страшно. Разве не страшно — желать, мечтать, создавать для того, чтобы в один злосчастный день все ваше здание рушилось под ударами Судьбы, единственно всесильной как смерть» («Статьи. Письма. Речи. Беседы», 1, с. 72). Далее следует сопоставить эту оценку пьесы Метерлинка с только что цитированными выше высказываниями Мейерхольда, относящимися к революционной эпохе 1905 – 1906 годов. Ясно, что это единый комплекс мыслей, где сливаются обостренно-критическое восприятие самим Мейерхольдом современности и несомненная творческая зараженность концепциями «Судьбы» в символическом искусстве, концепциями, воспринимаемыми как прямая речь о современности. В восприятии Мейерхольда в драмах Метерлинка (и в других достаточно художественно полноценных символистских произведениях) дано поэтическое воплощение глубинных закономерностей современной жизни, и поэтому театральная работа над подобным материалом отнюдь не противоречит передовым общественным

[5] Вступительное слово В. Э. Мейерхольда перед премьерой «Смерти Тентажиля» в Тифлисе 19 марта 1906 года. Цит. по кн.: *Мейерхольд В. Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1. 1891 – 1917. М., «Искусство», 1968, с. 94. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте с указанием названия издания, части и страницы.

устремлениям — напротив, она может дать высокохудожественное решение современных проблем. Через много десятилетий после описываемых событий можно не соглашаться с подобными идеями Мейерхольда, но нельзя их игнорировать. В замыслы художника отнюдь не входило отстранение от современности — напротив, предполагалось, что именно таким путем будет наиболее глубоко отображена в искусстве современная жизнь в ее важнейших закономерностях.

Примечательно то, что довольно близкие истолкования взаимоотношений Чехова с современной жизнью, и, далее, фактические сопоставления Чехова с Метерлинком возникают и у других деятелей той эпохи, которых отнюдь нельзя заподозрить в реакционности. Вот, например, высказывания о Чехове, о его темах и о драматургических особенностях его пьес А. Р. Кугеля — одного из яростнейших противников Мейерхольда в пору его петербургской деятельности: «… у Чехова трагедия заключается в безрезультатном, безнадежном искании добра. Позднейшие драмы Чехова представляют не что иное, как борьбу обреченных с обрекающими. Возьмите “Три сестры”, например. Все в целом представляют как бы *одного общего героя*, страдающего и мучающегося вследствие неверия, вследствие бессилия *побороть судьбу* и собственное ничтожество. Малая, относительно, сценичность пьесы Чехова проистекает из того, что жажда добра, его домогательство, *не вытекает из взаимоотношений людей, что все они как метерлинковские “слепые”. И все же диалог этих людей с “судьбой” — есть диалог драматический, потому что герои пьесы домогаются у судьбы ответа на искание добра, судьба же, как каменный сфинкс, хранит абсолютное молчание*. Я отрицаю драматичность “построения” пьесы, но я чувствую драматизм положения»[xxiii]. Подчеркнутое мной поразительно похоже на Мейерхольда — так похоже, что, если не назвать автора, человек, знакомый с теоретическими работами Мейерхольда, может приписать высказанное тут злейшим его врагом самому режиссеру. Здесь «группа лиц», вместо борющихся между собой единичных героев, борьба этой «группы лиц» с «судьбой», трактовка «судьбы» как «каменного сфинкса», аналогия с Метерлинком и, наконец, выдвижение «драматизма положения», то есть драматизма «группы лиц» в ее отношениях с «судьбой». Все это также и «программа Треплева», как ее понимает Мейерхольд. Цитируемая статья Кугеля относится к эпохе деятельности Мейерхольда в театре Комиссаржевской. Можно думать, что программы театральных противников, как это часто бывает, взаимопроникали, влияли друг на друга.

Необходимо учитывать еще одно обстоятельство, относящееся к чисто художественным аспектам ранней режиссерской деятельности Мейерхольда. Выше отмечалась впервые возникшая во время работы Студии связь Мейерхольда с современными живописцами и вновь вставшие перед режиссером проблемы нового изобразительного воплощения спектакля. В технологическом плане эти вопросы являлись наиболее наглядными, и в ближайшие последующие годы поиски Мейерхольда в этом направлении также особо заметны. В провинциальный период Мейерхольд, естественно, не имел возможности работать с крупными живописцами, и возникшие еще до Студии

искания в таком направлении поневоле реализовались в относительно скромных формах. Иное исключалось реальными обстоятельствами. Для последующей работы Мейерхольда особенно существенно знакомство в период Студии с Н. Сапуновым. Работа крупных живописцев, к тому же еще далеких от специфической технологии театра, имела свои особенные издержки на первых порах, и последующие дефекты в деятельности самого Мейерхольда отчасти связаны и с этим обстоятельством. Следует особо отметить то обстоятельство, что в работе молодых тогда живописцев, вроде Н. Сапунова, относительно мало ощущалась связь с художественными традициями. Новаторство молодых художников казалось во многом односторонним, менее связанным с традициями, чем это было реально, на самом деле. Для последующей эволюции Мейерхольда еще более существенны попытки поэтически-органичного включения в работу режиссера музыкального начала, точно так же намечающиеся в период студийной деятельности. Не меньшее, если не большее для будущего Мейерхольда значение, чем знакомство с Н. Сапуновым, имело его знакомство с композитором Ильей Сацем. Трудно себе представить имеющий такое большое значение для эволюции МХТ спектакль «Синяя птица» без музыки И. Саца. В работе И. Саца композитор переставал быть иллюстратором действия, но становился одним из его участников, вводя музыкальное начало в общую творческую концепцию спектакля как целостного явления театрального искусства. В Студии на Поварской И. Сац принял участие в создании спектакля «Смерть Тентажиля». Музыка И. Саца, созданная к этому спектаклю, была использована Мейерхольдом также и в тифлисской постановке этого спектакля, поскольку он фактически был реализацией на публике студийной работы. В этой связи следует отметить, что самый разговор о смысле метерлинковской постановки во вступительном слове Мейерхольд строит на теме музыки: «Высочайшее из искусств — музыка. Высочайшее. Она нужна всем… Смысл всякой музыки становится ясным, всякой. Это тогда, когда душа слушателя сливается с душой композитора… “Смерть Тентажиля” — та же музыка. Тысяча зрителей. Тысяча объяснений, если только надо музыке давать объяснение» («Статьи. Письма. Речи. Беседы», 1, с. 95). Смысл музыкальной основы спектакля здесь далеко выходит за пределы простой иллюстративности, компонента в «оформлении» спектакля. Едва ли можно сомневаться в том, что в философско-мировоззренческой перспективе толкование особой роли музыки в воплощении жизни в искусстве восходит к столь существенным для символизма именам Шопенгауэра и Ницше.

Для складывающейся художественной системы Мейерхольда эти философские воздействия трансформируются в рамках общего представления о некоем общем жизненном «комплексе», где в особой слитности предстают разные стороны действительности. Огромную роль в этом комплексе играет музыкальное начало. В этой связи понятно, насколько значимо для режиссера включение в «комплекс», целостность данного спектакля музыки И. Саца — «согласие» Мейерхольда с той интерпретацией Метерлинка, которую дает И. Сац, говорит о многом. И тут следует сказать о том, что у Мейерхольда

вообще гораздо больше, чем у сотрудничавших с ним разных художников, ощутима связь с традициями. Знаменательно, далее, то обстоятельство, что построение спектакля на музыке И. Саца не является первым опытом поисков музыкальной основы спектакля у Мейерхольда. В том же Товариществе Новой драмы, еще в достудийный период, Мейерхольд ставил шекспировский спектакль «Сон в летнюю ночь» на музыке Мендельсона (сезон 1903/04 года). Биограф режиссера Волков очевидным образом со слов самого Мейерхольда, указывает, что в этом спектакле участвовала ученица А. П. Ленского В. Шухмина и что Мейерхольд при осуществлении спектакля пользовался ее рассказами о постановке этой же шекспировской комедии на музыке Мендельсона А. П. Ленским в 1899 году на сцене филиала Малого театра силами актерской молодежи (Волков, 1, с. 174 – 175). Таким образом, мы видим отчетливую связь работы Мейерхольда с предшественниками, связь, не скрываемую, но подчеркиваемую самим Мейерхольдом. Это очень важно и для всей эволюции художника, и для непосредственно последующего периода. Художественная система Мейерхольда и в этот переломный период — многослойна, включает в себя разные элементы и традиции. В плане связи с традициями он напоминает Блока; несколько иным он предстает в отношениях с современным искусством. Гораздо более настойчиво, чем Блок, Мейерхольд впитывает в себя все, что происходит в современном искусстве, но в работе он использует разный опыт, использует также традиции, и его деятельность в целом отнюдь не исчерпывается символистскими воздействиями (как и у Блока), сколь бы они ни были значимы.

После прекращения деятельности Студии Мейерхольд пытается продолжить ее деятельность с новыми людьми, обосноваться в столицах, трезво понимая, что его опыты могут быть по-настоящему развернуты в крупных культурных центрах тогдашней России. Вначале он ищет, совместно с В. Я. Брюсовым, возможностей организации в Москве нового театра символистского типа, после краха этих попыток он едет в Петербург. Здесь он устанавливает гораздо более органичные для себя связи с Вяч. Ивановым и Г. Чулковым. Совместно с этими символистскими деятелями, пытающимися в то время сплотить группировку «мистических анархистов», Мейерхольд стремится организовать театр «Факелы». Отсутствие средств не дало возможности создать такой театр; обращение к «меценатам» (в том числе и к известному С. П. Дягилеву) не имело успеха. Из круга широко задуманных мероприятий «мистическим анархистам» удается осуществить только сборники «Факелы» и издательство «Оры». Театра не получилось, Мейерхольду приходится искать себе пристанища; ехать в провинцию на постоянную работу он уже не хочет. Возобновляется на некоторое время работа Товарищества Новой драмы: сначала — весной 1906 года — в Тифлисе, затем — летом того же года — в Полтаве. Условия работы и там и тут были отчасти заманчивыми — были удобные сценические площадки во вновь отстроенных зданиях, позволявшие осуществлять экспериментальную работу. Как раз в это время Мейерхольд получает предложение от В. Ф. Комиссаржевской стать во главе ее нового театрального мероприятия. К этому времени Комиссаржевская,

проработав со своей труппой два сезона в помещении петербургского Пассажа, сняла помещение театра на Офицерской улице и, предприняв большую перестройку этого здания, одновременно решила круто изменить характер своей театральной деятельности, сблизившись с литераторами-символистами и живописцами новых направлений. В итоге работы в Студии на Поварской и вновь возникших тесных связей с группой Вяч. Иванова Мейерхольд казался наиболее подходящей фигурой для режиссуры в этом новом театре, резко изменявшем свое репертуарное направление.

Мейерхольд принял это предложение не без колебаний. В письме к жене от 2 марта 1906 года он пишет в связи с предложением Комиссаржевской: «… Театр этот не то, не то… Мне придется тратить много сил, волноваться, и результатов все-таки достичь нельзя» (Волков, 1, с. 232). Уже в это время Мейерхольд отчетливо понимает, что то систематическое экспериментирование, которое ему предстоит (в этот период у него еще не было устоявшейся театральной системы, и он неуклонно ее ищет), едва ли возможно в частном профессиональном театре, все существование которого зависит от текущего репертуара, имеющего кассовый успех. И в студийных спектаклях, и в спектаклях в Тифлисе и в Полтаве ему представляется наиболее слабым местом работа актеров, воспитанных совершенно иначе, чем это требовалось для экспериментальной работы. Мейерхольду тогда казалось, что нужны две труппы: одна — для текущего репертуара, другая — для новых опытов. Сейчас нам ясно, что нужна была студия, именно так и отпочковывались от МХТ его знаменитые студии, создававшие новые направления в театральном искусстве. У Мейерхольда такой студии не было и не было возможности ее создать в ближайшее время. Предложение Комиссаржевской он в итоге принимает для того, чтобы довершить непосредственно тот цикл исканий, который он начал в Москве и Петербурге, — так он объясняет в цитированном только что письме свое согласие на работу у Комиссаржевской. Но еще до начала работы он знает, что исход чреват тяжелыми последствиями. В конечном счете шаг был все-таки необходимым: Мейерхольд поставил на сцене театра Комиссаржевской ряд спектаклей, вошедших в историю русского театра и создавших ему большое художественное имя (в какой-то степени — уже в этот период — мировое имя). А это, в свою очередь, обеспечило ему возможности для дальнейшей работы.

Режиссерская деятельность Мейерхольда в реорганизованном театре Комиссаржевской необычайно интенсивна, за полтора сезона (занявших немногим более года) Мейерхольд ставит 13 спектаклей. Столь огромное количество спектаклей определяется условиями частной антрепризы, вынужденной материально основываться на кассовом успехе. Для самого Мейерхольда это было возможно только потому, что часть его постановок представляла собой новые варианты провинциальных работ. Кроме того, имеет значение и смелое, безоглядное применение всего опыта Мейерхольда. При всех обстоятельствах творческая интенсивность режиссера поразительна — скажем, на подготовку такого шедевра театрального искусства, как знаменитая постановка «Балаганчика», уходит всего десять репетиций. Однако

необходимость кассового успеха (во многом зависевшего в те годы и от реакции прессы) на протяжении всего периода остается жестокой, фатальной необходимостью, многое объясняющей во всех последующих событиях. На экспериментальные спектакли, осуществляемые с помощью блестящих художников, уходят большие средства; при кассовом их неуспехе издержки приходится компенсировать провинциальными гастролями Комиссаржевской со старым репертуаром. Все это создает нервозность, отличающую работу реорганизованного театра буквально с первых его шагов. Уже первый спектакль Мейерхольда в театре Комиссаржевской — постановка «Гедды Габлер» Ибсена — была встречена критикой резко неодобрительно, и эта первая неудача наложила свой отпечаток на всю последующую работу.

Для неудачи постановки «Гедды Габлер» существовали многообразные объективные основания. Прежде всего, по-видимому, права В. П. Веригина, актриса театра Комиссаржевской и одна из близких сотрудниц Мейерхольда со времен Студии на Поварской, утверждая в своих воспоминаниях, что «в творческой сущности громадной артистки Комиссаржевской не было ни одной крупицы от Гедды Габлер» («Встречи с Мейерхольдом», с. 38). Свидетельство это необыкновенно важно, потому что оно исходит от человека, игравшего рядом с Комиссаржевской в течение всего этого важнейшего периода в истории сценической деятельности великой актрисы; речь идет о неких реальных особенностях таланта и нисколько не умаляет сам талант (если только не «возвышает»). Насколько может судить историк, не видевший актрису (а недоступность творений актера последующим поколениям вообще неотъемлема от данного вида искусства и должна бы учить историков театра осторожности в суждениях, хотя этого и не происходит на деле), характерной особенностью этого таланта была слитность общественных и личных устремлений и героинь актрисы и самой актрисы. Ибсен вообще был одним из центральных авторов Комиссаржевской, в его репертуаре она дала столь выдающиеся достижения, как образы Норы и Гильды из «Строителя Сольнеса». Однако специфической темой данной пьесы — «Гедды Габлер» — и ее центрального образа как раз является *раздельность* личных и общественных начал. Гедда Габлер стремится к «красоте», к преодолению буржуазной прозы жизни. Преодолеть прозу жизни она не в состоянии, и дело тут не только и не столько в общественной структуре, сколько в самой Гедде: она человек не творческий. Смысл контрастной по отношению к Гедде фигуры Левборга (которого в спектакле играл сам Мейерхольд) состоит именно в том, что пассивное, «гедонистское», нетворческое отношение к красоте губительно и для жизни, и для творчества, и для красоты. Гедда — пустоцвет, разрушающий и жизнь, и творчество, и красоту, и чем более она к ним тянется, тем более убийственны для окружающих эти ее поползновения. Гениальность пьесы Ибсена как раз и состоит в «угадывании» этой столь существенной для XX века темы. Сила и обаяние творческой личности Комиссаржевской (насколько их можно представить себе ретроспективно) состоят как раз в невозможности членить и в жизни, и в искусстве добро, творчество и красоту. При этом Комиссаржевская как художник и человек, очевидно, тоже представляла собой

нерасторжимое единство. Гедда не только далека и недоступна Комиссаржевской как актрисе, она ей враждебна как тип человека; с другой стороны, Комиссаржевская явно не желает и не может «перевоплощаться» в человеческий тип, враждебный ей опять-таки и как художнику и как человеку одновременно. Отсюда очевидно следует, что В. П. Веригина права, усматривая основой «просчет» спектакля в его центральном образе, в «выборе актрисы».

По-видимому, Ибсен был в данный переломный момент достаточно далек и от основных творческих устремлений Мейерхольда. Мейерхольд много ставил и играл Ибсена в провинции; можно поверить той же В. П. Веригиной (опять же партнерше Мейерхольда-актера), что одним из крупнейших достижений Мейерхольда-актера был образ Освальда из «Привидений». Однако в данный период Мейерхольд был «одержим» структурными проблемами театра, проблемами, где нерасторжимо сплетались содержательные и специфические художественные начала. Центром его размышлений был вопрос о качественном изменении человеческих отношений, становящихся в XX веке «комплексными». «Группа лиц» и место в ней «героя» — это одновременно вопрос и «содержания» и «формы». Через много десятилетий можно удивляться тому, что Мейерхольда столь неудержимо влечет к Метерлинку, самоочевидно слабому драматургу рядом с Ибсеном, драматургом с железной театральной «хваткой», и вообще безусловно гениальным писателем. Однако «театральная хватка» Ибсена, при всей ее изощренности, в то же время представляет собой больше довершение XIX века, чем век XX. Именно драматургическая техника Ибсена традиционна, она связана с особенной и совершенной техникой французской «комнатной» буржуазной драмы. Вопрос техники тут особо важен потому, что речь идет именно о структурных, то есть одновременно и о технических, и о содержательных особенностях. Крепкий сюжет ибсеновских драм опирается на четко раздельные индивидуальности героев — «раздельные» в старом смысле, в духе XIX века. Новое содержание у Ибсена существует в психологии героя, в «атмосферных» настроениях, во вторжении символики. Но «сюжет» и «герои» рядом с Чеховым, скажем, традиционны. Именно «группы лиц», нового драматургического качества, у Ибсена нет. После Чехова Ибсен мог представлять для Мейерхольда специфически-театральный интерес только в частностях, но не в основном (повторяю еще раз — в структурном, то есть содержательном) построении драмы. Очевидно, поэтому Мейерхольд допустил огромный просчет художественного плана при общем решении спектакля. Пишущие о деятельности Мейерхольда в театре Комиссаржевской, когда речь идет о Гедде Габлер, обычно цитируют А. Р. Кугеля — с неодобрением, если это сторонники Мейерхольда, с восторгом, если это враги режиссера. Кугель действительно уловил основной недостаток постановки, ее наиболее уязвимое место, связанное с работой большого художника Н. Н. Сапунова, оформлявшего спектакль.

По-видимому, Сапунову, создававшему живописный облик спектакля в согласии с Мейерхольдом, в соответствии с образной поэтической наметкой, которую давал ему режиссер, так же как и другим основным участникам

постановки, был чужд реальный замысел драмы Ибсена. Тема «поисков красоты» Геддой была реализована в спектакле впрямую, в необычайно живописно-изощренном декоративном оформлении: так как режиссеру эта тема представлялась осенним увяданием, прекрасным осенним ущербом, то в живописи сцены и в сочетании красочных пятен костюмов господствовали холодные сине-голубые и золотисто-желтые тона. Богатство красочного, колористического начала создавало впечатление торжественной царственной роскоши, окружающей Гедду. То, чего ищет Гедда, — ищет и не находит, — впрямую реализовалось на сцене, как уже осуществленное. Тем самым из пьесы вынималась ее основная драматическая пружина: неотвратимая внутренняя логика крушения мечтаний Гедды, неосуществимость ее стремлений, скрытая в закономерностях ее внутренней жизни, в противоречиях ее личности. Художника тем самым, очевидно, интересовал целостный живописный образ спектакля, безотносительный к внутреннему драматизму центрального характера. Сам этот характер был, очевидно, чужд живописцу, как и режиссеру. Постановка самой проблемы целостного живописного образа спектакля, реализующего некую внутреннюю тему, была большим достижением художника и режиссера. Но, поскольку эта внутренняя тема миновала реальную тему драматурга, — неприятие спектакля публикой было неизбежно. Получалась статика вместо драматизма — а зритель любого толка примет любого типа *драматизм*, но *статику* в театре отвергнет. К констатации этого факта — отсутствия внутренней драматической пружины в спектакле — и сводится оценка Кугеля, и в этом ее сила: «Там, где из мещанского уюта душа рвется в фантастический простор красоты, он дал не мещанский комфорт, то есть показал достигнутым то, что надлежит достигнуть». Уничтожен, по А. Кугелю, реальный конфликт драмы, который состоит в столкновении Гедды с мещанством и мещанской «обстановкой». «В этакой-то атмосфере, среди сомовских гобеленов и царских оранжерей, Гедде бы жить да поживать! Куда же ей отсюда стремиться? Куда мчаться?»[xxiv] Оценка Кугеля в своем зерне содержит иную режиссерскую интерпретацию пьесы. В этом один из парадоксов эпохи — яростный противник режиссерского театра борется с ним его же средствами. Оспорить эту оценку опять-таки можно только одним способом — предложив иное, тоже динамическое, режиссерское решение драмы.

Несмотря на столь явную неудачу первого спектакля в театре Комиссаржевской, Мейерхольд в своей последующей работе продолжает поиски в тех же основных содержательных и театрально-технологических направлениях и именно в течение первого сезона достигает огромных успехов в трех спектаклях, с определенностью выявивших в его деятельности большую художественную индивидуальность и сыгравших также незаурядную роль во всем дальнейшем развитии русского театра. Эти три спектакля — «Сестра Беатриса» Метерлинка, «Балаганчик» Блока и «Жизнь Человека» Андреева.

Кроме поисков целостного поэтического образа спектакля в «Гедде Габлер» решались и более узкие технологические задачи, осуществленные в ибсеновском спектакле тоже весьма несовершенно и поэтому вызвавшие

недоумение публики и неприятие критики. Примерно в это же время (как об этом свидетельствует Волков, опять-таки, очевидно, со слов самого Мейерхольда — 1, с. 241 – 245) Мейерхольд знакомится с художественными идеями немецкого театрального деятеля Георга Фукса. Мысли Фукса, имеющие форму законченной концепции архитектурной реорганизации современной сцены, произвели большое впечатление на Мейерхольда главным образом потому, что его собственные поиски новой организации сценического пространства, поначалу, естественно, не вполне определенные, шли в том же направлении, что и у Фукса. Именно программная законченность реформы сцены у Фукса помогла кристаллизации, первоначальному оформлению мейерхольдовских исканий в области архитектоники сцены. Фукс предлагал отказаться от иллюзорной живописной перспективности новоевропейской сцены, чисто условной, далекой от реальной перспективы и не могущей органически сочетаться с трехмерным телом актера и практически трехмерным же пространством павильона, в границах которого протекает действие и организуются мизансцены. Реформа мейнингенцев, необыкновенно усиливших жизненное правдоподобие действия, обнажает до конца нереальность перспективы этой сцены, невозможность связать сколько-нибудь правдиво пространство заднего плана сцены, неизбежно нереальное, с передним планом, заполненным трехмерными телами актеров и трехмерными вещами натурального типа в оформлении и бутафории. Выход из этого положения, по Фуксу, состоит в том, что следует попросту освободиться от заднего плана сцены, заведомо не поддающегося никакому художественному освоению, кроме живописно-иллюзионистского, двухмерно-перспективного, то есть ни при каких обстоятельствах не сочетаемого с трехмерностью переднего плана. Остается, таким образом, передний план, тоже освобождаемый от дурной условности иллюзионизма, то есть от рампы и кулис. Остается, следовательно, расширившийся просцениум. Если трансформировать еще зал, построив его амфитеатром, окружающим просцениум, то получится новое сценическое пространство, далекое от иллюзионистской условной коробки, предполагающей «четвертую стену». Это новое сценическое пространство близко к условиям античной сцены. Действие будет вдвинуто в зал и обозримо залом с трех сторон в его реальных пропорциях, не претендующих на иллюзионизм и подчиненных специфическому содержанию представления. При организации действия в таком случае оно должно быть подчинено музыкальному ритму, с одной стороны, и колористическому ритму в смысле живописности, — с другой. Такое решение сценического пространства диктуется определенными общественно-содержательными задачами: оно имеет целью преодоление разобщения людей, царящего в обществе машинной цивилизации. Зритель более существенно втягивается в действие, происходящее в самом зале. Зритель естественнее втягивается во внутренний ритм представления, как бы проникается им. Сам же этот ритм действия в конечном счете должен давать «катарсис», то есть духовное очищение, преодоление, в высоком смысле слова, драматических коллизий действительности в акте творчества и «сотворчества», которым делается более

активно причастным зритель.

Мейерхольда в этой теории больше всего поразила и увлекла ее технологическая сторона своей ясностью и стройностью. Она во многом отвечала его собственным, не до конца осознанным стремлениям, и в той или иной форме наметки Фукса оставались для Мейерхольда действенными до конца его сценического пути. В плане содержания, внутреннего обоснования этой сценической архитектоники у Мейерхольда были собственные, более духовно-богатые и связанные в глубинах с большими традициями русской культуры, развивающиеся во времени основы. Непосредственно для той эпохи, о которой у нас сейчас идет речь, гораздо более существенным для Мейерхольда было воздействие Вяч. Иванова и идей «мистического анархизма». Вяч. Иванов приходит к выводам о состоянии современного театра, близким к Фуксу, но он идет иным путем. Он гораздо более остро ставит вопрос о положении личности в современном обществе, противоречия сознания для него более существенно связаны с общим движением общества и культуры. Современный мир для него индивидуалистически расщеплен, это исключает широкие связи людей друг с другом, и это определяет антинародный характер современной культуры. Между тем на предшествующих этапах развития истории подобного индивидуалистического расщепления общества и культуры не было, и поэтому те, предшествующие этапы характеризуются Ивановым как этапы «органические», целостные. В этих идеях Вяч. Иванова можно усмотреть воздействие немецкой идеалистической философии классического периода — Гердера, Шиллера, йенского романтизма и в известной мере Гегеля. Огромное влияние на Иванова оказывал также Достоевский, с его идеями человеческого «уединения» в современности и «золотого века» органических общественных структур. Основополагающее воздействие Ницше у Вяч. Иванова во многом усложняется этими классическими реминисценциями и делает его построения более углубленными, более содержательными, чем у его западных современников. Вяч. Иванов проповедует близость новой эпохи «органической» культуры. Вне сомнения, это связано с острым ощущением катастрофичности русской общественной ситуации. Современная культура, по Вяч. Иванову, более действенно («теургически», как выражается Иванов) должна вторгаться в жизнь. Большую роль в этой связи играет театр. Согласно Вяч. Иванову, должно быть преодолено характерное для эпохи «уединения», «расщепления» разделение сцены и зрительного зала. Зритель должен активно вторгаться в действие, соучаствовать в нем. Должна быть разрушена граница между сценой и залом, в самом действии должно возрасти «хоровое начало», в конечном счете сами зрители должны становиться участниками этого «хорового действа». Отсюда разрушение новоевропейской сценической коробки, новая роль «орхестры» («просцениума», по Фуксу или Мейерхольду), становящейся основным местом действия, которое в конечном счете должно выплескиваться в зал и слить в итоге актеров и зрителей в едином порыве «мифотворчества», религиозного действа-мистерии, одновременно являющегося «жизнетворчеством».

Мы видим, как близки эти идеи к построениям Фукса и как они в то же время сложнее, более связаны с большим философским наследием русской и европейской культуры. Острый анализ несовершенств современной культуры, связывание этих недостатков с общественными неустройствами (в широком плане) объясняют исходную «анархичность» этих построений, косвенное отражение в них «радикальных» устремлений русского общества. Выводы, общественная программа Вяч. Иванова утопичны, наивны, в конечном счете оказываются либерально-буржуазными. Общественные неустройства и ущербность буржуазной культуры предлагается лечить духовными средствами, деятельностью «самовоспитания» в театрализованных кружках и общинах, в культурных организациях, возрождающих «дионисические действа»; искать органику общественных связей и целостность личности следует в искусственно создаваемых «коллективах» единоверцев. «Анархизм» превращается в довольно причудливый эстетический либерализм кадетского толка. Многообразное культурное наследие, с другой стороны, обрабатывается в умозрительную «синтетичность» соловьевского толка. Вяч. Иванов называл Вл. Соловьева своим «единомышленником». Поскольку Соловьев развивал свои, вполне аналогичные в основе, культурно-философские идеи раньше Вяч. Иванова, приходится говорить о «соловьевстве» главаря мистических анархистов. Необходимо подчеркнуть, что воинствующий религиозный тоталитаризм Соловьева, идеи «теократии», то есть создания религиозно-тоталитарного государства, чужды Вяч. Иванову.

Мейерхольду, как и Блоку, в известном смысле примыкавшему к «мистическим анархистам», тем более чужды идеи теократии. Его радикализм и «анархизм» гораздо более индивидуально пережиты, ему чужды также идеи лечения общественных недугов чисто эстетическими и только эстетическими средствами. Поиски новых способов организации театрального действия представляются Мейерхольду не панацеей от всех бед, но чем-то параллельным происходящему реальному процессу распада старой общественной структуры. В самом конкретном анализе исторических форм развития театра он улавливает верные элементы, ему кажется, что вынесение действия на просцениум, иная, новая организация самого действия, сближение этого действия со зрительным залом острее и точнее отображают жизнь современного человека, чем старые способы сценической изобразительности. Он улавливает в построениях Вяч. Иванова также острое и своеобразное истолкование классического наследия, — скажем, истолкование творчества Достоевского в виде наиболее актуальной формы русской национальной трагедии как литературного жанра. Под конкретные наблюдения и предложения Вяч. Иванова, как и Фукса, он подкладывает свое, иное содержание, у него своя органическая логика развития, отличная от Вяч. Иванова, и иное общее истолкование современного репертуара, над которым он работает. Иными являются и непосредственные литературные истоки и связи. Современный репертуар он воспринимает в связях с Чеховым, с драматургической структурой, основывающейся на поэтике «группы лиц», ведущих действие, и «героя», выделяющегося из этой группы лиц. Уничтожение границы между зрительным залом и сценой

осмысляется Мейерхольдом именно с этой точки зрения. Современные люди, изображаемые на сцене, находятся в иных отношениях между собой, чем в прежнем репертуаре, и у них, естественно, иные отношения с залом. Сценическая коробка новоевропейского типа не содействует этому раскрытию новой структуры человеческих взаимоотношений, и поэтому ее следует преодолевать, трансформировать. Размышления Мейерхольда сосредоточены на человеческом образе, а не на общефилософских и общекультурных соображениях. Вяч. Иванов в известной мере ощущается как соратник, поскольку его идеи относительно старого и нового театра в какой-то степени содействуют раскрытию человеческого образа на сцене в тех направлениях, которые представляются Мейерхольду наиболее актуальными, содержащими глубинную правду о современном человеке. Попытки сужения иллюзорно-перспективной сцены Мейерхольд предпринимал уже в полтавских спектаклях Товарищества Новой драмы, непосредственно перед театром Комиссаржевской. Эти попытки были продолжены в неудачной «Гедде Габлер». Глубина сцены в этом спектакле была сужена до пяти аршин, при ширине в четырнадцать аршин. Практически это означало первоначальную несовершенную, половинчатую попытку испробования просцениума. Между тем взаимоотношения действующих лиц в драме Ибсена подразумевают «нормальные» мизансцены в пределах современной буржуазной квартиры. Получалось как бы искусственное сужение «нормальной» комнаты, превращение ее в великолепную картину Сапунова, почему-то имеющую пятиаршинную глубину. Если же оценивать это как «павильон», то комната становилась узким и длинным коридором, фронтально раскрытым зрителю и почему-то роскошно убранным живописью Сапунова. Мизансцены Мейерхольд строил на колористическом ритме. Практически это означало, что совокупность действующих лиц драмы режиссер пытался решать как движение групп персонажей, как комплексы персонажей. Но именно этого-то и нет в драме Ибсена. Никакого «единства», «комплексности» действующих лиц там нет, там есть отдельные лица, с разнонаправленными волями и помыслами, борющиеся между собой и режиссерской трактовке в виде красочных группировок-комплексов совершенно не поддающиеся. Дело было не в «бессодержательности» режиссуры, но в бессознательной попытке всех участников спектакля навязать драме Ибсена иное, не свойственное ей содержание. Ал. Блок, относившийся к работе режиссера в театре Комиссаржевской двойственно, в итоге — скорее, отрицательно в связи с собственной театральной программой, очень далекой от Мейерхольда, так прямо и писал, что осталась непонятой всеми участниками пьеса Ибсена: «… Ибсен не был понят, или, по крайней мере, не был воплощен — ни художником, написавшим декорацию удивительно красивую, но не имеющую ничего общего с Ибсеном; ни режиссером, затруднившим движения актеров деревянной пластикой и узкой сценой; ни самими актерами, которые не поняли, что единственная трагедия Гедды — отсутствие трагедии и пустота мучительно прекрасной души, что гибель ее — законна»[xxv]. Основное, что выделено в работе режиссера, с обычной для Блока точностью, — «узкая сцена» и

«деревянная пластика актеров», то есть сцена, мешающая актерам двигаться в предполагаемой Ибсеном «натуральной» комнате, и «комплексные» мизансцены, сводящие актеров в единообразную пластику, тогда как у Ибсена они существуют порознь. В. П. Веригина через много десятилетий вспоминает, как истолковывал Мейерхольд Ибсена: «Пьесы этого автора он относил к театру “синтеза”, а не к театру “типов”» («Встречи с Мейерхольдом», с. 47). Суждение это точно, потому что оно по существу дела и даже терминологически совпадает с идеями Мейерхольда, известными из его печатных выступлений тех лет. Четкие, разные по своей внутренней направленности индивидуальности героев Ибсена действительно построены синтетически. Но синтетичность нового типа, охватывающая группы персонажей, у Ибсена отсутствует. Отождествление этих разных типов синтетичности и создает кричащую дисгармонию, явное несоответствие спектакля ибсеновской драматургической структуре и предопределяет конечную неудачу спектакля.

Примечательно, что те же критики (А. Кугель и А. Блок), наиболее точно сформулировавшие причины неуспеха «Гедды Габлер», в своих конкретных оценках огромной удачи театра — спектакля «Сестра Беатриса» по пьесе Метерлинка — столь же точно определяют (именно в своих конкретных описательных оценках) также и особенности режиссерского решения этого спектакля, обусловливавшие его успех. А. Кугель много позднее вспоминал: «Были прекрасные картины — например, картина раздачи пресвятою девой милостыни нищим, причем декорация изображала раму. Неподвижная группа еле шевелящих губами людей надолго врезывалась в память» [xxvi]. Критик кугелевского журнала, особо рьяно боровшегося с «режиссерским засильем» на сцене, говоря о «Сестре Беатрисе», опять-таки особо выделяет «групповые», то есть невозможные без участия режиссера сцены: «Никогда не забудешь отдельных моментов в игре Комиссаржевской, сцену с нищими во втором действии, группу монахинь около умирающей Беатрисы в третьем» [xxvii]. Характерно, что в качестве образца удачного сценического решения режиссера выделяется групповая сцена, говоря по-современному, — «массовка». Указывается на статуарный, «неподвижный» характер мизансценировки, что опять-таки говорит о точном прочтении критиком театрального качества: определение «неподвижный» существенно входит в поэтику синтетического по своему типу театрального искусства Мейерхольда. Исключительное театральное чутье Кугеля улавливает соответствие режиссерского решения стилю драматурга, сценически воплощаемой пьесы. Слитность персонажей именно в группировке в данном случае не противоречит стилевому принципу драматурга, но именно соответствует ему: структура сценически воплощаемого произведения идентична сценическому решению. Особо важно здесь то, что такой принципиальный противник синтетических режиссерских решений, как Кугель, выделяет как удачу именно смысловое решение сцены режиссером в духе «неподвижной» пластики, синтетически. Еще более отчетливо это проступает в описании Блока, тоже противника режиссерского театра, и к тому же — в ходе своего развития в эти годы — все более становящегося

противником театра Метерлинка. Блок тоже выделяет групповую сцену и еще более определенно настаивает на смысловом наполнении этой групповой, синтетической мизансценировки: «Это было так несомненно, просто, так естественно. Пережила это волнение и будирующая публика, как будто эти долгие и шумные овации были демонстрацией против еще более будирующей газетной печати. Метерлинк, имеющий успех у публики, — что это? Случайность или что-то страшное? Точно эти случайные зрители почуяли веянье чуда, которым расцвела сцена, воплотив внезапно, нечаянно ремарку Метерлинка: “И вот среди восторженных хвалебных песнопений, вырывающихся со всех сторон, запружая толпою слишком узкую дверь, шатаясь на ступенях, появляются монахини, растерянные, подавленные, с преображенными лицами, опьяненные радостью и сверхъестественным ужасом… Пусть не было живых гирлянд, обвивающих тела, и цветов, вырастающих в руках; но, когда гибкие голубые монахини наполнили театр торжественным, вспыхивающим шепотом: "Чудо! Чудо! Чудо! Осанна! Осанна! Осанна!"” — мы узнали высокое волнение; волновались о любви, о крыльях, о радости будущего. Было чувство великой благодарности за искры чудес, облетевшие зрительный зал»[xxviii].

Блок полагает, что воплощение смысла метерлинковского замысла, зафиксированного в ремарке, произошло «внезапно, нечаянно». За этим стоит особый подтекст. И печать, и сама Комиссаржевская спорили с Мейерхольдом, утверждавшим необязательность авторской ремарки для современного режиссера. Тем более ясно, что успех постановки объясняется соответствием ее замыслу автора. Вместе с тем для сегодняшнего читателя ясно, что столь решающе важная мизансцена, которая здесь описывается, не могла возникнуть в режиссерском театре «внезапно, нечаянно» — «внезапным, нечаянным» тут может быть (или, вернее, может восприниматься так) искреннее внутреннее оправдание столь «сделанной» мизансцены. Как сторонник более традиционных форм театра, Блок выделяет исполнителей, их эмоциональную подлинность. Но он выделяет «массовку» — то есть то, что ни при каких обстоятельствах не получается само собой, без режиссера. И он выделяет «массовку», реализующую основную мысль литературного произведения, утверждает прямо идентичность замысла драматурга и его театрального воплощения. «Внезапно, нечаянно» тут, скорее, получается полное приятие режиссерского решения зрителем, далеким от исканий режиссера.

Между тем технологически спектакль осуществлялся в тех же принципах, что и «Гедда Габлер», и был даже еще более последователен в этом же направлении. Сцена была сужена, как и там, то есть режиссер упорно стремился осуществить игру на просцениуме и точно так же идея просцениума не была освоена сколько-нибудь последовательно, до конца: действие не выходило в зал, и сцена оставалась сценой, только гораздо более узкой, чем обычно, без задних планов, и сам отказ от задних планов никак не оправдывался (а такое оправдание необходимо именно потому, что сцена оставалась все-таки сценой в прежнем смысле). К тому же собственно декоративная работа художника Судейкина оказалась неудачной и даже в чисто

живописном плане не шла ни в какое сравнение с безотносительной к Ибсену, но блистательной самой по себе живописью Сапунова. Вместе с тем режиссер гораздо более откровенно строил мизансцены по законам пластики и живописи. Секрет успеха, который не могла не признать в той или иной степени и критика, в целом недоброжелательная к режиссеру, состоял очевидным образом в несравненно большем соответствии авторским замыслам, в близости к литературному первоисточнику. Однако работа режиссера отнюдь не сводилась к «умиранию» в актере или в литературном тексте. Поэтический образ спектакля не сводился к механической сумме отдельных слагаемых, он существовал как своеобразное целостное идейно-художественное явление, не исчерпывающееся чисто иллюстративными задачами. Показательно с этой точки зрения несколько более позднее объяснение самого режиссера с критиками, даже благожелательно настроенными к спектаклю, относительно его живописного решения. Положительно оценивавшие спектакль критики непроизвольно готовы были свести его идейно-живописную сторону к «цитатам» из великих живописцев прошлого, к иллюстрации некоей определенной эпохи близким живописным материалом. В примечаниях к своей книге «О театре» Мейерхольд счел необходимым специально остановиться на этом вопросе: «Но было бы ошибкой думать, что постановка имела в виду повторить колорит и положения кого-либо из художников этой эпохи. В рецензиях, после постановки, авторы их искали в ней отражения самых разнообразных художников, упоминали и Мемлинга, и Джотто, и Боттичелли, и многих других. В “Беатрисе” был заимствован только способ выражения старых мастеров; в движениях, группах, аксессуарах и костюмах был лишь синтез линий и колоритов, встречающихся в примитивах» («О театре», с. 247). Изобразительное движение спектакля отнюдь не сводилось к серии цитат — иллюстраций к эпохе или к литературному первоисточнику, оно определялось поэтической концепцией режиссера, подчиняющей себе разные элементы и творчески преобразующей их («синтез») с точки зрения единого идейно-художественного замысла.

Из этого, разумеется, не следует, что удача режиссера обусловлена механическим «преодолением», полным отбрасыванием или неорганическим использованием как живописи, так и литературного произведения. Творческая трансформация в искусстве не предполагает полного отбрасывания источника, будь то литература, будь то живопись, и вместе с тем отнюдь не сводится к их механическому воспроизведению. Особо сложно и противоречиво в данном случае обстоит дело с литературным первоисточником, с драмой Метерлинка. И в своей предшествующей, и в последующей работе над Метерлинком Мейерхольд в лучшем случае имел частичный или эпизодический успех (как это было, скажем, в репетиционный период работы Студии на Поварской над «Смертью Тентажиля») — чаще же он терпел поражение; и только в этом случае, в постановке «Сестры Беатрисы», он достиг полного и безусловного успеха. Думается, это не случайно: в особой логике успеха «Сестры Беатрисы» и столь же явных неудач (или неполного успеха в других случаях), очевидно, есть своя закономерность.

Эту закономерность может несколько прояснить привлечение мнений и оценок Метерлинка Блоком — крупнейшим современником Мейерхольда из символистского литературного лагеря. Как раз в связи с мейерхольдовскими спектаклями Блок писал: «Метерлинк украл у западной драмы героя, превратил человеческий голос в хриплый шепот, сделал людей куклами, лишил их свободных движений, света, воли, воздуха»[xxix]. В сложной эволюции самого Блока в связи с событиями революции 1905 года в противовес искусству, связанному с разваливающимися старыми общественными отношениями, выдвигается концепция героического и трагического искусства, содействующего воспитанию человека, способного бороться со старыми жизненными установлениями, способного прежде всего к действенному самоутверждению. Выдвижение на первый план необходимости героической действенной индивидуальности проходит через все высказывания Блока этих лет на театральные темы. Самому театру поэт уделял так много внимания именно потому, что театр представляется ему тем родом искусства, который в наибольшей степени может в современных общественных обстоятельствах содействовать становлению героической действенной индивидуальности. Между тем развитие западной драмы со все большей определенностью выражает процессы распада большой личности, и у Метерлинка этот распад проступает наиболее отчетливо. Своеобразную поэтическую силу Метерлинка Блок усматривает в лиризме — в таком виде представляется ему аморфный, слитный, лишенный четких контуров индивидуальности коллективный герой, «группа лиц», бездейственно выражающих тему рока в метерлинковских драмах. Цитированное выше место из статьи Блока об утере драмой Метерлинка героя продолжено так: «Но Метерлинк, сделав все это, открыл тихую дверь, и сквозь нее мы прислушиваемся к звуку падения чистой, хрустальной влаги искусства. Метерлинк — уже золотой сон для нас, уже — радостное прошлое…»[xxx]. Цикл маленьких драм Метерлинка 90-х годов о роке, к которому прежде всего может быть отнесена эта характеристика, не предназначался самим драматургом к театральному воплощению; автор писал их, стремясь создать своеобразный лирический материал для последующего его воплощения композиторами в виде музыкальных произведений. Попытки Мейерхольда воспроизвести произведения этого цикла на сцене органичны для него: он стремился разрабатывать новый тип «подтекстовых» отношений между людьми, тот тип, который, с точки зрения режиссера, характерен для нового времени. Поэтому-то, несмотря на всю относительность успеха в постановках этих драм, его так влекло к Метерлинку.

Здесь отчетливо проступает существенное различие между Мейерхольдом и Блоком, во многом близких, параллельных в своем развитии художников. Сходные во многом вещи выступают у них в совершенно разном обличье, так что может создаться подчас представление о полном несовпадении их путей. На деле это совсем не так. В ретроспективе времени точки совпадения видны чрезвычайно ясно; несовпадения же носят не внешний, но содержательный характер, и поэтому их дороги так часто расходятся и так часты столкновения. Говоря просто, Блок борется за воскрешение большого, романтического

театра — театра пламенных страстей, высоких общественных идеалов. Такой театр кажется ему наиболее соответствующим духу времени. Черты утопии присущи подобному эстетическому устремлению, однако это утопия глубокая и плодотворная, во многом она нашла воплощение в классических романтических спектаклях первых лет революции, особенно в спектаклях Большого драматического театра. Мейерхольд стремится переоборудовать сцену, подчиняя это переоборудование раскрытию духовных коллизий, особых закономерностей внутренней жизни людей в новую эпоху, непосредственно и прямо не связывая эти поиски с определенными, конкретными событиями современной жизни. Несоответствие прямого содержания ставимых им произведений текущей современности относительно мало его смущало — он шел кружным путем, упорно работая над переоснащением сценической и актерской техники. Он тоже стремился к большим трагедийным обобщениям, но они представлялись ему невозможными без соответствующей сценической подготовки. В конкретных оценках — скажем, того же Метерлинка — Блок оказывался более правым, литературная широта его кругозора подсказывала ему такие оценки, которые оправдывались в непосредственно ближайшем будущем. Мейерхольду такое понимание дается с трудом, ценой неудач и тяжелых коллизий с современниками.

Стремительное идейно-духовное развитие Блока в самом ближайшем будущем приводит его к чрезвычайно резким определениям общественного значения Метерлинка. Борясь за романтического, действенного героя, Блок уже в 1908 году в статье «О театре» (быть может, вообще кульминационной для Блока 900-х годов в смысле общественно-активного отношения к современности) приходит к выводу, что метерлинковская «безгеройность» — не просто «радостное прошлое», «чистая, хрустальная влага искусства» — но фактический уход от больших вопросов духовной жизни современности, апология, оправдание невыносимой тяготы, тупика буржуазной прозаической действительности. Чем более высокой становится у самого Блока оценка общественной действенности, тем более объективно вредным представляется ему Метерлинк. Блок пишет: «… безвольные, слабые люди, влекомые маленьким роком, обреченные маленькой смерти, терзающиеся от маленькой любви, — ну хоть призрачные персонажи Мориса Метерлинка, писателя, отметившего своим литературным талантом целую большую эпоху, но, как мне кажется, органически враждебного театру, посягнувшего *кощунственно* на ту область, которая ему недоступна; на те высоты, где холодно и страшно, он хочет идти в автомобильной куртке. На снежных пиках он хочет выстроить театр “мира и красоты без слез”… Но лавина, которая погребла под собою даже Ирену и Рубека, расплющит его картонный домик, разнесет в щепы его уютную буржуазную постройку»[xxxi]. Судя искусство исключительно в свете героя, желающего и способного активно воздействовать на современную жизнь, способного перестроить ее, Блок игнорирует то обстоятельство, что у Метерлинка была совсем иная задача. Блок видит в «группировках героев» только одно: пассивность, бездейственность единичного героя, что кажется ему фактическим приятием и утверждением современных отношений. В этом

смысл контраста между «высотами, где холодно и страшно», и «автомобильной курткой». Механизированная современная жизнь прозаична, она враждебна «высотам духа»; делать вид, что такой вражды нет, — означает строить «уютную буржуазную постройку», оправдывать современную жизнь.

Ту сторону художественной ситуации, которая ему близка, Блок оценивает проницательно и точно. В свете этой оценки может быть прояснена причина успеха «Сестры Беатрисы». В маленьких «музыкальных» драмах 90-х годов, с точки зрения большого романтического действенного героя — дело обстоит именно так, как описывает Блок. В замыкающей этот цикл драме «Сестра Беатриса» (1901) положение вещей несколько иное. Прежде всего в маленьких драмах — условная, сказочная, абстрагированная обстановка. Действие происходит не известно где, не известно когда и не известно, с кем. В «Сестре Беатрисе» действие происходит в определенную историческую эпоху: в обстановке обобщенного, стилизованного, абстрагированного, но все-таки — средневековья; при всей обобщенности некое историческое уточнение времени есть, и оно не случайно. Это дает возможность особенным образом конкретизированного, но все-таки художественно внятного (в историческом смысле) сценического воплощения. Мейерхольду нужна была именно такая — обобщенная — конкретность. И далее самое основное, наиболее важное обстоятельство. Сюжет этой драмы представляет собой обработку средневековой легенды, в сущности, почти фольклорной ситуации, во всяком случае, ситуации, имеющей органические корни в искусстве средневековья, притом — очень высокого художественного класса [xxxii] . Это рассказ о согрешившей монахине, убежавшей из обители в соблазнительный «мир», и статуе Мадонны сошедшей с пьедестала и заменявшей грешную Беатрису во все годы ее отсутствия. По логике вещей здесь получается крепкий, ясный и острый сюжет; в центре этого сказочного сюжета стоит хотя и обобщенная, абстрагированная, но все же ясная, четкая индивидуальность героини. Таким образом, получается именно то, что нужно Мейерхольду: сочетание конкретности и поэтической обобщенности как в сюжете, так и в герое. Те «высоты, где холодно и страшно», по словам Блока, то есть большие вопросы человеческого духа, здесь не измельчены, не принижены, не превращены в «уютную буржуазную постройку»: сюжет носит высокий гуманистический смысл оправдания земного, грешного и страдающего человека. Особо счастливым обстоятельством здесь было то, что сюжет и индивидуальность героини соответствовали артистической индивидуальности Комиссаржевской. Соответствие это было относительным, неполным, но оно было, и это-то во многом обусловливало большую театральную удачу. Комиссаржевской не нужен был быт, приземленность; ее волновал драматизм несовпадения между идеальными устремлениями значительной человеческой личности современного мира и конкретными условиями ее жизненной судьбы. В обобщенной, условной, сказочной форме она увидела эту коллизию в метерлинковской драме, в раздвоении героини, выступающей как страстная, земная, грешная женщина в облике монахини и как находящая ей высшее оправдание Мадонна — идеализированный образ высокой женственности.

Именно трагизм этого единого и в то же время двойственного образа и дают описания игры Комиссаржевской в мейерхольдовском спектакле: «Я был влюблен во сне в эту католическую богоматерь, так напомнившую ту, которую я видел в Севилье, я чувствовал ужас грешного тела земной Беатрисы, сквозившего из-под ее багряных лохмотьев…» [xxxiii] . Следует опять-таки выделить описание игры Комиссаржевской, строго и точно выполненное игравшей с ней рядом В. П. Веригиной: «Образ монахини Беатрисы и образ Мадонны передавались Комиссаржевской совершенно различно. Артистка одинаково строго следовала ритму Метерлинка, но окраска звука голоса у Мадонны была иной, чем у монахини. В голосе Беатрисы в последней картине чувствовалась теплота, страдание, гнев и смирение. Мадонна говорила на прозрачном звуке. Это создание Комиссаржевской появилось в результате творческих прозрений больших художников» («Встречи с Мейерхольдом», с. 39). Известно, какую большую роль играл в сценических созданиях Комиссаржевской голосовой рисунок. В описании Веригиной отчетливо ощутима динамика и трагическое раздвоение всего единого сценического построения персонажа: актерское «оправдание» образа — в земных страданиях, в горечи реальной женской судьбы. В неразрывной связи с ней выступает второй голосовой тон — прозрачный, очищенный от тяжести, возвышенный, ведущий ту же тему, как бы по-новому, иначе, «просветленно» ее передающий. Это — одна тема, один образ, но трагически раздвоившийся.

В. П. Веригина говорит о «творческих прозрениях больших художников», то есть о художественном единении Комиссаржевской и Мейерхольда в процессе создания этого образа. На деле, по-видимому, все обстояло сложнее. Для Комиссаржевской творческое единство «реального» и «идеального» в их драматически противоречивом сопряжении, по-видимому, было художественной нормой, чем-то само собой разумеющимся, стихийно найденным в ее предшествующих исканиях. Для Мейерхольда в тот период это было еще предметом поисков на многообразных и кое в чем довольно извилистых путях. Из группы персонажей, из «хора» монахинь, нищих, странников, из обобщенного образа средневековья выделился резко индивидуальный, особенный трагический голос. Для Мейерхольда это было в какой-то степени неожиданностью, во всяком случае, в виде особой задачи в тот период у него это еще не выступало. Нет сомнения, тот обобщенный, высокопоэтический и трагически противоречивый образ средневековья, который он создавал в спектакле, помогал Комиссаржевской, был необходимой и в какой-то степени единственно возможной сценической средой, в которой только и мог возникнуть возвышенный образ страдающей женщины. Но сам этот обобщенный образ, его «коллективная» сторона занимали Мейерхольда больше, чем грани чисто индивидуальные, внутренняя логика именно данного лица-персонажа.

Различие между Мейерхольдом и Комиссаржевской, по-видимому, именно в этом и состояло. В единой теме спектакля для Мейерхольда важнее всего была трагическая противоречивость в образе «группы лиц», в синтетическом образе средневекового «коллектива», для Комиссаржевской — драма

страдающей индивидуальности в собственном смысле слова. Говорить об этом следует для того, чтобы вернее постигнуть последовавший затем острый конфликт между актрисой и режиссером. Далее, говорить об этом надо еще и потому, что часть современной критики искала разноречий в спектакле между актрисой и режиссером и находила их там, где реально их не было. Так, сегодня представляется односторонним и неточным то противопоставление Мейерхольда и Комиссаржевской, которое дано в одной из статей цикла «Заметки философа» А. В. Луначарским. Остро и талантливо анализируя спектакль «Сестры Беатрисы», А. В. Луначарский утверждал, что режиссер затушевывает в постановке драматизм, противоречивость основной темы: «… все элементы истинного драматизма были по мере сил отброшены постановкой: живые картины, ритмическая речь на тему о жажде чуда и радость его осуществления — вот что нам дали, проявив таким образом тенденцию: прочь от драмы к грезе, от ужаса к примирению». Примирение, затушевывание противоречий было свойственно тем символистским литературным источникам, которыми пользовался Мейерхольд, но отождествлять эти источники и работу режиссера оснований нет — Мейерхольд объективно стремился выявлять именно противоречия, но не «примирение». Сконструировав «примирение», Луначарский противопоставляет режиссуре те элементы противоречивости, которые он тонко и точно улавливает в работе Комиссаржевской: «Драматичен момент буйного протеста изможденной Беатрисы против той справедливости небес, которую мы видим в живой жизни, и тут, несмотря на всю невыгоду положения, созданную и автором, и режиссером, г-жа Комиссаржевская вырвалась из всяких пут и схватила за сердца интонацией мятежа и неизбывной скорби». Конкретный анализ верен, хотя исходная посылка автора неточна: противоречивость, трагизм воплощаются Комиссаржевской в *индивидуальном* образе, что явно не входило в намерения режиссера, но должно было выявиться в *целостном образе людей средневековья*. Диссонансы, трагичность критик относит только за счет актрисы, что объективно неверно. Совершив подмену темы спектакля — темой актрисы, Луначарский далее предъявляет требования к спектаклю, уже совершенно не входившие в намерения ни актрисы, ни режиссера, — он утверждает, что следовало в спектакле изобразить диссонансы современной социальной жизни: «… Здесь, среди нас, в огромном мире, свирепствует чудовищный разврат, и тысячи Беатрис продают за кусок хлеба свое счастье, свое тело и детей своих на попрание и растление… и надеяться им можно только на собственный мятеж, мятеж эксплуатируемых против эксплуататоров»[xxxiv]. Здесь уже происходит другая подмена — подмена самой темы спектакля. Драматическую противоречивость стремились изобразить и актриса, и режиссер, однако это была противоречивость сознания человека, а отнюдь не социальная коллизия в прямом виде. У критика явно происходит *подмена* противоречий сознания — противоречиями социальными, что очевидным образом не входило в задачи никого из создателей спектакля. Луначарский социологически упрощает, переводит в другой план тему спектакля.

Приписывать режиссеру затушевывание противоречивости жизни у критики оснований не было, но такое затушевывание объективно содержалось в тех источниках, откуда он, по-своему их перерабатывая, черпал идеи «синтетического зрелища» в современном театре. Непосредственный учитель Мейерхольда в этот период, Вяч. Иванов, говорил о предчувствиях «новой органической эпохи», видел в современности «начинающееся тяготение к реинтеграции культурных сил, к их внутреннему воссоединению и синтезу». На этой основе он ставил задачу перед театром: «Театр должен окончательно раскрыть свою динамическую сущность; итак, он должен перестать быть “театром” в смысле только “зрелища”… Довольно лицедейства — мы хотим действа. Зритель должен стать деятелем, соучастником действа»[xxxv]. В плане непосредственно театральном это означало уничтожние отдельной от зрительного зала сценической площадки, вовлечение зрителя в качестве соучастника в действие. Сведение сцены к узкому переднему пространству авансцены у Мейерхольда в той же «Сестре Беатрисе» было шагом в направлении этой программы. В плане общественно-историческом это означало (у Иванова, но не у Мейерхольда) культурническую, либеральную попытку переделки современного человека помимо общественных путей, минуя острые революционные катаклизмы, потрясавшие страну. В еще более широкой исторической перспективе — «предчувствие новой органической эпохи» означало возможность вообще возникновения новых общественных структур само собой, помимо общественной борьбы. Средневековье в подобных построениях — «органическая эпоха». «Предчувствие органической эпохи» в той конкретной обстановке означает возможность возникновения чего-то вроде средневековья в современности, то есть решения социальных противоречий и внутренних коллизий личности опять-таки помимо общественной борьбы. Поскольку «хоровое действо» — путь к такой общественной структуре, то в нем нет места для страдающей современной личности, она вносит диссонанс в это «хоровое» единство. С этой точки зрения образы типа тех, которые создавала Комиссаржевская на сцене или Блок в поэзии, незакономерны потому, что они дисгармоничны. Конечно, Мейерхольд всей этой сложной цепи умозаключений не осознает. Мейерхольда интересуют философски обоснованные, широкие обобщения, подкрепляющие его собственные практические сценические поиски. Но художественные «несогласия» между Комиссаржевской и Блоком, с одной стороны, и Мейерхольдом, с другой, — восходят именно к этому источнику.

В целом, однако, Мейерхольд движется по тому же пути, что и Блок и Комиссаржевская, но несколько иначе: его занимают иные конкретно-художественные проблемы, поэтому он приходит, в итоге, к очень близким результатам, но опять-таки приходит иначе. Проблема индивидуального драматически противоречивого образа возникает и перед ним. Можно думать, что образ Комиссаржевской — Беатрисы — один из важных внутренних толчков для возникновения подобных вопросов. Непосредственно же в режиссуре проблема новой личности на сцене и соответственно проблема актерского образа встает перед ним в работе над блоковским «Балаганчиком».

Именно в «Балаганчике» Мейерхольд приходит фактически к таким художественным решениям, которые отдаляют его и от Метерлинка, и от Вяч. Иванова, однако еще и здесь свою рознь с этими авторами Мейерхольд не осознает. Прежде всего Блока он воспринимает в связи с «мистическим анархизмом», и воплощение его пьесы на сцене театра Комиссаржевской для него — прямое продолжение его предшествующей деятельности. «Балаганчик» действительно писался Блоком по заказу Г. Чулкова для замышленного «мистическими анархистами» театра «Факелы», где его должен был ставить Мейерхольд, а когда этот театр не состоялся, пьеса Блока появилась в печати, на страницах одноименного альманаха «мистических анархистов», в окружении теоретически обосновывающих это направление статей и материалов. После написания пьесы прошел год, Блок за это время далеко ушел вперед, и, как это часто бывает, в ходе его стремительной эволюции отчетливо обнаружилось, что и раньше, во время создания пьесы, он был очень далек, по существу, от догм «мистических анархистов», мало чем отличающихся от соловьевства. Это положение осознается и близкими в ту пору к Блоку людьми; так, С. Городецкий, тоже примыкавший к «мистическому анархизму», писал в рецензии на отдельное издание блоковских драм: «“Балаганчик”, по тонкой иронии судьбы родившийся вместе с “Факелами” и появившийся впервые в них, оказывается совершенно противоположным по своему смыслу идеям Георгия Чулкова» [xxxvi] . Примечательно, что даже те авторы-современники, которые склонны были отождествлять позицию Блока в «Балаганчике» с идеями «мистических анархистов», самое это единство трактовали так, что от догматических, схематических «синтезов» соловьевства, характерных для символизма, ничего не оставалось: К. Чуковский увидел в «Балаганчике», поставленном Мейерхольдом, «прекрасное равнодушие отчаявшегося»[xxxvii], что само по себе в известной степени близко к Блоку и достаточно далеко от реального «мистического анархизма».

В предисловии к своей книге «О театре» Мейерхольд писал: «На отношение мое к методам инсценировок особенно значительное влияние имели приемы, примененные мною при постановке двух пьес: “Дон Жуана” — Мольера и пантомимы А. Шницлера — “Шарф Коломбины”, в переделке Доктора Дапертутто. Первый толчок к определению путей моего искусства дан был, однако, счастливой выдумкой планов к чудесному “Балаганчику” А. Блока. Со времени постановок этих трех пьес основной заботой моей становится решение театральных вопросов, связанных с проблемой *просцениума*. Несмотря на то, что ни в одной из предлагаемых здесь статей тема о просцениуме не освещена всесторонне, читатель легко заметит, что к вопросу о просцениуме стянуты в этой книге все нити различных тем» («О театре», с. 103 – 104). Мейерхольд устанавливает здесь единство своего пути в петербургский период работы; следующие вслед за режиссурой театра Комиссаржевской драматические постановки в Александринском театре и на частных сценах связаны с «Дон Жуаном» и «Шарфом Коломбины» — вплоть до «Маскарада». Начальной точкой этого единого пути объявляется «Балаганчик». Связующей сквозной нитью выделяется проблема, кажущаяся

чисто технологической, — проблема просцениума. Связь этой технологической проблемы с объективным духовным содержанием поисков Мейерхольда и должна выясниться при рассмотрении постановки «Балаганчика».

Возникает прежде всего вопрос: почему Мейерхольд «счастливую выдумку планов» в этом спектакле считает начальным пунктом своей самостоятельной режиссуры вообще? Ведь он ничего не говорит тут о своих предыдущих спектаклях и, следовательно, именно с этого спектакля он ведет счет своих индивидуально-своеобразных, характеризующих его как художника режиссерских работ. Попытки осуществления спектакля на просцениуме, как мы видели, были уже в предыдущих спектаклях Мейерхольда — в тех же «Гедде Габлер» и «Сестре Беатрисе». Почему же Мейерхольд выделяет именно этот спектакль, или, говоря иначе, что же в нем принципиально нового? Ответ чисто технологического плана тут будет таков: в «Гедде Габлер» и в «Сестре Беатрисе» просцениум еще не был освоен Мейерхольдом как игровая площадка, в трех измерениях по-новому трактуемого сценического пространства. Были только два измерения. Суженная сценическая площадка использовалась только для построения барельефных (или горельефных, если быть точнее) изображений. Актер не мог двигаться в этом узком пространстве, поэтому мизансцены тяготели к живописного типа пластике и композиции. Такое построение могло дать частную удачу в тех случаях, когда литературные образы были больше лирическими, чем драматическими, не нуждались в более многосторонней, «трехмерной» характеристике («Сестра Беатриса») — да и там, как мы видели, где требовалось более широкое жизненно-правдивое (в особых границах) истолкование («Гедда Габлер») — и тогда возникало несоответствие, предопределявшее неудачу. В «Балаганчике» сцена открывала новое — условное — трехмерное игровое пространство. Это был просцениум, потому что в глубине сцены, в ее задних планах, не было претензии на иллюзию еще более далеких пространств. Сцена вообще не претендовала на иллюзию реального пространства; то пространство, на котором строился спектакль, было «условным», «театральным», точно отграниченным задней стеной театрального здания. Но в этих границах пространство было трехмерным, четко разграниченным на отдельные планы, и актер мог свободно двигаться в этих пределах. В предыдущих спектаклях актер превращался в часть, деталь барельефа, говоря точнее, — в деталь ожившей, приобретшей объемность, горельефность, картины. Это эстетически незакономерно и может быть оправдано только в перспективе, как поиски просцениума в качестве основной игровой площадки [xxxviii] . Именно подобную роль и играли эти спектакли в движении Мейерхольда. В «Балаганчике» расположение актеров на сцене не связано с искусственно суженным пространством, их движения диктуются смысловым развитием спектакля, и с этом плане свободно трехмерны. Поскольку используется вся глубина сцены, и в то же время эта глубина сцены не претендует ни на что другое, кроме площадки для игры, — получается так, что вся сцена как бы превращается в просцениум.

Технически это осуществляется тем, что на сцене выстроен маленький театрик, со своим декоративным «павильоном», и действие пьесы происходит

как на этой «сцене на сцене», так и перед театриком. В примечаниях к своей книге «О театре» Мейерхольд так описывает устройство сцены в спектакле: «Вся сцена по бокам и сзади завешена синего цвета холстами; это синее пространство служит фоном и оттеняет цвета декораций маленького “театрика”, построенного на сцене. “Театрик” имеет свои подмостки, свой занавес, свою суфлерскую будку, свои порталы и падуги. Верхняя часть “театрика” не прикрыта традиционным “арлекином”, колосники со всеми веревками и проволоками у публики на виду: когда на маленьком театрике декорации взвиваются вверх, в настоящие колосники театра, публика видит все их движение» («О театре», с. 250). Мейерхольд особо акцентирует в своем описании «театрализацию», разоблачение сценической иллюзии, «условный» характер всего построения («борьба с натурализмом»), и это может помешать современному читателю уловить смысл того огромного сценического открытия, которое здесь происходит. Между тем «рациональное зерно» найденного отнюдь не исчерпывается возможностями «условного» спектакля, но выходит за его пределы. Синие «сукна», окружающие сценическое пространство, отрезают возможность поисков дальних планов, практически не осуществимых в театре любого направления. Следовательно, отграничение пространства означает не только «театрализацию», но и трезвую констатацию факта реальных границ сцены. Они определяют и реальное игровое пространство, которое может быть использовано совсем иначе — не условно, но жизненно. В поразившем воображение молодого Мейерхольда оформлении сцены «Сад Шуйского» в спектакле МХТ была построенная терраса сбоку сцены, вдоль рампы тянулись деревья. Это отграничивало, делало ощутимым пространство сцены с другой стороны, со стороны зала. Сзади предполагались «дальние планы» — но они были фикцией, не принимавшейся зрителем во внимание по логике вещей: ведь главное тут — отграничение пространства, но не его «натуральность». Мейерхольд имеет дело с этими же фактами. Он делает реально ощутимым пространство — но в ином качестве. В спектакле МХТ оно становилось ощутимым жизненно. Построенный театрик и сукна, отграничивающие сцену, в «Балаганчике» делают пространство ощутимым поэтически, однако на основе той жизненности, которая уже была найдена Станиславским. Сама «театрализация», подчеркнутая «условность», нужна именно для того, чтобы разыгрываемое воспринималось в своем подчеркнуто поэтическом качестве, и только, хотя Мейерхольду кажется, что главное в его находке именно «условность».

В дальнейшем описании Мейерхольд говорит: «Перед “театриком” на сцене, вдоль всей линии рампы, оставлена свободная площадка. Здесь появляется “автор”, как бы служа посредником между публикой и тем, что происходит на маленькой сцене» (там же). Мейерхольд опять-таки явно подчеркивает «условный» характер этого промежутка между «сценой» и «зрителем», «театрализованный» характер действия. На деле это «промежуточное» пространство как бы создает двойное видение, оно связано с сукнами, отграничивающими сцену, и превращает тем самым и построенный театрик в часть просцениума. Это как бы черта между залом и «театриком»,

делающая ощутимой границу сцены со стороны зала. Реальная ее функция не утверждение «условности», но, напротив, подчеркивание жизненности, но жизненности поэтической. Ведь фигура «автора» подчеркнуто современна, отделена от представления на сцене театрика, это как бы «один из зрителей», появившийся в промежутке между сценой и залом. Примечателен здесь следующий факт, сообщаемый А. Дейчем в его воспоминаниях. А. Дейч видел «Балаганчик» в гастрольной поездке Мейерхольда в 1908 году, после разрыва с Комиссаржевской. В этом спектакле, как и на сцене театра Комиссаржевской, был построенный театрик, но «автор» выходил на узкое пространство перед этим театриком не из-за кулис, а из первых рядов партера («Встречи с Мейерхольдом», с. 63). Это раскрывает подлинный смысл всего приема «двойного зрения». Промежуток между сценой «театрика» и залом, превращающий всю сцену в просцениум, используется в этом случае не для подчеркивания «театрализации», но для напоминания о том, что у этого представления есть свой жизненный смысл, раз в него вмешиваются люди, выходящие из зала. «Посредники», о которых говорит Мейерхольд в примечаниях к спектаклю, в этом случае еще более открыто, недвусмысленно связывают сцену с залом, что предполагалось смыслом представления во всех его вариантах. Фактический смысл всего построения — поэтическая жизненность.

Втягивание всего сценического игрового пространства в действие, подчинение его реальному содержанию спектакля, использование его для определенных смысловых акцентов в структуре произведения театрального искусства — вот суть того, что произошло в постановке «Балаганчика». Это открытие имеет далеко идущие последствия для всего дальнейшего движения русского театра. Можно было бы проследить эту особенность организации сценического пространства в работах Вахтангова и его учеников — от «Принцессы Турандот», скажем, и до «Много шума из ничего» — вплоть до «Доброго человека из Сезуана» в постановке Любимова; своеобразное преломление этого принципа в работах Таирова (будущий руководитель Камерного театра играл в качестве актера в мейерхольдовском «Балаганчике» одну из важных ролей — в первой паре влюбленных в сцене маскарада) и т. д. Очевидно, более важно указать на последующее фактическое использование этого принципа в спектаклях иного, кажущегося противоположным, театрального направления. В знаменитом спектакле «Дни Турбиных» (1926 год, руководитель постановки Станиславский) в важнейшей сцене — в гимназии — действие развертывалось на архитектурно построенной широкой лестнице, занимавшей большую часть сценического пространства и фронтально раскрытой в сторону зрительного зала. В действии использовались три игровых места: площадка над лестницей, сама широкая лестница, не доходившая до рампы, и пространство между лестницей и рампой. Основной архитектурный стержень построения — лестница — естественно связывавшая между собой оба других пространственных плана, отчетливо напоминала выстроенный театрик в мейерхольдовском «Балаганчике». Пространство между концом лестницы и рампой естественно образовало четкий просцениум. Разница здесь та, что

мейерхольдовский «театрик» и просцениум перед ним подчеркивали условность, то есть обнажали «механику» построения. На первом этапе осознанного подчинения сценической площадки поэтическому смыслу спектакля едва ли это могло быть иначе. Мхатовская лестница, напротив, своей естественностью скрадывает, прячет просцениум, скрывает «механику построения», делает ее как бы само собой разумеющейся. По сути же, построение идентично, хотя у Мейерхольда оно «раздето», в МХАТе, напротив, тщательно, искусно «одето». Для видевших спектакль ясно, какую огромную роль играла в этой сцене организация пространства — проход трагической фигуры Хмелева — Алексея Турбина, ее обреченное одиночество на верхней площадке лестницы, группировки растерянных юнкеров на просцениуме, последующий выстрел и Николка — Кудрявцев с телом Алексея на ступеньках лестницы; далее — встречное движение махновцев из правой боковой кулисы на просцениум. При таком четком расчленении пространства, действенном использовании его разных планов бессмысленно даже ставить вопрос, как много потеряла бы сцена в своей трагической выразительности, лишись она этого осознанного подчинения всего пространства сцены содержанию эпизода, настолько слит здесь смысл с построением. Заново возникшая «естественность» здесь преемственно связана вместе с тем с той «обнаженной театральностью», которая в мейерхольдовском «Балаганчике» впервые полностью подчинила все пространство сцены внутреннему, духовному содержанию театрального зрелища.

Решение волновавших режиссера сценических задач в спектакле «Балаганчик» стало возможным благодаря высоким литературным качествам пьесы, соответствия ее содержания тем проблемам, которые возникали перед Мейерхольдом. Проблема человека, героя, современной личности стоит в центре блоковской пьесы и своеобразно, совершенно по-особому в ней раскрывается. Если в пьесах Метерлинка отдельная человеческая личность может быть (и чаще всего является) только деталью, частностью в общем построении, и общие вопросы жизни ставятся помимо этой конкретной единичной личности, то у Блока никогда так не было — ни в ранний, ни в последующий период творчества: у Блока всегда человек стоит в центре внимания, образ человека — в центре произведения искусства. В ранний период блоковской поэзии, в «Стихах о Прекрасной Даме» рисуются своеобразно-героические образы двух персонажей — Дамы и ее поклонника Рыцаря — образы, в связи с которыми ставятся общие вопросы современной жизни. Образы эти отмечены цельностью, своеобразным пафосом утверждения жизни и героики, и возникают на фоне многообразных знаков упадка, раздробленности, ущерба, преодолеваемых как раз благодаря тому своеобразному героическому пафосу, которым охвачены центральные персонажи. Персонажи эти условного, театрализованного типа; Блока всегда влекло к театру, но условно-театрализованная форма ранних героев создаваемого им своеобразного «лирического романа в стихах» объясняется не только постоянным влечением автора к театру. Во многом эта театрализованная форма объясняется также стремлением автора во что бы то ни стало утвердить

эту своеобразную героику — даже вопреки реальным возможностям современной жизни. Ранний Блок испытывает сильное воздействие Соловьева; теории этого философа о грядущем «синтезе», о преодолении социальных и личных противоречий умозрительным, головным, чисто личным путем подкрепляют поиски поэтом своеобразной героики, но, поскольку поэт не до конца доверяет этим философским построениям, видит их несоответствие жизненным реальностям, то условно-театральная форма как бы содействует созданию несколько искусственной «цельности», не всегда подкрепляемой реальным жизненным материалом. Эта своеобразная, отличающаяся высокой поэтичностью, художественная система обнаруживает свой условно-романтический, утопический характер в свете революционных событий 1905 года. В поэзию Блока вторгается новый материал, новые представления о жизни и человеке, отличающиеся стихийной взрывной силой. Но от высокой концепции поэтической героики Блок отказываться не хочет. На переломе к новым представлениям о современной героической личности и появляются три драмы 1906 года. В первой из них, в «Балаганчике», написанной в самом начале 1906 года, с особой силой ставится вопрос о мнимой и подлинной цельности человека, о возможностях героических начал в современной жизни, о театральной лжи и правде, о возможностях современного человека.

В драме Блока есть в своем роде «комплексность», все персонажи представляют особую «группировку персонажей», тесно между собой взаимосвязанных. Однако это общность совсем иного типа, чем в драмах Метерлинка, хотя, по-видимому, генетически она в какой-то степени связана с Метерлинком, в особенности с ранними драмами последнего — отсюда и особая острота творческой полемики с Метерлинком, находящая свое выражение и в рукописях «Балаганчика»[xxxix]. Кроме общей взаимосвязанности персонажи драмы подразделяются, в свою очередь, еще на несколько четко разделенных группировок; по поводу одной из них, «мистиков», Блок пишет в материалах к пьесе: «Это люди, которых Метерлинк любит посадить вместе в зале и подсматривать, как они станут пугаться…»[xl]. Далее в тексте наброска Блок называет этих персонажей «дураками и дурами»; в тексте законченной драмы так этих персонажей не называют и имя Метерлинка не упоминается — но именно картиной ожидания этими же людьми какого-то события, долгожданного и пугающего, открывается пьеса. Это типично метерлинковская ситуация, решаемая совершенно иначе, чем в пьесах бельгийского драматурга. Механичность, мертвенность и отдаленность от жизни характеризуют у Блока эту группу действующих лиц. Ожидание этими персонажами прихода «Рока», катастрофического события, долженствующего изменить все, повернуто в пьесе совсем иным образом, чем у Метерлинка. Такое важнейшее, поворотное в жизни людей событие действительно наступает, но оно оказывается простейшей жизненной ситуацией: обычной, земной человеческой любовью, роковым образом не находящей себе столь же обыкновенного разрешения, как оно возникло. Столь простой поворот ситуации метерлинковского «ожидания» повергает мистиков в еще больший ужас, чем если бы действительно произошло ожидаемое ими светопреставление. Отдаленность от жизни

непонимание происходящего в ней «мистиками» сказывается в пьесе в том, что обнаружение простого человеческого смысла происходящего полностью раскрывает мертвенную механичность «мистиков». В том же наброске пьесы ремарка гласит: «Общий упадок настроения. Дураки и дуры безжизненно повисли на стульях. Рукава сюртуков вытянулись и закрыли кисти рук, точно их и не было. Головы ушли в воротники сюртуков. Кажется, на стульях висят просто пустые сюртуки»[xli]. В важнейшей своей программной статье 10-х годов «Балаган» Мейерхольд следующим образом описывает эту сцену в поставленном им спектакле: «В первой картине блоковского “Балаганчика” на сцене длинный стол, до пола покрытый черным сукном, поставлен параллельно рампе. За столом сидят “мистики” так, что публика видит лишь верхнюю часть их фигур. Испугавшись какой-то реплики, мистики так опускают головы, что вдруг за столом остаются бюсты без голов и без рук. Оказывается, это из картона были выкроены контуры фигур и на них сажей и мелом намалеваны были сюртуки, манишки, воротнички и манжеты. Руки актеров просунуты были в круглые отверстия, вырезанные в картонных бюстах, а головы лишь прислонены к картонным воротничкам» («О театре», с. 288). Как видим, Мейерхольд нашел пластическое выражение для уничтожающего осмеяния «мистиков», выискивающих «высокий» и «катастрофический», «роковой» смысл поверх тех реальных событий, которые протекают на сцене помимо людей и их отношений. Омертвение, механичность «мистиков», их представлений о жизни и людях прямо воплощены в картонности их фигур, действительно изготовленных из картона, что и обнаруживается в определенный момент действия, когда реальные головы актеров исчезают в прорезях картона и остаются только рисованные фигуры. «Метерлинковское» начало в пьесе подается резко отрицательно.

В своем описании Мейерхольд не напоминает, что стол, за которым сидят «мистики», был расположен на сцене выстроенного театра. Контрастной фигурой представал «автор», вмешивавшийся в действие и дававший ему свое истолкование. «Автор» появлялся на просцениуме, и контраст этот тем самым реализовывался пространственно. Однако этот подчеркнутый контраст означал вместе с тем фактическое сходство «автора» и «мистиков». «Автор» — человек современного обличил, интерпретировал свою пьесу (обычную пьесу, поставленную в обычном театре) как банальную историю любовного треугольника, устранение помех между любящими, завершающееся столь же банальным браком. У «мистиков» был «перелет» в истолковании, у «автора» — «недолет». Реальных людей не видели ни «мистики», ни «автор». «Автор» был «подножным реалистом», поэтому он мог даже выйти из зала. Однако «реализм» его — мнимый, как мнимым является и контраст с «мистиками». Его интерпретация — столь же картонажна, как и у «мистиков». Появляясь на просцениуме то ли из-за кулис, то ли из зала, он давал тем самым понять, что все картонажное представление придумано им, существует только в его плоском воображении, идущем мимо жизни и реальных людей.

Поэтому вторая часть представления разыгрывалась на всей сцене: взвивались вверх декорации построенного театрика на глазах у зрителей и

сцена оставалась полностью открытой; на ней, опять же на глазах у публики, появлялись новые декорации. Это означало, по смыслу пьесы, что по мере развития реальных отношений людей исчезала, посрамлялась картонажность, искусственность построений как «мистиков», так и «автора». Полное раскрытие сцены, тем самым, было полным ее подчинением людям, освобождением ее от иллюзий, свойственных как «мистикам», так и «автору». И «автор», и «мистики» были в «нормальных», благопристойных буржуазных костюмах — сюртуках, и это их нормальное буржуазное обличье оказывалось картонажным, мнимым перед лицом реальности человеческих чувств. А носителями подлинных человеческих чувств оказывались герои традиционного народного балаганного зрелища — Пьеро, Арлекин и Коломбина. У самого Блока в этом контрасте была скрыта злейшая насмешка над благопристойными буржуазными зрителями и одновременно — глубокая лирика, связанная с героями народного зрелищного действа[xlii].

Мейерхольд в своей постановке обостренно выявил и то и другое, и надо сказать, что набросившаяся на спектакль буржуазная пресса в ее крайних гранях — буржуазного либерализма и явной реакции — особенно отчетливо почувствовала насмешку над благопристойной буржуазной публикой. Рецензент кадетской газеты издевательски называет блоковскую пьесу «Бедламчиком», особое же его недоумение и неприязнь вызывает то обстоятельство, что «Ал. Блок, изящный лирик, вдохновился сюжетом Петрушки», «обыкновенного русского Петрушки»[xliii], то есть трезво и злобно усматривает лиризм пьесы в ее народно-балаганных героях. А рецензент архиреакционного суворинского «Нового времени», весьма квалифицированный театральный критик, последовательно и искусно натравливает на режиссера главную актрису и владелицу театра, способ режиссуры именует «чепушистой мейерхольдовщиной», а смысл спектакля видит в осмеянии буржуазной публики: «В конце концов, думаешь: да не сатира ли над самой публикой этот “Балаганчик”? О, тогда это действительно очень злая шутка!»[xliv] Пьеса Блока и спектакль Мейерхольда действительно представляли собой весьма «злую шутку» над обычной буржуазной публикой, хотя далеко не до всей публики насмешка доходила. В рукописях Блока существуют планы, где центральные герои и прямо представляют собой людей социальных низов. Так, центральный герой называет свою «невесту» просто Машей, а сам он гораздо более отчетливо имеет облик городского простолюдина, чем в законченном варианте пьесы. Надо думать, как это и сформулировали кадетская «Речь» и «Новое время», противопоставление «приличным господам» балаганных лицедеев ощущалось в итоге еще более оскорбительным для буржуазного зрителя, чем это было бы в иных вариантах.

Герои положительного плана представляют собой тоже группу лиц, тесно между собой взаимосвязанную. Эта группа лиц не менее отчетливо решена совершенно иным способом, чем у Метерлинка, и даже в порядке негативном она совсем не похожа на его героев. Разыгрывается традиционная ситуация любовного соперничества. Сначала Коломбина отвергает попытки «мистиков» истолковать ее появление как трансцендентное событие, вторжение «миров

иных» в земную жизнь: она хочет уйти от «мистиков» с простодушно-лирическим Пьеро, считающим ее своей долгожданной «невестой». Затем появляется звенящий бубенцами Арлекин (в спектакле Мейерхольда он вылезал из-под стола «мистиков»), и Коломбина так же легко и бездумно покидает Пьеро и уходит с Арлекином. Дальнейшие события — драматический центр пьесы, ее кульминацию — зритель узнает из монолога Пьеро, что говорит о лирической природе пьесы Блока. Монолог произносится на сцене, уже уничтожившей свое членение на разные планы, ставшей единым театральным пространством, подчиненным «лирике», человеческим переживаниям. Содержание монолога — рассказ о том, как любовь Арлекина превратила Коломбину в картонную куклу, а «соперники», обнявшись, всю ночь бродят по вьюжным ночным улицам, грустя и смеясь над исчезновением Коломбины-человека и появлением вместо нее картонной куклы.

Все это загадочно, не находит себе поначалу прямых объяснений, и только в последующем, третьем «акте» (монолог Пьеро в движении действия представляет собой целый второй «акт»), опять же косвенно, раскрывается содержание происходящего. Блок ищет единого, целостного, волевого и одновременно лиричного героя. Но таким героем в драме не может быть обычный современный человек. Он, этот обычный человек, душевно разорван, расщеплен на несоединимые крайности. Пьеро и Арлекин — «двойники», «братья», разные грани, разные стороны одной личности. Пьеро прост и душевен, он беззаветно и искренне любит свою «невесту», но любовь его пассивна, бездейственна; Арлекин ослепительно ярок, победоносен, предельно действенен, но любовь его лишена индивидуально-душевных красок, односторонне-чувственна. Поэтому они оба порознь не могут дать простого земного счастья, оба недостаточны, оба омертвляют, превращают в картонный персонаж земного, обычного человека — Коломбину-Машу. Поэтому и сами они балаганно-комичны (в высоком смысле) — они абстрактно-обобщенны, маскообразны, они — лицедеи, персонажи театрального представления, но не участники земной жизни, с ее обычными тревогами. Блок любил высокую драму, типа шекспировских трагедий, мечтал о ее возрождении на сцене. Но он знал, как большой художник, что это достаточно сложно. Пошляк, драмодел, «автор» пытается толковать сюжет драмы как преодоление внешних препятствий, стоящих перед любящими. Блок показывает, что в современности все не так; думать, что все так просто, означает быть дураком, каковым и является «автор», наравне со своими двойниками — «мистиками». Преграды между любящими возникают по их собственной вине — из-за их неполноценности. Пьеро способен только вздыхать и обожать, Арлекин только увлекать чувственной «вьюгой» — цельного счастья дать они не могут потому, что они сами нецельны. Поэтому драма, изображаемая на сцене, не может походить на «Ромео и Джульетту», не может потому, что в современности не может быть самого Ромео, цельного героя, способного любить одновременно и возвышенно, и чувственно-телесно. Трагическая ситуация «Балаганчика», скорее, восходит к сюжетам и характерам Достоевского, к коллизии Рогожина и Мышкина. Именно эту двойственность центральных персонажей и обнажает

третий акт (вторая половина спектакля). В обстановке маскарада выступает несколько пар масок, которые как бы повторяют, дублируют темы любви Арлекина и Пьеро. (Кстати сказать, в первой, то есть «возвышенной», паре влюбленных, дублирующих любовь Пьеро, играл А. Я. Таиров: по смыслу пьесы он играл одну из важнейших ролей — роль «двойника» Пьеро — В. Э. Мейерхольда). Само такое дублирование в символической конструкции пьесы утверждало неслучайный, закономерный, «типический» характер разорванности, двойственности внутреннего мира и Пьеро, и Арлекина. Наличие многих «двойников», бесконечно повторяющих разные грани одной и той же ситуации, не находящей себе реального, прямого, ясного разрешения, говорит о том, что это ситуация закономерная, многократно повторяющаяся в современной жизни, которая сама поэтому носит разорванный, расщепленный, по-новому трагический характер. Символическое обобщение, абстрагирование этой ситуации дает как бы чертеж, общий абрис душевного мира современных людей. Нет быта, конкретных отношений людей, потому что сама сегодняшняя жизнь отъединяет душевное начало от конкретно-бытового. Получается широкая, универсальная, всеохватывающая расщепленность, раздробленность, трагическая расколотость, характеризующая современного человека. Все это в целом, как мы видим, действительно «оказывается совершенно противоположным по своему смыслу идеям Георгия Чулкова» (С. Городецкий), то есть идеям так называемого «мистического анархизма». Ведь там, напротив, предполагалось преодоление противоречий современной действительности (в том числе и социальных — недаром же это «анархизм») путем совершенствования, внутреннего переустройства современной личности через воспитание «цельности», «синтетичности». Но какая же цельность у блоковских героев, может ли она быть воспитана у них, когда они на деле совершенно разные, несоединимые, трагически контрастные друг другу, эти Пьеро, Арлекин, «мистики», персонажи маскарада и т. д. Причина их трагизма явно восходит к объективным источникам, к самой жизни, и через жизнь же только и может быть устранена. Потому-то Блок в письме к Мейерхольду (и в связи со спектаклем) накануне премьеры писал о «Балаганчике», что в нем «… не одна лирика, но есть уже и в нем остов пьесы»[xlv]. «Остов пьесы» — это значит, по Блоку, что основные внутренние мотивировки действия носят объективный, реальный, восходящий к действительности характер и, следовательно, изображенный в пьесе трагизм только объективным путем и может быть решен. Но, согласно Вяч. Иванову, «просцениум» или «орхестра», как главное место действия, означает слияние актера и зрителя на основе «цельности», «синтеза», преодолевающих трагизм жизни. Мейерхольд-художник овладевает всей сценой, расширяет просцениум до масштабов всей игровой площадки и даже перебрасывает ее в зрительный зал на основаниях прямо противоположных (как и Блок): путем острого и полного раскрытия трагической расщепленности, двойственности, расколотости современного человека. Подчиняя совсем по-новому сцену действию, Мейерхольд подчиняет ее не метерлинковскому «року», не ивановско-соловьевскому «синтезу», но трагически двойственной и ищущей выхода из этой противоречивости

человеческой душе, современному человеку, хотя и лирически-односторонне изображенному, но в основе своей все же органически, по существу противоречивому. В отличие от Блока, Мейерхольду кажется, что он идет по путям «мистического анархизма», на деле же он строит спектакль совсем иначе, подчиняясь «противоположному по своему смыслу» драматическому материалу.

Были ли в этом решающем для духовно-художественного становления Мейерхольда дореволюционного периода спектакле какие-либо отличия от исходного литературного источника, от блоковской пьесы? Сам Блок признал адекватность спектакля — в определенной степени — своим замыслам, посвятив пьесу при последующем издании в сборнике лирических драм Мейерхольду. Однако, как мы видели, театральные программы поэта и режиссера были различны, и дальнейшие их дороги в искусстве были параллельны, но в чем-то и существенно разнились. Различие в момент самой постановки сказывается хотя бы в том, что Блок с той или иной степенью выявленности всегда подчеркивал свои расхождения с «мистическим анархизмом». В данном случае отличия проступают в непосредственно художественном плане, прежде всего в способах подхода к человеческому образу, то есть, иначе говоря, для спектакля — в принципах актерской игры. Блок строил образы своих любимых персонажей на принципах открытого, эмоционально-разлитого лиризма. Пьеса иронична, но ирония не проникает в души Пьеро и Арлекина, они попадают в иронические ситуации, но сами по себе они серьезно, высоко лиричны, и именно в этом они контрастны «мистикам» и «автору» — героям «низкого плана». Конечно, и эти, «низкие» пласты включены в общую концепцию пьесы, и соотносятся с ее «высокими» пластами. Пьеро и Арлекин тоже «космичны» и «катастрофичны», в них тоже живет «мировая тревога» — но «мистики» профанируют эту «мировую тревогу», превращая ее в нечто отдаленное от людей и их отношений. Пьеро и Арлекин тоже «театральны», но их театральность нигде не становится банальностью, штампом «нормальной» буржуазной драмы «треугольника», как у «автора», но воплощает, по Блоку, здоровую эмоциональность народного игрового зрелища, «балагана», и потому-то буржуазная критика восприняла их «народность» как вызов, «злую шутку». Монологи Пьеро и Арлекина отличаются серьезной лирико-эмоциональной интенсивностью — так пишет свои стихи самого высокого плана Блок. Образ личности (хотя бы и расщепленной) Блок строит на открытом разливе эмоциональной стихии, почти смыкаясь в этом плане с мелодрамой (которую Блок высоко ценил как раз за эмоциональную динамичность и доступность). Обратное у Мейерхольда: он художник «закрытых», лирически-замкнутых, «неподвижных», скрытых ледяной пластикой переживаний. Как же произошла встреча этих столь разных художников в конкретности сценического образа, в актерском воплощении спектакля?

Здесь следует отметить прежде всего одну резко отличающую режиссера от поэта особенность спектакля. Как мы видели, буржуазные критики узнали, точно квалифицировали своеобразную демократическую направленность

блоковских образов, «злую шутку», в них скрытую. Между тем в самой пьесе, как мы помним, все это внешне скрыто, абстрагировано: нет ни Маши черновиков, ни простолюдина — ее поклонника. В спектакле все это было заново конкретизировано: дело в том, что вторую половину спектакля Мейерхольд строил на узнаваемом образе современного российского провинциального маскарада. Вот как описывает очевидец облик этой второй половины спектакля: «Звучит длинная навязчивая мелодия какого-то шарманочного вальса. В этой гложущей сердце музыке — тоска уездного захолустья, сознание пустоты и призрачности провинциального прозябания. А на сцене — нечто напоминающее парк, уныло существовавший в любом городке. На садовой скамейке Пьеро печально рассказывает об измене подруги» («Встречи с Мейерхольдом», с. 64). Биограф режиссера — совершенно закономерно сопоставляет эту атмосферу провинции и соответствующую, не очень навязчивую, но ощутимую интерпретацию масок с тем гениальным воплощением диких страстей российской Чухломы, которую Мейерхольд дал в послереволюционном «Лесе» (Волков, 1, с. 331). И понятно, что лирически-сосредоточенная простота центральной роли на этом фоне, сколь бы изысканно-неуловимо в абстрагированном тексте Блока ни давались эти грани, должна была порождать ощущение контраста; обостренное почти до карикатуры воплощение «приличных господ» — «мистиков» и «автора», обнажало контрастность с другой стороны. Лирическая партия Пьеро, построенная на этих двух контрастных планах, по логике вещей должна была обнажать «демократический» замысел Блока — дать образ простолюдина-мечтателя, противостоящего в данном случае и господам в сюртуках, и провинциальной маскарадной нежити. Получается и воспроизведение замысла Блока, и нечто иное. У Блока в окончательной редакции тут был только эмоциональный разлив, сконцентрированная, интенсивная сила лиризма «простоты» в монологах, и она-то и давала демократизм. У Мейерхольда-актера, исполнителя роли Пьеро, опять же по логике всего построения спектакля, должен был возникнуть сложный многоплановый образ.

Мемуаристы отмечают в Пьеро — Мейерхольде контрастность, резкое совмещение разных планов, проникновение в один образ (хотя бы и центральный, являющийся фактически скрещением всех других образов пьесы) разных граней, существующих в драме Блока раздельно, в виде отдельных персонажей. Мейерхольд прежде всего совмещает в своем Пьеро и кукольность, деревянную застылость, воплощенную у Блока в образах «мистиков», «автора», некоторых персонажей «маскарада», и лиричность, тогда как у Блока Пьеро прежде всего и почти исключительно лиричен. Вот как описывает В. П. Веригина, свидетель опять-таки наиболее авторитетный, так как она играла в спектакле, музыкальную графику речевого рисунка Мейерхольда: «Сухой оттенок голоса и почти деревянные интонации были чрезвычайно удачны и уместны. На них как музыкальный эксцентрик-виртуоз, с несравненным искусством играл Мейерхольд. За пустым звуком его речей слышалась настоящая печаль. Иногда слова произносились неожиданно жалобно, как если бы кто-то надавливал пружину в деревянном сердце куклы и

оно издавало стон: “Где же ты? *(упавшим голосом)* — Отчего за последнею парою не вступить и нам в назначенный круг?..” Жалобные стоны становились порой протяжными: “Слышишь ты, Коломбина, как сердце бедное тя-анет тя-анет грустную песню свою?”» («Встречи с Мейерхольдом», с. 40). Здесь описывается исполнение Мейерхольдом одного из важнейших и сильнейших (если не самого сильного) лирических пассажей драмы (первый монолог Пьеро — «Неверная, где ты? Сквозь улицы сонные…»). Показательно сочетание механичности, кукольности, деревянности с наиболее глубоким и сложным лиризмом: «сухой оттенок голоса», «деревянные интонации» — и за ними «настоящая печаль», «пружинка в деревянном сердце куклы» — и «стон», и, наконец, усиление лиризма, осуществляемое простой протяжностью, то есть как бы «механическими», кукольными же средствами.

То же сочетание лирико-трагического смысла с изощренной, виртуозной механичностью отмечает в рисунке движений, в пластике другой мемуарист, А. Дейч: «Изумителен был момент, когда Пьеро — Мейерхольд ничком падал на пол, как-то совсем плашмя, как может упасть доска, вещь, безжизненное тело. Снова сказывалась в мастерстве Мейерхольда-актера исключительная пластичность, гибкость, доходившая до акробатичности» («Встречи с Мейерхольдом», с. 64). Здесь описывается завершение той же сцены, ее важнейший момент: вторая трагическая перипетия драмы, уход Коломбины с Арлекином, сценическая реализация Мейерхольдом ремарки Блока — «Он кладет руку на плечо Пьеро. — Пьеро свалился навзничь и лежит без движения в белом балахоне». Особая сила этой трагической перипетии у Блока состоит в том, что действия основных лиц парадоксально неожиданны, необъяснимы, они получат сложное объяснение позднее, в нагнетении двойниковых ситуаций маскарада. Мейерхольд играл так, что пластически объяснялось, истолковывалось трагическое содержание эпизода. Перед лицом победоносно-чувственного Арлекина Пьеро с его односторонне-духовной любовью оказывался столь же «кукольным», что и «мистики». Но Пьеро трагичен, а «мистики» карикатурны, обездуховлены полностью. «Кукольность» Пьеро трагична по контрасту с его «простым» лиризмом. Поэтому, когда Пьеро от одного прикосновения Арлекина падает, как «доска, вещь», — это не карикатурно, но трагически-страшно.

Исключительное владение Мейерхольда пластикой, его любовь и знание методов работы цирковых артистов отмечают другие мемуаристы (С. Ауслендер — Волков, 1, с. 281; А. Смирнова — «Встречи с Мейерхольдом», с. 95 – 96). Это тяготение Мейерхольда к технике цирковых актеров не случайно; без освоения особенной техники циркового актера, конечно, невозможно было бы то парадоксальное осуществление трагизма нового типа, которое мы только что видели. Мейерхольд — Пьеро не мог бы упасть, как «доска, вещь». Но сама «акробатичность» в сочетании с трагизмом осмысляет, пластически выявляет внутреннюю связь разных пластов блоковской пьесы. Проблема актера стоит перед Мейерхольдом в период работы его в театре Комиссаржевской не менее остро, чем во время деятельности Студии на Поварской. Особое решение (не являющееся, конечно, реальным выходом) этой

проблемы в блоковском спектакле состоит в том, что Мейерхольд сложно, актерски виртуозно играет за всех других участников спектакля, скрещивая в своей роли все пласты пьесы. Наиболее существенно здесь то, что мейерхольдовский Пьеро включает в себя не только «низкие», карикатурные планы драмы, но и ее «высокий план». А. Дейч, касаясь вопроса о внутренне-содержательном наполнении образа Пьеро — Мейерхольда (неотрывном, разумеется, от его блистательного внешнего воплощения), пишет: «Он сохранял лирическую наивность, присущую персонажам старинной комедии, но вместе с тем в нем было что-то родственное и его веселому сопернику Арлекину: насмешливость и дерзость, издевательство над окружающей пошлостью. Все это придавало образу Пьеро в исполнении Мейерхольда остроту и заставляло следить за ним от первого появления до последнего слова и жеста» («Встречи с Мейерхольдом», с. 62). Это очень ценное свидетельство, хотя ситуация требует некоторого уточнения. Арлекин в основной, двойниковой структуре пьесы представляет прежде всего начало непосредственной, земной, победоносной чувственности. Делясь своими соображениями по поводу исполнения отдельных ролей в связи с интерпретацией роли актером Голубевым, Блок писал об Арлекине в письме к Мейерхольду: «Ведь и у него есть своя глубина — может быть, она кроется в том, что он — вечно юный. Он очень юный, гибкий и красивый». А в связи с исполнением роли двойника Арлекина во второй паре влюбленных актером Бецким Блок писал там же: «Ведь он с самого начала уже обречен, погублен, “освистан” этим столбом легкого, играющего и обманчивого огня»[xlvi]. Эту одностороннюю, — бездумно играющую, огненную — и потому гибельную, обреченную чувственность Мейерхольд, очевидным образом, не играл и не мог играть, иначе он разрушил бы всю структуру пьесы. Но Пьеро и его двойники пассивны, односторонне преданы и сосредоточенно-лиричны, «наступательное» начало им не свойственно, и они «обречены, погублены и освистаны» именно поэтому. Поэтому дерзкая, веселая, наступательная ирония, насмешливость, активность по природе своей действительно более близки «арлекиновским» началам в целостной поэтической системе Блока, хотя прямо в образ Арлекина они войти не могут. Не ломая пьесы, Мейерхольд играл эти начала.

Поэтому, очевидно, следует говорить о том, что Мейерхольд в своей роли сливал, синтезировал все основные темы пьесы. Право на это у него было: Блок в предисловии к своим драмам указывал, что персонажи этих его пьес — «все это как бы разные стороны души одного человека»[xlvii]. Однако подобную расщепленность личности можно воспринимать и интерпретировать несколько по-разному. Сам Блок интерпретирует ее, руководствуясь идеалом целостной героической личности, которая может и должна в будущем, когда она возникнет, дать основу для большой монументальной драмы классического типа. Мейерхольд ищет иного — в связи со своими специфическими художественными задачами он стремится понять и воспроизвести трагическую двойственность современного человека. Для него роль Пьеро существовала явно в связях отдаленной перспективы с ролью Треплева и имела такое же

значение для нового этапа его развития, как и чеховский образ. Далее, синтетически сопрягая разные пласты всей пьесы, Мейерхольд в очевидных связях со своей эволюцией воспринимал драму Блока больше, чем сам автор, в ее соотношениях с символизмом и особенно с Метерлинком. Соотношения эти существовали, но Блок с ними боролся, выделяя тему распада, расщепления героя и борясь за необходимость восстановления целостности. Блок пытался, таким образом, идти к искусству классического типа. Мейерхольда явно волновало другое: «комплексность», взаимосвязанность героев, группа лиц, но не выделяющийся уже герой. Мейерхольд прочитывал и в Чехове, и в Метерлинке начало «массовости» в большей степени, чем оно реально содержалось там. Отсюда, каким бы это ни казалось парадоксом, и большие связи с «мистическим анархизмом»: Мейерхольду явно казалось, что все это — «на одну тему», нисколько не противоречит одно другому. Поэтому он смело сплавляет все темы пьесы Блока в одном создаваемом им персонаже.

Образом своего Пьеро, по-своему совершенным, Мейерхольд связывает воедино и разные планы сценической площадки. Именно Пьеро — Мейерхольд в спектакле театра Комиссаржевской окончательно связывал воедино глубину сценического пространства и авансцену, точнее — шел от просцениума вглубь сцены, до тех пределов, где кончалась игровая площадка, превращая, таким образом, все охватываемое игрой пространство в один просцениум, непосредственно выходящий в зал и связанный с ним, а не с иллюзорной, мнимой и не входящей в игру глубиной дальних планов. Это обнаруживалось в финале спектакля. По пьесе Блока после обнаружения мнимого, картонного характера всего действия Пьеро остается один на пустой сцене. В спектакле Мейерхольда вслед за исчезновением декораций и действующих лиц занавес опускался за спиной Пьеро, и главный персонаж оставался лицом к лицу с залом, и здесь, на фоне занавеса, то есть как бы выйдя в зал, Пьеро — Мейерхольд исполнял последний монолог главного героя и играл на дудочке, довершая ее незатейливой, «простонародной» мелодией спектакль [xlviii] . В. П. Веригина следующим образом описывает этот финал: «В конце занавес опускался за Пьеро — Мейерхольдом и он оставался лицом к лицу с публикой. Он смотрел на нее в упор, и казалось, что Пьеро смотрит в глаза каждому зрителю. В этом взгляде было нечто неотразимое:

“И вот стою я, бледен лицом,
Но вам надо мной смеяться грешно:
Что делать! Она упала ничком…
Мне очень грустно. А вам смешно?”

Затем Пьеро отводил глаза, вынимал дудочку и принимался играть песнь отвергнутого, неоцененного сердца. Этот момент был самым сильным в роли. За опущенными веками чудился серьезный, полный укора взор» («Встречи с Мейерхольдом», с. 41).

Охват всей сцены актерской игрой, подчинение ее внутреннему смыслу образа, следовательно, имеет отнюдь не формальное значение. Актер в образе,

который как бы «смотрит в глаза каждому зрителю», вступает в совершенно новый тип общения с залом; этот новый тип общения можно в известном смысле уподобить «крупному плану» современного кинематографа, когда лицо актера, занимающее иногда весь экран, смотрит в зал, как бы приближаясь к любому зрителю. Огромная разница в театральном образе очевидным образом состоит в том, что актер, подчинивший себе всю сцену и довершающий образ перед занавесом, — живой человек, и та интимизация, «вдвинутость» образа в непосредственную близость к зрителю (присущая и кино), происходит здесь не через посредничество фотографии, но непосредственно. Одновременно с огромным увеличением непосредственности, живости, интимности происходит и огромное увеличение масштабов укрупненности, обобщенности; и опять-таки это происходит и в кино, но тоже через посредничество механического слепка, в театре же укрупненность также имеет непосредственную жизненную форму. Понятно, что само театральное зрелище при этом приобретает совершенно новое качество.

Отсюда становится естественной и объяснимой внутренняя логика исканий Мейерхольда, на каком бы несовершенном, а иногда и содержательно сомнительном материале подобные искания ни осуществлялись. С известным риском схематизации, упрощения можно подразделить искания Мейерхольда этой поры на два плана. С одной стороны, он работает над произведениями символистской драматургии, типа, скажем, «Вечной сказки» Пшибышевского. Литературный материал такого рода крайне упрощает, превращает в модернистский ширпотреб несравненно более высокие и сложные проблемы, скажем, драматургии Метерлинка. На работу над произведениями такого рода Мейерхольда толкает стремление к сценической обобщенности, укрупненности. Сказочность, условность сюжетов подобных драм, схематизация образов людей позволяют экспериментировать над формами обобщенного зрелища; с другой стороны, сама содержательная упрощенность, не требующая особого пиетета, как бы развязывает руки в экспериментировании. Можно осуждать такой подход, но следует видеть и зерно своеобразной логики во всем этом. К тому же самые литературные качества подобной драматической литературы в условиях той эпохи воспринимались несколько иначе, чем сейчас, «градусом выше», чем это есть на самом деле. (Ведь даже Блок, с его строгим и тонким вкусом, говорил о том же Пшибышевском полемически, но «всерьез».) С другой стороны, Мейерхольд работает и над бытовой драматургией с несколько более острой постановкой социальных проблем, чем это обычно было присуще средней литературе такого рода — скажем, он ставил «В городе» Юшкевича. Мейерхольд сам признавался, что спектакль «Вечной сказки» он строил как детскую игру в кубики, сочетая «философичность» с «детскостью», «сказочностью». Иначе он ставил пьесу Юшкевича. Здесь нужна была некоторая элементарная бытовая наполненность действия. Бытовизм в чистом виде, разумеется, был немыслим в театре, устремленном прежде всего к высокой обобщенности. Однако обобщенность в такого рода репертуаре приобретала совершенно особенные очертания. В частности, в случае с пьесой Юшкевича событиям придавалось

расширительное, едва ли предусмотренное самим автором социальное толкование. Тема «города» трактовалась как власть некоего спрута, со зловеще непреодолимой силой деформирующего традиционные еврейские судьбы. Естественно, что и быт при таком обобщающем освещении терял черты эмпиризма, «всамделишности», он укрупнялся и «стилизовался».

Работа над такого рода репертуаром едва ли может считаться заблуждением, простым репертуарным отходом. Подобная тенденция для Мейерхольда закономерна, в более глубинной перспективе он стремится к определенной жизненной достоверности создаваемых им образов, в конечном счете, даже и к бытовому оправданию персонажей и ситуаций, но в новом качестве. Как выяснится в совсем недалеком будущем, он хочет скрестить обобщенность, отвлеченность с особым (даже и бытовым) правдоподобием и именно на этом пути достигает наибольших успехов. Оба названных здесь спектакля ставились до «Балаганчика», но говорить о них приходится после этого узлового в пути Мейерхольда спектакля, между прочим, и потому, что стремление к подобному скрещению двух тенденций в известной мере проявляется и в «Балаганчике». Осторожно прочерченная провинциально-городская атмосфера второй части «Балаганчика» была бы невозможной без предшествующих исканий в этом плане — сама же она, в свою очередь, не случайно скрестившись с отвлеченностью и обостренным, пронзительным лиризмом, неотделима от самой плоти, структуры спектакля, от его особенной внутренней правды и жизненности.

Примечательно, что к подобным поискам особого жизненного и даже бытового правдоподобия Мейерхольд приобщает и Метерлинка. Влечение к известному правдоподобию, к большей четкости человеческих образов в противовес подчеркнутой отвлеченности прежних его опытов характерно и для самого Метерлинка 900-х годов. Мейерхольд еще в провинции ставил «Монну Ванну» — пьесу, резко отличающуюся от метерлинковских вещей абстрактно-отвлеченного плана. А в петербургских спектаклях «Балаганчика» блоковская пьеса шла в один вечер с метерлинковским «Чудом святого Антония» (переименованным цензурой в «Чудо странника Антония»; на московских гастролях игралась «Сестра Беатриса»). Это лишний раз подчеркивает то обстоятельство, что Мейерхольд не ощущает острейших художественных «расхождений» между Метерлинком и Блоком. Но это одновременно говорит и о том, что Мейерхольд воспринимает Метерлинка по-своему, в границах своего опыта и своих традиций. Опять-таки можно по-разному оценивать такой подход, но нельзя его не видеть. В более поздних своих комментариях к книге «О театре», касаясь постановки «Чуда святого Антония», Мейерхольд писал, что в этой пьесе Метерлинка «… особенно отчетливо проступает его миросозерцание, так совпадающее с миросозерцанием другого романтика, который имел столь же сильное тяготение к марионеткам — Э.-Т.-А. Гофмана» («О театре», с. 249). Второй круг немецкой романтической школы, романтизм «отчаяния», «отречения» — и в особенности именно в традициях Гоголя и Достоевского, Мейерхольд, несомненно, воспринимает Гофмана с учетом опыта русской прозы. Знаменательно, что Метерлинка он сопоставляет с

Гофманом, то есть Метерлинк для него — звено в высокой литературной традиции, в том числе и прежде всего — русской традиции. Поэтому самую «марионеточность», предложенную им в качестве стилевого приема при воплощении новой метерлинковской пьесы, он трактует как «… маленький мир, являющийся наиболее ироническим отражением мира действительного» (там же). Как это было и у Гофмана, Гоголя, Достоевского, Мейерхольд предлагает бытовой рисунок для большей части ролей метерлинковской пьесы, но только быт он сгущает, доводит до предела, иронически переосмысляет. Мейерхольд прямо говорит, что, рисуя образы французских пошлых буржуа, «… надо было подчеркнуть (и гримом, и голосом) отталкивающую животность Гюстава, Ашиля, Кюре и Доктора…» (там же). Любопытно, что ученица Мейерхольда В. П. Веригина, вспоминая о постановке, особо выделяет среди актерских образов спектакля роль служанки Виржини в исполнении Е. П. Корчагиной-Александровской [xlix]. Автору этих строк довелось видеть Корчагину-Александровскую в мейерхольдовской постановке «Смерть Тарелкина»; одной из поразительнейших особенностей исполнения было полное совпадение работы, выполненной в духе артистической индивидуальности большой реалистической актрисы, с режиссерским рисунком Мейерхольда. Суть ситуации здесь в том, что сама обостренность бытового рисунка образа использовалась Мейерхольдом в разных направлениях. Как известно, в пьесе Метерлинка описывается воскрешение святым Антонием умершей буржуазной дамы, к вящему ужасу и посрамлению ее наследников. Самое «чудо» вполне допустимо истолковывать как особый художественный прием, способствующий «срыванию» масок со своекорыстных, лицемерных буржуа. Образы буржуа у Метерлинка выполнены с несомненной силой; однако они односторонни, маскообразны. Это давало возможность Мейерхольду резко членить действующих лиц; ряд образов буржуа выполнялся в манере обостренной «всамделишности» — животно-низменные начала в них выступали благодаря этому и достаточно правдоподобно, и остро-критически. Иначе трактовались сам Антоний и служанка Виржини. Здесь режиссер выделял доброту, простосердечие и искренность. При этом образ Виржини еще отличался и добротными «натуральными» красками женщины из простонародья, душевно преданней своей госпоже и, очевидно, также и вообще добросердечной к людям (сравним шедевр Флобера «Простая душа»). Можно думать, что молодая Корчагина-Александровская создала образ исключительной силы. Мейерхольд позднее (вслед за критикой) винил своих актеров в водевильности тона, проистекавшей от отсутствия навыков в обостренной, «марионеточной» манере игры. Такого рода недооценка деятельности сотрудничавших с ним актеров, к сожалению, характерна для Мейерхольда и в последующем. Известно, что над пьесой Метерлинка позднее работал Е. Б. Вахтангов; судя по всему, он шел следом за Мейерхольдом и приходил к аналогичным результатам в целостности спектакля.

В данном случае речь идет о метерлинковском спектакле Мейерхольда в связи с его общей эволюцией. А в общем движении Мейерхольда «Чудо

святого Антония» примыкает к тем работам режиссера, где решаются проблемы изображения сегодняшнего человека и обычной, «бытовой» жизни современности, как бы своеобразно эти проблемы ни решались. Конечно, в более поздних изложениях Мейерхольд несколько укрупняет, усложняет в свете последующей эволюции свои предшествующие искания, хотя «в зерне» все это содержалось и в более ранних работах. Скрещения отвлеченности, абстрагированной обобщенности с правдоподобием, дающим ощущение непосредственной современной жизненности, в «Чуде святого Антония» не произошло, да такая задача и не могла быть поставлена в спектакле, все-таки очень далеком от сегодняшних вопросов русской жизни. Но метерлинковский спектакль, несомненно, участвовал в подготовке нового большого успеха Мейерхольда, где такое скрещение как раз проступило очень отчетливо — в спектакле «Жизнь Человека» Л. Андреева. Блок считал андреевский спектакль режиссера даже его крупнейшим художественным достижением той поры: «Говоря о “Жизни Человека”, нельзя обойти ее петербургскую постановку. Это — можно с уверенностью сказать — лучшая постановка Мейерхольда. Замыслы автора и режиссера слились воедино. “Жизнь Человека” есть истинно сценическое произведение, написанное с каким-то “секретом” для сцены. Я думаю, что в чтении многое теряется»[l]. В другом месте, много позднее, уже после революции, Блок писал еще об атмосфере, об андреевском «воздухе», «… который сумели тогда перенести на сцену так, как не сумели этого сделать позже даже в Художественном театре. Было в некоторых актерах и в режиссере труппы Комиссаржевской что-то родственное Андрееву…»[li]. Эти высказывания гениального современника, во многом внутренне близкого и к Андрееву, и к Мейерхольду и во многом далекого от них (и, следовательно, предельно объективного — ведь здесь есть и понимание, и отстраненность) — свидетельствуют о том, что встреча с андреевской пьесой была исключительной творческой удачей для Мейерхольда. Блок ценил андреевскую пьесу исключительно высоко; в цитировавшейся выше статье «О драме» (1907) он решительно ставит «Жизнь Человека» на самое первое место среди произведений современной драматической литературы и едва ли не на первое место среди текущей литературы вообще. Более конкретные высказывания Блока о пьесе и спектакле помогают понять содержание и специфику спектакля Мейерхольда; его значение для эволюции режиссера и современного театра в целом.

Блок отводит аналогии с театром Метерлинка, возникавшие у современников. Здесь он отчасти неправ и во многом по-своему прав. Блок пишет: «… никакого Метерлинка нет в “Жизни Человека”, есть только видимость Метерлинка, то есть, вероятно, Андреев читал Метерлинка — вот и все. Но Метерлинк никогда не достигал такой жестокости, такой грубости, топорности, наивности в постановке вопросов. За эту-то топорность и наивность я и люблю “Жизнь Человека” и думаю, что давно не было пьесы более важной и насущной»[lii]. Блок неправ, категорически отводя воздействие Метерлинка. Самая структура драмы была бы невозможна без Метерлинка. Действующие лица пьесы Андреева обобщены, абстрагированы, у них нет

эмпирически характерных индивидуальных черт, конкретизирующих их. Это действительно жизнь и люди только в их «кости», как говорил Кугель. Поэтому неуместны индивидуализирующие, персонифицирующие имена для них; герои называются — Человек, Жена Человека и т. д. У раннего Метерлинка имена еще есть, но за именами не стоит ничего конкретизирующего; Андреев идет еще дальше в абстрагировании, в обобщении персонажа до видовой сущности, но исходит он, несомненно, от Метерлинка, притом Метерлинка раннего: сам Метерлинк 900-х годов, напротив, идет к большей конкретизации, и, следовательно, идет в направлении, противоположном Андрееву. Абстрагируя свои персонажи еще больше, чем ранний Метерлинк, Андреев вместе с тем насыщает основную конфликтную ситуацию своей пьесы совершенно иным философским и обобщенно-психологическим содержанием. Как и у раннего Метерлинка, у Андреева его абстрагированные персонажи складываются в «группу лиц», противостоящих Року, Судьбе; образ судьбы непосредственно присутствует на сцене в виде особого персонажа — Некто в сером комментирует и в какой-то степени «предопределяет» происходящее. Здесь-то и начинаются радикальные различия. Уже сама прямая персонификация Рока относится к теме «жестокости», «грубости», «топорности», «наивности» «в постановке вопросов», о чем писал Блок. Мы помним, что Блок отвергал Метерлинка за буржуазное благополучие в постановке и решении больших вопросов жизни. Он вменял в вину Метерлинку также пассивность, бездейственно-покорное отношение к наличным жизненным обстоятельствам. В сущности, это одно и то же — разные грани одного и того же подхода к действительности, к истории, к человеку. Поэтому-то в той же статье «О драме» Блок так много пишет об особенностях западной и русской литератур, об отличиях их, о неприменимости закономерностей западного искусства — к русскому. Речь идет не просто об искусстве, но прежде всего о различии исторической ситуации там и тут. Русская действительность насыщена «предгрозовыми» началами, она чревата революцией, попросту говоря. Об этом, и только об этом, в сложных формах художественных разборов пишет Блок. Кажется странным, парадоксальным то, что Блок усматривает огромное преимущество Андреева в «жестокости», «грубости», «топорности», «наивности» — «в постановке вопросов» — перед изысканно-культурным, утонченно-цивилизованным Метерлинком. На деле тут нет никакого парадокса: прямота постановки больших вопросов жизни, продиктованная, определяемая «предгрозовой» ситуацией, — действительно огромное преимущество Андреева, притом преимущество также и художественное: Блок чувствует в пьесе Андреева «атмосферу», «воздух» высокой трагедии, не осуществленной еще, но возможной на этой почве.

Прямая, «грубая», «жестокая» постановка больших, основных вопросов жизни (Блок говорил еще и так: «детских вопросов») связывает такого рода произведения с большими традициями русской литературы. Можно указать на несомненную связь даже психологической обобщенности, абстрагирования (не говоря уже о «детских вопросах») со «Смертью Ивана Ильича» Толстого — произведения, необычайно значимого не только для Андреева, но и для всей

предреволюционной литературы. Вместе с тем в самой постановке «грубых» и «жестоких» вопросов жизни Блок усматривает преодоление метерлинковской пассивности, беспомощности, бездеятельности перед лицом «жестокой» действительности, перед Роком. Блок видит также и действенность, непокорность перед Судьбой, дерзость в поведении самого героя пьесы, Человека. Собственно, именно это и привлекает больше всего Блока в пьесе Андреева. Действенность — вот чего ищет он сам; героическая драма, в центре которой стоит действенный человек, смело идущий навстречу опасностям, каковы бы они ни были, — таков театральный идеал Блока. В андреевской драме, в поведении ее центрального героя Блок усматривает не безропотное приятие велений Судьбы, но вызов ее предначертаниям. Более того, в самих писательских заданиях Андреева он видит аналогию с поведением Человека из его пьесы: «Лицо автора, скрытое за драмой, напоминает лицо Человека, героя драмы… Так же, как у Человека, у автора есть здоровая и твердая решимость бороться до конца, “блестеть мечом”, “звенеть щитом”, “бросать раскаленные ядра сверкающей мысли в каменный лоб, лишенный разума”»[liii]. И здесь уже, в этом действительно решающем пункте, Блок, безусловно, прав, противопоставляя Андреева Метерлинку: подобное, конечно, никак не входило в намерения Метерлинка; его драмы, как ранние, так и поздние, безусловно, построены на совершенно обратном принципе, на противоположных общефилософских предпосылках.

Чтобы было ясно, что именно таков ход мысли Блока, а не домысел новейшего исследователя, следует указать еще на следующее обстоятельство. Среди современных драматургов, рассматриваемых в этой важной для мировоззрения поэта статье, в вводной ее части, Блок особо выделяет Горького, и как раз в связи с этим же основным философско-историческим принципом — поисками действенного героя, стремящегося к борьбе с наиболее широко понятыми общими условиями современной жизни. Блок пишет: «… Горький отличается тем, что он и не хочет обойтись без героя». Подчеркивается то обстоятельство, что поиски действенного героя входят в самый замысел писателя, в его концепцию современной жизни. Действенность здесь не случайна, а закономерна: «Его герой — всегда благородный, сильный и отчаянный человек…» Отсюда подлинность конфликта в драме, который носит характер жизненной борьбы, а не мелких недоразумений: в произведениях Горького, и в особенности в драме «На дне», показаны общие жизненные условия, с которыми борется действенный герой разными способами — «… возникли те люди — настоящие герои Горького, которые гибнут *по необходимости драматической*, живые, сильные, охарактеризованные немногими яркими чертами, как должны быть охарактеризованы действующие лица драмы»[liv]. Только на этом фоне становится по-настоящему понятной борьба Блока с Метерлинком. У Метерлинка нет подлинной драматической необходимости, потому что нет настоящей борьбы сильного, действенного человека со сложившимися помимо его воли роковыми обстоятельствами, Судьбой. На вкусах Блока сильно сказывается воздействие литературной среды, но как раз это говорит в итоге об объективном характере отмечаемых им

явлений: Горького он выделяет во многом вопреки своим вкусам. Блоковский анализ отчетливо обнаруживает, с другой стороны, существенное отличие и самого Блока, и Андреева, и Мейерхольда как от Метерлинка, так и от символистов-соловьевцев, в том числе и от «мистических анархистов». Там — культурнические поправки к существующим обстоятельствам, здесь — обнаружение объективного трагизма современной жизни, подсказанное драматизмом социальной ситуации.

Следует избегать здесь каких-либо упрощений, видеть вещи в их реальной противоречивости, сложности. Было бы глупо и нелепо представлять Блока, Андреева, Мейерхольда — во многом различных и во многом сходных художников — людьми с законченным мировоззрением, знающими твердо, где истина в последней инстанции, а где ложь. Такой законченности творческой позиции ни у одного из названных художников нет, и дело совсем не в том, чтобы скрыть, утаить это, а в том, чтобы увидеть внутренний смысл, содержательность в их сложных, подчас трагических поисках, закономерность их схождений и расхождений с другими деятелями современного искусства, их находки и их потери. Тот же Блок не случайно, с огромной проницательностью обнаруживая черты сходства, общности у Горького и Андреева, все-таки в итоге предпочитает Андреева. Не случайно и то, что в самом андреевском спектакле Мейерхольда, потрясшем его (во многом вопреки его театральным вкусам), Блок выделяет больше всего и прежде всего элементы нового типа трагедийности. Самую особую цельность, мужественность, волю героя в борьбе с Судьбой Блок характеризует так, что получается мужество отчаяния, стойкость в борьбе с неизбежным. Конечно, это резко отличается от Метерлинка, конечно, это характеризует русскую ситуацию и русское искусство; но в границах русского искусства революционной эпохи это совсем особое крыло художников, особая творческая позиция.

Показательно уже то, *что* выделяет Блок в андреевском спектакле Мейерхольда, *что* и *как* он описывает. Он выделяет прежде всего столкновение человека и его окружения с Судьбой, воплощенной в образе Некто в сером. Блок пишет: «Мне привелось смотреть “Жизнь Человека” со сцены. Я никогда не забуду потрясающего впечатления первой картины. Была она поставлена “на сукнах” — все огромное пространство сцены вглубь и вширь затянуто сукном. Глубоко стоял диванчик со старухами и ширма, впереди — круглый стол и стулья вокруг. И больше ничего. Сцена освещалась только лампой и узким круглым пятном верхнего света. Таким образом, стоя в глубине сцены, почти рядом с действующими лицами, можно было видеть весь театр, будучи совершенно скрытым от него. И “Жизнь Человека” протекала здесь, рядом со мной, ибо я видел около себя смутные тени копошащихся старух, слышал пронзительный крик рожающей матери, смотрел на силуэты суетливых родственников, различал только фартук нервно бегающего по диагонали доктора с папиросой и почти ощущал холод неподвижной спины Серого, который, стоя в столбе матового света, бросал в окружающий мрак навеки памятные слова: “Смотрите и слушайте, пришедшие сюда для забавы и смеха. Вот пройдет перед вами вся жизнь Человека, с темным началом и темным

концом. Доселе не бывший, таинственно схороненный в безграничности времен, не мыслимый, не чувствуемый, не знаемый никем…”»[lv]. Блоковское описание все пронизано одним началом: действие выведено в залу, в самую жизнь. Отсюда жуткое ощущение близости жизненных подробностей, скупо отобранных, точных, правдоподобных, особо выразительных тем, что они тут же, рядом, ощутимы непосредственно: тем-то они и страшны, что предельно ощутимы, близки. Но тут же, рядом, столь же близкий и ощутимый, в столбе матового света — Некто в сером. От этой близости — и невероятная сила конфликтности, ужасающий стык выделенных светом жизненных подробностей и «бросаемых» в мрак с освещенными углами жизни жутких слов Судьбы. Конфликтное начало — не простое подчинение Судьбе, но вызов ей, уже активность, дерзость передает также В. П. Веригина в описании начальных сцен спектакля: «Во втором действии Человек и Жена Человека (Аркадьев и Мунт) с бурной стремительностью вели диалог. Она смеялась гармонично и звонко, поддерживала мужа в его безумной отваге, когда он бросал вызов судьбе, а вокруг жутко молчали темнота и глубина, уходящая за кулисы» («Встречи с Мейерхольдом», с. 42).

В описании В. П. Веригиной преобладают субъективные, индивидуальные краски в показе того вызова, который бросает Человек Судьбе. Едва ли это просто следствие особенностей восприятия — очевидно, в мейерхольдовском спектакле действительно в последующем напряжении конфликтного начала большую роль играли индивидуальные особенности героев разного плана: Человек, Жена Человека и окружающие их люди были разными, разной была мера проникновения в их души грозных предначертаний Судьбы, что вносило в самую конфликтность индивидуальные начала, по-особому ее напрягало. Отсюда у Веригиной подчеркивание мелодических особенностей игры, особенно в исполнении Е. М. Мунт, давней сподвижницы Мейерхольда во всех его исканиях той поры. Это же характерно для описания В. П. Веригиной вообще актерского исполнения (и через него — режиссерской интерпретации) в сценах, когда на Человека и Жену Человека наваливаются беды: «Сцены Человека и Жены Человека в четвертом акте я имела возможность видеть. Они производили чрезвычайно сильное впечатление. Молитва Мунт приводила в трепет. Публика слышала тяжелые рыданья, порожденные глубоким человеческим горем, и в то же время воспринимала их как музыкальный плач» («Встречи с Мейерхольдом», с. 43). Разумеется, тут речь идет не просто о «технике исполнения», но о существенных, содержательных особенностях актерской игры, связанных с общей режиссерской интерпретацией пьесы. Музыкально-мелодическая трактовка голосового рисунка роли — элемент обобщающего плана, тем более неслучайный, что исполнительница прошла рядом с Мейерхольдом весь его путь (примечательно, что имя Е. М. Мунт всплывало и в частных коллизиях с Комиссаржевской, еще до решивших судьбу сотрудничества конфликтов). Эта мелодичность звукового рисунка даже в трагических сценах должна была контрастировать и с металлическим голосом Судьбы, с одной стороны, и с шорохами старушечьих движений и шепотов, и с механически однообразными, пустыми голосами мещан, например в сцене

бала, с другой стороны. Содержательный смысл тут, очевидно, тот, что Мейерхольд в самой основной конфликтной ситуации акцентировал индивидуально-человеческую разность, различную духовную наполненность в столкновениях (или совпадениях) с драматическими велениями, с «волей Судьбы».

Совсем иначе воспринимает и описывает центральную линию конфликта Блок. От начала до конца своего писания он втягивает в конфликт зал, отождествляет и сталкивает судьбы героев с внутренним состоянием; или, говоря иначе, с социальной ответственностью зрителя, то есть — общества. Индивидуальные судьбы для него неотделимы от общественных, аналогичный подход он усматривает у Андреева, и в этом видит огромную общественную значимость пьесы и спектакля. «Тогда погасал столб матового света и “обреченные смерти” направляли бинокли и видели, как зажигалась в углу лампа и копошились бормочущие старухи. Бинокли эти, со сцены освещенные, были как рубиновые глаза». Таков стиль, и, разумеется, не просто стиль, всего описания; в этом двойном освещении предстает у Блока и главная конфликтная ситуация — дерзкий вызов, бросаемый Человеком Судьбе, и, тем самым, высокое трагическое оправдание его гибели. «Деревянный» стиль актерского исполнения в изображении Блока — воспроизведение зала; зал и сцена меняются местами, речь идет о том самом, что наиболее существенно для «публики», для общества — в таком контексте возникает у Блока тема «героя», бросающего вызов Судьбе. «Эти деревяшки вместо людей в зале, и люди, изображающие деревяшек, на сцене; этот Человек, ищущий меча и щита, как Зигмунд, проклинающий с рыданием и шепчущий с гневом и укоризной, от которых разрывается сердце: “Ты женщину обидел. Ты мальчика убил”». Само блоковское описание потрясает высоким трагизмом. Ведя тему так, с постоянным обращением к «публике», к обществу, Блок «обратным ходом» придает самому описанию невероятную личностность. «Ответственны все, в том числе и я» — подтекст этого описания: «Потом — эти серые дни, все одинаковые, встречи с людьми “критикующими”, с теми, кто не понял, *хуже* — не захотел понять весь ужас, всю скрежещущую злобу, всю искренность проклятий. Дни тайной тоски, строгого отчаяния. — Так было со мной и, надеюсь, со многими “свидетелями” “Жизни Человека”. И потом — свет, потоками льющийся; твердая уверенность, что *победил Человек*, что *прав* тот, кто вызывал на бой неумолимую, квадратную, проклятую Судьбу»[lvi].

В связи со своей общей установкой на индивидуальную, внутреннюю конфликтность, на противоречивость самих изображаемых людей В. П. Веригина особо выделяет сцены кошмарной обыденности, подрывающей, омертвляющей высокие человеческие начала в центральных героях. Особенно выразительны в ее описании в этом плане «массовки», показывающие огромную силу изобразительности режиссера: «Всеми особенно отмечалась постановка третьего акта — бал у Человека. Гости сидели на стульях у белых колонн, из-за которых появлялись танцующие, старательно, с достоинством выделывая па польки под старомодную, избитую музыку. Они напоминали чем-то фигуры паноптикума, но движения их были самые обыкновенные, не

автоматические, а живые. На балу у Человека царили пышность и деловитая скука. Гости восклицали: “Как пышно! Как богато!” А зрительный зал с напряженным вниманием слушал и наблюдал эту скуку. Тут был какой-то секрет режиссера» («Встречи с Мейерхольдом», с. 42). Как будто бы этот «секрет режиссера» разгадан Блоком. Дело тут, по-видимому, в сочетании обыкновенности, живой, повседневной, привычной, знакомой каждому зрителю, — с поворотом, при котором эти обычные фигуры превращаются в «фигуры паноптикума», в омертвленные, механизированные образы обывателей — то, что Блок определил как перемену ролей: «деревяшки в зале вместо людей, и люди, изображающие деревяшек, на сцене». Однако в дальнейшем, следуя своему принципу изображения спектакля изнутри, Веригина дает такие картины, которые Блоком не показаны, опущены; они, по-видимому, могут объяснить тот особый поворот личного отношения ко всему этому, который определен Блоком страшными словами, описывающими состояние зрителя после спектакля: «Дни тайной тоски, строгого отчаяния». Описание Веригиной следует привести хотя бы для раскрытия этих блоковских слов, не говоря уже о том, что оно необыкновенно значимо для понимания спектакля. Вот оно: «В последнем действии три старухи пробирались между столиками пьяниц короткими перебегами, останавливаясь и выжидая. Дойдя до столика на авансцене, за которым спиной к зрителям сидел Человек, охваченный предсмертным бредом, они присаживались к нему, являясь как бы продолжением его бреда. Первая старуха (Веригина) поднималась с места и, склонясь над Человеком, говорила дразнящим, зловещим тоном: “Ты помнишь, как играла музыка на твоем балу? Кружились танцующие, и музыка играла так нежно, так красиво. Она играла так: там-тара-рам-рам-там… там, там, так” и т. д. Все три старухи с хохотом пускались в пляс вокруг вскочившего с места Человека. Затем он падал на стол, наступала темнота, и все смолкало сразу, как будто пронеслось что-то страшное и внезапно исчезло. Некто в сером говорил: “Человек умер”» («Встречи с Мейерхольдом», с. 43). Кто же тут прав — Веригина ли, дающая столь впечатляющее описание совершенной режиссуры, исключительной по силе изобразительности при создании мрачного, гнетущего ужаса, или Блок, опускающий это изображение в отклике, а в жизни после дней томительной тоски приходящий к выводу: «… свет, потоками льющийся; твердая уверенность, что *победил Человек…*»?

Надо думать, что правы тут по-своему оба: права Веригина, игравшая в спектакле, чувствующая и знающая его «внутреннее устройство» и через всю свою долгую жизнь пронесшая неизгладимые воспоминания о нем, и прав по-своему Блок, по свидетельству той же Веригиной посещавший почти каждое представление пьесы Андреева, переживавший это высокое творение искусства с той предельной силой искренности, на которую он был вообще способен, и тоже через всю жизнь пронесший память о нем. Веригина утверждает, что исходной посылкой в режиссерской работе была ремарка Андреева: «Все как во сне». Этот кошмарный сон она и передает. Вот как она изображает еще, «извне», тот же четвертый акт, описание которого изнутри приводилось выше: «Если Блоку некоторые сцены казались поставленными гениально, то это

должно относиться прежде всего к последнему акту. Пьяницы сидели в кабаке за столиками в пятнах света убогих ламп, лицом к публике. Они напоминали страшные образы Гойи, и достигалось это совсем не гримом. Произносили слова пьяными, жуткими голосами и покачивались. Во время горячечного бреда Человека, как бы от его слов, шла волна движений. Пьяницы начинали передвигаться, переходя, пересаживаясь с места на место. Как будто волна поднималась, шла и разбивалась. Все на секунду замирало. Все было реальным — это был кабак, наполненный посетителями. Но реальность такая, какая бывает во сне. Гребни волн становились все выше и выше, и последняя, когда вступали старухи, смывала все. Сон жизни кончался» («Встречи с Мейерхольдом», с. 43). Здесь прослежен ритмический рисунок композиционного построения, легко узнаваемый, абсолютно достоверный для тех, кому доводилось видеть более поздние спектакли Мейерхольда. Веригина упоминает по аналогии имя Гойи; в перспективе развития искусства у читателя последующих времен возникнут аналогии с экспрессионизмом, и в особенности с Кафкой. Атмосфера реальности у Кафки постоянно смещена, реальность как бы переходит в кошмарный сон, смещение пропорций тоже «достоверно», но по особой логике сна. Вероятно, экспрессионизм вообще, и Кафка в особенности, связаны с опытом русского искусства; Андреев, несомненно, предвосхищает экспрессионизм, безотносительно к тому, насколько его опыт был известен деятелям этого художественного направления. Веригина, вероятно, и субъективно — в смысле постижения замыслов режиссера, и объективно — по реальным результатам в построении — права. Элементы такого рода были в искусстве Мейерхольда до конца его дней. В период, о котором идет речь, наличие таких художественных тенденций у Мейерхольда объясняет его влечение к Метерлинку, его приятие символистских художественных программ, отсутствие осознанных размежеваний с Вяч. Ивановым, с «мистическим анархизмом» и т. д.

Но прав также Блок, находя и в Андрееве, и в спектакле Мейерхольда конечное утверждение человеческого дерзания, проходящего через невыносимую тяготу жизни начала века, когда переплетение общественных противоречий старого и нового типа создавало особую напряженность жизни, контрасты, обострявшиеся до степени социальных кошмаров. Блок прав особой, глубинной правдой — опрокидывая свой собственный душевный опыт на творения других художников, в общем, довольно далеких от него, он узнает его в сложном художественном создании, иначе, чем у него, выраженным, узнает объективно существующую внутреннюю правду, тем более разительную для него, что по форме она предельно от него далека. Блок постигает в спектакле Мейерхольда те элементы, которые объективно сближают Мейерхольда и с Андреевым, и с самим Блоком, те элементы, которые в конечном счете обусловливают всю последующую эволюцию Мейерхольда и связывают его с большой русской классической традицией. Непосредственно — театрально, «технически» — связь с Блоком проявляется в том, что основной постановочный принцип представляет собой дальнейшее развитие и углубление того, что Мейерхольдом было найдено в спектакле

«Балаганчика».

Сам Мейерхольд так описывает постановочный принцип «Жизни Человека»: «Пьеса поставлена была мною *без декораций* как их обыкновенно принято понимать. Вся сцена завешена была холстами; не так, однако, как это было в “Балаганчике”: там холсты развешивались на обычных планах, занимаемых декорациями; здесь завешены были самые стены театра, самые глубокие планы сцены, где обыкновенно изображаются “дали”» («О театре», с. 251). В чем здесь разница в трансформации традиционной «ренессансной» сцены в этих двух спектаклях? Холсты, развешенные на месте традиционных декораций, вовсе не означают уже в «Балаганчике» принятия принципа старой сцены, простой замены писанных декораций их «условными» двойниками. В сочетании с выстроенным театриком эти холсты на месте декораций иронически подчеркивают, напротив, «условную» иллюзорность старой сцены. Они предполагали бы столь же «иллюзорную» даль, если бы они были простыми заменителями старых декораций; однако такая «даль» при построенном театрике немыслима. Подлинная их роль состоит в том, что они членят реальное игровое пространство, обнажают этим членением, подчеркивают то обстоятельство, что за пределами этого пространства никаких «далей» искать не следует, в игру они не входят и войти не могут. Развешивание холстов и на месте «далей», заполнение заднего плана холстами означает в «Жизни Человека» то же, что делалось в «Балаганчике»: отсутствие этих «далей», уже не демонстративно подчеркиваемое, а просто и спокойно принимаемое как свершившийся, непреложный факт. Практически для членения сцены, но членения ее вглубь, нужен был и построенный театрик. Две игровых площадки демонстрировали тот факт, что есть одна игровая площадка, условно разбитая на две. Разбивка демонстрировала, подчеркивала реальное единство принципа. Сейчас это тоже ненужно, излишне, поскольку реально освоена фактическая игровая площадка. Идет дальнейшее ее освоение, уже свободное, непринужденное, без всяких подчеркиваний. Свободный выбор игрового места на фоне нейтрального пространства, «мрака» всей сцены, структурно выражает общий философский принцип, положенный в основу пьесы Андреева — люди, возникающие из «мрака» и в «мраке» исчезающие. Точно так же и разбивка сцены на игровые планы в «Балаганчике» структурно точно соответствует общефилософскому принципу Блока этого периода: разбитые современной жизнью на отдельные несоединимые крайности, пласты душевной жизни, люди, и вместе с тем люди, связанные друг с другом непреодолимыми узами взаимозависимости и одновременно крайне чуждые друг другу в силу своей неполноценности, односторонности. В литературном материале и там и тут отчетливо видны метафизические подпорки, обосновывающие образы, притом у Андреева эти метафизические подпорки играют в построении образов большую роль, больше их связывают, чем у Блока. Андреевская метафизика, в сущности, исключает для героев возможности дальнейшего развития. Для Блока метафизика — средство осмысления «разбитости», расщепленности современного человека, поэтому у Блока «Балаганчик» открывает возможности дальнейшего и еще более

плодотворного постижения человека. В театральном плане важнее всего то, что решающий поворот у Мейерхольда происходит на блоковском материале, в постановке Андреева только осваивается, уточняется, развивается далее тот же принцип. У Мейерхольда, как и у Блока, есть широкие возможности для дальнейшего развития, он видит человека глубже, сложнее, полноценнее, чем Андреев.

Поэтому у Мейерхольда и в самом спектакле оказывается больше театральных средств для раскрытия человека, чем это наличествует в пьесе. На сером, дымчатом пространственном фоне, при слабом, рассеянном свете читается метафизически-обобщающий пролог. «Затем занавес открывает глубокую тьму, в которой все неподвижно. Секунды три спустя перед зрителем начинают вырисовываться контуры мебели в одном углу сцены. “Как кучка серых прижавшихся мышей, смутно намечаются серые силуэты старух”. Они сидят на большом старинном диване и на двух креслах по бокам его. Сзади дивана ширма. Позади дивана лампа. Силуэты старух освещаются лишь светом, падающим из-под абажура этой лампы. Так и во всех других картинах. Из одного источника света ложится на какую-нибудь часть сцены световое пятно, которого хватает только на то, чтобы осветить около него размещенную мебель и того актера, который поместился близко к источнику света. Затянув всю сцену серой мглой и освещая лишь отдельные места, притом всегда только из одного источника света (лампа за диваном и лампа над круглым столом в первой картине, люстра на балу, лампы над столами в сцене пьяниц), удалось создать у зрителей представление, будто стены комнат построены, но их зрители не видят, потому что свет не достигает стен» (там же). Так Мейерхольд описывает более детально, и, в сущности, исчерпывающе, способ использования освободившегося от излишних «далей», четко отграниченного и подчиненного только смыслу действия сценического пространства. Для построения единичного эпизода используются вполне свободно (то есть — по выбору режиссера, в соответствии с внутренним смыслом эпизода в общей структуре целого) разные места сценического пространства. Каждый эпизод, по логике вещей, вследствие счастливо найденного общего принципа, обрастает «воображаемым» пространством, трехмерным и строго закономерным собственным местом действия — именно это означает указание режиссера о возникновении у зрителей представления, «будто стены комнат построены, но их не видно».

Такое «воображаемое построение» непроизвольно, но строго обусловлено тем, что видит зритель, оно основывается на продолжении увиденного. Дело в том, что при таком построении огромную роль играет выделение необходимых для действия реальных деталей. «На освобожденной от обычных декораций сцене роль мебели и аксессуаров становится более значительной. Теперь только характер мебели и аксессуаров определяет характер комнаты и ее построение. Выступает необходимость показывать на сцене мебель и аксессуары в подчеркнуто преувеличенных масштабах. И всегда очень мало мебели. Один характерный предмет заменяет собой много менее характерных. Зритель должен запомнить какой-то необычайный контур дивана, грандиозную

колонну, какое-то золоченое кресло, книжный шкаф во всю сцену, громоздкий буфет и по этим отдельным частям целого дорисовать своей фантазией все остальное» (там же). Реальные детали укрупняются, как бы выделяются «крупным планом», делаются более видимыми вследствие этого выделения. Не теряя своей реальности, они становятся средством поэтической характеристики ситуации и людей, смысла эпизода и всего представления. Именно это поэтически-смысловое их значение и заставляет «додумывать» все остальное. Естественно, что «додумываемое» остается на периферии воспринимающего сознания, в полутени или в полной тени; тень на сцене помогает этому процессу. Додумывается только то, что возможно и необходимо по смыслу, не больше. Есть «комната», но какова она — об этом судят только по тому, что «видно»; она, естественно, такова, каковы видимые детали, она их органическое продолжение — и только. Входит в поле восприятия только то, что поэтически необходимо. Такова же и игра актеров — она тоже укрупнена, в ней тоже только поэтически-необходимое, она тоже заставляет додумывать, продолжать намеченные, реально ощутимые, присутствующие линии образа: «Понятно, что облики людей нужно было лепить четко, как скульптуру, и гримы давать резко очерченными; актерам невольно пришлось повторять в фигурах ими представляемых людей то, что любили подчеркивать в портретах Леонардо да Винчи и Ф. Гойя» (там же).

Нужно сказать, обобщая, что свободный выбор игрового места на сцене в «Жизни Человека» возможен только на фоне, на основе четко расчлененного сценического пространства спектакля «Балаганчик». Все игровые места здесь — на сцене, и только на сцене; реально построенное за границы сцены не выходит, «дали» не имитирует. Это означает, что сама сцена представляет собой ушедший вглубь просцениум. Говоря иначе, действие полностью вышло в зал, как и в «Балаганчике», только в отличие от того спектакля опять-таки вышло не театрально-подчеркнуто, но свободно, непринужденно. Подчеркнутые отдельные планы сцены отсутствуют потому, что вся она полностью ощущается как часть зала, настолько полностью, что нечего и незачем подчеркивать. Буквально тот же принцип, что и в «Балаганчике», проводится в «Жизни Человека» «ходом от обратного», но результат абсолютно идентичен. Главным «строительным материалом» в театрально-технической структуре спектакля является свет. Вспыхнув в определенном месте сцены (не случайно Мейерхольд особо настаивает на том, что источник света всегда один или единообразен — одна лампа или несколько ламп на столиках пьяниц), он и организует сценическое пространство. Но при таком общем построении, где сцена как таковая неощутима, — он вспыхивает, в сущности, не на сцене, а в углу зала, тем самым становящегося местом действия. Эта световая организация пространства полностью уничтожает рампу и средостение между залом и сценой. Действие выходит в зал, оно происходит фактически среди зрителей; принципиально нет никаких препятствий при таком построении для того, чтобы действие могло происходить и в другом углу зала, в любом углу. Это значит, что идея просцениума в том смысле, как ее защищал Вяч. Иванов, — уничтожение средостений между залом и сценой — как будто

бы полностью реализована в спектакле Мейерхольда.

Необходимо еще раз решительно подчеркнуть, что эта реализация представляет собой фактически, на деле полное отрицание философского смысла построений Вяч. Иванова. Слияния и снятия социальных противоречий и внутренних противоречий, как это предполагал Вяч. Иванов, не происходит. Напротив, смысл мейерхольдовского зрелища в том, что противоречия личности имеют кричащий, предельный характер. Происходит не соловьевский «синтез», а обнажение контрастов, противоречий, их наиболее резкое выражение. Вынесение действия в зал не тушит противоречия, но делает их необычайно выразительными, предельно ощутимыми, вплотную подводит их к зрителю, навязывает их зрителю. Возникает отчасти жуткий эффект их прямого воплощения в непосредственном соседстве со зрителем. Во всех своих описаниях спектакля, разделенных иногда многими годами, Блок подчеркивал то обстоятельство, что он чаще всего смотрел спектакль со сцены. Это не случайный, но строго закономерный факт. Действие, протекающее на просцениуме, принципиально обозримо одинаково со всех точек зала. В «Жизни Человека» Мейерхольд доводит принцип просцениума до предела: спектакль можно смотреть не только с трех сторон кругового амфитеатра, предполагаемого просцениумом, но даже и с четвертой стороны — со стороны сцены. Технически это вполне осуществимо, поскольку в большинстве эпизодов освещалась только небольшая часть сцены, а окружающее этот освещенный участок пространство сцены было погружено в темноту, делавшую невидимыми из зала стоящих на сцене, почти рядом с актерами, людей. Именно так, со сцены, в непосредственной близости от освещенных участков, и смотрел чаще всего спектакль Блок. Возникал «эффект присутствия»; Блок описывал и спектакль, и воспринимающий его зал в их слитности, в единстве. Этот отчасти жуткий «эффект присутствия» входит органической составной частью (как мы это видели) в нравственно-эстетическую и общественную оценку спектакля Блоком.

В своих последующих работах на протяжении всего творческого пути Мейерхольд ориентировался как на исходную точку больше на «Балаганчик», чем на «Жизнь Человека», доведшую общий принцип до мыслимого предела. Принцип членения сценического пространства оказался поэтически более действенным, акцентирующим внутренне необходимые художнику содержательные смысловые планы спектакля. Укажу на сценическую структуру «Леса», где действие разыгрывалось на четко разделенных площадках: «мосте» (или «дороге») — конструкции, полукругом опоясывавшей заднюю часть сцены, и свободном пространстве передней сцены, отграниченном «мостом». Это видоизмененная структура «Балаганчика». К этой же структуре явственно восходит построение «Ревизора», где действие протекало или на выдвинутой «балаганной площадке», или на четко ощутимом игровом пространстве вокруг этой выдвинутой площадки. Построение сцены «на сукнах», с выделением скупо меблированной конкретной обстановки данного частного эпизода, было применено Немировичем-Данченко в постановке «Братьев Карамазовых». Здесь невозможен и неуместен разбор и

оценка заданий и осуществлений режиссера в этом спектакле; можно только высказать предположение, что это построение в какой-то мере генетически восходит к мейерхольдовской постановке «Жизни Человека».

«Жизнь Человека», поставленная в конце первого сезона работы Мейерхольда в театре Комиссаржевской, имела большой художественный и кассовый успех, что достаточно много значило для деятельности частного театра с серьезными художественными замыслами в дореволюционной России. В следующем театральном году Мейерхольд сотрудничал с Комиссаржевской всего полсезона; разрыв между владелицей и главной актрисой театра и режиссером произошел зимой, в самый разгар сезона. За эти полсезона Мейерхольдом не было создано ни одного спектакля такого художественного значения, как «Сестра Беатриса», «Балаганчик» и «Жизнь Человека». В экспериментальной, да и в любой серьезной художественной работе, невозможно себе представить такой случай, чтобы деятель искусства шел ровно и неуклонно только от успеха к успеху. Впрочем, был только один серьезный художественный провал, но эта единственная полная неудача, к сожалению, была связана с участием в спектакле самой Комиссаржевской, что и переполнило чашу: со всех сторон выражалось в разной форме недоумение по поводу несовместимости художественных индивидуальностей Мейерхольда и Комиссаржевской. Дело, разумеется, было не в простом стравливании двух крупных художников, хотя было и это. Серьезной стороной ситуации было то, что театры Комиссаржевской и Мейерхольда, как это достаточно ясно выявилось в совместной работе, — действительно во многом очень разные театры. Усложняло и обостряло ситуацию также и то обстоятельство, что в театре работал в качестве организатора постановочной части Ф. Ф. Комиссаржевский, брат актрисы, в недалеком будущем — видный режиссер, а в ту пору — фактически осваивавший опыт Мейерхольда «ученик» и потому — крайне нетерпимый к тому, что в работе Мейерхольда не совпадало с его представлениями об идеальной режиссуре. Разрыв в этом случае был, по-видимому, неизбежен; с определенного момента, когда это обстоятельство вполне прояснилось, суть состояла уже в форме и условиях расхождения в разные стороны. Драматической стороной самой ситуации разрыва было то, что Мейерхольду объявили о невозможности дальнейшего сотрудничества в середине сезона и не после провала, а после удачной премьеры. Создавалось впечатление, что разрыв был предрешен безотносительно к удачам или неудачам в осуществлении конкретных постановок.

В том, что в работе Мейерхольда было удачным в эти финальные месяцы его деятельности в театре Комиссаржевской, он продолжал развивать и практически осваивать найденное в лучших постановках предшествующего сезона. В «Пробуждении весны» Ведекинда Мейерхольд строил действие разных эпизодов на разновысотных площадках, выделяемых светом. Получалось так, что он осваивал вновь организованное, как бы заново открытое сценическое пространство по вертикали сцены, а не по горизонтали, как это было в «Жизни Человека». Это означает продолжение и развитие

постановочных начал, найденных там. Подобный способ организации сценического пространства чрезвычайно широко применялся в советском театре 20-х годов самыми разными режиссерами, в том числе и самим Мейерхольдом. Особенно излюбленным он был в работе Камерного театра; последняя крупная удача А. Я. Таирова в такой организации сценического пространства — спектакль «Мадам Бовари»[lvii]. Постановка Мейерхольдом пьесы Ведекинда была резко осуждена Блоком, к мнению которого (между прочим, и потому, что Блок был очень близок к деятельности театра во все время его существования на Офицерской улице) руководство театра весьма прислушивалось. Блок усматривал в пьесе Ведекинда буржуазную ограниченность, характерную для разных направлений современной западной литературы; такой ограниченности он противопоставлял глубину замыслов, свойственную русской литературе, питающейся подземными толчками революционной ситуации в стране: «У нас есть "Жизнь Человека" — произведение бездонно русское. У нас есть "Земля" Валерия Брюсова — произведение неподдельно высокое. У нас есть произведения, в которых пробиваются родники истинного искусства, или произведения, в которых наша земля и наше измученное сердце кричат голосами нелепыми, нестройными, "неискусными", но необходимыми нам». В этой литературе Блок выделяет также героическое начало «вызова»; в противовес русской литературе, в произведениях типа пьесы Ведекинда ставятся вопросы, которые не ставились «так у нас, в России», — в России они могут найти отклик только «в кругах, обреченных на медленное тление, в классах, от которых идет трупный запах»[lviii]. Блок имеет в виду обостренную, напряженную эротичность пьесы Ведекинда, которую осуждали также и другие критики в постановке Мейерхольда, эротичность, становящуюся, по Блоку, болезненной ввиду отсутствия социально-аналитических начал в пьесе.

В несколько ином плане развивал Мейерхольд технологические принципы переоборудования современной сцены в постановке пьесы Сологуба «Победа смерти». В комментариях к постановке Мейерхольд указывал: «В "Победе смерти" фигура актера, выдвинутая на просцениум, была поставлена в один план со скульптурой» («О театре», с. 252). Несочетаемость трехмерной фигуры актера с двумя измерениями живописи болезненно сказывалось в первых постановках Мейерхольда в театре Комиссаржевской. Освоение сценического пространства в «Балаганчике» и в «Жизни Человека» должны были заново поставить техническую проблему окружения актера трехмерными деталями художественного типа. В «Жизни Человека» Мейерхольд использовал реальную, отчасти трансформированную мебель и свет. Это не решало проблему полностью. Так можно было решать спектакль в частных случаях; в «Жизни Человека» удача была в совпадении с философским замыслом автора. В «Победе смерти» Мейерхольд пробует окружить актера скульптурными и архитектурными, то есть трехмерными, элементами оформления. «Сцена была во всю ширину покрыта ступенями, параллельными рампе. Оставалось только спустить их вниз, в партер. Театр испугался этого, остановившись на полпути в стремлении своем перешагнуть черту рампы» (там же). Любопытно, что в

провинциальных гастролях, последовавших за разрывом с Комиссаржевской, Мейерхольд рискнул «перешагнуть черту рампы». По рассказу В. П. Веригиной, специально заново написанный Ф. Сологубом пролог к пьесе игрался именно так: «Через оркестр был переброшен мостик, и несколько ступенек спускались с него в зал. Поэт и Дама проходили через зрительный зал, поднимались по ступенькам лесенки и продолжали диалог, стоя спиной к публике. До тех пор было не слыхано и не видано, чтобы актеры переступали рампу, да еще говорили в зрительном зале» («Встречи с Мейерхольдом», с. 45). (Поэта и Даму играли в прологе Мейерхольд и Веригина.) Впоследствии, в советский период, этот прием широко применялся во множестве театров, очень часто и подчеркнуто к нему прибегал Н. П. Охлопков.

Постановка «Победы смерти» имела успех и в публике, и даже в прессе. Однако именно после нее Мейерхольд был вынужден расстаться с театром Комиссаржевской. Непосредственно предшествующая ей постановка пьесы «Пелеас и Мелисанда» Метерлинка с участием Комиссаржевской потерпела громкий провал, и именно она была прямой причиной разрыва. Сторонники Мейерхольда обычно объясняют провал исключительно неудачной, претенциозно-модернистской работой художника Денисова в спектакле. По-видимому, действительно оформление Денисова воспринималось как вызывающая безвкусица в декадентском стиле — Блок передавал впечатление от одного из эпизодов так: «Наконец визжит, свиристит и раздвигается грязная занавеска. У меня чувство полученной оплеухи»[lix]. Нет смысла пытаться реконструировать содержательные и технические особенности замысла постановки — настолько несомненной неудачей она представляется. Однако, по-видимому, дело было не только в из ряда вон выходящем провале живописца; «вину» за провал должны тут разделять и драматург, и режиссер, и главная актриса. Пьеса Метерлинка относится к раннему периоду его творчества. Для нее характерен лиризм «неподвижного» типа — она лишена подлинного динамического драматизма, необходимого в том или ином виде для любого театрального произведения. Комиссаржевской, искавшей воплощения «театра духа», то есть воплощения остро современного драматизма духовных исканий, в границах этого условного лиризма, переплетения символов, не оформляющихся в подлинную внутреннюю борьбу современной личности, — просто было нечего делать. Сложная реконструкция сцены, которую предпринимал Мейерхольд, в конечном счете тоже упиралась в театральную динамику обновленного типа; на начальных этапах эволюции режиссера ранний Метерлинк мог подсказать — и подсказывал — Мейерхольду некоторые общие особенности подхода к современному человеку, но к моменту работы над «Пелеасом и Мелисандой» эти возможности уже были освоены, исчерпаны и преодолены, более ничего не могли дать. Чисто технически то, что было найдено в работе над Блоком и Андреевым, к раннему Метерлинку было просто неприменимо. А Мейерхольд пытался — и притом, естественно, безуспешно — применять здесь этот новый опыт. Закономерно поэтому, что зрительски эти попытки воспринимались как кричащее противоречие между литературным материалом и его зрелищным воплощением. Отсюда и возникало

у зрителя «чувство полученной оплеухи». Реальная вина Мейерхольда тут была в том, что в напряженной работе, в спешке подготовки все новых и новых премьер он «не заметил» сам, что этот литературный материал ему уже не нужен. Биограф режиссера, очевидно, со слов самого Мейерхольда, пишет, что, «пройдя через “Балаганчик”, через “Жизнь Человека”», Мейерхольд «в это время начал отходить от Метерлинка» (Волков, 1, с. 334). Успех последовавшей за «Пелеасом и Мелисандой» премьеры «Победа смерти», по-видимому, только подлил масла в огонь: причины конфликта были многообразны, и от успеха он только напрягся. Резко отрицательная рецензия Блока на «Пелеаса и Мелисанду» заканчивается так: «Постановка “Пелеаса” доказала, что те приемы, с которыми он поставлен, — суть дурная бесконечность. Отчаявшись в этих приемах, мы не отчаиваемся в живых людях, которые жестоко ошиблись, но действительно любят искусство. Пусть они докажут, что имеют силы развязаться с тем дурным, что было в их прошлом, во имя лучшего будущего, которое всецело в их молодых и сильных руках»[lx]. Блок явно стоит в этом конфликте на стороне Комиссаржевской, на основе одной неудачи полностью отвергает все направление работы Мейерхольда, но надеется на то, что режиссер целиком изменит способы своей работы. Основные участники конфликта думали иначе. В связи с развивающимися событиями рецензия Блока не была опубликована. Через три дня после премьеры «Победы смерти» Мейерхольд получил от Комиссаржевской письмо, в котором основная конфликтная проблема формулировалась так: «Путь, ведущий к театру кукол, — к которому Вы шли все время, не считая таких постановок, в которых Вы соединили принципы театра “старого” с принципами театра марионеток (например, “Комедия любви” и “Победа смерти”), не мой… Я смотрю будущему прямо в глаза и говорю, что по этому пути мы вместе идти не можем; путь этот Ваш, но не мой…»[lxi]. В материале предшествовавшего этому письму заседания художественного совета наиболее примечательным является выступление Ф. Ф. Комиссаржевского, где «путь театра марионеток» объявляется театральным символизмом, противопоставляется же ему «мистический реализм» — концепция, реально несравненно более близкая к символизму соловьевского, «синтетического» толка. Позднее, скажем, в неоднократно цитировавшихся выше комментариях к списку своих режиссерских работ, Мейерхольд полемизировал именно с этими построениями Комиссаржевского, но не просто с письмом Комиссаржевской, в теоретической своей части опирающимся на программы и теории ее брата. По Мейерхольду, «марионеточность» — не единственное средство игры актера, которого он добивается, но и сама по себе, как прием, она «прием не для создания актера-куклы, который должен заменить живого человека…» («О театре», с. 249). По его собственным словам, Мейерхольд стремился, применяя этот прием, передать трагическую двойственность, противоречивость человека. Фактически это ближе в своей основе — даже чисто теоретически, не говоря уже о художественной практике Мейерхольда, — к путям Комиссаржевской и Блока (хотя и не совпадает, и не может совпадать, с ним полностью) — но не к синтетически-соловьевским идеям Комиссаржевского.

В письме Комиссаржевской содержалось также отстранение Мейерхольда от работы в ее театре; так как это отстранение произошло без предупреждения и на основании односторонне сформулированной творческой платформы, — Мейерхольд счел увольнение оскорбительным, нарушающим этические принципы и обратился к общественному третейскому «суду чести». Третейский суд счел поведение Комиссаржевской основывающимся на соображениях принципиального порядка и не нашел форму разрыва оскорбительной. Примечательно, что третейский суд обращался за суждением по этой достаточно сложной конфликтной ситуации к К. С. Станиславскому. По существу конфликта Станиславский высказался так: «Принципиальное несогласие артистов в задачах и стремлениях искусства — это важное препятствие для совместной работы. Если артисты не находят в своей душе уступок — это препятствие становится невозможным для общей работы». В связи с этической стороной вопроса, которая, собственно, и была предметом разбирательства, Станиславский высказался так: «Очень жалею, что при отсутствии правил этики я не мог дать прямого ответа на поставленные вопросы»[lxii]. Этим тяжелым инцидентом завершался один из важнейших этапов художественной деятельности Мейерхольда.

1970

АНСАМБЛЬ И СТИЛЬ СПЕКТАКЛЯ[lxiii]

1

Традиционные гастроли московских театров весной 1940 года, как всегда, пользовались большим успехом у зрителей-ленинградцев. МХАТ им. Горького, Малый театр и ГОСКТ показали несколько новых спектаклей, играли они также и те спектакли, которые мы давно знаем и любим. Во многих из этих спектаклей — как старых, так и новых — бросалась в глаза одна особенность, заставляющая задуматься над некоторыми теоретическими проблемами театра: почти все они — спектакли актерские, а не режиссерские.

Разумеется, я далек от мысли противопоставить работу актера — работе режиссера: ведь только гармоническое сочетание актерского рисунка образа и общего режиссерского решения составляет полноценный спектакль. Если все же приходится расчленять и противопоставлять эти восполняющие друг друга элементы единого театрального творчества, то только потому, что уже в течение ряда лет мы все чаще и чаще в самой театральной практике наблюдаем то, как единое, целостное, гармоническое произведение искусства театра — спектакль — превращается в некую сумму более или менее интересных актерских образов, то есть в произведение искусства только лишь актерского, а не театрального — в точном смысле этого слова. Между тем эти два понятия далеко не совпадают друг с другом. Сумма актерских образов, даже очень интересных, даже единых в смысле методологии игры, специфических приемов и приспособлений, еще не есть спектакль. Только тогда, когда свободное творчество актера (который не является и не должен являться марионеткой в руках режиссера) сливается с творчеством режиссера (а оно никак не должно сводиться к «разводке» актеров на сцене или даже к помощи актеру в создании образа, но должно быть вполне самостоятельным, полноправным компонентом театрального зрелища), только тогда, когда диалектически сплетаются эти два вида творчества, мы имеем дело с искусством современного театра.

О том, как реально обстоит дело сегодня с этим двуединым творчеством, очень наглядно свидетельствует в своем роде превосходный спектакль ГОСЕТа «Тевье-молочник». Он великолепно разрешен актерски, весь выдержан в единой манере — напряженной и трагической. Все или почти все актеры — это можно сказать без всяких преувеличений — играют сильно, уверенно, волнующе. Они играют в одном ключе, в одной манере, очень далекой от натуралистического правдоподобия. Рядом с Михоэлсом по сцене ходят не аккомпанирующие игре «премьера» марионетки, а самостоятельные художники, притом художники, воспитанные и творящие в той же манере игры, что и Михоэлс. Как будто бы в той же манере выполнено и декоративное оформление, а о музыке Пульвера нечего и говорить: движение актерских образов раскрывается в музыке с силой, быть может, еще более убедительной,

чем в самой игре актеров.

И вот даже в этом спектакле, очень гармоничном и высоком с точки зрения актерского творчества, отсутствует режиссер. Поэтому почти банальны мизансцены, и внутреннюю логику действия, образное содержание всего спектакля в целом приходится самому зрителю вычитывать в сумме актерских образов. Без режиссера нет современного театра, и актер, даже очень крупный (как, например, Михоэлс), организуя спектакль, строит его чаще всего, исходя из отдельных актерских образов, а не из всего идейного и эмоционального содержания спектакля в целом.

Строго говоря, к такому представлению о театральном творчестве приучил зрителя именно современный русский театр. Ведь именно после утверждения всемирно-исторического значения творческой практики Художественного театра приобрел, скажем, совсем иной смысл, чем прежде, вопрос о гастролях. Гастроли домхатовского периода демонстрировали единичные достижения актерского творчества, но не единое, целостное, индивидуально-неповторимое лицо творческого коллектива. Как раз на основе практики МХАТа и ее дальнейшего творческого развития возникло такое положение на театре, когда на гастролях стали показываться, как правило, не единичные достижения крупных мастеров-актеров, не более или менее блестящие плоды творчества хорошо «сыгравшейся» группы художников, но своеобразное лицо коллектива, в создании которого немалую роль стал играть режиссер. Сам вопрос о гастролях стал представлять собой проблему принципиального творческого порядка. Не все нужно и можно показывать в другом городе, в другой стране — но только то, за что полностью творчески ответствен данный коллектив — и никто иной. Любой современный зритель, сколько-нибудь чуткий к театральным «делам и дням», знает, как много всегда значили для Ленинграда весенние гастроли московских театров. Ждали не отдельных любимых актеров-гастролеров, ждали именно коллективы, с их неповторимыми лицами и особенной логикой их творческого развития, ждали новых событий в области театра как целостного явления, отнюдь не сводящегося к большим или меньшим достижениям единичного «гастролера». Сами гастроли стали художественными событиями как для зрителя, так и для показывающих достижения своего нового этапа театров.

Поэтому-то серьезным творческим вопросом было и то, кто и с чем приезжает. Вот мы увидели ГОСЕТ и «Тевье-молочника». Ну, а что делается в вахтанговском театре, в Театре Революции, которых мы не видели уже давно? Почему также очень давно не приезжал оперный Театр им. Станиславского, чуть ли не в наиболее чистом виде представлявший в течение уже многих лет принципы режиссуры самого Станиславского? Почему МХАТ, положивший начало всему новому театральному развитию, приезжает без «Горячего сердца», без «Женитьбы Фигаро» — без этих поздних, театрально-изощренных работ, в некотором роде итоговых в творчестве великого Станиславского? Почему столь существенный для представления об исканиях МХАТа спектакль, как «Смерть Пазухина», потрясающий незабываемыми образами, созданными М. М. Тархановым и Ф. В. Шевченко, идет без И. М. Москвина и центральную

роль Прокофия Пазухина на редкость серо, бесцветно и нудно играет актер Блинников? Как же обстоит дело с теми принципами, которые утверждал сам МХАТ?

Выше говорилось о том, что «Тевье-молочник» — явление одностороннее, спектакль, демонстрирующий достижения только актерского искусства, но не целостного искусства театра в полном смысле этого слова. К сожалению, необходимо сказать, что этим же недостатком страдают и показанные в этом году спектакли МХАТа, за исключением «Тартюфа», о котором речь пойдет впереди. Из гастрольных спектаклей МХАТа наиболее режиссерски законченными и интересными оказались два спектакля, и оба они — уже очень давнего происхождения. Это прежде всего «Царь Федор Иоаннович» — спектакль простых и в то же время предельно выразительных и утонченных мизансцен (здесь можно уловить зачатки почти всех возникших позднее театральных стилей, вплоть до обыгрывания трехмерных, конструктивных элементов оформления). Столь же замечательны и «Дни Турбиных» — этот образцовый спектакль лирически-повествовательной режиссуры школы К. С. Станиславского. И опять же к вопросу об общей творческой ответственности за свое художественное лицо на гастролях: ставшие классикой МХАТа «Дни Турбиных» шли почти все время с дублерами не самого высокого класса, и тот, кто увидел бы спектакль впервые, может, и не очень уверовал бы в его высокие художественные качества.

Однако, если бы даже все обстояло благополучно с организационной стороной, если бы даже все решительно показанные нам спектакли отличались блестящим ансамблем, вроде редкостного по своей «концертной» игре спектакля Малого театра «На всякого мудреца довольно простоты», — это еще не решало бы вопроса о недостатках режиссуры. Самый блистательный актерский ансамбль не скроет от зрителя отсутствия специфически режиссерской организации целостного спектакля.

Как еще иначе можно было бы определить этот характерный недостаток, свойственный театральным коллективам самых разных художественных направлений? Мне кажется, здесь уместно было бы говорить о не совсем верном понимании одной из решающих проблем всякого театра — проблемы стиля. Может быть, даже вернее было бы говорить о том, что это важнейшее понятие — понятие стиля — подменяется другим, совершенно ему не адекватным понятием — понятием ансамбля. Проблему стиля многие теперь сводят к проблеме ансамбля. Это весьма распространенное среди театральных работников заблуждение, и именно им объясняется успех пресловутой теории «режиссера, умирающего в актере». Н. П. Акимов со свойственным ему остроумием как-то сказал, что понятие ансамбля — понятие негативное и для творчески зрелого театра вообще несущественное. Об ансамбле заботится обычно, по мысли Акимова, или театр молодой, несозревший, ищущий усвоения неких азбучных истин театра, открывающих ему возможности дальнейшего движения, или театр распадающийся, ансамблем скрывающий начавшиеся в нем процессы гниения.

В самом деле, что такое ансамбль? Это единство манеры игры и общего

тона спектакля. Без такого единства не бывает вообще спектакля, это действительно негативное определение театрального зрелища. Если нет ансамбля, единства тональности, то непонятно, почему вообще сошлись данные актеры на данной сцене.

Однако надо иметь кроме ансамбля еще какие-то другие, уже позитивные качества, для того чтобы быть театром. Сказать, что в театре есть ансамбль, — значит ничего не сказать, потому что единство тона еще не определяет положительного качества, своеобразия именно данного произведения искусства. Сказать, что в романе Л. Толстого или в картине Рембрандта есть единство тона, — означает ничего не сказать определенного, потому что в романе Достоевского или в картине Эль Греко тоже есть единство, и все дело, очевидно, заключается в том, чтобы конкретно определить, что это за единство тона. Надо определить, какой же это тон и в чем его смысловое назначение, то есть чем отличается Толстой от Достоевского, а Рембрандт — от Эль Греко. Наличие ансамбля еще не есть определение стилистическое. Сказать, чего нет в театре (разнобоя игры), еще не значит сказать — что же в нем есть. Ведь остается неясным важнейшее — каково же позитивное определение искусства данного театра или спектакля. Понятие стиля — наиболее существенное определение искусства театра. Когда мы подходим к вопросу о стиле, мы подходим тем самым к качественной определенности данного спектакля. Роман Толстого отличается от романа Достоевского не наличием или отсутствием единства тона, то есть «ансамбля», — ведь и тут и там есть единство тона, — а определенностью различного содержания. Качественная определенность содержания и есть стиль.

Толстой и Достоевский работали в той области искусства, где все делается единоличным творцом. Искусство театра по самой своей природе иное — это коллективное, синтетическое искусство. Каждый из создателей театрального представления имеет свои функции. И задача режиссера в рамках этого коллективного по природе своей творчества заключается не столько в том, чтобы гармонизировать и приводить к единому знаменателю, к единому тону игру отдельных актеров, не в пресловутом «умирании в актере» — словом, не в создании ансамбля, сколько в создании стиля всего представления, стиля спектакля. Хорошо сработавшиеся актеры и без режиссера могут играть в едином тоне, то есть создать ансамбль. Но если среди них не будет режиссера, то есть организатора стиля спектакля, тогда спектакль «Тевье-молочник» по своим мизансценам, по своему общему построению, по планировке всего действия и отдельных его отрезков ничем не будет отличаться от спектакля «Любовь Яровая» в МХАТе, хотя и драматургический материал, и актерский коллектив там и тут ничего общего между собой не имеют. Ансамбль есть и в том спектакле, и в другом. Но за видимым благополучием, сыгранностью, «ансамблем» скрыт глубочайший разрыв формы и содержания.

Много ли общего между манерой игры Михоэлса и актеров МХАТа, между текстом «Любови Яровой» и «Тевье-молочника»? Как же можно композиционную логику мизансцен, образ спектакля в этих разных произведениях искусства строить одинаково? Ведь различие способов

построения мизансцен и образа спектакля — это не просто различие технологии, это различие содержания. Так отсутствие стиля фактически нивелирует содержание. Сказать, что режиссер должен «умереть в актере», — значит сказать, что Толстой для выражения своих художественных идей должен пользоваться теми же приемами композиции романа (а в театре композицию спектакля, его образ, его «стиль» и делает режиссер), которыми пользуется Достоевский. Понятно, что это абсурд: отдельные образы романа или спектакля без композиции, без целого, без «стиля» — еще не роман и не спектакль. «Умирать в актере» — это значит уничтожать композицию, сводить ее к сумме образов.

2

Остановлюсь на двух необыкновенно ярких актерских образах, показанных на гастролях, о которых идет речь, чтобы на их примере показать, какую деформацию литературного материала (то есть так называемое «искажение авторского замысла») может произвести в пределах ансамблевого спектакля актер, не контролируемый режиссером, актер, сдвигающий в определенную сторону содержание и пьесы, и спектакля.

Исполнение И. В. Ильинским роли Хлестакова в спектакле Малого театра «Ревизор» — событие чрезвычайно примечательное. Давно мы уже не видели такой яркой и своеобразной актерской работы. Ильинскому удалось создать подлинный сценический шедевр. Его Хлестаков поражает прежде всего необыкновенной отделанностью, законченностью. В роли совсем нет пустых мест, проходных сцен. Все играет и блещет в этом необыкновенном сценическом творении. Образ не рассыпается на ряд психологических оттенков, аналитически найденных психологических деталей. Напротив, он сделан синтетически, крупным планом, по-своему монументально. Ильинский беспрерывно «живет в образе». Все органично, вытекает одно из другого, все заполнено. Найдена единая линия сценического поведения — и она удивительно выдержана. Все детали, все оттенки вытекают из одной, существеннейшей, стороны характера героя. Поражает единство замысла. Деталь за деталью Ильинский накапливает качества героя — и все они оказываются в конце концов дополняющими друг друга.

В своем роде парадоксальность игры Ильинского состоит в том, что весь образ уже как бы «задан» в самом первом выходе героя, в первой реплике, в первой его интонации. Ильинский не играет со своим зрителем в прятки — замысел столь обнажен, что просто дух захватывает от смелости актера. С первого же шага на сцене Ильинский как бы говорит зрителям: примите моего героя таким, каким я его вижу. Ничего принципиально нового, в смысле актерской трактовки роли, в последующем развитии или, вернее, развертывании образа уже нет. Развития во времени в собственном смысле слова как будто бы и не существует вовсе. Ильинский как бы нанизывает остроумно найденные детали, одну за другой, на раз навсегда найденную нить. Все выдано с самого начала, перед зрителем раскрываются качества героя,

присущие ему, сложившиеся где-то за рамками пьесы, до начала действия. Кажется, что такое построение должно бы быстро наскучить, коль скоро актер ничего в замысле не прячет, сразу же, что называется, выдает своего героя с головой. Удивительно в образе, созданном Ильинским, то, что происходит обратное: интерес к нему не падает, а растет. Происходит это, может быть, оттого, что для всех общеизвестных мест гоголевского текста Ильинским найдены своеобразные, непредвиденные решения. Удивляет и увлекает фантазия, изобретательность актера, сумевшего устранить из своего исполнения навязшие в зубах традиционные интонации.

Богатство выдумки актера подчинено одному лейтмотиву, и этот лейтмотив — детскость Хлестакова. Хлестаков Ильинского — маленький мальчик, существо по-детски беспечное и легкомысленное. Уже первые реплики актера, то, как он подает Осипу шляпу, жалобы на голод, вызывающие веселое умиление в зале, дают тему Хлестакова — запутавшегося подростка. Уже самый звук голоса актера — ребячески-капризный тенорок — вводит в тему образа. Сначала это очень юное создание запуталось, заблудилось и совсем по-детски храбрится, стараясь проявить гонор, сделать вид, что ничего особенного не произошло. Так сыграна сцена с трактирным слугой и Осипом. Появление городничего вызывает у Хлестакова ужас, подобный ужасу провинившегося школьника. С наивным простодушием просит Хлестаков денег взаймы, по-детски пугается при упоминании тюрьмы, под радостный хохот всего зала сам «пугает» городничего криком: «Что вы! Что вы!», стуча кулаком по столу и весь дрожа от ужаса.

Вскоре Хлестаков — Ильинский постигает сложившуюся ситуацию, понимает, за кого его принимает город сквозник-дмухановских, но его это тоже как-то по-школьнически забавляет. Взятки он берет с особой «игривой» деловитостью юнца, запрашивает все больше и больше от особой резвости: «выгрался в игру», совсем как взрослый, так может думать о себе в эти минуты Хлестаков Ильинского. Он не жулик, его забавляет самый процесс взимания взятки. Знаменитую сцену вранья Ильинский играет виртуозно. Прием, применяемый им здесь, смел, но оправдан трактовкой. Ильинский играет не постепенное опьянение и упоение своей властью, как обычно это делают, но, напротив, резко разделяет сцену на две части. Сначала он врет из соображений чисто артистических, из желания позабавить слушателей. Испуг в глазах чиновников рождает в нем мальчишеское тщеславие — тут он начинает резвиться, соображения правдоподобия отступают на задний план перед этим «игровым» тщеславием. Затем сценический рисунок резко ломается. Мальчишка хватил лишнего, чуть ли не впервые с ним это происходит, он не знает, как это может быть коварно, хлопал рюмку за рюмкой не пьянея, и вдруг — как с горы упал: без всяких переходов, мгновенно, скоропалительно опьянел. Тут уж он начинает нести несусветную чушь, плохо соображая, что с ним. Уже не держась на ногах, Ильинский пугает чиновников столь ни с чем не сообразными «прерогативами» своей мнимой власти, что в минуты редких проблесков сознания его самого искренне потешает вся несусветная ерунда, которую он несет. Знаменитую реплику «лабардан» Ильинский произносит на

нескольких интонациях. Сначала крик «лабардан» выражает ребячье негодование — оторвали от дам, а он только входит во вкус вранья. Затем Хлестаков успокаивается и «лабардан» выражает уже — «до свиданья». Затем опять впадает в пьяное отчаяние, что над ним, беспомощным, совершают насилие, уводят от дам, и «лабардан» уже значит: «Караул, режут!»

Это основное качество Хлестакова — детскость — проявляется и в другой знаменитой сцене. Одновременное увлечение и городничихой, и ее дочкой Ильинский истолковывает как любопытство подростка буквально ко всем женщинам, которых он встречает. И вот, когда дочь застала Хлестакова в объятиях матери, последующее развитие интриги — сватовство к дочери — Ильинский играет так: пока мать читает дочери нотацию, Хлестаков ходит вокруг обеих дам, с простоватым изумлением несмышленыша осматривает их оценивающим взглядом, как бы колеблясь: которая лучше. Наконец решает: дочь лучше. С детской непосредственностью берет он дочь под руку и уже без всяких колебаний обращается с просьбой о браке с дочерью к совершенно ошарашенной матери. Великолепна концовка роли — почти танцуя, убегает Хлестаков из гостеприимного дома, с палкой в одной руке, с цилиндром в другой, посылая во все стороны воздушные поцелуи.

Ильинский виртуозно изображает инфантильность Хлестакова — но только ли инфантилен гоголевский герой? Исполнение Ильинского многими чертами близко к гоголевской манере характеристики героя — и прежде всего развертыванием всего образа из одной черты характера, из одного лейтмотива, не развивающегося во времени, а чисто пространственно обрастающего психологическими подробностями. Такое построение образа можно было бы назвать синтетическим, в противовес аналитическому раскрытию во временной последовательности развивающегося, меняющегося характера, ярко представленному канонической манерой МХАТа. Сатирически неподвижный, гротесково заостренный характер гоголевского героя, конечно, строится синтетически, а не аналитически.

Но такая близость способов построения сценического образа у Ильинского к стилистической манере Гоголя еще не означает, что Ильинский и центральную тему Гоголя, лейтмотив гоголевского героя, раскрывает верно. Гоголевский Хлестаков, конечно, ни в какой степени не инфантилен. Он очень молод и легкомыслен, — разумеется, у него «легкость в мыслях необыкновенная», но эта легкость далеко не детская.

Почему вообще Хлестаков является центральной, главной фигурой гениальной комедии? Во-первых, он главное действующее лицо в ее сюжете. Конечно, за ревизора он принят только потому, что в перепуганном воображении взяточников из царства Сквозник-Дмухановского фантастическая фигура карающего ревизора уже возникла без всякого его участия. Он — творение их фантазии, плод их страха. И все же он сюжетно — главная фигура хотя бы потому, что он — точка пересечения, центр интересов, страхов и надежд всех действующих лиц на протяжении всей комедии. Любую другую фигуру из комедии можно вынуть. А Хлестакова — независимо от того, подлинный он или мнимый ревизор, — нельзя, распадется весь сюжет

всеобщего самообмана, если его не будет. Он — та «случайность», без которой нет железной логики комедийной необходимости. Именно потому, что он плод фантазии и пугало всех героев, их воплощенный ужас, именно поэтому он господствует над ними в сюжете.

Во-вторых, он — пробный камень качеств всех героев пьесы, и поэтому он — сюжетная основа комедии в смысле раскрытия характеров героев. В отношениях с ним все герои выявляют свою интимную природу, свой характер. Так, только через отношения с ним мы постигаем в полном выражении характер городничего — взяточника, блюдущего табель о рангах («не по чину берешь»), старающегося соблюсти декорум приличия перепуганного насмерть своекорыстного чиновника николаевской эпохи. Через него мы узнаем, что Земляника — злостный ябедник; городничиха в отношениях с ним выявляет не только перезрелое кокетство, но и своеобразное эротическое помешательство, и т. д. Каждый герой раскрывает себя, свое истинное существо в отношениях с мнимым ревизором.

Наконец, что важнее всего, он есть и духовный смысл, нравственный итог развития всех характеров комедии. Гоголь рисует вереницу моральных уродов, нравственных калек, и вершина всего этого ряда душевных монстров — Хлестаков. Всем героям присущи только низменные, грубо материальные, грубо чувственные черты. Ни малейшего проблеска духовности нет в этих своекорыстных моральных уродах. Они как бы знают только грубую, низменную чувственность. Такое одностороннее развитие характера приводит этих представителей крепостнической монархии к полной духовной деградации, к моральной опустошенности, к отсутствию каких бы то ни было духовных ценностей. Духовная пустота — результат того способа жизни, которым живут герои комедии. И вершина этой духовной пустоты — Хлестаков — полная и окончательная обездуховленность человека в кругу чисто животных интересов крепостнически-бюрократического строя в его наиболее грубом выражении. Все герои комедии представляют как бы поколение отцов, исходную точку развития. Хлестаков — это поколение детей, результат развития, его плоды и итоги. Хлестаков — сюжетный центр комедии не только потому, что он создан коллективным воображением всего города, но еще и потому, что он есть как бы сумма всех характеров героев, выводы из каждого характера, наглядные результаты его развития. В Хлестакове сконцентрирован как бы весь моральный смысл комедии Гоголя, он — воплощение той «пустоты», о которой писал в свое время Белинский, анализируя «Ревизора». В мире «мертвых душ» Хлестаков самый «мертвый» персонаж. У других есть что-то за душой — хотя бы и низменное. У Хлестакова — нет ничего.

Таким образом, трактовка Хлестакова Ильинским очень существенно отличается от своего литературного прообраза. Есть в Хлестакове — Ильинском черта, наиболее выпукло обнаруживающая его отличие от Хлестакова гоголевского. В сущности, Хлестаков Ильинского — это необыкновенно милый, обаятельный юноша. Все время, когда Ильинский на сцене, зрительный зал радостно и сочувственно улыбается, и если иногда

смеется, то смеется также не уничтожающим, сторонним или враждебным смехом, но смехом искренне дружеским. Происходит это не только оттого, что искусство Ильинского всегда было доходчивым и заразительным (яркое и смелое творчество даже тогда, когда зритель не сочувствует изображаемому персонажу, часто вызывает улыбку художественной радости). Нет, зритель здесь сочувствует не только легкому и непринужденному творчеству актера, но и персонажу, изображаемому им. Едва ли я ошибусь, если скажу, что нет эмоции менее желательной для авторской трактовки Хлестакова, чем благожелательное сочувствие зрительного зала.

Все сказанное выше говорилось вовсе не для защиты авторских прав Гоголя. Если бы актеры педантически соблюдали всегда все особенности авторского замысла, вряд ли это было бы особенно интересно зрителю. Известная свобода трактовки того или иного литературного образа есть, разумеется, неотъемлемое право всякого подлинно творческого работника театра. Вместе с тем есть и пределы деформации литературного материала. Нарушил или не нарушил в данном случае актер дозволенные пределы деформации, это другой вопрос. Важно то, что образ, созданный Ильинским, художественно очень интересен, даже больше, игра Ильинского — крупное художественное событие.

Во всяком случае, несомненно, что такая смелая деформация литературного прообраза должна была бы сопровождаться соответственной работой режиссера по всей комедии. Если бы мы в данном случае имели дело с законченной, стилистически ясной концепцией целого спектакля, нам было бы легче воспринять этот новый и неожиданный образ Хлестакова. В самом деле, что должен был бы сделать режиссер, чтобы оправдать сценические ситуации гоголевской комедии при столь резко выраженной своеобычности трактовки центрального героя? Раз Хлестаков ни в какой степени внутренне не связан с миром «мертвых душ» (а именно так его играет Ильинский), то, чтобы оправдать поведение чиновников, надо было бы усилить в них страх перед возможностью ревизии. Ведь гоголевский Хлестаков, по своему психологическому существу, по своей душевной опустошенности, по своей «мертвой душе» вполне подходит для того, чтобы пугать именно своим странным легкомыслием, — он в самом деле страшен. Хлестаков — Ильинский своей детской и простодушной беспечностью едва ли кого может испугать. Гоголевский Хлестаков — родной брат сквозник-дмухановских, и поэтому-то он так и пугает их, так легко становится воплощением их нечистой совести. Чтобы испугаться Хлестакова Ильинского, надо с гораздо большим ужасом ждать ревизора, чем у Гоголя, так бояться, что испугаться явно ничем не страшного юнца.

В спектакле Малого театра образы чиновников значительно смягчены по сравнению с комедией Гоголя. Происходит это явно не только потому, что мало кому из актеров по плечу страстное гоголевское разоблачение «мертвых душ». Помимо этого, по-видимому, таково было еще и сознательное режиссерское задание (почему-то в последнее время пошла такая мода — смягчать Гоголя). В результате образ, созданный Ильинским, повисает в воздухе. Ибо совершенно

непонятно, чем таких именно чиновников мог устрашить такой именно Хлестаков. Спектакль режиссерски гладок — в нем есть единстве манеры игры (выпадает, пожалуй, только В. Н. Пашенная, в роли городничихи играющая явную купчиху из Островского). Внешне игра Ильинского поэтому как будто бы ничем не противоречит игре других актеров, то есть в спектакле есть «ансамбль». Но внутренне — в спектакле полный разнобой, и трактовка роли Ильинским никак не совпадает с тем, как играют другие актеры. Композиционная невязка двух планов — линии Хлестакова и линии чиновников — представляет собой закономерное следствие того, что не было продуманного режиссерского решения всего спектакля. В нем есть ансамбль, но нет стиля.

3

Столь же блестящим достижением актерского искусства является исполнение Н. П. Хмелевым роли царя Федора в старом спектакле МХАТа. Так же, как и Ильинский — Хлестаков, Хмелев — Федор — полная и совершенная неожиданность. По блеску актерского мастерства, по законченности рисунка и по глубине замысла Федор — лучшее, что сделано Хмелевым после старого князя в «Дядюшкином сне».

Хмелев — Федор почти совсем не похож на царя-пономаря, чистого сердцем инока в миру, создавшего в свое время славу И. М. Москвину. Хмелев в этой роли играет две темы, и обе эти темы, как мне кажется, очень далеки и от пьесы А. К. Толстого, и от спектакля МХАТа.

Как всегда, в игре Хмелева, в его новом шедевре поражает сочетание вещей, кажущихся немыслимыми, несоединимыми, несочетаемыми в границах одного актерского образа. Философский замысел обнажен до предела, прозрачен, прочитывается, прослеживается во всех оттенках. Хочется спорить, возражать актеру, приводя все новые и новые логические доводы против построения, столь законченного, продуманного в деталях почти до уровня рационалистически детализированной философской концепции. Однако вместе с тем жизненная конкретность и пронзительный лиризм образа до такой степени эмоционально убедительны, «заражают» такой непреложной достоверностью, что все доводы «против» поневоле начинают казаться неубедительными самому себе. Преодолевая эту «магию» непосредственного воздействия столь совершенного создания искусства, необходимо попытаться все-таки определить замысел Хмелева и уместность его столь убедительного воплощения в границах спектакля, открывшего в свое время новую страницу истории театра.

Замысел Хмелева на этот раз является философским не только по своим, так сказать, окончательным результатам, но философским в самой прямой и непосредственной форме — ибо в образе слабого государственным умом и чистого сердцем царя Хмелев решает тему определенной философии истории. Его Федор, казалось бы, должен быть по своему положению одним из руководителей политики Московского государства. Однако, по Хмелеву, самое

существенное и трагическое в этом образе это то, что история движется мимо него, что он совершенно случайно попал на трон, что он неуместен на московском престоле. По всем своим личным качествам Федор Хмелева таков, что он совершенно не способен к постижению логики истории.

Раскрывая эту чрезвычайно существенную для него грань образа, Хмелев совершенно беспощаден по отношению к своему герою. Реально всеми делами вершит Годунов (эту роль играет мало подходящий к ней по своим данным В. Ершов), Федор же только мешает ему своими действиями. Федор Хмелева настолько вне истории, настолько человек иного плана, что он попросту ничего толком не понимает в совершающемся вокруг него и его именем. Конечно, Федор Хмелева добр. Но это доброта особенная, странная. Хмелев — Федор не светится тихим пламенем, как это было у Москвина. Нет, доброта Хмелева — Федора — исступленная, горячечная, какая-то византийская. Моментами кажется, что Хмелев сознательно искал каких-то красок образа в древней русской живописи, в иконе (но, конечно, не у Рублева). Хмелев — Федор живет совсем в иных плоскостях, чем государственная жизнь, история.

Поэтому-то Хмелев — Федор трагически виновен во всем том, что происходит вокруг него. У Хмелева — Федора есть своя «концепция жизни». Все государственные дела он воспринимает в категориях частной жизни. Борьба партий в Московском государстве, борьба приверженцев старины Шуйских с представителем новой государственности, Годуновым, воспринимается им как чисто личная, частная распря. Он полагает, что личное примирение Ивана Шуйского с Годуновым уже решает все дело, ликвидирует спор. С поразительной силой передает Хмелев убежденность героя в своей правоте. Как всегда у Хмелева, образ решен с острейшей графической точностью. Незабываемы жесты, повороты головы, рук, мимика Хмелева — Федора, толкающего Годунова и Ивана Шуйского друг к другу в сцене примирения. В ясных, тонких, точных мизансценах старого спектакля чрезвычайно выразительно раскрыта именно логика борьбы разных партий в Московском государстве. Свой графический рисунок образа Хмелеву приходится надстраивать над готовыми мизансценами.

Точнее всего одну из сторон замысла Хмелева раскрывает сцена обсуждения государственных вопросов, когда Хмелев в бессилии опускает голову на руки, совершенно не понимая предложения Годунова. Бессилие Федора Хмелев играет как философскую тему отстранения себя героем от истории. Сам Хмелев тут, конечно, не на стороне своего героя. Большая философская тема прочитывается в хмелевском образе. Хмелев с огромной силой дает понять, что, только овладев логикой истории, постигнув ее, может стать исторический деятель великим человеком. Федор Хмелева поражает своей исступленной верой в добро, но история отбрасывает его. Она идет своим ходом, и ей нет дела до доброты Федора, не постигающего сути вещей, логики времени. Это очень глубокая тема, философски разрабатывавшаяся Гегелем, в мировой драме — наиболее отчетливо выраженная в драме Ибсена «Борьба за престол».

Но такова ли тема драмы А. К. Толстого? Логика ли истории и осуждение

исторически неправомерно действующего героя — главное в трагедии Толстого? Нет, тема драмы — другая. Концепция «Царя Федора» и всей драматической трилогии, в которую он входит, во многом близка к философско-историческим построениям Ф. Шиллера, отчасти — романтиков, и это объясняется специфическими особенностями общественной и литературной позиции А. К. Толстого. Толстой в своей трилогии не осуждает Федора и не оправдывает Бориса Годунова как разумного исторического деятеля. Он показывает относительную правомерность действий и идей как Бориса, так и Федора. Федор добр, но бессилен. Годунов силен и деятелен, но осуществить свою программу может только при помощи зла. Оба по-своему правы. Прав Федор, отрицающий злодеяние и бесчеловечность во имя добра и человечности. Но прав и Борис, осуществляющий свою историческую миссию, несмотря ни на что. (Разумеется, здесь речь идет о героях литературного произведения, но не об исторических личностях. Дело не только в том, что А. К. Толстой был связан уровнем знаний и идей своего времени. Дело еще и в том, как это неоднократно подчеркивалось самим автором драматической трилогии, что герои произведения искусства — не реальные исторические герои, а герои поэтически преображенные.)

Вот этой-то особенной, односторонней правоты Федора — основного в характеристике персонажа у драматурга — Хмелев и не играет. Его Федор — безусловно неправ. Само собой разумеется, как большой художник, Хмелев может осуществить оригинальную сценическую трактовку литературного персонажа, это его неотъемлемое право. Но в данном случае такая трактовка находится в явственном противоречии с характером мизансцен классического спектакля МХАТа. Спектакль-то весь построен на раскрытии художественной идеи А. К. Толстого, рассчитан на трактовку Федора И. М. Москвиным, абсолютно совпадающую с авторским замыслом. Ильинский, например, играет своего Хлестакова в пределах приличного, но совсем не выдающегося спектакля. Хмелев играет в замечательном спектакле (большинство нынешних исполнителей которого, правда, чисто формально выполняют рисунок мизансцен, но сами-то мизансцены — замечательны), и вся логика спектакля — против него. Так, по художественной концепции спектакля, в ряде сцен надо умиляться чистоте Федора, его глубокому знанию человеческого сердца, а между тем Хмелев в это время показывает, насколько исторически несостоятелен его герой.

А. К. Толстой раскрывает внутренний мир своих героев способом, характерным для одной из основных, ведущих манер классического русского реализма 60-х годов. «Душевный реализм» этой стилистической манеры, объединяющей весьма разных по темам, идеям, индивидуальным идейным устремлениям художников, при всех оригинальных личных особенностях, в каждом отдельном случае, можно было бы приблизительно, условно определить как аналитический подход к характеру человека. Человеческая личность, характер героя при этом строятся из анализа множества разнородных мотивов, побуждений, движущихся, изменчивых оттенков чувств и переживаний, определяемых как чисто индивидуальной логикой развития, так и

движением героя в историческом времени. Л. Толстой, Тургенев, Гончаров — очень разные художники, но в их «душевном реализме» есть нечто общее. Когда нам говорят о классическом русском романе, мы прежде всего ассоциируем его именно с этим, условно говоря, аналитическим способом подхода к герою. А. К. Толстой, говоря опять-таки самым общим, приблизительным образом (речь идет об очень сложных явлениях искусства, требующих специального общеэстетического исследования), примыкает как раз к этой аналитической школе русского реализма. Построение характера самого Федора в драме, пожалуй, наиболее явно свидетельствует об этом. Преемственно связан с этой школой и метод МХАТа, что неоднократно отмечалось критиками — современниками первых этапов развития Художественного театра. Классический мхатовский «Царь Федор», с И. М. Москвиным во главе, воплощает на театре именно эту линию развития русского искусства.

Хмелев играет иначе. Если пытаться определить его способ раскрытия героя, то уместнее всего было бы назвать этот способ синтетическим. Несколько огрубляя, выпрямляя положение (что, может быть, неизбежно при попытках определения наиболее существенных особенностей стиля в живых, по природе своей гибких и сложных конкретных явлениях искусства), можно было бы сказать, что хмелевский Федор в основных своих чертах неподвижен, как бы задан в своих важнейших особенностях с первой же сцены. Конечно, он меняется и развивается, как и все живое. Но, может быть, наиболее существенные его черты сложились уже раньше, где-то за рамками спектакля, до начала драмы, и сейчас только постепенно раскрываются, развертываются перед нами. В аналитическом образе наиболее существенным будет рост, изменение, движение героя на глазах у зрителя. В образе хмелевского типа, который можно было бы назвать синтетическим, вновь появляющиеся перед зрителем качества, особенности — группируются, концентрируются, собираются вокруг нескольких черт, как бы неизменно присущих герою, выработанных им еще до начала действия. Некоторая особенная устойчивость, или даже неподвижность, присуща герою такого типа.

Основное качество хмелевского Федора — его отстраненность от истории, неспособность героя постичь ее гибкую и изменчивую логику. Соизмерение всего категориями частной жизни определяет в нем некоторую маниакальность добра, вспыхивающего в нем иногда в виде неких сполохов, зарниц, а иногда и раскатов грома. Бывают в нем и иные взрывы грома. В ряде сцен с особенной трагической силой Хмелев напоминает зрителям, что перед ними — сын Ивана Грозного. Его маниакальное «добро» соседствует подчас и теснейшим образом связано со столь же маниакальным «злом». Хмелев потрясающе играет вспышки гнева своего героя, когда в нем вдруг просыпается Грозный. Эти вспышки гнева направляются «по разным адресам» и опять же обнаруживают, как мало смыслит Федор в истории. Добро оборачивается злом, зло — добром. Раскатами трагического гнева сопровождается подписание указа об аресте Шуйских, но также и скорбь Федора при получении известия о смерти Димитрия. Сама неспособность царя к управлению государством во многом

объясняется, по Хмелеву, тем, что Федор — последний в роде. Самую дегенеративность Федора Хмелев не играет патологически, как физическое вырождение. Нужна Хмелеву эта краска для объяснения внутренних, психологических контрастов в герое, связанных с его исторической позицией. В конечном счете, вторая, важнейшая краска образа («последний в роде») тесно связана с первой, переходит в итоге в нее. Отстраненность от истории приводит «последнего в роде» к величайшему трагическому одиночеству. Поистине гениально играет Хмелев финальные сцены. Образ скорбящего Федора («А я хотел добра, Орина…») сливается с опустевшим порталом собора, трагически одинокий Федор окончательно приобретает черты иконы, неотвратимо гибнущего исторического прошлого. Своеобразный «мостик» от трагического Федора — Хмелева ко всему спектаклю, идущему в иной сценической тональности, создает только Ф. В. Шевченко, в роли царицы Ирины с огромной силой воплощающая красоту русской женской «душевности».

Можно ли из всего сказанного сделать вывод, что Хмелев не имел права на столь оригинальную, резко индивидуальную, «нарушающую традиции» трактовку роли? Конечно, нет. Любой художник — будь он даже мастером не столь большого масштаба, как Хмелев, — разумеется, имеет право трактовать любую роль так, как ему подсказывает его творческая индивидуальность, его способ осмысления современности и исторического прошлого. В данном случае очевидно, что для столь своеобразной трактовки центральной роли нужен был и новый спектакль, с четким общим иным решением всего драматического целого.

Синтетический способ построения характера героя, представленный столь ярко Хмелевым — Федором, разумеется, не является чем-то инородным в традициях классического русского реализма. В частности, в реализме 60-х годов — этой эпохи блистательнейшего расцвета русского искусства (к ней многими корнями восходят художественные искания XX века) — мы знаем ведь не только манеру «душевного реализма» Тургенева или Л. Толстого, но и искания иных способов построения человеческого образа. Скажем, Салтыков-Щедрин, Лесков, Достоевский стремятся по-своему решить проблему характера. Само собой разумеется, это очень разные писатели, отличающиеся радикальным образом друг от друга как в непосредственно художественном, так и в идейно-мировоззренческом отношении. Однако есть в их исканиях и нечто общее, что, опять-таки очень условно, приблизительно, можно было бы определить как решение человеческого образа-характера синтетическим, целостным путем. У этих художников наличествует стремление построить образ-характер не путем анализа, «разложения» его на разнородные, гибкие, изменчивые слагаемые, но путем целостного охвата разнородных, обобщенных черт личности.

Быть может, наиболее явственно это различие способов построения характера сказывается в творчестве Л. Толстого и Достоевского. Л. Толстой строит образ, «разлагая» психологию человека на ряд микроскопически мелких душевных оттенков, беспрерывно меняющихся, растущих и развивающихся. Это аналитический метод в подходе к человеку. Достоевский воспринимает

своего героя целостно, «одним куском», его интересует не столько изменчивость, гибкая подвижность души, сколько ее удивительная способность оставаться самой собой при самых разнородных внешних и внутренних воздействиях, обнаруживая при этом подчас единство кажущихся совершенно несоединимыми крайностей. Для этого способа построения личности в искусстве, вероятно, наиболее соответствует определение «синтетический».

Манера построения характера героя Хмелевым явным образом восходит к Достоевскому, к его синтетическим способам построения личности в искусстве. Легко заметить, что образ Федора строится у Хмелева как одна из вариаций образа князя Мышкина. Хмелев играет своеобразную «идиотическую», дегенеративную «одержимость добром», при полном непонимании героем хода истории. Если вообразить себе не «просветленного», как у Достоевского, но подверженного вспышкам зла Мышкина, то это и будет хмелевский Федор.

Было бы неверно ту или иную стилевую манеру понимать как нечто статичное, раз навсегда заданное, покрывающее собой все творчество того или иного художника раз и навсегда. Многое здесь зависит от соотношения борющихся сил в обществе и в искусстве, от этапа в развитии самого художника, от конкретного задания, которое ставит себе в данном случае художник, и т. д., — то есть все и всегда здесь воплощает в подлинном творчестве смысл, содержание. Так, скажем, тот же Толстой, представляющий в своем творчестве чуть ли не вершинную точку в развитии аналитического стиля, охотно прибегает, особенно в поздний период и особенно тогда, когда он изображает нечто для него недолжное, отрицательное, — к синтетически построенным фигурам. Столь же резко и определенно выражающий тяготение к синтетическому осмыслению характера Достоевский подчас широко пользуется — там, где это ему нужно, и особенно в ранний период, — аналитическими способами раскрытия того или иного лица. Скажем, такой единственный в своем роде шедевр, как «Белые ночи», столь характерный в целом для Достоевского, был бы невозможен без тончайшей нюансировки в характерах, без трепетно-тонких, неуловимых переливов, переходов в настроениях, определяющихся общим движением важной в данном случае для Достоевского лирической темы, построенной во многом именно аналитически.

Поэтому совершенно закономерно прибегает к синтетическому способу построения характера Каренина Хмелев, исполняющий эту роль на сцене МХАТа в инсценировке романа Толстого. В данном случае актер бесспорно по-своему прав. Он достигает здесь огромного успеха благодаря тому, что те идейные и художественные задания, которые он себе ставит в развитии своей индивидуальной резко очерченной стилевой манеры, совпадают во многом с тем замыслом, который был у Толстого при создании этой фигуры в романе. Толстой рисует Каренина как «синтетический», неподвижный в своей цельности характер. Именно поэтому-то и осуждает его Толстой, что он застыл на «категорическом императиве» банальной нравственности, совершенно не понимая, что в живой жизни, текучей и постоянно меняющейся, нет вечных и неподвижных моральных норм. Но если Каренина можно играть в синтетической манере, то весь спектакль нельзя ставить синтетически, ибо это

будет уже не Толстой, а что-то другое.

Режиссеры мхатовского спектакля попытались поставить «Анну Каренину» как трагедийное синтетическое зрелище. Пострадал при этом прежде всего образ самой Анны. По Толстому, все существо и вся прелесть характера Анны в том, что она подвижна, изменчива, трепетна, как сама жизнь. Противопоставление Каренина и Анны есть прежде всего противоположность мертвых догм морали и живой текучести жизни. Играть образ Анны на одной неподвижной любовной эмоции — значит игнорировать самое существо этого образа. Поэтому, собственно, в спектакле страсть Анны не меняется, не движется, не растет. Она дана на одной ноте. А у Толстого ведь все дело именно в том, что сама страсть Анны и Вронского совершенно по-разному «наполнена» и «окрашена» в разные периоды их любви. Анализ этой «динамики» чувства, его роста, кульминации, трагического спада сам по себе представляет одно из величайших художественных открытий Толстого. Можно смело сказать, что с такой аналитической пристальностью, с такой бесстрашной зоркостью любовная эмоция нигде ни у кого до Толстого не изображалась. Недаром же так часто и такое большое количество людей с радостным изумлением от силы искусства узнает себя, свои радости и горести в этом единственном в своем роде анализе любви. Именно эта гениальная аналитика любовного чувства в спектакле совсем отсутствует.

А у Толстого весь смысл трагедии Анны как раз в логике движения и изменения чувства. Ведь гениальность толстовского анализа любви состоит, между прочим, и в том, что как бы в разные периоды ни рассуждал об этом Толстой-теоретик, Толстой-художник рисует любовное чувство в неразрывной связи с социальными, историческими отношениями людей. Сложный рисунок «динамики чувства» у Толстого неотделим от социальной трагедии героев. Общество раздавило Анну у Толстого не непосредственно, не «прямой атакой», его нормы и установления проникли в самое интимное существо людей, в их чувства. Если бы чувство Анны и Вронского не менялось, то Анне незачем было бы бросаться под поезд. У Толстого в самом анализе соседствует гениальное со слабым и временным. По Толстому, Вронский разлюбил бы Анну и в законном браке, ибо такова изменчивость чувства вообще. Такой далеко идущий вывод появляется у Толстого оттого, что он не представляет себе отдельно — логику чувства и отдельно — социальные отношения. Логика изменчивости чувства оказалась трагической для Анны, по Толстому, именно потому, что она вполне совпадает с социальным трагизмом ее судьбы. Толстой настаивает на том, что два ряда жизни — общественный и личный — внутренне взаимосвязаны. Театр, напротив, категорически утверждает, что это совсем разные ряды. Есть неподвижное, всегда и во всем равное себе, «синтетическое» чувство и столь же внутренне неподвижный, всегда равный себе и враждебный личным чувствам социальный ряд. Поэтому у А. К. Тарасовой — Анны осталось только столкновение с обществом, а вся прихотливая, изменчивая логика чувства, столь важная для Толстого, вообще выпала. Обнаружившиеся при этом несоответствия с Толстым часто приходится заполнять простой декламацией, иногда истерической.

4

Наиболее интересным из новых спектаклей, показанных московскими театрами на гастролях, о которых идет у нас речь, оказался «Тартюф» — последняя экспериментальная режиссерская работа К. С. Станиславского, не доведенная им до конца и завершенная М. Н. Кедровым[6]. Об этом спектакле необходимо сказать прежде всего, что, при всех его частных недочетах, это явление целостного искусства современного театра, то есть наряду со значительными, порой блестящими актерскими работами, в нем всегда и всюду виден режиссер как полноправный участник в коллективном процессе создания единой художественной концепции. Режиссерское решение спектакля реализовано в чрезвычайно интересных, оригинальных и изобретательных мизансценах. По их богатству, смелости и яркости этот спектакль представляет собой выдающееся явление. Уже много лет мы не видели спектакля столь острых режиссерских решений отдельных сценических ситуаций; вместе с тем единая творческая мысль, определенная трактовка литературного произведения пронизывает насквозь все это представление.

Показательны для современного состояния театра мнения театральных критиков об этом спектакле. Б. Алперс считает мхатовского «Тартюфа» большой удачей, ибо театр выявил главную, с точки зрения критика, тему комедии Мольера — иллюзии доверчивого Оргона, своеобразного Дон Кихота, разоблачены жестокой действительностью. Критик М. Левидов заявляет, что главное в комедии Мольера — борьба с клерикализмом, а так как, по мнению критика, в мхатовском «Тартюфе» эта социальная тема затушевана, то спектакль «снижает» Мольера. Характерно, что оба критика для «прочтения» содержания современного произведения искусства — спектакля наших дней — прибегают только к фактам и событиям социальной действительности XVII века, когда была создана комедия, к воспроизведению замысла драматурга, связанного с отображением этих фактов и событий, и этим свою задачу ограничивают. Замысел же спектакля из виду упускается. Выходит так, как будто его и вовсе нет. Получается, что идейный замысел современных художников, играющих комедию XVII века сегодня, сейчас, в результаты их игры, в содержание всего спектакля не входит. Спектакль, таким образом, становится — вольно или невольно — то ли верной, то ли не очень удачной иллюстрацией к событиям и фактам далекой от нас эпохи. Понятно, что такое воспроизведение содержания произведения искусства неполноценно, ибо в нем отсутствует современный художник, он превращен в простого иллюстратора.

У театра же есть своя трактовка старой комедии, и эта трактовка входит составным элементом в общее содержание спектакля. МХАТ трактует «Тартюфа» совсем не как антиклерикальную сатиру, справедливо обнаруживая

---

[6] В дальнейшем изложении использована рецензия на спектакль МХАТа «Тартюф», написанная автором настоящей статьи совместно с Б. О. Костелянцем и напечатанная в газете «Ленинградская правда» от 2 июня 1940 г., № 125 (7614).

в классической комедии и темы более «общечеловеческие». Вместе с тем театр не находит здесь и темы Дон Кихота. Ее действительно в комедии нет. Оргон отнюдь не Дон Кихот, и сила спектакля совсем не в оправдании Оргона и не в разоблачении его иллюзий, а в особыми художественными средствами выполненном «разоблачении» самого Оргона. Этим театр выполняет задачу гораздо большей социальной остроты и глубины, чем та, которую ему приписывают критики.

Театр понял мольеровскую пьесу как своеобразную трагикомедию собственнических страстей. Этой обобщающей теме театр подчинил и антиклерикальную линию пьесы, не снимая ее, но истолковывая как одно из преломлений общей борьбы драматурга с миром собственнических отношений. Для наиболее адекватного воплощения этой более широкой, обобщенной, «общечеловеческой» темы театр прибегает в данном случае к неожиданной для него, но оправданной всем строем спектакля, его идеями, стилистике. В спектакле демонстрируются последние художественные искания великого Станиславского — так называемый «метод физических действий». Очень приблизительно, разумеется, происходящее на сцене можно определить следующим образом. Театр отказывается в данном случае от обычной для него игры психологическими подробностями, сложной нюансировки душевных переживаний героев. Его интересуют не столько оттенки чувств, «переживания», сколько более простые, цельные чувства, выявляющиеся больше всего в поступках, действиях людей и, в частности, в их простейших физических действиях. Таким путем, согласно последним идеям и экспериментам Станиславского, актер ближе подойдет к правдивому раскрытию человеческого характера на сцене и более точно раскроет действенную природу театра. Можно сказать так, что этот метод, вероятно, больше подходит для сценического воплощения таких жанров, как трагедия и комедия, чем каноническая манера МХАТа. В этом плане и вел Станиславский экспериментальную работу над «Тартюфом».

Чрезвычайно целеустремленной в этом смысле является в спектакле игра М. Н. Кедрова — Тартюфа. Образ прославленного лицемера Кедров играет как совокупность низменных эмоций. Дорвавшись до теплого местечка, Тартюф жаждет утолить свою ненасытную потребность благ земных всеми доступными и недоступными ему способами. С необычной для сцены МХАТа степенью откровенности Кедров играет самого простого и откровенного чувственника — так разыграно, например, вожделение Тартюфа в двух сценах с Эльмирой. Многих шокирует в мхатовском «Тартюфе» его грубость. Театр в самом деле с большой смелостью разоблачает легенду о воздушной галантности века «короля-солнца». Эпоха парадная и пышная раскрыта в своей изнанке как эпоха социальных контрастов. Этой изнанкой оказывается хищническое столкновение собственнических страстей. Неожиданно для МХАТа в спектакле есть нечто от социального памфлета. Это приближает старую комедию к нашим дням.

Театр нашел в этом случае совершенно особенную «психологическую» тему, очень далекую от обычных мхатовских построений в манере «душевного

реализма»; воплощена эта внутренняя коллизия во взаимоотношениях центральных лиц комедии — Тартюфа и Оргона. Страстное разоблачение низменной природы Тартюфа могло бы не удаться Кедрову, если бы он не нашел достойного партнера в лице В. О. Топоркова — Оргона. Топорков играет человека одержимого, до пределов увлеченного Тартюфом. У Оргона горящие глаза, стремительные движения, упорство фанатика, уверовавшего в насквозь фальшивую «святость» Тартюфа и сделавшего эту святость своим жизненным идеалом. Если бы не пламенная убежденность Оргона в правоте Тартюфа, убежденность, которую так выпукло изображает Топорков, комедия в данном истолковании потеряла бы всю свою социальную остроту. Все существо комедии в интерпретации театра заключается в том, что через Тартюфа разоблачен сам Оргон: когда почтенный буржуа начинает мечтать о праведной жизни, то праведника он находит почему-то всегда в своем собственном, но более благообразном подобии — в образе лицемерного Тартюфа. Именно потому так впечатляет последняя, великолепнейшая мизансцена спектакля: по-звериному вцепившиеся друг в друга собственники Оргон и Тартюф. Графическая ее точность предельно ясно выражает всю идею спектакля.

Художественная идея постановщиков глубоко и последовательно раскрыта в образной ткани спектакля. Он необычен для МХАТа остротой режиссерского рисунка. Даже вещи, обычно на сцене МХАТа застывшие, лирически сочувствующие «переживаниям» героя или давящие его своей грубой материальностью, весело летают в этом спектакле по сцене, переходят из рук в руки, вовлечены в ритм комедийного действия и ведут его. Вот Марианна радуется приходу жениха — и взлетевший в воздух платок свидетельствует об этом зрителю без слов. Вот Тартюфа чуть-чуть не избили палкой, и поворот действия продемонстрирован тем, что Тартюф сначала целует палку, а затем этой же палкой чуть не избит враг Тартюфа — Дамис.

Быть может, спектакль даже несколько перегружен режиссерскими вторжениями, иногда придающими ему пышную образную орнаментальность. Иногда излишество деталей даже задерживает действие. Происходит это, быть может, отчасти потому, что участвующие в спектакле актеры далеко не всегда чувствуют себя свободно в этих новых для себя сценических обстоятельствах. Спектакль неожидан для МХАТа не просто по своим внешним признакам. Сами идеи спектакля, его содержание (если широко понимать это слово — ведь не просто формальным исканием является и сам «метод физических действий») отличаются большой творческой смелостью. В смысле же формы — для полного овладения этим новым содержанием — очень важен был бы сквозной комедийный ритм, которого пока еще нет в спектакле. Вместо непринужденного, легкого комедийного ритма мы часто видим слишком серьезное, «обстоятельное» выполнение режиссерских заданий. Пожалуй, пока чувствуют себя легко и свободно в комедийных ситуациях кроме Кедрова и Топоркова еще только О. Л. Книппер-Чехова и А. М. Комиссаров. Остальные актеры, как правило, ведут себя скованно. Поэтому спектакль несколько тяжеловат. Только раз подлинный комедийный ритм вырывается на сцену в полной мере — эпизод подготовки бегства Оргона подчинен тонкому

гротесковому ритму в духе вахтанговской «Принцессы Турандот».

Положительное значение этого спектакля в целом очень велико: он возвращает на нашу сцену режиссера, озабоченного не только созданием ансамбля, но и дающего всему представлению единую трактовку. Тут уже есть почва, на которой может возникнуть своеобразие стиля.

1940

ОТКРЫТИЕ ТАЛАНТА[lxiv]

На последнем конкурсе самостоятельных концертных программ молодых исполнителей в Ленинграде произошло не так часто случающееся событие. Показанная чтецом Л. Дьячковым композиция из «Мертвых душ» в течение более чем часа держала в совершенно особом напряжении сначала жюри конкурса, затем — более широкую аудиторию итогового вечера. Дело не в первой премии, присужденной жюри, и не в той овации, которой наделила чтение Л. Дьячковым «Мертвых душ» достаточно искушенная аудитория театральных работников. Возникло ощущение открытия подлинно своеобразного, значительного таланта — а это ведь бывает не каждый день.

То, что показывает Л. Дьячков, — трудно или даже невозможно отнести к искусству чтения художественных произведений. Л. Дьячков создает актерский, театральный образ, притом образ, не совпадающий ни с одним из единичных персонажей исполняемого им текста; внимание зрителя сосредоточено не на тексте, его интерпретации, не на отдельных персонажах — Чичикове, Ноздреве, Селифане и т. д. — и даже не на целостности гоголевского замысла, по-особому истолковываемого актером — но именно на особом актерском образе, создаваемом исполнителем и стоящем между текстом и зрителем. Зритель захвачен этим образом, его сложной внутренней природой, он неотрывно следит за его динамическим развертыванием, раскрытием; не интерпретация текста в первую очередь волнует зрителя, не «искусство чтеца» — но драматическая тема, возникшая в исполнении и по неуклонной логике внутреннего действия жаждущая своего разрешения, — то есть «искусство актера». Ощущение значительного события в искусстве возникает именно от проблем, связанных с этим актерским образом; не в том дело, чтобы, удивившись мастерству вчера еще неведомого нам актера, оценить его работу по пятибалльной системе школьного типа, но в том, чтобы попытаться понять то новое содержание, которое несет с собой этот талант. Ибо новый талант — это ведь прежде всего новые проблемы жизни в искусстве, новое содержание.

Новизну содержания ярче всего оттеняют аналогии. Прежде всего всплывает в памяти имя В. Яхонтова. Как будто бы есть элементы явного сходства. Искусство Яхонтова не было искусством чтения — оно было искусством актера, «театром одного актера». Казалось, Яхонтов только потому не удержался в театре Мейерхольда, что ему мало было одной роли на целый вечер, он хотел сыграть все роли, необходимые в спектакле, — и он их действительно играл. И как играл! Л. Дьячков тоже как будто бы не «читает», а «играет» всех героев, вошедших в композицию — и Чичикова, и Ноздрева, и Селифана. Далее, можно было думать, что Яхонтов потому жаждал сыграть «все роли», что и их ему было мало: он хотел сыграть «всего Гоголя» или «всего Пушкина». Но у Л. Дьячкова еще более, чем у его предшественника, ясно, что не Чичиков, Ноздрев и Селифан сами по себе его занимают, но именно «весь Гоголь». Вот тут-то, по-видимому, проступают различия, а ведь

именно в различиях-то и видна больше всего новизна содержания. Яхонтов играл «всего Гоголя» — но в совокупности четко различных лиц, героев, персонажей. Он изображал и Акакия Акакиевича, и Петровича, и Значительное лицо. Все они нужны были ему прежде всего в их несходстве, в том, насколько по-разному ведут себя. В композиции Л. Дьячкова поразительно мало лиц. Той галереи персонажей, «мертвых душ», на прохождении которых чередой перед читателем строится композиция поэмы Гоголя, собственно говоря, нет вовсе. Разработан эпизод с Ноздревым, но нет акцента ни на особенностях Ноздрева, ни на особенностях Чичикова. Оба они четко индивидуализированы, но дело совсем не в их индивидуальностях. Суть в самой теме — пугающей, грозной и по-своему патетически поворачиваемой теме «омертвения», раскрывающей образ актера, но не Чичикова и не Ноздрева.

Совсем нет в игре Л. Дьячкова и в создаваемом им едином, целостном «гоголевском» актерском образе и тех резких стилевых контрастов, того прямого столкновения сатиры и романтики, гротеска и лирики, в которых мы издавна привыкли воспринимать Гоголя. Они были необыкновенно существенны для мейерхольдовской школы на театре — хотя решались там совсем по-особому, с учетом всего послегоголевского художественного развития, и в особенности — Достоевского. Ту манеру, тот способ, которым Л. Дьячков играет Гоголя, можно было бы счесть сознательной полемикой с мейерхольдовской школой, если бы только не самоочевидное обстоятельство: двадцатисемилетний, молодой еще актер просто по возрасту не мог видеть ни Яхонтова, ни тем более спектаклей Мейерхольда. Речь тут должна идти о самостоятельно, творчески находимой теме, которая оказывается вместе с тем и продолжением определенных традиций большого русского искусства. В сущности, Л. Дьячков играет необыкновенно смело. Горы бумаги исписаны на тему об антипсихологизме Гоголя. Л. Дьячков играет Гоголя именно в традициях психологического искусства. Сатирическое и лирическое у него возникают в одном сплаве, в единой душевной стихии — как разные грани, разные стороны одного творческого комплекса. Нет не только контрастов — но даже и переходы от одной грани темы к другой внешне скрыты от зрителя. Так, в сцене бала, драматически вершинной для композиции, мы не улавливаем перехода от Чичикова к Ноздреву, и только трагический поворот темы «мертвых душ» как темы духовного омертвения внешне дифференцирует Чичикова и Ноздрева в драматической динамике, но не в отличиях характеров. Столь же органично, без подчеркнутых переходов, неуловимо возникает тема губернаторской дочки. Открытая лирика этой сцены опять же ведет тему гибели и возможного возрождения одной души; опять же здесь нет контрастного противостояния «сатиры» и «романтики». В какой-то глубинной сущности эта сцена напомнит зрителю старшего поколения гениальные мизансцены мейерхольдовского «Ревизора» (городничиха — Хлестаков; в особенности эпизод «Лобзай меня»).

Но внешне сцена сыграна настолько иначе, что самое напоминание может показаться домыслом критика. Вторжение высокой мечты в грубую и страшную обыденность Л. Дьячков играет не на резких контрастных переходах

комедии в трагедию, как это было у Мейерхольда, но как особый поворот в единой, текущей как река и в то же время крайне напряженной психологической жизни образа. Быть может, именно здесь особенно отчетливо проступает самая суть творческой индивидуальности актера. Столь законченная, органичная «психологизация» решительно всего в роли, полное и безотказное подчинение всего в образе напряженной до болезненности внутренней жизни личности заставляет говорить о внезапно раскрывшейся индивидуальности Л. Дьячкова как о звене в некой единой линии русского актерского искусства, отмеченной блистательными именами Орленева и Певцова. Речь идет здесь, разумеется, вовсе не о масштабах таланта — было бы праздным и даже вредным занятием гадать об этих масштабах сейчас, в самом начале пути художника — но о характере, типе дарования. Сам этот тип глубоко национальный, но, разумеется, ни в какой степени не исчерпывает всех возможностей воплощения национального духа на театре. Наиболее же важно то, что в самой сущности, в самой структуре своей образ, созданный Л. Дьячковым, глубоко современен. Поэтому он вбирает в себя — повторяю, не в порядке прямого следования, но в творческом и, может быть, даже не до конца осознанном воссоздании и совсем иные и тоже органичные для русского театра традиции. Дело в том, что единый, целостный образ, создаваемый как бы поверх единичных персонажей гоголевского текста, намного шире возможностей, предоставляемых каждым из этих отдельных персонажей. Более того, он шире возможностей той манеры, которая, видимо, органически присуща актеру, шире традиционной психологической игры. Конечно, относительны, условны самые определения — психологизм, переживание, с одной стороны, представление или отчуждение, как теперь любят выражаться. И все-таки в этих относительно верных определениях есть своя логика, свое зерно истины. Искусство переживания, говоря несколько проще или даже отчасти по-обывательски, предполагает ход изнутри персонажа, внутреннее отождествление себя с изображаемым лицом. Следовательно, актер замкнут, по логике вещей, в границах персонажа, не может выйти за его грани, за пределы духовных возможностей изображаемого им лица. Вся более широкая правда о мире может войти в единичный образ только сквозь персонаж, только в меру возможностей персонажа. Если персонаж знает больше, чем он может знать по логике своего характера, то по природе заданной в образе психологической интонации это большее знание будет ощущаться зрителем как неправда, фальшь, ломка образа, неорганичное обращение с образом. Актер, представленный в духе русского театра XX века, может выходить из рамок изображаемого образа, и, следовательно, выйдя из его границ, актер имеет возможность сообщить зрителю больше, чем доступно единичному персонажу. Собственно говоря, именно для этой возможности сообщения большей или иной, чем это доступно персонажу, информации, и возникает, с моей точки зрения, так называемый условный театр. Отсюда — большая четкость единичных лиц — персонажей, скажем, у того же Яхонтова, актера мейерхольдовской школы. Актер как бы смотрит на изображаемое им лицо несколько извне, не отождествляясь с ним полностью. Поэтому он видит его

более определенным, четким, себя самого человек так определенно и четко может видеть только в зеркале. Отсюда, я думаю, интерес у мейерхольдовской школы к зеркалу не только как к элементу сценической обстановки, но и как к некоему подспорью в актерской работе.

Странность, необычность образа, создаваемого Дьячковым, в том, что производится психологизация образов, созданных в условной манере. Вторая странность или необычность в том, что единый, целый образ, возникающий поверх текста, включает в себя больше возможностей, чем может включить их образ психологической манеры вообще. Говоря иначе — к системе переживания как-то неприметно подключается система представления. Певцов, бесспорно, творчески «возражал» Мейерхольду, изнутри психологически обосновывая драму Неизвестного — а вовне, в целостности спектакля, он с огромной силой выражал обобщенную, отнюдь не сводящуюся к «психологизму», мейерхольдовскую тему «катастрофичности», неотвратимой гибели целой эпохи. В самом деле, если бы гоголевский образ Л. Дьячкова был бы простым продолжением или повторением, сто первым изданием типа «русского неврастеника», то к чему бы здесь был «весь Гоголь», при чем тут Чичиков, Ноздрев и губернаторская дочка? И при чем тут «Мертвые души»? Вся сложность положения именно в том, что для гоголевского образа Л. Дьячкова явно нужна «многогеройность» (хотя бы и сильно суженная по сравнению с Яхонтовым), нужны и сложно обыгрываемые, психологически оправданные чередования лирики и сатиры, нужна именно многосоставность, многослойность «Мертвых душ». Поэтому в самом противостоянии традициям мейерхольдовской школы, как это всегда бывает в подлинном творчестве, есть не только полемика, но и соотношение гораздо более сложное. Так, было бы упрощением видеть только лишь полемику в Певцове — Неизвестном в единой концепции мейерхольдовского «Маскарада».

Характер образа, создаваемого Л. Дьячковым, объясняет внутреннюю логику этих многообразных соотношений. И тут надо сказать прямо и просто: Л. Дьячков играет прежде всего и больше всего современного человека, напряженно и страстно стремящегося понять, объяснить себе, постигнуть изнутри, через коллизии своего сегодняшнего душевного состояния свое место, свои цели и задачи в современном мире. Совсем не в том дело, что здесь «нет Гоголя», и не в том, что он произвольно интерпретируется. Нет, актер опирается на Гоголя, создавая свой образ, но Гоголь этот неожиданен. Больше всего актер опирается на лирические места «Мертвых душ», они явно ближе всего к существу его таланта. Однако сам лиризм Гоголя тут не только основа основ образа — он еще и меняет как-то свое привычное звучание, он становится публицистическим, напоминая иногда чуть ли не Герцена. Вместе с тем и публицистика, и высокая лирическая патетика, и конкретно-бытовые элементы, и сатирические начала — все пропущено через психологически-убедительный образ личности, обо всем рассказывается просто, доверительно, как о лично пережитом. Получается в итоге так: перед нами как бы современный человек делится своими сокровенными мыслями и переживаниями о больших исторических судьбах России, о трагических

испытаниях, выпавших на ее долю и о силе ее духа. Психологически вполне конкретный, внутренне самоуглубленный, очень современный человек как бы прямо соотносится с большими просторами истории. Гоголь тут представляет именно предельно обобщенную, лирически взволнованную, высокую мысль о России.

Такого типа человеческий образ, разумеется, не может быть решен средствами традиционного актерского искусства. Он нов по самой сути, по-своему выражает как новую общественную структуру, в которой вырос художник, так и тот конкретный исторический период, который мы переживаем. Поневоле приходится прибегать тут к несколько абстрактным выражениям, потому что художественное явление, о котором идет речь, сочетает в себе черты предельной конкретности с принципиальной, подчеркнутой обобщенностью в самой «материи» образа. А. С. Макаренко писал в свое время, что для создания образа советского человека в искусстве необычайно важны «категории связи, единства, солидарности, сочувствия, координирования, понимания, зависимости внутренней и многие другие»[lxv]. Согласно Макаренко, эти новые, «межобразные связи» даже важнее для понимания личности нового человека, чем старая категория «характера». Макаренко склонен был даже несколько противопоставлять новый тип личности, возникающий в новых общественных связях, старому человеку и соответственно недооценивать прежние способы создания характера в искусстве. Важно, однако, то, что здесь подчеркивается наличие новых элементов в структуре характера. Понятно, как велико значение подобных новых элементов для актерского образа. Разумеется, не ко всякому образу применимы эти новые категории, и далеко не всякий классический образ нуждается или допускает столь современное его прочтение. Но ведь Л. Дьячков явно стремится к созданию образа современного человека, как бы прочитывающего «нынешними очами» Гоголя — и сквозь него (но не помимо него!) пытающегося постигнуть новый тип связей с историей России, новые особенности «координирования, понимания, зависимости внутренней» и соотнесения их с обобщенными началами жизни.

И надо сказать, что именно тут относительно мало Л. Дьячкову в состоянии помочь традиция Орленева и Певцова. Здесь нужно своего рода «вторжение» исполнителя в целостность авторского текста, истолкование его в более широких связях, чем это может позволить единичный образ-характер. Отсюда «лирические отступления» Гоголя как основа характера у Дьячкова и проигрывание на их фоне Чичикова, Ноздрева и т. д. В принципе это ближе, скажем, к Яхонтову, чем к Певцову. В более же глубинной перспективе истолкование единичного образа-характера в его сложных перекрестных взаимоотношениях с автором, с исполнителем, с историей и современностью, с широким культурно-историческим материалом в порядке ассоциаций, — конечно, восходит к Мейерхольду. У самого Мейерхольда обилие возникающих новых связей (иногда — парадоксальных) в отдельных спектаклях граничило с частичным разрушением того или иного единичного образа. Отчасти этим объясняются столь частые «несогласия» учеников

(скажем, того же Яхонтова) с самим Мастером. Более же существенно то, что учеников больше влекла четкость, отграниченность отдельного образа-характера. Это было общей тенденцией театра 30-х годов, и Мейерхольд тоже отдал ей дань. Однако поиски «межобразных связей», поиски новых истолкований человеческого образа в искусстве всегда оставались главным творческим замыслом Мейерхольда. В современном театре заново возникли такого рода задачи, поэтому понятен резко возросший интерес к исканиям Мейерхольда и у нас, и за рубежом. В этом плане созданный Л. Дьячковым образ, как и многое другое в современном искусстве — при всем разительном внешнем отличии, — внутренне чем-то ближе к Мейерхольду, чем к театру характеров.

Выше упоминались в связи с работой молодого актера многие большие имена русского искусства. Не следует понимать это так, что здесь имеет место попытка приравнивать очень яркое, но всего лишь первое достижение начинающего художника к этим огромным явлениям. Нет, суть в другом: отмеченные резким своеобразием, поиски молодого актера в то же время возникают в определенном ряду современных художественных исканий и потому оказываются связанными и с большими традициями. В самом деле, стоит указать на примеры недавних работ, внешне опять же очень далеких от композиции Л. Дьячкова и примечательных именно новизной художественных задач, чтобы стало ясно, как актуальны поиски молодого художника. В чеховском спектакле Н. П. Акимова играются рассказы, именно сами рассказы, а не их ремесленно драматизованные инсценировки. Проигрывается *вся* авторская мысль, *вся целостность построения*, без всяких потерь и без всяких отсебятин. Не высказываемые вслух соображения героя о себе и о своих соседях именно произносятся — равно как и авторский комментарий к поступкам персонажей. Зрителя это и не удивляет, и нисколько не коробит, хотя происходят крайне необычные вещи: люди говорят или друг с другом, или сами с собой, или сообщают залу то, что известно только автору, Чехову, и рассчитано на читателя, а не на зрителя. Персонаж немыслим здесь без «межобразных связей». Точно так же в «Добром человеке из Сезуана» у Ю. П. Любимова для понимания личности и судьбы центральной героини «межобразные связи» настолько важны, что ее драму в важнейшем узле могут проигрывать «ведущие» (стихи М. Цветаевой в зонгах). Опять-таки имена крупнейших режиссеров современности называются здесь не для восхваления молодого актера, но для выяснения особенностей его дарования, современности его проблематики. А это, в свою очередь, необходимо хотя бы для того, чтобы представить себе дальнейшую судьбу художника. Л. Дьячков — не профессиональный чтец, а драматический актер, и коллективу, в котором он работает (Театр им. Ленсовета), очевидно, следует задуматься над вопросом о возможностях дальнейшего развития его незаурядного таланта. Существует как бы сама собой разумеющаяся «обойма» ролей для актера такого типа: это царь Федор Иоаннович, Федя Протасов, князь Мышкин. Можно не сомневаться в том, что актера влечет к ролям этого рода и что любая из них может стать благодарным материалом для раскрытия его дарования. Но из всего сказанного

выше должно следовать и другое. Было бы, вероятно, не вполне разумно ограничиваться попытками развивать талант Л. Дьячкова в традиционных спектаклях традиционного репертуара, как бы он ни был глубок. Заслуживает внимания ведь и новаторская сторона этого дарования. Возможно, следовало бы попытаться развернуть в спектакль особого типа те же «Мертвые души». Быть может, стоило бы попробовать силы Л. Дьячкова, предположим, в театральном варианте «Преступления и наказания», не сводящемся к обычной инсценировке, но требующем развертывания отдельных эпизодов именно на принципе «межобразных связей». Хочется верить, что возможное будущее художника раскроет и дальше те остросовременные грани его таланта, которые так отчетливо и ярко проявились в композиции из «Мертвых душ».

1965

МОНОЛОГИ СЕМИДЕСЯТЫХ[lxvi]

Настоящие записи сделаны одним из немногих свидетелей последних десяти лет жизни П. П. Громова. Он не знал, что такие записи ведутся его аспиранткой. В свою очередь, сжато фиксируя его речи, я меньше всего могла предположить возможность публикации этих записей. Другими словами, приведенный ниже текст — свидетельство неофициальной, «ночной» (характерное время бесед 23.00 – 3.00 часа утра) интеллектуальной жизни семидесятых годов.

Очевидная незаурядность громовской мысли возместит читателю заведомую неровность изложения. Громов не был «монологистом» в том смысле, что самовлюбленность была ему чужда, он глубоко интересовался людьми, человеческие контакты переживал со всей возможной душевной отдачей. Вместе с тем автору записей не приходит в голову воспроизводить беседы с ним в виде диалога — личность П. П. Громова предполагает именно тот сложно сплетенный единый поток его страстных рассуждений о культурном процессе, что представлен ниже. Необходимые пояснения даны в угловых скобках. Резкость характеристик, естественная в частной беседе, не должна коробить читателя. Эмоциональные перехлесты бывали нестерпимы для человека с более скромным темпераментом. Бумага все-таки терпит не все, сокращения в нашем случае были неизбежны.

С окончанием аспирантуры и защитой диссертации наше общение, разумеется, не прекратилось. Одинокому человеку, Громову необходимо было выговориться. Он хотел быть услышанным. Выговорить же было что. Хорошо, что этот нерегламентированный документ эпохи пережил тесные (душные!) рамки семидесятых и голос П. П. Громова расслышат следующие поколения.

Н. Таршис

16.04.1972. <Мой первый визит. Громов рассказывает о спектаклях Мейерхольда, я сбита с ног этим потоком, от волнения не держу в памяти.>

30.06. …Вот вам надо будет о Мейерхольде писать — возьмите первым делом Волкова двухтомник. Рудницкий соревнуется с ним — и не цитирует. Между тем я отдаю предпочтение Волкову, ибо Волков — первоисточник, пересказывает самого Мейерхольда, и Мейерхольд это читал. Иногда может казаться, что он пишет языком ненаучным, не выдерживает критики, а на самом деле тут любопытная вещь, он сложнее штучка, чем это представляется. Вы его перечитайте.

28.09. Вот года три назад в «Театре» была подборка молодых критиков. Одна статья необыкновенно интересна <Л. Смирнов. Воспоминания о выставке. — «Театр», 1968, № 1>, о Мейерхольде и Таирове через декорацию, четко и умно. Смелее — я этого не посмел у себя, потому что по юности не учитывают всех разветвлений, усложняющих проблему: современное искусство в значительных проявлениях непременно политично. Какая у Смирнова «общая идея»? У него четкое представление о своем времени, стоит на позиции своего времени и из него судит. Четыре года назад прочел — а запала.

Фоменко не нравится, видел «Смерть Тарелкина» и «Мистерию-буфф»: все время привкус спекуляции на настроениях публики. Вот видел возобновление «Смерти Тарелкина» 1917 года, позже <1931> — потом несколько часов ходил

по Ленинграду: трагедия без катарсиса. Это было — серьезная вещь. Вашему поколению не с чем сравнивать, а с нашим сложнее: пережили серятину и «смотрится», но сравнение с тем, что было до серятины, не в пользу сегодняшнего искусства. Мы застали: двадцатые годы все-таки — и первая пятилетка.

2.10. <О письмах Пастернака в «Вопросах литературы», 1972, № 9.> Много, за многие годы, необычайно интересны. Письмо Дурылину о Толстом — то, что сам я думаю, но не посмел написать. Толстой мне далек, Достоевский близок. Как тяжело, сколько нервной энергии уходит читать его <Толстого> бесконечные письма. Он же был вздорный человек! Но он великий, на XX век его влияние огромно, не меньше, чем Достоевского. Послевоенные азиатские революции он предвидел — то есть и в политическом даже смысле. Я писал о нем объективно, далекий мне художник.

Пастернак пишет, что больше всего Ахматовой обязаны он, Северянин, Маяковский (в письме Ахматовой). На первый взгляд это дичь, но это и я так, нигде не сказав открыто, думаю. Необыкновенно содержательные письма, и сам факт их опубликования, с редакционным введением, в пору закручивания гаек интересен.

Гайденко перехвалили. Видно, предположим, что Кьеркегор ее устраивает больше, чем учебники на студенческой скамье, — а чем — она не может сказать. Талантливо и цивилизованно перелагает. Это не то, что в двадцатые годы, перекладывая, излагали свои концепции…

Гуковскому я благодарен. Говорят, из его книг его не увидеть по-настоящему. «Оратор». Такие устаревают раньше, чем сосредоточенные в себе люди: Долинин, Аркадий Семенович. У него в семинаре <по Достоевскому> я был, очень ему благодарен, хоть ругался с ним бесконечно. Он не следил за фигурами речи, оплевывал первые ряды в буквальном, физическом смысле. Вот он учил. Предположим, письмо Тургенева Толстому: о чем в это время думал Тургенев, каковы его отношения, что он утаивал, стилизовал, выдавал в письме. Ведь это интересно. А не: классик, письмо классика и т. д. Учиться и учить надо, вкладывая страсть, не имитируя.

… Вы о гармонии, а мое — дисгармоничность, неуравновешенность.

… Турбин груб в тезисе «борьба с автором». Должен же быть диалог с автором на равных, хоть с кем. В обоих других случаях автор исчезнет из произведения. «Пиковая дама» у Мейерхольда — это Пушкин, но это и XX век, Герман — и Раскольников. Это и Пушкин, это и Чайковский — лиричность. Фоменко не умеет вести такого диалога.

Если была бы практическая возможность, еще писал бы о Мейерхольде. «Общие идеи» во плоти у Мейерхольда: Чацкий — это огромная вещь. Тряпки на мадам Бовари у Таирова — не просто тряпки, но и просто тряпки.

В молодости собирался писать о системе Станиславского, это великая вещь, а теперь бы не стал, не берусь.

Искусствовед — это режиссер.

Наше поколение — и уже другой Фимка Эткинд (мы кончали — он первокурсник) — это же начало «Смерти Вазир-Мухтара», смена поколений…

История — страшная штука.

14.10. Мы с Сережей Владимировым хотели на секторе театра проблемный сборник по истории режиссуры. Золотницкий ставил палки в колеса. Тогда решили придерживаться хронологии, но не ради нее, не делать учебника. Прежде всего я не мыслил себе писать о Мейерхольде без начала, это бессмысленно. … Вначале предполагалось по проблемам: я бы написал «Лес» Мейерхольда и «Горячее сердце» Станиславского. Тут общего чрезвычайно много. При заземлении — необычный, крупный рисунок во МХАТе: Шевченко, Москвин, Тарханов. Шевченко — лучшая актриса МХАТа, один ее жест, миг мимики — и зал заходился в хохоте, крупно играла, не быт. Москвин вытанцовывал всю роль. Он еще и в лодке покачивался, а когда сходил — все отплясывал, до конца. И все время был пьян. Ну, тут идея была — о русской широкой душе, вне логики, на которую слова не действуют, которая вот только может отплясывать самое себя. Пластично это было не менее чем в ГОСЕТе. Хмелев играл дворника, но это было вне быта, он был больше всего на авансцене, общался с залом помимо его дворницкой роли и положения.

«С любимыми не расставайтесь» у Опоркова я видел дня через три после похорон Сережи Владимирова, который давно просил сходить. Малеванная мне нравится. Там лучшая сцена — пение женщин у нее. Понимаете, тут тема Достоевского, Блока — «источники жизни». Сейчас жизнь еще прозаизированнее, чем в начале XX века. Но мы живы, следовательно, дело в источниках! От Володина, по-видимому, в спектакле осталось мало. Володин имеет художественный ум, он много понимает, но до «источников» ему дела нет, и потому мелко в результате. В пении женщин как раз это: тема женской судьбы, прозаичность — и их единство, общность, *уход от прозы*. Малеванная еще усугубляет прозаизм — превозмогает: ее танец, это неспроста. Я на современные спектакли хожу редко, но то, что вижу, по-моему, выражает тенденцию.

Я дочитал книгу Родиной <«А. Блок и русский театр начала XX века»>. Она интереснее, чем решил вначале. У нее высокий уровень цивилизованности — в том смысле, как Блок отличал культуру от цивилизации. Завидую ее умению «рассуждать на общие темы». Да, мысль не индивидуальна. Меня больше всего раздражает, что Блок у нее плоский, не имеет истории. И нет индивидуальности целого в ее анализах произведений. У нее не понять, чем отличается «Балаганчик» от «Песни судьбы», то, что первое — удача, а второе — катастрофа. У меня же все дело в этом: «На поле Куликовом» — как удача на материале катастрофы. Ее, как видно, раздражает, ей кажется, что я делаю из Блока реалиста. Но она не понимает, ведь это не просто так, что в книге на тридцать листов <«Блок, его предшественники и современники»> я нигде не употребляю слова «реализм», единственный раз — цитирую Соловьева, что «Блоку не хватает реализма» — не без яду и даже с большим ядом: чья бы корова мычала… А сам обхожусь без этого слова, потому что считаю его бессмысленным.

Ой, я вам сейчас — на две минутки — расскажу одну забавную историю. С Володиным у меня шапочное знакомство, но при встрече у нас разговоры

«вчистую» — «выливаем» друг на друга. Шел я как-то из Дома книги из Гослитиздата с переводчицей Дорой <Д. Г. Лившиц>, моей давней знакомой, и у выхода на Невский, у стеклянной двери столкнулся с Володиным. И тут произошел один из этих разговоров «вчистую» при свидетельнице Дорис, как я ее называл. Володин стал жаловаться: пресса ругает. Я его спросил: «А что, вы бы хотели, чтоб вас в “Правде” хвалили?» — «Вот, в Смольный дама пригласила и песочила, и чтоб я изобразил героя наших дней и оптимизм». — «Так напишите оптимистическую пьесу. Вот герой типа Тиля попадает в современные ситуации и — с детскими вопросами (Блок, Толстой) противостоит. Разве это не коллизия? Вот вы попробуйте!» (Опять-таки речь об «источниках жизни».) Жизнь устраивает удивительные сюжеты! Через два года приехал «Современник», я встретил Володина, попросил его пустить на «Назначение», он обещал и не сделал. Сережа Владимиров дал мне билет, мы сидели в первом ряду. Я встретил Володина первого в фойе, он спрятал глаза. Но Володин не сделал Тиля, у него нет «источников жизни». Это делает Дорошина: тема женской судьбы, убытовлено — и улыбка, поэзия, обобщенность. А Володин так себя повел. Я зол на него был.

… Да, когда пишешь — думаешь иначе. В смысле, в каком Маркс заметил по поводу «Немецкой идеологии»: рукопись потерял, но польза: пока писал, понял.

25.10. … Сутью творчества не может быть противопоставление, суть — в жизни; говоря грубее — работа. Классика — это острое видение жизни, и художник подключается на равных, а не ползает на брюхе и не дерется. И все вокруг этого <в статье о Театре Ленсовета>: Бабанова, Фрейндлих.

Владимиров хорош тем, что вписался и продолжил. Заморев — крупный актер: сплошной гротеск, маска — и лирика, ради этого еще бы посмотрел. «Двери хлопают» жалко сократить, ибо здесь выгодный исторический акцент: то, что открыто и мощно у Шекспира в «Укрощении» — здесь завуалировано, а суть та же. «Укрощение» у Попова скорее по Турбину, чем в Ленсовете. Ибо у Попова благолепие фактически, — а у Шекспира выкалывали глаза на сцене, и пьеса именно об укрощении личности. Театру не отказать в художественном уме: «Человек со стороны», плохая пьеса Дворецкого-драмодела, возведена к мировой традиции большой. Чешков — человек страшный. Американцы разрабатывали тему, которая должна быть нашей: новое в человеке — страсть к специальности: это грандиозная тема.

«Преступление и наказание» — ради него взялся за статью. По складу своего писания мне нельзя «обзоры», надо было два-три спектакля. … Так вот, Никулин предлагает убрать Порфирия. Но это будет художественная бестактность, ибо сыграно прекрасно <Е. Каменецким>. Но из системы спектакля выбивается: не на уровне интеллектуальном с Раскольниковым. Интересно, что у режиссера какой-то свой рисунок Свидригайлова, неизвестные мне ходы — а результат мой. Для этого мне нужны черновики Достоевского: близость и противоположность Раскольникову.

Раскольников у Дьячкова — тут индивидуальность актера: человек одной идеи. Беда в том, что его Раскольников постоянно закрыт для других, глух. А у

Достоевского в Раскольникове прорывы, когда он выходит на люди. Тут в театре нашумели за Бахтиным о полифонизме. Мода. Все очень связаны, «система зеркал», сказал Никулин. Хотя в Дьячкове, может быть, есть иные возможности, нежность. Он большой актер. Финал спектакля — не Достоевский: в спектакле эта толпа — ее и нужно давить. Фашистская идея, вот беда.

Дочитали ли вы Родину? По-видимому, это докторская, ну и стоит того, бывает хуже. Она думает, что я против символизма и всячески приравнивает Блока к Соловьеву. Но Блок писал: нераздельность — и неслиянность. Он шел от жизни, а не от выпученных глаз Андрея Белого, и хоть письма писал Белому, с его терминологией, но близок был в это время — Апухтину: мне и Коневский маленький, но настоящий — важен для Блока.

Она говорит о закономерности натурализма как реакции на заштампованность театра, как ход на жизнь. Она не интерпретирует — неинтересно. Может быть, мои слова покажутся вам циничными, но я могу допустить себе несколько фраз «шельмующих» — и высказать свое мнение *в анализе*. Опять-таки не может рождаться крупное направление от противного: на износе старого! Это все общие у Родиной места, несерьезно: цивилизация, не культура. Либералка. Я-то считаю больше: ни один художник XX века не может быть не символистом. Хемингуэй с его жизненными подробностями — символист.

Вот Панков в «Деле»: Акимов — комедийный человеколюбец. У него, однако, накипело, и в пятидесятых годах был самым смелым. «Дело» в Театре Ленсовета сухово-кобылинское — сцена Варравина и Муромского. Сухонький Муромский-старичок — и огромный Варравин: вот он был с какими-то сверточками, свертками, комочками, и некоторое время только разевал рот — казалось, это во всю сцену. Тут была материалистическая философия в ее определенном качестве: адская утроба, объяснение «детишкам на молочишко надо» — это было очень сильно, и Панков потряс. Художественно-объяснительная сцена. А потом Акимов пошел в Театр комедии, на Невском, ублажать зрителя, дал новое, пышное освещение, и Панков — Варравин растворился; комедийный спектакль.

Прочел Гайденко о Ясперсе. Видно, что очень увлечена. Тут — как раз то «раболепие». Не выходит за рамки, и явления не видно. Десять лет назад, когда с Берковским дружил, он мне дал почитать Кьеркегора по-немецки «Или — или». Я прочел и что-то понял, как-то отнесся. Там о жизни, об объективных критериях добра и зла, понимаете? И вот она написала книгу, и это слово — эстетизм — даже в заглавие вынесла. При чем тут эстетизм, это словечко? С таким нее успехом его можно отнести к Достоевскому или Толстому. В свое время это было хорошо, против шельмования. Они, в сущности, занимаются пропагандой. Но все пошлее и пошлее. Большие люди страстные — а у них они причесаны.

Жан-Люк Годар? Кинорежиссер? Я видел один его фильм и ушел с отвратительным ощущением: за норму жизни выдается абсолютная безнравственность. Сейчас он маоист, это естественно.

… Сейчас ассоциации не с Бальзаком, а с Гофманом, упор на обобщенности, на «знаки», а не на плоть!

28.10. … Для меня главное — «Преступление и наказание» <о статье>. У Бахтина словечко «полифония» уводит в сторону. Это письмо к Каткову цитируют как для раскаяния лишь, а на деле ведь Раскольников осознает, что мир — это связи, и, старушку дрянную убив, отдается по всей цепи, нарушается, и прежде всего сам выбывает из этой цепи. Вот его путь. Да, герои все спорят друг с другом, они не существуют без спора, но это как раз и означает, что они связаны человеческими связями.

По поводу «Войны и мира» я спорю с Берковским. Он говорит, что общение — это проблема добра. Неверно, связь и на вражде может быть. Станиславский — гений добра, но заслуга в том, что он первый перестал допускать человека вне связей с другими людьми, любого рода. Не надо искать аргументы добра. Вот Соловьев искал. Когда это делают, это означает неверие в добро как субстанциональное начало, которое *в связях*. Когда хотят синтеза, насильственного для живой жизни, это означает «религиозную тоталитарность», как говорит Михайлов в статье об Адорно.

Метерлинк говорил, что «Макбет» — вульгарно. Блок эту пьесу выше всего ставил. Столкновение высокой организации с грубой действительностью — Шекспир. Иначе, если избегать грубости, — только умствование. Достоевский ведь специально все описывает в убийстве старушонки — руки, грязный носок.

Карякин в своей статье о «Преступлении» — это фашистский трактат, обходится без художественности. Доказывает, что роман о культе. Все герои у него абсолютно разъединены как будто.

02.11. Ланина <составитель сборника «Мейерхольд в критике»> искренний человек, несколько прямолинейный и негибкий. Ее идея: дать Мейерхольда, как он был, и эпоху. Шнейдерман умный, видел Мейерхольда, его мнение устарелое. Мейерхольд гений в чистом виде, хотя человек не первого сорта, так получилось, был способен на интриги. Гений времени в большей степени, чем Пикассо.

<Об актере Кагане в статье о Театре Ленсовета.> Нужно поддержать, чего же я стану это убирать, старый актер, а тянет, живет.

Вы говорите: штампы. Штампов надо стесняться, только если они претенциозны. А так это вполне возможно. Я, например, часто прибегаю к «штампам», это мысли не мешает.

Я вот все думаю, не знаю, удержусь или нет, это все не мое поколение, мне это чуждо — терминология господина Лотмана. Никогда не смогу назвать искусство «моделью»! И на «уровни» не перейду. Это значило бы пойти в хвост Лотмана. В «Тетиве» Шкловский занимается арифметическим подсчетом гласных у Маяковского. Но у Ромки Якобсона в книге о чешской поэтике, интересной лишь для славистов, есть поразительное местечко о Маяковском. Или возьмите замечательных людей — Тынянова, Эйхенбаума. О Фете он говорит, об интонации — через необходимость для этого поэта восклицаний… Очень интересно. Но я подхожу иначе. Я фонетике учился у Щербы… С интонациями у Фета Эйхенбаум возбуждает постоянно мой гнев, так все у него

перевернуто, но я ухожу от него не пустой. Лескова после Эйхенбаума читаешь уже не так, как до него. Всегда открытие. За Тыняновым всегда видишь его черную душу. За господином Лотманом и его подручными не стоит ничего, пустота, и открытий нет. Их модели для всех художников, а каждый художник сам себе модель, и старшие формалисты это понимали… Разумеется, в произведении искусства ничего нет, кроме его построения, кроме структуры.

Этот сборник, что вы купили <«О современной зарубежной эстетике», 1972 г.>, очень содержателен. Давно такого не встречал, однотомник молодых авторов, с интересом прочел. Об Адорно очень интересно, хоть не со всем согласен, о Фрейде интересно, об Ортега — на меньшем уровне, но материал необыкновенно интересен.

… Горбачев начался в университете в «Ревизоре», играл Хлестакова, выяснилось, что он в театральном. Было очень неплохо, хотя обременено деталями, потом Алексей в «Оптимистической трагедии». В общем, лучше Хлестакова больше ничего не было. Он из тех актеров, которым нечего сказать.

… «Вульгарный социологизм» — это не просто так, это серьезное дело, издержки есть. Ленин был умный человек, понимал, что спор возможен, когда есть какая-то общая платформа.

16.11. Чтоб не кромсали мою статью, напишу Никулину выкинуть «Укрощение» и «Двери хлопают». <Смешная история постановки «Укрощения строптивой» в Театре Ленсовета: скучно, Дьячков запел реплики, сделали мюзикл.>… Но мне этот кошмар с кромсанием человека не может быть смешон, у меня гуманитарное образование.

Дьячков в «Мертвых душах» — я не понял еще: он с одной стороны зол, сатана в Раскольникове, — и лирика *общего* плана здесь. <О телефильме «Мертвые души».> О России «вообще», мне это не близко. Вы говорите, здесь тоже есть бешенство? С Гоголем сложно — быт у него реален, но и чертовщина: Коробочка. И — либо совершенно не страшно («Мертвые души» во МХАТе), либо Достоевский (у Мейерхольда, и Р. Быков — Акакий Акакиевич — Макар Девушкин). У Мейерхольда Хлестаков — одновременно грубость, физиологизм, кошмар, и петербургский молодой человек Достоевского, — и так же городничиха.

Давыдов искокетничался. Авторы этого сборника симпатичнее. Статья о Годаре — автор несколько, вы правы, осветляет, но явление сложнее, чем я думал, и родилось понятно, хоть и ужасно. Маоизм Годара понятен и противен. Дьячков играет Раскольникова годаровского, но факт, я думаю, положительный — теперь уже невозможно сюсюканье, Достоевский это ненавидел.

Ваши сокращения <в статье о Театре Ленсовета> я, в общем, принял все, за исключением одного, цитат Достоевского и Березарка, понимаете, он единственный видел свежего «Сверчка на печи», но у него нет масштаба, ибо был внутри всех интриг.

Реально Театр Ленсовета держится не на Владимирове, а на Фрейндлих. «Двери хлопают» — пьеса плохая, но нашему театру полезно сыграть «клубок змей», одна бабушка чего стоит. И. П. Владимиров сказал мне, что пьеса —

вроде «Шестого этажа», но ничего подобного. Та пьеса вроде Шарля Луи-Филиппа, которого всегда сравнивали с молодым Достоевским (французский молодой Достоевский, французские «Бедные люди»).

24.11. Несколько лет назад, давно уже, я встретился с Володиным. Он тогда написал «Фабричную девчонку». У нее была злая судьба. Вначале она вошла в число официально принятых пьес, даже Софронов упоминал о ней в обойме таких пьес, которые ушли в небытие именно благодаря благословению Софронова. Потом долго разражался скандал по поводу «Не хлебом единым», вплоть до того, что и Никита Хрущев вступил в этот скандал. Потом в Союзе писателей обсуждалось уже в связи с этим дело с «Фабричной девчонкой». Я не помню, может, ушел до конца, и вот, уже выйдя из Дома писателей, где-то уже на углу Литейного, встретил Володина, и мы разговорились. То ли он меня обогнал, как-то так. Я ему сказал: «Ваша пьеса страшнее, потому что у вас пахнет судьбой миллионов людей, а в “Не хлебом единым” — пирожные, а хлеба нет. У вас — черный хлеб». А Володин тогда сказал, что это его слова, что он так и рассматривает. Мы посмеялись и разошлись. Так вот, когда я читал вашу рецензию на спектакль <«Этот милый старый дом» Арбузова в постановке П. Фоменко в Театре комедии>, я вспомнил этот разговор. У вас о пирожных разговор, и совершенно не пахнет черным хлебом. Вот смотрю, молодые появляются в «Театре» и усваивают стиль удивительно. Спектакль-пирожное — так напишите об этом с позиции черного хлеба. Нет, я не хочу смотреть этот спектакль Фоменко. Этот господин мне не нравится. Сначала, в «Смерти Тарелкина», захватило — фантазии много, мизансцены, но — не для чего. А в «Мистерии-буфф», спектакле, который не выпустили, я был просто возмущен, будто мне в морду плюнули. Там актер моего возраста, Бубликов, ученик Сушкевича, — играл Мао Цзэ Дуна и говорил о своей ненависти к интеллигентам. Конъюнктура наоборот — еще хуже Софронова. А тут же у истоков Станиславский, Сулержицкий, Вахтангов, это не шуточки, это лучшее русской культуры, для них Лев Толстой был не пустым звуком. И тут, хоть и третье поколение, но этот Мао Цзэ Дун — это мне плюнули в морду.

Пьеса «Варшавская мелодия» — пошлая, та же «конъюнктура наоборот». Тарковский тоже, я его не люблю, причем он же еще делает это на вещах тонких.

<Был на выставке А. Хаммера в Эрмитаже; пылко.> Ну и собрание у него, как богато, и как все характерно. Коро — его тысячи картин, но это, вероятно, подлинник, консультанты у Хаммера по средствам; очень хорошо. Ренуар — и пейзаж! Дега — прачка; как он это понимал. Тулуз-Лотрек, его женщина в красном; Руо, Дерен, Модильяни! Шагал! Как все это характерно! Щукинское собрание раскассировали, и сволочь Герасимов даже приказал часть уничтожить, был такой музей нового европейского искусства. Модильяни у Щукина, я думаю, не было, он стал известен в двадцатых годах.

До войны Эрмитаж был тихим местом, но теперь безобразие, которое надо прекратить. Что делается на Хаммере! Толпы, и каждая вторая женщина что-то записывает в книжечку, очень раздражает — зачем она это делает? Школьники толпами. Это страшно, это желание равенства, мол, я не хуже… Это после

войны началось.

… Я ценю Зускина выше, чем Михоэлса. Его песенка шута в «Короле Лире»… Вообще, я думаю, что ГОСЕТ — явление русской культуры, и за кулисами там было все по-русски.

<Статья Громова 1945 года о «Последней жертве» в Театре Ленинского комсомола.> Понимаете, тут полемика с мхатовским спектаклем: эта интеллигентная цитадель скатилась до страшного, бездуховного спектакля. Ставил Хмелев. Прудкин-фат играл Дульчина, Москвин Прибыткова «оправдывал», Тарасова к этому времени уже «генеральская жена». Спектакль новобуржуазный. Тугина всерьез плакала о деньгах, все стоили друг друга. Но была Шевченко <Глафира Фирсовна>, лучшая актриса МХАТа во все времена (правда, еще, но давно и в эмиграции, — Германова; Лилина; Книппер хорошая, но средняя). Шевченко огромная (она и умерла от ожирения; и ведь никто не написал о ней). Так вот эта актриса, которая была из тех актеров, которые не могут играть неталантливо, и каждый пальчик у нее, когда выходила на сцену, играл по-своему, так вот она была умная и нутром чувствовала, что вокруг какой-то балаган, и вот она, с трагическими интонациями (она была гротесковая актриса) создавала из этого спектакля вообще уже невесть что! И парадокс: этот немудрящий Театр Ленинского комсомола, бывший левый, рабочий, физкультурный ТРАМ — дает противоположную, очень духовную трактовку. Эта Медведева играла Тугину от иконы: чистая страсть.

Была еще Еланская, она играла федотовскую «вдовушку», такую холодную умную стилизацию. Последнее время ставят пьесы позднего Островского. Статья не устарела?

10.12. <Показываю ноты М. Кузмина к «Балаганчику».> Вы знаете, эта кукольность другого плана, чем у Блока. У Кузмина кукольность — и все, ему больше не надо, он любуется, а Блок, хоть и красивости здесь, все-таки это у него и страшно. Мейерхольд — еще третье, самостоятелен, но ближе все-таки к Блоку. И Сапунов — большой художник. Это интересно проследить. Вы непременно почитайте Кузмина стихи девятисотых годов, он необыкновенно непохож на Блока. У него есть еще музыка, он писал музыку к своим стихам. Хотя Блок с большой последовательностью на редкость хорошо к Кузмину относился и отзывался о нем. Кузмин мало менялся, но стихи, сборник 1929 года «Форель разбивает лед», может быть, кстати, лучший его сборник — новый, совсем другой Кузмин.

… Ну я, вообще-то, не понимаю, почему столько шума вокруг Фоменко. Я видел эти два его спектакля, и у меня активно отрицательное отношение. У него есть фантазия, мизансцены — но смысла в них нет. Я был на премьере «Свадьбы Кречинского» Мейерхольда. Там Юрьев («дубина из красного дерева» — Станиславский): из-за ширмы одни руки. Дураки говорили: что еще за штучка? А на самом деле все могу объяснить: дубину из красного дерева надо было применять. Кречинский был у Мейерхольда демонический игрок. И вот эти руки игрока — шевелились <показывает> на весь мир. Что такое должно быть, по-моему, произведение искусства? Оно должно все в целом или

в отдельных характерах выражать какой-то индивидуальный мир художника. Я не вижу этого у Фоменко. Вот у него в «Смерти Тарелкина» тоже ширма, и за нее то входит, то выходит — говорит свой длинный монолог актер, пришедший от Любимова — Эйбоженко, хороший. Он раньше, до Золотухина, играл Водоноса — играл бескорыстие, свою тему в спектакле, доброту безотчетную. Теперь Золотухин — у него нет этого, он другое — очень музыкально, и это очень интересно. (Губенко раньше играл летчика, у него был настоящий темперамент, и что-то было в его летчике, играл, в общем, так, будто не было МХАТа, и после МХАТа ничего — то есть неинтересный актер мне. А Васильев хорош был с гитарой, в летчике менее интересно.) Так вот Эйбоженко в «Смерти Тарелкина» был совершенно никакой! Должна быть в спектакле такая точка, в которой сходится индивидуальность художника — а я не увидел такого.

Через два года после «Смерти Тарелкина» Завадский привез «Дядюшкин сон» с Серафимой Бирман, которая играла гениально, только этим словом можно назвать, — и при полупустом зале! Маяковский по поводу спектакля Камерного театра сказал: «Хорошо сделанная калоша» — ну это было такое хулиганство по отношению к Камерному театру, он так сам, конечно, не думал, а спектакли Фоменко, по-моему, именно хорошо сделанная калоша, умело.

… Заморев — из двадцатых годов актер. Я почувствовал, что у Владимирова зависть к своим актерам, он может его еще глубже в тень загнать. Если статья пойдет, то без «Укрощения» и «Двери хлопают» от Заморева останется только упоминание о Миколке — лучшая роль в спектакле, и уже единственная от Достоевского. Шарнирность и щемящая наполненность у Заморева от двадцатых годов. Напоминает Мартинсона. Я как-то несколько лет работал на «Ленфильме» в сценарном отделе. Время было плохое, фильмов почти не снимали, ничего не делали, и в сценарном отделе толклись самые разные люди. И вот у нас была секретарша, очень хорошая, она до сих пор там работает, а Эраст Гарин был с ней в приятельских отношениях, и вот я зашел и увидел, что Гарин катается на диване в хохоте и никак не может рассказать: он звонил на «Мосфильм» Мартинсону, и тот сказал, что выступал на политзанятии (по эстетике, может быть), и нес чушь, и была общая растерянность. И вот Гарин катался в хохоте и все повторял: «Ох, Сережка!»

Интересно, что он сам о себе думает <С. Заморев>, сознает ли? Я и опасаюсь. На моих глазах, в буквальном смысле, кончились два актера. Я был еще совсем молодым, еще студентом, был на репетициях «Петра I», очередного варианта Алексея Толстого в Пушкинском театре. Репетировал Сушкевич — очень значительный человек, переносил спектакль МХАТ 2-го, но без его дергающей трагической метафизики, но именно МХАТ 2-го, а не что-нибудь другое. Бромлей играла чисто вахтанговски. Во МХАТ 2-м Алексея играл Берсенев, очень сильная роль. Здесь репетировал Бабочкин. И вот как раз в это время была история с «Чапаевым»: он шел на обычных экранах, и через некоторое время посмотрел Сталин, и фильм загремел по-сумасшедшему и во всех газетах, и т. д. — и Бабочкин кончился. Исчез всякий поиск, по сцене зашагала пустая, кичливая фигура.

Второй случай — Смоктуновский. Я вообще считаю, что в благоустроенном государстве Товстоногову следовало бы противопоказать Достоевского. Смоктуновский, в общем, даже со вкусом к этим товстоноговским штучкам применялся, но на первых спектаклях, до «бума» своего, — был актер, как мне казалось, точно попавший в современные духовные поиски молодого поколения. А к концу сезона было нечто совершенно иное. И эти кинороли! Он же очень много снимался потом в кино, а актер кончился. Он же совершенно некультурен, я думаю, он совсем не читает книг… Взялся за Гамлета. Вы видели Оливье? <Я: в кино, «Ричард III».> Это большое, великолепное мастерство перевоплощения, но метафизики Ричарда III здесь нет. Он снимается в фильмах, естественно, с хорошим вкусом и умением, но того, что я считаю подлинным в искусстве, тут нет. Вот он такой Качалов. Мастер, виртуоз перевоплощения: сцену Ивана Карамазова с Чертом без Черта никто, кроме Качалова, не сделал бы. Но вот Качалов перед смертью взял с сына клятву сжечь его записки. Но сын не решился, показал П. Маркову, еще кому-то (был у Берковских, там зашел разговор) — увидели: абсолютно бесцветно!! Я думаю, что у Оливье были бы также бесцветные мемуары. Когда Берсенев, значительный актер, брался играть Гамлета — это также было превышение своего потолка.

Ну что же, ваша статья <«Музыка роли»> — хорошая. Но только вы понимаете, все это было. Было, у Мейерхольда. Вот я писал статью о «Павле Грекове» с Мартинсоном. Ну, это особая тема Мейерхольда — белый офицер в плену у нас. Там Мартинсон пел романс Вертинского. Это была музыкальная кульминация. Здесь был его идеал, и исчерпанность этого идеала, и сознание этого. Метафизическая разорванность — а не вчерашняя еще житейскость. Теперь преемственность. Сейчас нет слома: вот МХТ, много от Мейнингена и от Малого театра — но был слом.

Вы, собственно, улавливаете новое, у вас это найдено. Я никогда не забуду сцены смерти ребенка в «Тане» <с А. Фрейндлих> до конца своих дней, хотя видел один раз — но: «жизнь не кончилась». Потом трагедийная сцена встречи с Германом, и было ясно: прошлое единственно, его не вернуть, нового не будет, но жизнь идет, и человек сделает еще достойные человека дела. Открытая линия. А у Бабановой была метафизическая, закрытая трагедия, может быть выше, чем теперь — прозрачная «бабочка» — такие бабочки были у Мейерхольда в «Горе уму». Бабочка — и замкнутая, глухо сведенная трагедия. Музыкальные кульминации образа у Мейерхольда. Марья Антоновна в «Ревизоре».

Вайгель в «Матери» — великая трагическая актриса, вот она значительна. Я счастлив, что видел этот единственный спектакль, ведь она умерла. Тут было то же — с катастрофой жизнь не кончалась — она шла к людям…

… У вас, как я вижу, флоберовские желания, а по-моему, хорошо, когда пишется на едином дыхании, и крутится вокруг единой мысли… В такого рода небольшой статье необязательно единый сюжет.

Ну зачем вы все это выискиваете <его статьи 1939 года>. Время было странное. Физический террор — и иногда речи о том, что нельзя огульно:

«Павел Греков». Ну там три прекрасных актера: Астангов, Мартинсон, Орлов. Я себе удивляюсь, как я мог в то жуткое время писать о Тарасовой, которая была государственной величиной, что она декламирует Анну Каренину истерично (это вычеркнули в журнальном варианте) и писать статью о Тынянове, всю построенную на аллюзиях, сознательно: что николаевская эпоха — это о современности. В то время муж Ахматовой, Пунин, хороший искусствовед, выступал на выставке, и, когда его спросили, почему он ничего не говорит о Герасимове, ответил: «Мы тут говорим о живописи» — и сел в тюрьму, где и умер. Были у Герасимова осведомители. А этот наш знакомец, который сейчас строит из себя либерала! Я целую ночь уговаривал его не писать об Ахматовой проработочную статью в «Ленинградской правде», говорил ему, что будет ему потом очень стыдно.

18.01.1973. Это очень, именно в человеческом смысле, плохо говорить, что «свободен от общественной ситуации».

… Театр <Ленсовета> живет органическим развитием Сушкевича в актерах, а Владимиров только бы не мешал. … Заморев мне очень интересен. Актер должен *на сцене* раздеваться.

Не может большое направление возникнуть из отрицательных посылок, я в этом убежден, моя логика такая, может быть, я не прав. Садовская, Ермолова — их искусство гениально — значит, было жизненное содержание за этим. Я не видел, но верю Мейерхольду о Садовской.

«Синюю птицу» я очень люблю, это очень Станиславский спектакль. Ну вы поняли, посмотрев его, что театр начался не с Любимова и Эфроса? Сцена у бабушки — если вы поняли это, не слушайте никого, кто вам будет говорить гадости про Станиславского. Душевная чистота, духовность. Комиссаров, который возобновил, очень хороший актер, нестандартно мхатовский. Менее знаменит, но не менее сильный. Это вечный спектакль, здесь мало значения имеет актерская сильная индивидуальность. Он исходит из студии МХТ, с одной стороны, и из Студии на Поварской, с другой. Удивительно, как своей Станиславской одушевленностью спектакль ложится на лучшее в Метерлинке.

… Вот ведь в «Балаганчике» у Мейерхольда музыка очевидно служит трагическим целям, а в «Синей птице» наоборот: музыка «снимает» — мир не трагедийный, а одушевленный. Сейчас непрерывное развитие, объемность. До этого — двумерность, слом, трагическая прерывность (Мейерхольд).

… Понятно про «Драматическую песню» <Равенских>. Потому что я видел репетиции Мейерхольда «Одной жизни», несколько сцен, и он сам показывал. Было абсолютно ясно, что это неподцензурно — такая трагедийность. Но у Мейерхольда в мыслях не было фрондерства, он думал, что ставит героику. Это было «за», но объективно совершенно неподцензурно. Знаете, ведь Равенских начал, еще будучи студентом ленинградского театрального института, с того, что был ассистентом Мейерхольда, когда тот ставил «Пиковую даму». По-видимому, музыкален. Спектакль был гениален. И вот — характерно для времени около 1956 года, говорили о том, чтобы возобновить некоторые постановки Мейерхольда; Равенских сказал, что он помнит «Пиковую даму» до последней интонации, но считает, что сейчас этот спектакль был бы поставлен

Мейерхольдом по-другому, и не будет возобновлять. Он взял внешние приемы, и конфетна, в общем, была и более значительная «Власть тьмы». Когда он перешел в Пушкинский театр, бывший таировский, я про себя смеялся. В общем, Таирову конфетность тоже не была чужда, особенно в ранних спектаклях — красота по прямому ходу. Мадам Бовари тоже щеголяла в тряпках не Ионвиля и не Руана, а сверхстоличных, и тут нужен был этот красный шелк, когда она танцевала <показывает сидя>, но тут было о внутреннем мире Эммы. Да и в «Даме с камелиями» Маргерит гуляла тоже не в костюме кокотки… Что-то было во «Власти тьмы» Равенских от о'ниловского цикла Таирова, но менее глубоко.

Вам в МХАТе надо увидеть «На дне», тут тоже мало значения имеют актерские силы. А «Горячее сердце» — я не представляю себе, как без Москвина, и Тарханова, и Шевченко.

У них был период новых постановок Чехова. Начал Немирович-Данченко — «Три сестры», очень плохой спектакль. Потом постановки сороковых годов: «Дядя Ваня» — мерзейший, при хорошем дяде Ване, и «Вишневый сад» — просто очень мелкий. Тарасова играла Раневскую, и Ливанов, это безобразно.

Я в 1953 году предвидел, что так и будет: надо было начать с начала — с системы Станиславского в чистом виде, «Современник». Так же, как итальянский неореализм, реакция на бюрократическую условность. Когда работал в киностудии, смотрел уйму фильмов тридцатых годов. И видно: в двадцатые годы этого нет, а с звукового кино неизбежно, пусть бессознательно, через виденное, актуален объемный образ, жизненно органичный — в кино иначе нельзя, а это заложено в системе Станиславского. (Гарри Купер — значительнейший актер — с ним тема труда как человеческая неотъемлемая тема, иначе невозможно играть современного человека XX века. Это в любом случае трудовой, я считаю, человек. Эмма Бовари и Анна Каренина невозможны.) А в театре без Вахтангова никуда не денешься, театральность обязательна в театре, так или иначе преломляется его эклектическая программа. Это нужно было, вернуться к системе.

14.02. … К Юрскому отношусь холодно. В большом, широком смысле этого слова — конъюнктура. Каким-то внешним потребностям отвечает. Да я вижу: Чацкий, есть фрондерство и т. д., но ведь суть тут не может быть, позитивного, что он несет, я не вижу. Что такое вообще интеллектуальный актер? В Фрейндлих, в Толмачевой из москвичей, в Замореве безусловно — я это вижу. А тут… сейчас во всем мире такая склонность к фрондерству, стихийная. Он этому отвечает; но все это совершенно поверхностное искусство.

Вы понимаете, я не мог так объяснить про Алису, как эта Горфункель <ее рецензия на работу Фрейндлих в «Двери хлопают» в «Театре»> тщательно, я кое-что теперь понял. Все же вы преувеличиваете, восхваляя ее. Статья все же очень в русле журнала «Театр». Изящно по поверхности явления. Французское искусство резкое, в пьесе есть резкость, мимо которой эта статья. Младшие точат зубы, и тут солидаризируются со стариками, которые эти зубы охраняют, а дело отцов — огрызаться, имея под собой свою завоеванную площадку.

Страшные они: дочь, Доминик, ведь это есть — змеиное в ее движениях. И я не совсем понимал, какова здесь роль Фрейндлих… Понимаете, послевоенное западное искусство стало нащупывать, по-моему, одну любопытную и стоящую тему, противоположную кафкизму и гениальному «Постороннему» Камю, этой теме опустошения и массовой машинизации жизни, после этой страшнейшей в истории войны и грядущего атомного взрыва, тему, расходящуюся с бывшей традицией, идеей семьи как «клубка змей». Семья стала представать как единственный остров, возможный оплот. По-моему, тема вполне достойная. Но ведь страшного окружения — нет в статье, оттого это не может быть понятно. Автор явно этого не видит! Вот был фильм «Папа, мама, служанка и я» — как раз эта тема, то же, что мелькает у Фермо — ревность, в интеллигентную служанку влюблены сын и отец. Там есть сцена любительского спектакля, разыгрывается «Дама с камелиями», и пятидесятилетняя мать, огромная француженка, изображает страсти Маргерит Готье. Это до символа.

Пузырев тоже неплохой. Розанов делает не то. Ведь в спектакле <«Человек со стороны»> с таким ярко выраженным героем, Чешковым, вдохновенным технократом, интересен был бы более духовный Манагаров, — а тут просто неудачник, слабак, и все. Вот вы читали о Никулиной <статья М. Мелкумян> в том же номере? Очевидно, режиссер ее очень любит. Но тут, понимаете, к тому, что грандиозно, написано кровью — подход через изящные косвенности. Куда это годится! А у Сони актриса делает доброту как свойство характера, а не как начало. И ведь она крестится заученно! И явно такая, как характер, доброта задумана режиссером! Но актриса интересная, остренькая, хотя, может быть, более и нет ничего. В «Двери хлопают» входит, сразу замечаешь умные глаза. Я был на одном спектакле <«Преступление и наказание»> как раз с Сережей покойным, и место из Евангелия от Иоанна у нее было очень хорошо, но больше такого не было (три раза видел). Каменецкий Порфирия играет очень хорошо, но это только зависть к Раскольникову, а должна быть зависть к Миколке. Так, по-моему, у Достоевского. Причем если до Раскольникова во «втором издании» он еще дотянется, то до Ми-колки ему не дотянуть. Потому что Порфирий — худшее, что может быть: доброта из расчета. Миколка ничего не выигрывает, ни на что не рассчитывает. Замерев здесь от Достоевского совершенно — и единственный. Раскольникову важен результат, но, достигнув, отказывается, ему важна возможность. Тут его величие и родственность Миколке. Так парадоксально Порфирий должен завидовать Миколке более, чем Раскольникову. А в спектакле Миколка для Порфирия только средство. Смоктуновский в фильме ужасен. Это мерзко — Порфирий как государственная машина с сознанием долга, дальше и хуже к Достоевскому быть нельзя. В Москве он готовит Федора Иоанновича, ни больше ни меньше. Его статья в «Правде» неплохая. Он совершенно некультурен, явление загадочное.

… Мне говорили, что она <Т. Родина> пожилая. Тогда, значит, она видела спектакли Мейерхольда. А Брюсов доступен. Значит, у нее абсолютно нет, лишена, художественного чутья. Параллель Мейерхольда и Брюсова чудовищна. Пастернак точно сказал: «линейкой нас не умирать учили». Блок

отталкивал Мейерхольда: так Брюсова он боготворил одно время, ну и что из того? Блок фанатически был влюблен, именно в спектакли — «Жизнь Человека» и «Виновны — невиновны». Блок был моложе Мейерхольда на шесть лет, но это была другая эпоха. Мейерхольд его ужасал своим XX веком, он очень это чувствовал и ужасался. Но это были действительные вещи. И странно она толкует стихотворение «Мейерхольдам» Пастернака, тогда как его нужно впрямую было прочесть: «Вы всего себя стерли для грима, имя этому гриму — душа». Мейерхольд близок не Брюсову, а Достоевскому. Эта мысль была: Кугель упомянул его после Гофмана, и уже без всякого Гофмана о нем говорят Гаузнер и Габрилович в статье <«Театральный Октябрь», 1926, № 1>.

20.02. Я это знал давно, до войны, но боялся сказать: в «Балаганчике» — схема «Двенадцати». Ванька — это же Арлекин, и Петруха потому и Петруха, что от Пьеро! И это очень важно, почему это так поменялось, от революции 1905-го к революции 1917-го, очень интересно. Тут Блоку ужасно важно, что именно Петруха, Ванька, и эта речь. Христос…

Удивительная штука — человек. Алянский дрожал, когда читал свои записи, которые записывал сразу же после бесед с Блоком, а обнародовал вот позже. Кто знает Блока, верит Алянскому безусловно, как он увидел Христа: ветер, обрывок афиши… Родина эмоционально это поняла, но когда начинает логизировать, врет абсолютно. А я не знаю, как это написать, хотя теперь и легче, чем в шестидесятые годы, но боюсь. Вот Родина даже пишет: искусство выше революции, раньше так нельзя было написать. Но ведь — ерунда, это совсем не понимать Блока. Христос не *над*, и он не «художник», и он не «оправдание» — он в. В революционном движении несколько потоков, несколько слоев. Нерасчлененная «музыка» Вагнера и Ницше у Блока переосмыслена по-своему. «Роза и Крест» — драма о крестьянском восстании, но, в сущности, как об этом написать? Во второй редакции Бертран берет с Гаэтана слово, что тот не введет в замок восставших, а тот данное слово предает. Потом иначе. Суть в том, однако, что эта стихия, Гаэтан, революционная стихия — невозможна без необходимой человечности — Бертрана. В Бертране христианское начало, Блок же был чужд христианскому мировоззрению, и это мне в Блоке противно, я человек христианского мировоззрения. Блок говорил, что нужен *другой* (и это не соловьевство, как считает Минц), но *другого* пока нет <оба смеемся>, и вот Блок прибегает все же к Христу — в Бертране и в «Двенадцати». Христианское — и от Шекспира, которого любил розовый гимназистик… В «Розе и Кресте» есть Шекспир; это, в общем, простота и человечность, «мой Шекспир»… Недаром же он писал: «с Толстым умерла нежная человеческая нота», — а ведь Толстой был же дикобраз! Человечность.

Главное — Изора, ее последняя реплика: «Мне жаль его. Все-таки он был хороший слуга». Звон падающего меча и эта реплика Изоры — страшно важны Блоку, хотя с виду реплика последняя, проходная. Изора — демократка. (Блок не терпел слова «плебей», для него демократка — очень серьезное культурное понятие.) И это очень важно, что Изора швейка. И она страгивается в конце к человечности (Бертран). «Мне жаль его…» Она, в сущности, ведь сука, но

демократка слышит зов (революцию) и оказывается способной на человечность. Пьеса о крестьянском восстании. Тогда, в конце пятидесятых — начале шестидесятых годов, многое нельзя было говорить, но и сейчас не представляю себе даже стилистически, как сказать о Ницше, что это не чепуха, и не декадентские штучки, то есть не делать намек, в украшение своей персоны — а по существу сделать это. Лучше вообще не делать, чем намекать; я не либерал.

Я вообще не могу делать сразу несколько дел, организационную чепуху и дело, или тем более сразу несколько серьезных дел. … И заняться надо-то Мейерхольдом — вот в Александринке! — это ж так интересно. Это как в «На поле Куликовом» слом, хоть другой совершенно. Никто уж и не остался, кто видел, никто не знает, не понимает верно никто.

26.02. <Смеется, что Товстоногов в оформлении «Ревизора» в соавторах с Добужинским.> Добужинский не гений, но очень чувствует и с толком все делает. Далек от Товстоногова. Его эскизы к «Бесам» потрясающе близко к Достоевскому. Атмосфера прощания, конца «Бесов», когда Ставрогин с Лизой. Белая стена, высокое окно и одинокая фигура. Это очень точно. Или «Белые ночи» — ведь это точный, ленинградцу ясно, пейзаж — ну вот канал Грибоедова — и Достоевский.

Басилашвили неподвижный, какой он Хлестаков? Юрский и Лавров интереснее бы сыграли… Да, Лавров Карамазова играл «советского». Богачева помню по «Бане» в институте, он не только профессионален. Товстоногов циник. Тетерев у Горького разъедаем ядами, но на жизнь Горький не посягает. А я очень люблю Панкова, по Акимову, а тут Тетерев беспросветно циничен. Да, Горький типичный «ничевок», за Писемским его традиции, но он очень все же, несмотря ни на что, сильный писатель, и у него же есть Бабушка. Вы обязательно посмотрите фильм старый Донского — хороший кинорежиссер, не надо читать его выступления. Там гениальная Бабушка — Массалитинова. Без школ, малотеатровская актриса, не могла играть плохо. Оправдание жизни. Вот она играла Кабаниху квадратным тяжелым лицом и этим же лицом — Бабушку, вот в чем дело. И там был потрясающий Цыганок — Сагал. Это русское, как, ну, русская песня, вот «Не белы снеги…». Чистые грани соприкасаются. Психологический актер не потянет, а большой комедийный актер дает трагедию. Не могу без смеха вспоминать Шевченко в «Горячем сердце». Во время войны МХАТ играл какое-то время в Свердловске, и вот на улице Ленина, когда она идет вниз, — занимая полтротуара, плыла Шевченко мне навстречу… Я ее обожал.

… На первых гастролях Берлинер Ансамбля, лучших гастролях, а народу было мало, Луц, она потом ушла в ФРГ, в «Галилее» молилась на авансцене — за то, чтоб Галилей отрекся. Это могла только Луц, с настоящим, не крикливым, темпераментом. И вот вскоре у Товстоногова, не помню, в каком спектакле, в какой роли — «то же». Ведь всегда в зале есть несколько понимающих людей!

В спектакле Мейерхольда был страх, в виде «ужаса бытия». Все очень наблюдено и достоверно у Гоголя, но в предельном виде, и производит

впечатление нелогичности. Гоголь велик и всегда живет, потому что вечен. Сводить Хлестакова к бюрократическому феномену нельзя! <Дарит свою книгу «Герой и время», надписывает «… от человека другого поколения», и дает прочесть кусок про Хлестакова — Ильинского.> Здесь ничего не изменено с 1940 года, сейчас подтексты острее звучат и сейчас бы увел их глубже. Здесь три подтекста: спектакль Мейерхольда — Ильинский играет мейерхольдовским способом противоположный результат; проблема нового поколения — я предвидел битников и хиппи; Белинский для камуфляжа — не оговорено, что ранний.

Давно, лет восемь назад, я водил Альберто Моравиа по местам Достоевского, ну, не по официальным местам, я и не мог. Я делал вид, что с переводчиком, но, в общем, решительно все понимал, он свободно болтал по-французски. Он оказался интересным и обнаружил понимание Достоевского, и вот сказал, что теперь Гоголь на Западе уже более чтим, чем Достоевский. Значит, дошли они до этого ужаса нашего. Гоголь раньше там «не шел» из-за очень, казалось, специфической русской достоверности. Теперь превозмогают эту оболочку.

… Вообще, именно в Ленинграде публика была серьезной. Мне Таиров говорил, что здесь действительно понимают, в самом молчании театр это чувствует. И как-то после «Адриенны Лекуврер» в Выборгском дворце культуры в гардеробе говорил (с кем-то я был), и вот к нам обернулся капитан, с розовым капитанским лицом, и вошел третьим в наш разговор. Дама его дергала за рукав, а он говорил, не мог успокоиться, о впечатлении, произведенном на него «Мадам Бовари», что это он впервые увидел, что так можно представить подлинное человеческое горе, что ему будто чем-то железным вспороли брюхо, и т. д. Это здорово. Вот он взял даме шубку и свою шинельку, и она его увлекала, а он все оборачивался и давал реплики, задетый тем, что мы, он понял, заинтересованные лица. Была и есть в Ленинграде такая интеллигентная, тихая публика, из учителей, прежних, а не теперешних… удивительная своей точной и умной реакцией.

В Москве во время войны все военные ходили в театр по рангам. В Большом — генералы и немного полковников. Во МХАТе — полковники и немного майоров. В Камерном — майоры и до лейтенантов. Как там был строг белый зал!

И вот там был я на «Чайке», меня провели Таировы на спектакль, ну, я ничего не стал им после говорить. Спектакль шел на музыке, концертно: рояль, современные длинные костюмы. Алиса, гениальная трагическая актриса, ей там говорят, что она молода. А она была довольно пожилая, и при очень малом гриме. Публика хохотала вовсю, это было страшно.

… В моей статье в «Вопросах литературы» выкинута фраза — ключевая (Пастернак о новой духовности и о Толстом). Суки, я же ждал корректуру. Я никогда не говорил слова «формализм», считаю его пустым. Формалистами называли эпигонов Мейерхольда. А здесь я долго все продумывал, и хоть употребляю имена — Лотман, и т. д. — но суть именно в этой ключевой фразе.

… Шкловский умеет писать, хорошо про Достоевского, про Манна, увидел,

что это декоративная фигура. А его все хвалят за его глупости, которые остались с тридцатых годов.

Бахтин — яркий талант, но находится в маразме. Эти карнавальные прокладки в «Достоевском» — ужас, вызывают чувство отвращения: сцена у Настасьи Филипповны — «карнавал», сбрасывание масок… Он помешался на бездуховности, а здесь же все дело в человеческом лице. Я читал эту книгу не раз, она занятная, и фрейдистские штучки — бог с ними, но сейчас хватаются именно за позднего Бахтина, широко распространенного.

(Тамара Хмельницкая: тихая, интеллигентная, ее книгу растоптали в тридцатые годы, петербуржка; история литературы с позиций фрейдизма.) Фрейд, как первооткрыватель, значителен. Я уважаю его самого, хотя вульгарность и непотребность заложены все-таки в существе тут. А эпигоны — это гнусно, к скотскости все тянуть. У продолжателей это уже непристойно. Сводить историю культуры к половому акту! Тамара Хмельницкая, когда был косяк этих выпусков «Библиотеки поэта», подготовила том Андрея Белого, очень интеллигентно, культурно, так на нее налетели, что «некритично» и т. д. Ну, я к Белому вроде плохо у себя отнесся, но суть в том, что они с Блоком, я считаю, двойники, писали об одном и том же: «Серебряный голубь» — это те же темы, что в «Песне судьбы», но все с обратным знаком. Там интеллигент, носитель духовности, показан в хлыстовской среде, которая убивает его. Для Блока, в общем, эта тема, хлыстовщина, была тоже важна (его отношение к Клюеву…), но решал иначе.

… Давно хотел, да нельзя, выступить против Белинкова. Куда смотрели душеприказчики Тынянова? Хлестко, но извратил Тынянова совершенно. Уж для Тынянова революция не была игрушкой и чьим-то персональным произволом. Над этим все они думали. Триста лет в России это готовилось, а вся литература XIX века на этом стоит. … Вульгарный социологизм — это серьезная на самом деле вещь, хоть ужасно грубая. В тридцатые годы вульгарная социология кончилась, и шарахнулись естественным путем в фрейдизм.

27.02. Да, киноведческая диссертация обаятельна была. Понимаете, это молодая наука, и на встрече всех искусств. Здесь все свежее. Я же работал в киностудии, атмосфера там была совершенно особая, невозможная у писателей. О, при пижонстве, конечно. Всегда остроты. Предположим, просмотрели первоклассный фильм Форда и говорят: «Ничего картинка». В театре и литературе это невозможно. Там тогда были Трауберг, Козинцев, Эрмлер, С. Васильев. В общем, средние кинорежиссеры, но речи всегда велись занимательные, более — незаурядные. Каверин, скажем, совсем иное. Тогда же жили начинатели — Эйзенштейн, Пудовкин. Молодое искусство. И сейчас тоже, эта защита — может быть, не так уже все чрезвычайно — но сказать оригинально и внести что-то здесь легче гораздо. Понятно и негласно признано, что современный кинематограф опирается не на предшествовавший период, а на начало, на тот самый авангард, о котором именно в этой области негласно принято говорить без отрицательного знака.

… Эта постановка, «Всегда в пять» в Четвертой студии, действительно был

прекрасный спектакль. Они все были молодые, способные тогда. Понимаете, это такая драма идей, чтобы уже не Шоу с его идеями, выходящими за людей, с его сюжетом. Между Шоу и Чеховым. К Ануйю я хорошо отношусь, к его «черным» пьесам. «Жаворонок» — это же живые жизненные вещи, несмотря ни на что.

(То есть это ну вот как я пишу, чем был театр в большом смысле для Блока — вещь идеальная, несбыточная, но Блоку необходимая: театр как синтез личности.)

… Я в балете давно не был, а был последний раз на английском (прекрасна балерина Марго Фонтейн) и на французском. Потрясающая была Иветт Шовире. Совершенно трагедия современного западного человека. Я видел ее в «Жизели». Я видел Уланову — это было очень незаурядно, однако жизнеутверждающе, а тут было полное понимание безнадежности и высота благородства. В сцене с виллисами — в предельной ситуации — оставалось высокое благородство. Это было прекрасно, не экзистенциализм в том виде, как у Барро, который приезжал… Личность, современная западная душа.

03.03. Да и я считаю, что Достоевский не психолог. Он сам сказал: «Это неправда» — при всей сложности растолкования этого — здесь проблема… И почему «психологизм» — награда? Трагедия не психологична. И когда Бахтин сказал хлестко, что Достоевский не психолог, тут его действительная смелость и яркий талант. И ведь Достоевский в самом деле близок французскому классицизму. Его романы — это несколько дней, а в идеале ему нужны три единства. И потому французский классицизм — великое искусство, что оно не психологично. Метафизические глубины, трагедийность. Я, например, очень люблю Шиллера, но где у него психологизм? И почему психологизм преимущество? Конечно, когда Достоевский описывает болезненное состояние Раскольникова после убийства — дает психологический рисунок, но не исчерпывается этим, суть именно в большем. Это трагедийное искусство, не психологическое. Вершина психологизма — это, конечно, Толстой. Переживания Анны, пространственный рисунок. Но: ведь неужели мысли раненого князя Андрея или княжны Марьи, заметившей, что он уже *над ними*, — это только психология?

Зощенко не психологичен. Это сказывается в том, что у него — эпизоды. И когда пишет повесть, то это цепь эпизодов — абсурдно связанных. Зощенко отрицает возможность человеческих отношений у своих героев. А раз так, то нечему и развиваться, ничто не преодолеет эпизодности. Говоря «современно» — некоммуникабельность, а говоря языком традиций русской литературы — неверие в возможность человеческого общения. То, что потом Камю в «Постороннем» — но тут, в этой, по-моему, гениальной вещи — чувствуется, что автор сознает, что утрачено. Зощенко — и Брехт, тридцатые годы, я это показал у себя в статье.

Нет, Зощенко односторонне дал двадцатые годы. Очень точно, глубоко, на много лет вперед — но не полно. Все было не так тяжеловесно, было легко, безбытно, было ощущение незаконченности, возможностей, была вера — не известно, во что. НЭП — необычайная непрочность, «карточные домики».

Ильф и Петров, Остап Бендер — очень характерно, у них двадцатые годы — хорошо, хоть я не очень люблю эту книгу.

Как-то давно, я еще ходил тогда в театры часто, был даже чуть ли не на просмотре «Парусинового портфеля» — и вот Зощенко был там какой-то странный, выбрал меня — и подошел, и стал спрашивать мое мнение, и потом вместе шли — но чувство тяжелое осталось, как-то я ничего не понял, чего он хотел от меня. С очень затрудненными контактами, тяжелый человек очень. И помню его в Союзе писателей, выступал такой Друзин, официальный человек; Зощенко все ходил по коридору, это было страшно видеть, потом вышел на трибуну и говорил: «… не надо вашего Друзина»…

В двадцатые годы был самым читаемым, «вагонное чтение», не воспринималось так плотно и беспросветно, как сейчас. Сейчас, конечно, «Баня» и т. д., или как не узнал невесты — это большие вещи <жутко хохочет>… И вот пытается дать не эпизод, какое-то протяжение — как умирал, попрошайничая, столяр — так развертываются именно последние дни, это тоже характерно. Люди разобщены. Зощенко не подразумевает иной сферы, как материальной, в отношениях людей. Это односторонне, это ведь не вся правда о жизни. Хотя этого все больше, он предвосхитил.

«Посторонний» Камю: когда его просят на себе жениться, он говорит «да», а когда говорят, что если он не хочет, то пусть не женится, он тоже говорит «да», — это страшно, и ведь это тоже способ…

Вот единственная истина у экзистенциалистов: единственный путь — внутренний, и немного этих решений; но так это субъективно внутренне замкнуто, что опять-таки мало веры. Вообще экзистенциалистам очень «повезло», что у них был фашизм, где было ясно, четко, где зло, и за человеком право выбрать позицию. Вот я видел Барро, и не в «Плутнях Скапена», а в плохонькой пьесе Салакру он сыграл очень точно экзистенциалистски. «Дети райка» — фильм 1944 года, отличный фильм Карне, там прекрасный молодой Барро, вот он не Марсо. Марсо, в общем, мрачен даже и в «Бабочке» своей, современен. А Барро дает экзистенциалистский свет; в «Детях райка» есть такая изначальная старомодность. Это, вообще, блоковский сюжет — Незнакомка. Арлетти — прекрасная актриса.

… Ведь вот у Зощенко люди глухи друг к другу; а ведь связи людей строятся вовсе не на благоволении друг к другу, как расписывает это не понявший Станиславского Берковский. Как раз Станиславский, хоть и шел от «гуманистов», понимал, что общение может быть и добрым и злым. Ну вот я, скажем, не раз мог наблюдать, вот кошка очень любит рыбу, и ей бросят маленькую рыбку, и она жадно ее съест, и так ей это нравится, что она тут же начинает ее искать — эту самую, которую съела… Но ведь нельзя сказать, что кошка зла — потому что зло проявляется в человеческих связях.

11.03. … Пафос, что вот, мол, Таиров пришел к реализму, — ужасен. Именно сталинский, уравнительный. А Таиров мне говорил: «Ну почему МХАТ — эталон, почему только одно направление?» И я помню, на обсуждении «Мадам Бовари» в ИРЛИ (я не вылез, хоть Таиров просил) Константин Николаевич Державин, человек очень тонкий и умный, хоть и с

околоуайльдовским стилем, сказал уже об этом прекрасном спектакле, что это, к сожалению, спектакль-роман, повествовательный жанр, как во МХАТе, в то время как в Камерном театре было именно театрально.

Прекрасны фотографии в этой книге <Ю. А. Головашенко. «Многообразие реализма»>. И Коонен — Кручинина — очень хорошая фотография, это очень Коонен, хоть спектакль плохой. Прекрасны снимки из «Любви под вязами» (я не пошел на фильм, потому что видел спектакль около тридцати раз, мог бы, кажется, восстановить, если б надо было). Это учебник для режиссера. Пушкин в голову приходил, когда видел эти мизансцены. Здесь художники Стенберги. Из всех художников таировских я больше всего любил их. Их сын сейчас работает… И свет тут («под вязами») голубоватый. Вообще, весь цикл о'ниловский исключителен. Прекрасны снимки «Мадам Бовари». Последнее свидание, она умирает. Тут справа был необыкновенный золотистый луч, сноп света. Нет, фотографии замечательные, и редкие, и, где нужно, — четкость, где нужно, — тень, очень точно.

Вы понимаете, я раньше считал Акимова за человека злого. Он типичный человек двадцатых годов; потом стало ясно, что добр. И вот досадно, что теперь Головашенко останется как стоящий человек, во всяком случае более значительным, чем ему положено <благодаря акимовским портретам>. Акимов человек очень странный. Вот он говорит, что ему нравится творчески Боттичелли, любит Достоевского. Это внешне даже дико, но на самом деле точно. Вот посмотрите портреты Тверского и Козинцева — кинорежиссеров. Так он относится к кино: иллюзия и нереальность. Его портреты — как вы сказали: «Хороший советский паренек» — и Гирландайо, или вот даже мой любимый Полайоло, у которого такие звероватые мальчики. То есть он хочет сказать, человек хорош во все времена, все времена в нем, и он сложен. Зря Головашенко поместил свой портрет… Или вот портрет Шварца. Я с ним одно время довольно много болтал, с Шварцем, и его постиг. Он был добр. И вот что Акимов делает — он помещает его в сказочную обстановку. Эта тень — это же Андерсен. Вот Акимов хочет сказать — что сказка сейчас возможна — этим «фотографически» реалистичным Шварцем в этой обстановке. И это все отличная живопись, отличный рисунок.

Насчет названия <книги «Многообразие реализма»> я вам скажу следующее. Александр Львович Дымшиц — хороший человек, независимо от его публицистических выступлений. Он все сделает для человека, к которому хорошо относится… Так вот тут как-то Дымшиц мне сказал: «Вы утверждаете в книгах, что реализм — понятие более широкое, чем какое-то одно художественное направление. Вы правы, я тоже так считаю» <смеется>. Так вот этот предел либеральный и у Головашенко. По-моему, реализм — бессмысленное слово. За что я очень люблю старых формалистов: у Тынянова нигде не встретишь про реализм, он занимается конкретными художественными явлениями, а если и вводит какие-то формальные слова, то за ними всегда живой процесс, даже когда и не согласен с его трактовкой.

… Мне «Мольер» Булгакова не нравится, этого я не понимаю, не принимаю. Да, сконструированность. «Мастер и Маргарита» — линия Пилата

хорошая, это интересно, и Христос очень интересен, хотя это не Христос. Но московская часть, включая и Мастера, и особенно массовка — это очень неприятно читать. И «Бег», и «Дни Турбиных» особенно — не нравится, и «Белая гвардия». После прекрасного спектакля МХАТ я прочел пьесу — как слабо! Они ведь ездили тогда в Париж, но повезли «Врагов», а «Дни Турбиных» — нет, побоялись «русской эмиграции». А на самом деле спектакль бы мог только льстить, реальная эмиграция ниже гораздо. Понимаете, сколько-то атмосферу гражданской войны я захватил.

Откуда взял Булгаков монархизм в этом виде? Кто реально мог преклоняться перед Николаем II? Совсем иным жили тогда. А монархизм — лишь как у Блока, в виде «древней сказки». Хмелев был прекрасен. Яншин — его инфантильные интонации были очень кстати. То есть игрался уходящий «тип жизни», в самом деле реальная вещь, а не монархизм и т. п.

Вот вы видели «Десять дней, которые потрясли мир». Там лучшее — Пьеро — вот это блоковское, атмосфера времени действительная. И «В окопах».

15.03. Вот была книга «Художники Камерного театра», с прекрасными иллюстрациями и статьей Эфроса, Абрама: лучшее, что есть о Камерном театре. Я ее в свое время пропустил, она была одно время запрещена к продаже. Вот ее, если увидите — купите. <Купила через неделю в букинистическом за 10 рублей.> Она дорогая — ну позвоните мне. И книга К. Державина о Камерном театре есть, это тоже лучшее о Камерном театре.

16.03. «Волчица» у Дзеффирелли — как вам Маньяни? Я ее не люблю. Это, грубо говоря, плохим словом, «натурализм». Это, на мой взгляд, вульгарно: она играет современную европейскую женщину из простого народа. У нее большой темперамент, но это не искусство. Золя я очень люблю, хоть давно не читал; в свое время просто увлекался. У него большое искусство, на крупных обобщениях, у него символы. Совсем не обиходный «натурализм». Без него не было бы Пруста.

«Рим — открытый город» Росселлини — тоже Маньяни такова. Росселлини я видел еще, и здесь страшная вещь про современную жизнь (вторая половина XX века): «Генерал Делла Ровере». Уже конец войны. Муссолини нет. Сопротивление, оккупанты. Спекулянта, обывателя садят в тюрьму с политическими. Принимают за генерала Делла Ровере, сопротивленца. И тот принимает эту маску, и его расстреливают как генерала Делла Ровере. Причем «драмы перевоспитания» здесь нет, это именно взятая и прожитая маска, экзистенциалистский «выбор» в положительном аспекте. То есть, вы понимаете, если у Блока кровь превращается в клюквенный сок, то здесь клюквенный уже сок превращается в кровь — оставаясь клюквенным соком. Я это видел в самом здании киностудии, и вот, встретив в коридоре Эраста Гарина, я спросил его: «Эраст Павлович, Вы видели “Генерал Делла Ровере”?» Он ответил: «Да, мы уже видели, как из пушек бьют в зал, мне это не подходит». Вот он был человек иного воспитания, и там действительно были ужасные, тяжелые вещи, «натуральные», но для неореализма этого было существенным и другое — вот идет аббат по двору, а там мальчишки гоняют в

футбол, но не теперешние мальчишки, которые хулиганят, а нормальные мальчишки сороковых годов, и вот аббат, задрав рясу, поддает ногой мяч. Это хорошо. И там, в этой всей натуральности, были намеки на Ренессанс, как прорывы в вечное. Серое небо, бело-серый снег, старый небритый человек, тюремная стена (расстрел), но это был и Святой Себастиан (там прекрасный юноша), распятый Христос. Его играл Де Сика, фильм шел по клубам, мало.

«Умберто Д» прекрасный фильм, и очень страшный. Без просвета, без красивостей совершенно. Как эта облезлая собачка танцует — страшно, и вообще все. Я чувствовал подвох — и вот где-то прочел, что героя играл доктор филологии… Это очень интересно. А даже у Брехта попадаются красивости, не все страшно.

Гениальный был спектакль «Матушка Кураж». Вам никто его не рассказывал? Я помню, покойной Вере Пановой очень понравилось, как я рассказал одну сцену. Там есть эпизод, когда они от шведов к немцам, что ли, переходят, идет подготовка — матушка Кураж приводит в порядок хозяйство, Луц, которая играла эту девицу, примеряет шляпу, и такой завлекательной походочкой <показывает> проходит сверху вдоль всей сцены (сцена была очень глубокая у них). Причем надо знать Луц — маленькая, красивая. И потом эта прекрасная Хурвиц — Катрин, немая, берет ту же шляпу, и пытается пройти той же проституточьей походкой. Это потрясающе, и это вся ее последующая судьба. Компенсация нереализованных возможностей. Вера Панова страшно прониклась, это в ее ключе вещь.

Вообще, Вера Панова многое определила. «Спутники», «Сентиментальный роман» вы все же обязательно прочтите. У нее еще есть роман «Времена года», там она вывела меня под моим именем и отчеством. И пьеса «Как поживаешь, парень?» — там существенное сказано о времени.

… Покойный Наум Яковлевич <Берковский> хорошо сказал, что сейчас время героев Достоевского — но второго плана. Ведь Смердяков — это крупная фигура. А какие стихи писал! Или Лебядкин — Лебядкин какие стихи писал! «Краса красот сломала член…» Можно подумать, что отсюда вышли Вознесенский и Евтушенко. И Фердыщенко тоже по-своему крупен. Разбойники от либерализма — да, вы знаете, я их презираю. По-моему, даже это просто следующая стадия бюрократизма.

<Судьба архива Мейерхольда.> Бывают настоящие люди, бывают, значит, люди самоотверженные. Ведь Эйзенштейн был известен в мире больше, чем Мейерхольд, хотя бы в силу специфики кино, а говорил что не достоин завязать обувь на ноге своего учителя. Вообще, по размышлении, я искусство Эйзенштейна не люблю. Все же у Мейерхольда в центре всегда был человек. А вот, я давно не видел «Александра Невского», но там вначале на озере были рыбаки в белых рубахах. Первое впечатление: лебеди. И вдруг голос: «Осторожно, рыбу распугаете» — это было отвратительно, черкасовский голос. Вообще, Черкасов, по-моему, актер совершенно ложный.

Симонов — актер не моего вкуса. Из домхатовских актеров я люблю малотеатровских старух — Рыжову, например. А Симонов романтического плана. Он не трагик, он неврастеник, я таких больше нигде не встречал.

Певцов — тот давал неврастению, замкнутую на себе, строго очерченную, очень сильно. А Симонов раздерганный, обнажен. Я видел его Макбета: сильно, лучше Пола Скофилда, а леди Макбет — Корчагина-Александровская по-настоящему безумна в конце, больше мне понравилась. Я видел нескольких английских актрис, им далеко до нее. Видел Федю. Как-то Федя не дается нашим актерам. Из всех, пожалуй, лучше Романов, ибо прост. Берсенев давал, как всегда, очень стильно, как вообще культивировалось у второмхатовских актеров, блестящего барина. Безусловно, Федя дворянин, и отсюда простота, он не купец. И он *просто* говорит: «Стыдно, стыдно получать зарплату, гривенник за подлость».

… Федя все-таки лучший, любимый у Толстого, лучше даже Пьера. Ну, конечно, Пьер — это гениально в гениальном романе. Но Федя все-таки абсолютно безыскусственный, живой, и вне установлений. Федя прелестен…

А Симонов играет совсем ведь не этого Федю. Я видел «Живой труп» несколько раз. Однажды все было очень сильно, другой раз сильная сцена у цыган, третий раз все неинтересно совершенно. И всегда это было отдельно от всего. Грубо говоря — ему было все равно, какие цыгане, и т. д. А ведь в XX веке все связано, спектакль — целое. А Лизу играла Рашевская, актриса типа, и оттуда же — Веригиной, но играла очень сильно — и она меня спросила, как, по-моему, к Феде она относится. Я не осмелился, она сама произнесла: «Лиза любит обоих». Так она и играла, в каждом спектакле очень интересно и, по-моему, это было ближе к глубине замысла, чем каренинская Лиза, какую привыкли ждать. Я видел как-то давно Симонова в постановке Бромлей «Дуэли» чеховской. Это было, по-моему, очень точное попадание в суть Симонова. Он играл Лаевского. У Чехова отстраненное отношение к обоим — и к Лаевскому, и к фон Корену. Здесь Лаевский был во главе угла и соответствовал эпохе — неврастеник, раздерганный. Симонов часто — нецельное явление, ему не хватает цельности. Рядом с ним Мичурина-Самойлова была цельной.

… Вообще, Штраух всегда относился к Мейерхольду сдержанно. Я думаю — после того как Штраух, уйдя от Мейерхольда, был режиссером, поставил «Лестницу славы». Мейерхольд… был человек нехороший. Считал возможным ругать, когда его стали ругать… — и разругал постановку. <В докладе «Мейерхольд против мейерхольдовщины».> … Штраух и Глизер, конечно, культурные люди, и видели «Матушку Кураж» в Берлинер Ансамбле, наверное, даже не раз. И спектакль полемичен. Глизер играла Кураж, полемизируя с «жестоким» исполнением Вайгель. Трагична судьба актеров двадцатых годов. Вайгель, разумеется, развивалась, но не было болезненного слома от двадцатых к тридцатым. Я шел на спектакль, билет был в близком ряду. Глизер я обожал как блестящую, лучшую из всех гротесковую актрису. Это был железный гротеск. Глизер казалась вечной благодаря железной форме гротеска — и вот я вижу расплывшуюся Глизер, плачущую натуральнейшими слезами, актрису переживания, причем очевидно нечто монашеское, замаливание прежнего гротеска как греха: вот, мол, сейчас — истина. Трагично.

У всех, однако, по-разному. Вот когда Тарасова, которая была в свое время

очень хорошей мхатовской актрисой, давно — в «Марии Стюарт» монолог читала на коленях, обращаясь в зал в пятьдесят седьмом году, просила прощения за грехи, это было мерзкое зрелище — не на ту лошадку поставила. Ильинский, я его не очень люблю, Мейерхольд его всегда любил, главным образом, думаю, за стихию смешного и за большой, конечно, талант. И вот во «Власти тьмы» Ильинский — Аким. Любопытно, как он идет к Толстому, заходя от противного, ибо в его Акиме христианство более истинное, традиционное, чем у Толстого, у которого оппозиция церкви, его «непротивление» — проповедь активнейшая.

… Помню, был тогда здесь (потом знаменитый москвич, драматург и т. д.) Ленька Малюгин, железный. Он раздолбил меня за статью о Камерном театре, что я «бард». 1939 год. Статья в «Резце» № 13 – 14 (потом превратился в «Ленинград»), разнос в «Искусство и жизнь», 1939, № 9. Потом в «Резце», 1939 № 21 – 22, ответ «Старушки из журнала “Искусство и жизнь”»; отстали. Отдел вел Костелянец, благодаря ему я и печатался, и Малюгин стал поносить меня через главного редактора. А потом позвал меня печататься в «Искусство и жизнь». Так вот я пришел, а Малюгину звонок, он берет трубку. Закрывает ее рукой и говорит: «Вдова Блока». Она печаталась о балете. Я был поражен, как сразу стушевался железный Малюгин. Помню, Ахматова мне говорила: «Не знаю — не знаю, может, что-то и было. Но — матрешка матрешкой». Как эти страсти десятых годов полезли. Бабское уживалось в ней <Ахматовой> с большим, очень тонким умом, удивительными суждениями… Я был на похоронах Л. Д. Блок, были остатки блоковского Петербурга, и балерины и балеруны. Любка, в общем, была железная баба.

… И Крымова *играет*, маска *на всех*, но дело в том всегда, насколько маска соответствует внутреннему составу личности.

26.03. Вы знаете, с этой статьей о Таирове связано несколько историй, и даже трагических. В «Резце» ее приняли даже восторженно, решили безусловно печатать. И вот я вез ее в трамвае — город был тогда менее населен, движение преимущественно трамвайное, июньский день, солнце, в трамвае пусто, я все это очень хорошо запомнил. Рукопись была сложена пополам, я засунул ее в карман пиджака — стоял на задней или передней площадке, народу вообще не было, и вот вышел из трамвая — а рукописи нет. Я тогда писал в одном экземпляре. Ну я сел, написал новую статью. Ведь это была маленькая статейка, о гастролях — и проблема. Статью приняли прекрасно, и вот (это был июльский день) Мейерхольда у нас в Ленинграде арестовали — и абзац о Мейерхольде пришлось убрать и придумывать что-то — и я шел по городу и плакал, я ведь его тогда очень любил, несмотря на его характер, и сейчас ведь я его люблю.

Малюгин был очень обижен нашим ответом на его бред и, кажется, отвечал. Все-таки какая странная вещь человек. Многие мою статью восприняли плохо. Я работал после войны сразу в киностудии, и там был директором Кара. Ну, я был молодой человек, еще больше, чем сейчас, мне было плевать на субординацию. И вот он как-то, после того как довольно хмур бывал при встрече, сказал: «Вы, наверно, заметили, что я к вам относился не

очень. Мне ваша статья о Таирове не понравилась. Помилуйте, разве Таиров серьезный художник?» Тогда я сказал: «Знаете, давайте не будем снова портить отношения». И представьте, этот Кара ни за что не хотел меня отпускать из киностудии, а мне там было тошно: фильмов тогда выпускали мало, и все были светские разговоры. А потом он был в редакции «Невы» — и все заставлял меня писать — и так появилась статья об «Идиоте» (которую он протолкнул, угрожая — парализованный! — покинуть редакцию; это чего-нибудь да стоит), о Вишневском. И как он уговаривал меня написать о «Дон Кихоте» Козинцева — фильм плохой, но к «Дон Кихоту», как вы понимаете, я отношусь иначе — и жалею, пожалуй, что не написал. И что там было, в статье об «Идиоте», такого криминального для журнала? Да и вообще я же… марксист… Это сейчас время вольное, а статью о Таирове, по-моему, нельзя было перепечатать <в его сборнике 1961 г. «Герой и время»> — да абзаца того о Мейерхольде — мне же не по чему восполнить.

<О рецензии Спартина на его книгу о Толстом в «Вопросах литературы», № 3.> Он толковый все же. Но вот он дважды употребляет слово «метафизика». Ну он это делает в смысле, в каком люди XVIII века были метафизиками — это были стоящие, серьезные мыслители, и деревянными там были только результаты. Сейчас эпоха вольная и никто на эти слова не обидится — кроме Комитета печати. Дело о второй книге о Толстом будет решаться там, не воспримут ли они эти слова так, что я «идеалист». И все же его <рецензента> начинающее, может быть, положение подтверждает тот факт, что он не оговаривает проблематичности своей идеи относительно моей, а просто выдвигает…

Ну, как вам Вера Панова? Вот у нее по-женски эмпирично все, без обобщений, невеликий писатель, но очень хорошо и значительно. Женская цепкость взгляда, жизненность всего. Во «Временах года» — проблема очень современная, это она уловила реальную очень вещь: расхождение, непонимание второго — моего — я уже второе поколение. А уже их дети — тут тоже очень точно: незащищенная чистота — юный Бартошевич. Но именно возможность чистоты.

Ко мне летом пришли — у меня тогда не было телефона — из телестудии, чтоб я выступил. Я бы, конечно, ни за что не стал, но они не звонили, а пришли, и женщина чуть не плакала… я ей <Пановой> очень многим обязан, мы были с ней дружны. За ночь перечел «Спутников», и говорил только о «Спутниках». Это прекрасная вещь. Она цепко улавливает реальную жизнь. Данилов — это же настоящий, реальный человек! А Фаина как хороша! И этот столяр! И любит, правда, Панова такие страшные вещи — как одноногую седую женщину, которая рожает. Но столько видит хорошего — и правдиво — вот в чем суть. А Лена! Как это сильно и верно! Без корней — она и не могла иметь иной судьбы. Перекати-поле — какая характерная судьба. В этой Лене ухвачено очень современное. Вот у Брехта — мамаша Кураж, которая катит свою повозку по Земле — это же символ. Без корней, все в повозке…

<О двенадцатитомном Блоке.> Текстологически это очень аккуратное издание, с Л. Д. Блок, но практически извращающее художественную волю

Блока: правку из нового произведения переносят в прежнее, в прочих местах оставшееся без правки. У них в «Розе и Кресте» финал напечатан таким образом, что даже я (все-таки я ведь не считаю себя дураком) ничего не понял до тех пор, пока не обратился к рукописям. А они нигде не оговаривают этого: у Блока друг за другом идут среди сплошного текста два варианта финала (проблема Гаэтана), когда он понял, что делать Гаэтана действенным приведет к грубости. Чистый зов.

… Ухтомского письма <«Новый мир», 1973, № 1> я быстро прочел и отложил еще внимательно почитать. Это по-настоящему человек думающий и глубоко, но что-то меня останавливает… Вы знаете, я знал, одно время общался с женой М. Слонимского, она была такая дама при «Серапионах», а образование у нее было естественнонаучное. Она как-то дала мне посмотреть икону и спросила, что я могу о ней сказать. Я сказал: интересно; видно было, что икона не XVII и не XIX века. И она сообщила, что эту икону написал профессор Ухтомский. По-видимому, он был в таких отношениях вообще со своими студентами. Религиозный человек. И не случайно он во всем прибегает к Достоевскому, и по-своему хорошо его понимает и трактует. И он совершенно прав, что «доминанта» существует. Разумеется, мир предвзятостей. Но вот вы понимаете… он из князей. Он много говорит об одном, а у меня убеждение, что это должно быть не в словах, а в сути всего, о чем говоришь. Вы прочтите внимательно, это требует уважения. Я боялся, что вы слишком восторженно отнесетесь к этому. А вы, пожалуй, слишком осторожно и скептично? Надя, я боюсь… Вы не находите это странным, что я так откровенно об этих вещах… это ничего? Это выходит за рамки обычных отношений между руководителем и руководимой единицей…

Я все же прав, думая, что естественные науки суть, по-настоящему, продолжение гуманитарных…

Да, я посмотрел Лейтеса о Хлебникове в этом же номере. Вы понимаете, у меня другое отношение к поэзии. Я считаю, что настоящая поэзия непременно соседствует, сопрягается с банальностью. Простейший романс о любви (без явной пошлости) — это поэзия уже. И более сложные вещи должны иметь началом это. В Хлебникове этого нет, этой лирической общезначимости; во всяком случае, я его в этом смысле не воспринимаю. <Читает, читает стихи.>

04.04. <В темнеющем фойе после «Брата Алеши» Эфроса, по дороге к моему автобусу и на остановке.> Понимаете, это режиссер несомненно большого мастерства. Я не понимаю только, не вижу его лица. В «Человеке со стороны», понимаю, это о правде, но ведь искусство начинается, когда встает вопрос — какая правда? А так было почти, как вы говорите, — либеральная спекуляция. У Толстого во втором севастопольском рассказе есть грубая прямая формула, что такое правда, Толстой вообще был вызывающим человеком. Но в «Войне и мире» такая формула уже в окружении множества позитивных подробностей. Это был спектакль режиссерски хороший, но не устроил меня содержанием своим. Пьеса, однако, ведь и вовсе ничего не способна дать. «Брат Алеша» — здесь сложнее. Здесь «либеральной спекуляцией» никак не исчерпывается, и вы правы, в той или иной степени она

везде и да, реальная вещь, я понимаю. Добро — труднейшая вещь. Грачев — сладковатый Алеша, вот в фильме Мягков был настоящим страшным Алешей, Карамазовым. Хотя и у Грачева этот момент хороший. Яковлева мне вначале не понравилась. Но потом очень хорошо. Она странная, тяжелая актриса, очень настоящая игра и — это Достоевский вот. Это и от режиссера, явно, значит, Эфрос что-то понимает? Это все надо долго поговорить. Вы знаете, классика показательнее. Толстой и Достоевский сейчас ужасно современны, вот ведь в чем суть. … Яковлева показалась мне некрасивой, старой — или грубый грим. Взвинченно, истерично даже у Эфроса… я предпочту бюрократической спекуляции эту. Вообще, к сожалению, после пятьдесят шестого года стало возможным спекулировать на таких вещах.

06.04. <Написал заказанную рецензию на книгу Скафтымова> Скафтымов, этот старик — хотя о «Записках из мертвого дома» он в двадцатых годах писал — был одарен чрезвычайной тонкостью, понимал художественную суть всегда очень, а слова — уж кое-как находились, всякие понятия и т. д. Действительно у него главная единица — не прием, а человек, и очень Достоевского понял, и Чехова.

Лев Шестов был человек очень тонкий. Вы прочтите его «Достоевский и Ницше». Понято очень хорошо, но односторонне. Герои Достоевского — да, с большею свободой, с минимальной опорой в установленностях, рассословлены, добро и зло сами решают и выбирают: вот Лиз Хохлакова, типичный подпольный человек, и Яковлева это творчески очень хорошо понимает, она настоящая, серьезная, большая актриса. Да, отсутствие опоры — но это означает большую личную ответственность и требовательность Достоевского к герою, человеку, а не «призыв к имморализму» (неудачно Скафтымов выразился о Шестове — любит слово «призыв»; у Шестова же не призыв, а проблема). Ну я бы мог много и хорошо сказать обо всем этом, это если сжечь все корабли, но какой смысл — для себя? — рецензии для себя не пишут. Шестов повлиял на нынешний экзистенциализм очень. Это видно у Камю, в «Чуме» — этот доктор, скажем: полное отчаяние, а выбирает добро. Летчик сошел с ума после того, как сбросил бомбы. Одна или тысячи все равно, но мир бы кончиться мог, если бы не было этого сумасшествия. Опоры нет, и выполняется приказ, но ответственность повышается. Я читал работу Шестова 1936 года (вышла в 1938-м, когда он умер), это уже совсем старик, пытается понять современность. У Ницше сильное — постановка проблемы… Мне кажется, Шестов — или больше Ницше, или просто следующая ступень.

Экзистенциалисты, их противоречие: добро — и отъединенность. Безусловно, Достоевскому важна личность! И в этом смысле он так же, как и Аполлон Григорьев, отмежевывался от славянофилов, с которыми был связан. У тех личность была в загоне. У революционных демократов личность была вообще без каких-либо качеств. Личность была у западников — буржуазная нормальная личность, но у Достоевского и Григорьева была личность — другая совсем. Нет, Скафтымов понимал Достоевского, он понимал, например, такую вещь, что Рогожин — трагическая личность, и очень связанная с Мышкиным — ведь это так, а у Берковского чепуха устаревшая, глупость про Рогожина.

Я и Наташе <Крымовой> говорил: я видел Москвина — Снегирева, и там мне не нравилось — он по-настоящему топтал деньги, был на вершине темперамента, неистовством своим заряжал истерией зал — были на этой сцене бурные аплодисменты всегда. Здесь Дуров, хороший, вообще, актер — иначе: встает на ящичек, бросает бумажки по одной, медленно. Я, вообще, не знаю: может, и лучше вот так неподдельно, как Москвин, — мелодраму, ведь это есть у Достоевского.

… Вообще, вы знаете, спекуляция везде есть, но лучше предпочесть, когда виден, не скрыт оригинал… Так вот Ефремов ориентируется на Станиславского, а Любимов на Мейерхольда, откровенно, а у Эфроса имитация своего пути… Вообще говоря, Кугель считал Станиславского и Мейерхольда ложными, а принимал Немировича-Данченко. Я же наоборот, Немировича-Данченко считаю праотцом современной лжи — тут, видимо, разные поколения понимают по-разному.

Так оно и есть. Технократ. Рационально все предельно <Эфрос>. Нет я не жалею, что не видел «Трех сестер» у Эфроса. Да, там, по-видимому, был больший «завод», истерия спекулятивного, в общем, порядка. Но ведь Достоевский театрален, его можно по-разному сыграть, а Чехов искусственнее, раздробленнее, близок нашей эпохе, наши речи — тут спекуляция возможнее и неприятнее. … Я, в общем, понял по «Человеку со стороны». Главным образом интересно полным контрастом Дьячкову. У Дьячкова своя односторонность, но ложится на индивидуальность и на пьесу. Здесь — абстрактный правдолюбец, совершенно нет этому почвы в этой дурацкой пьесе. Грачев мне нравится в «Человеке со стороны» меньше, чем в Алеше. Вы недооцениваете эту роль. Вот в беседе с Красоткиным — его, Алеши, интеллектуальная широта. Вообще Красоткин, дети — очень важно Достоевскому, особенно в конце его жизни. Эти люди, которые увидели в Грачеве — Алеше Тартюфа — реально хотят достоевщины. Эфрос и Розов очень умные. Инсценировка очень хорошая. Линия детей — и Лиза, и в ней, Яковлевой, — все братья Карамазовы. Иначе же слезная жестокая мелодрама, как, впрочем, все в зале и понимают, хотя нужно бы подняться до проблемы.

Розова не люблю. Хорошо все делает по верхнему слою, и не люблю за то именно, что понимает не только поверхностно. Я сейчас скажу грубо: оба они, в сущности, — «инженеры человеческих душ». Не в том, конечно, совершенно уже падшем виде, как Евтушенко поверхностен.

Эфрос — это, конечно, глубже Тарковского и Кончаловского.

Мне Аня Ромм сказала, что ей приснился Берковский. И, мол, она знает, что он мертв, и говорит ему — вот, мол, Наум Яковлевич, у нас тут (на кафедре) разные неприятности, вам хорошо, вам это уже ни к чему. А он отвечает в характерной позе, вполоборота: «Вы думаете, у нас здесь нет своих неприятностей? Разуверьтесь! Здесь их достаточно». <Громов грустно хохочет.>

11.04. … Я к новым объектам привыкаю постепенно. Я теперь очень хочу увидеть «Джульетту», и «Ситуацию» очень бы хотел. Я прочел эту рецензию Максимовой в «Советской культуре», это все очень важные и задевшие меня

вещи: человек делает изобретение, премию обманом получает хапуга, а он, вместо того чтобы ввязаться в борьбу с сволочью, отходит от борьбы, ибо несуетлив, его задачи серьезнее. Это очень важная тема. Я когда-то писал работу о Крымове… У него есть очень существенная повесть, «Инженер», — вот там такая проблема.

12.04. … Статью Тулинцева <рецензию на «Царь Федор Иоаннович» в Театре имени В. Комиссаржевской> я прочел, это интересно. Он озлоблен верной злостью на «стиль рюс», это в самом деле отвратительная штука. И я поразился, как он посмел замахнуться на товстоноговского сателлита. Но статья грубая, он не понимает противоречивости некоторых вещей. Хмелева он только упоминает. Но этот большой художник тоже давал икону — но как, зачем это было! И Фаина Шевченко его дополняла мелодией голоса, который обычно был очень звучен. Тогда тема государственности особо поднималась, и этот большой художник Хмелев решал это так. Я даже, помню, поконфликтовал по этому поводу с Владимировым, он делал тогда большой доклад в Союзе писателей о моей книге в 1961 году. И по поводу статьи «Ансамбль и стиль спектакля» особенно много говорил. Он очень умный человек был. И вот стал говорить о том, что надо бы раскрыть подтексты (он-то их прекрасно уловил), что у Эйзенштейна в «Иване Грозном» крайняя стадия, и т. д. Я не выдержал и крикнул с места: «Сережа, неужели вы не понимаете, что я не мог этого тогда сделать!» (Статью я нисколько не менял с 1940 года.) Сережа покраснел, замолк — и перешел на другое. Думаю, что и сейчас это было бы нельзя сказать.

Кто бы, вы думали? <Показывает обложку «Театра», с женщиной в расписном платке.> Это Яковлева! Фотография с обратным смыслом! «Стиль рюс»!

Сайфулин актер небольшой — неподвижный, играет противоположно заданию, спектакль ломает. Алеша все же написан у Достоевского так, что главная его особенность — готовность к собеседнику, а Сайфулин в себе весь, из тех, которые себя докладают, ну вот он и играет современный такой тип. А Грачев, если и сладковат, так ведь и у Достоевского Алеша сладковат.

… Вот ведь ближайшие Эфросу актрисы — с нервными аномалиями.

14.04. <Антракт «Ромео и Джульетты».> Еще раз убедился, как плохо Пастернак ложится на Шекспира. Эфроса ведь надо в целом воспринимать, поначалу всегда туго. Броневой — отличный актер. Спектакль, как всегда, хороший. Пока не могу сказать «не нравится». <После спектакля.> Я не хочу давить на вас своей концепцией. Вы, пожалуйста, не обращайте на меня внимания. Эфрос действительно ведь везде слаб в первых актах, потому что он целиком явление современное, и Шекспир модернизированный: не люди, а стихии — и ему потому трудно завязывать в первом действии сюжетный узел. Я очень боюсь навязывать вам свои трактовки. Но у вас <в статье>, мне кажется, неверная трактовка. На деле здесь речь идет о черных силах. Потому лучшие здесь Дуров и Сайфулин. На них тема. Сайфулин в «Алеше» ломал Эфроса, а здесь точно то. Я ведь уже опыт приобрел на этих спектаклях, и вижу: Эфросу очень важны первые исполнители, на которых ставилось, а

другие ломают. Режиссер этот очень связан с актерами. Грачев здесь не на месте. Яковлева сильная актриса и, хоть здесь более развернуто, в Лизе она для меня безусловнее. И ведь они никакую не любовь играют, Яковлева ведь не любовь играет. Броневой актер замечательный, прекрасный, хотя и совсем иначе работает. Вообще, для меня Эфрос — режиссер экспрессионистского плана. Он говорит, что идет от Станиславского, но на самом деле он идет от МХАТ 2-го, которого он мог не видеть, и не понимает этого, но это так. Я обожаю МХАТ 2-й. Да, спектакль обносился, но это вообще бывает со спектаклями. Я помню, видел в 1943 году в Свердловске «На дне» во МХАТе. Ну я очень не любил Москвина там. Но все же спектакль существовал.

«Брат Алеша» великолепный спектакль.

А как Дмитриева играет Кормилицу, вы видели? Спланировано это очень здорово, во всяком случае. Берковский был чувственник, ничего не чувствовал по-настоящему. Какой здесь комизм? Разве у Шекспира может быть чистый комизм? Ведь ему реально знаете кто нравился? Алла Тарасова в свой самый отвратительный период! Как я его обрабатывал на Алису Коонен! А Серафиму Бирман, гениальную актрису, когда это еще не было общеизвестно — он не воспринимал. Он мне сильно насолил, Берковский, и вот я все выволакиваю свое отношение к нему реальное, не удерживаюсь.

Если вам не пришлют, я вам дам свой <«Театр», 1973, № 3>. Хотя там есть интересное мне. Нет, не Ростоцкий, он хулигански лезет на Рудницкого, которого я уважаю… Там начало воспоминаний Пыжовой, о Первой студии и вообще о том периоде интересно, умно и необычно, и ведь я видел МХАТ 2-й, она очень хорошая актриса. И там есть такие вещи, которые совпадают с моей точкой зрения, я бы даже мог процитировать, и ведь это очень дорого, это значит, что я — позднее! — понял реальные вещи те же.

Я не знаю, насколько Эфрос верит в это все. «Человек со стороны» звучал фальшиво, но ведь и пьеса была фальшива. А вы прочли… статью Любомудрова о «Человеке со стороны» в «Вечернем Ленинграде»? Она просто огромная, и очень одобрительная.

19.04. ... Я не знаю, придется ли писать о Таирове, скорее всего, не придется…

<О рецензии Любомудрова.> Да, это, в общем, ничего собой не представляет. Любомудров придерживается хорошего тона в своих печатных выступлениях. Хвалил «Гамлета» Любимова уже после катастрофы со статьей Раевского. А ведь смотрите — ни слова о спектакле в «Театре» после того.

… Нет, вы ж понимаете, хлеб — это условие существования, нечто питательное, это утверждение, а тут <в рецензии Б. Тулинцева на «Царя Федора»> это уже лебеда. Вот Аксаков писал… ведь это очевидный идиотизм зачеркивать все, если установка неверна. Ведь явно надо брать ценное и видеть. А вот Аксаков: исключал литературу русскую начиная с конца XVIII века — это значит Пушкина, Лермонтова и т. д., но он высказывался за целостность, он видел буржуазность индивидуализированной личности западного и западнического толка. Ведь это действительно реальная проблема. И ведь ни один из современных западных писателей не может дотянуть до наших великих

писателей именно потому, что было и положительное в неполной, неполноценной буржуазности России, и они имели дело с более синтетической цельной личностью. Да, Алексей Толстой не большой писатель, но представлять Федора идиотом — не в мышкинском смысле, а скудоумцем — нельзя, очень грубо и плохо. Это у Товстоногова, которого на выстрел нельзя подпускать к Достоевскому, эти дамы ржут над Мышкиным, обыгрывая его, как дурака. Нельзя не видеть или зачеркнуть в Федоре поэтическое, вот то, на чем стоит, при всей своей неверности, Аксаков и в чем он вернее Аполлона Григорьева, например. Это реальность, а не фикция. И его вспышки Грозного… Хмелев давал именно поэтическое в Федоре, когда становился иконой. «Стиль рюс» — это действительно есть в Толстом, но не только это… У Тулинцева есть определенность. Стиль журнала «Театр» — это отсутствие определенности, завеса из слов, искусство словоплетения. … Вообще такая четкая градация сейчас: отдельный садик замкнутый возделывает откровенно официозная «критика», там все построено на сознательной лжи, и имена эти определенны. И либеральная критика…

… Я много редактировал в своей жизни и считаю, что надо вмешиваться в двух случаях: когда нельзя брать политической ответственности — тогда надо сообщить автору — и когда ошибки, путаница, неграмотность. <Высушена редактурой его первая книга о Ю. Крымове.> Вот роман «Не хлебом единым…». На мой взгляд, это шум ложный был. Крымов, например, исчерпал эту тему существеннее и гораздо раньше, и в ситуации, занимавшей, касавшейся миллионов. Хотя я отдаю себе отчет, что в пору появления романа Дудинцева ситуация оказалась накаленнее. Повесть «Инженер» о бюрократизме, в полном и бескомпромиссном значении этого слова. Я обомлел, когда наткнулся в архиве на первый вариант повести: видно, что он попробовал, увидел фальшь своего построения — и решил все перестроить — ведь это как смело! — а как это написать, про этот стык двух вариантов? Сейчас было бы вполне трудно, а тогда невозможно.

Вот я вижу «Ромео и Джульетту» — великолепный спектакль, пообносился; в театре я все-таки не первый раз и понимаю, что этого Бенволио — которого, в сущности, ведь нет в пьесе — без режиссера и прекрасного здесь Сайфулина все же не существовало бы. Ощущение мастеровитости при этом не оставляет (не творца!)… Нет, отец Капулетти написан. Но Броневой, конечно, очень модернизирует — но классика для этого и живет, другое дело, что суть в соотношении. Вообще, ведь у Шекспира есть такая поражающая особенность — некоторые роли раскрываются в кусочках. Вот интересна мадам Капулетти. Видимо, никакая актриса, но ангел, пролетая, коснулся, крылом задел, летя совершенно с другим заданием, и одарил — в сцене оплакивания Тибальда. Вообще, спектакль битников: Бенволио, Тибальд — при всей талантливости игры, тонкостях, и ведь ясно, что Дуров понимает, что играет. Какая прекрасная сцена, как сконструирован у Эфроса монолог о фее Маб, какие мизансцены — когда они сидят на лавочке!

Вы знаете, кто, по-моему, Яковлева? Классическая битница. Не хиппи — те признают добро, особую нравственность, они уже, на следующем после

битников своем этапе, поняли, что без этих вещей не обойтись. А Яковлева — битница, когда бунтуешь при своей реальной боли.

Понимаете, дело в том, что сейчас очень усложнилась ситуация. Необыкновенно повысилась ответственность личная. Раньше было время более свободное, более легкомысленное в этом плане. Скажем, я был в восторге на спектаклях Грановского. Скажем, я смотрел «Путешествие Вениамина Третьего» и понимал, что это Дон Кихот; сон о рае Сендерл-бабы о Рохл — независимо от даже собственно Михоэлса. То, что Грановский вообще сноб — как-то не влияло на восприятие этого музыкальнейшего спектакля. Как плясала Ротбаум! А сейчас это становится необыкновенно важно. Я полон подозрения к Розову именно из-за того, что он много понимает. Я ловлю его на самом простом ходе: я не верю его Сергею в «Традиционном сборе» — хотя бы потому, что не вижу, что он сделал, представлял в своей жизни. Максиму больше верю. Вижу, что Грачев в Алеше, хоть небольшой актер, искренне добр, и мне это оказывается почему-то очень нужно.

… Надя, вы, вообще, не слушайте меня, живите своим умом. Тут очень сложна современная ситуация, и о Фоменко я тоже мог не полную правду говорить… Вот десятого Костелянец меня посадил рядом со своей ученицей и она сказала про «Трех сестер» — так ведь это про меня — и тут я ничего не могу сказать. Да, может быть. Как у Есенина: «под микитки ударяет» — да, это нехорошо, под микитки.

Да, я вижу, у Эфроса беда в том, что это, по существу, труппа в труппе, это ненормально. Он имеет, это очевидно, своих актеров, но он же очевидно калечит им судьбы. Ходят за ним из ЦДТ в Ленком, потом сюда; он должен быть, естественно, во главе театра. Костелянец развивал мне свою идею о том, что не должно быть стабильных трупп. Это абсолютно ложная идея. И нигде не оправдывается решительно.

27.04. … Лиза важна необычайно, это очень важное мировоззрение свое, и очень связанное с героем. И как не видеть метаний и страданий героя, который ищет опоры. Вот Бахтин тоже рассекает, отделяет героев друг от друга. Ну, а эти карнавальные прокладки в книге о Достоевском отвратительны должны быть любому мало-мальски читающему Достоевского. Духовность не берется во внимание. Тут безвкусица, по-моему, — и в книге о Рабле тоже неверность.

… В книге о Рабле Бахтин пытается — очевидно — как-то противостоять марксизму, выдвинуть другую, не гегелевскую концепцию, когда ясно видно, что все наиболее значительное исходит из марксизма. И проблема отчуждения вся отсюда, еще в гегелевских, с снятой экономической сущностью, категориях. Наиболее значительное в экзистенциализме обязано марксизму. Это понимает Камю, по большому счету серьезная величина, и Сартр, делец хотя и наибольший в экзистенциализме.

Ну, как вам Шестов? Мне кажется, он сейчас звучит очень современно. Шестов односторонен. Достоевский никак не сливается с подпольным человеком. Смердяков лучше всего говорит за это, о реальном отношении Достоевского к подпольному человеку. Да, о Толстом в точку. Это ростовское начало… Толстой ужасно злился, судя по передаче Горького, который сам был

очень злой и имел вкус к таким вещам.

… Для Андрея Болконского немыслимо заняться Платоном Каратаевым.

… Шкловский очень озорной, каверзный и влиятельный старик… Эйхенбаум иной, тоже озорной — но шире и объективнее. Одно время я был у него в аспирантуре. Ну мы же совершенно разные. Ему явно чуждо мое. Вот он попросил у меня что-нибудь «серьезное» почитать. Я ему принес об «Идиоте» — еще в университете написал. Там была параллель с Тютчевым, тема хаоса — потом кое-что вошло в статью, о Смоктуновском. И вот я спросил Эйхенбаума: как вам? Он сказал: «Мне понравилось. И с Тютчевым ведь почти очевидно — а никто об этом не написал». Я спросил его: а это научно? (работа была написана совершенно не научными стандартами). Он сказал: «О да, конечно». Память у Эйхенбаума была зверская. Он как-то, гораздо позже, сказал: «А я вас давно… видел. Вы шли из зала после “Перед заходом солнца”, у вас было опрокинутое лицо». Да, а еще мы с ним размечали Собрание сочинений Лескова, и вот он сказал, что том, кажется четвертый, редактировать буду я (там «На краю света» — прелестная маленькая вещь!). Я спросил: «Почему, Борис Михайлович?» Он сказал: «А вы лирик… и мистик». … Сразу не ценишь, как это здорово, что в молодости имеешь возможность, рядом — Эрмитаж. Через мост! <От университета.> До войны там же не было толпы, иногда совершенно один. Я помню, многие картины проданы. Вот Рембрандта… было «Отречение Петра». Там такой костер… Это да какой сюжет! Это же какая религия — с таким сюжетом! Когда человек отрекается от учения…

Сейчас я спокойнее отношусь, но в юности сходил с ума по Нестерову. И ведь, говорят, он был холодный человек. Его не выставляли, но вот в какое-то время, с тридцатого по тридцать третий примерно годы, выставили. И этот «Портрет дочери художника». Я помню, у меня была такая приятельница, Соня Полякова, она античница. И вот мы встретились в университете: у нее «окно» и у меня «окно». И решили: «Давай сходим в гости к “Дочери художника”». У него религиозность, если знать, и в поздних, прекрасных, портретах: из Мухиной сделать Бога-отца! Павлов, эти руки!

… Даже для Мейерхольда «Пиковая дама» была выдающейся постановкой. Художником был Чупятов. Я говорил вам? Хороший; как левое крыло «Мира искусства» это было, в общем. И вот в одном доме я вижу картины на стенах… ну, похоже — картины отца Сергея Владимирова — вы видели тогда <на поминках>? и с религиозным сюжетом…

… Я не могу судить тут, не понимаю ничего, но помню, что пришел в ужас, когда узнал, что музыка в сцене гадания Марфы в «Хованщине» из ненаписанной «Саламбо»… Я Мусоргского очень люблю, и «Хованщину», и гадание Марфы особенно. Именно здесь идеальное соответствие слов и музыки (хотя часто у Мусоргского жуткий текст): «Скажу тебе, княже…»

Лучший русский художник из всех, хоть и не русский, а грек — Феофан Грек. Трагедийность.

Рерих все же, по-моему, схематичен, — декоративен в своих религиозных обращениях, формален.

28.04. … Я вообще не понимаю, как можно писать об актрисе, которой не видел. О Бабановой ведь можно! Живы люди, которые могут рассказать, и Бабанова раз играет, не такая уж рухлядь и могла бы показать, скажем, мизансцены Гоги. И должна быть интонация никак не утвердительная, а предположительная. Вот Кугель пишет о Мочалове — так ведь все время оговаривается, что лишь о вероятности судит. Я, предположим, писал о «Балаганчике» — но потому, что я видел «Горе уму», и сцена клеветы — это точно «Балаганчик». И вижу в «Брате Алеше» этот же театрик на сцене! <О «непрофессионализме».> Нет-нет, это вечная история с трагическими актерами. Это не непрофессионализм. Не могут мелочиться. Вот как-то, когда я работал в «Ленфильме», там дела не было совсем. Ну к нам в сценарный отдел всегда все заходили. Тогда Козинцев снимал «Пирогова». И в массовке снимался один парень, и как-то мы вместе пошли куда-то пообедать, и он был в подпитии: он из ФЗУ, из школы-студии Камерного театра. Я: «Ну, что Коонен?» А он в эпизодах в массовках все время на сцене…: «Ну она совсем не профессиональна. Ей нужны вещи». Я говорю о профессионализме Камерного театра — и акробатика была. «Нет-нет, она непрофессиональная!» Ну я не стал связываться. Да, трагическому актеру нужны вещи, и совершенно по-особому, чем бытовым актерам. А что она была трагической мимо Достоевского и Толстого — так ведь это проблема неравномерного развития в искусстве. На уровне Достоевского театр стал говорить начиная со Станиславского и Мейерхольда.

Станиславский гений, первый вообще открыл необходимость сверхзадачи. Ее наличие или отсутствие определяет почти все… И ведь близкие к нему умные люди говорят, что он был ребенок, глуп. Но гениален — пробубнил в записке Блоку в театральной уборной: «Мне кажется, вы создадите что-то великое». «Куликово поле». Теперь говорят, что я «недооцениваю» «Песню судьбы», а мусолить ее начали после меня. Или вы процитировали Орлова: Станиславский и Немирович-Данченко велели переделать! При чем тут Немирович-Данченко! Блок его презирал.

… Таня Панина принесла мне фото, оно, скорее, неприятное. И эта подпись: «Мейерхольд-Райх». Можно по-разному оценивать ее как актрису, но объективно она принесла театру вред. Нельзя было ради нее разрывать с большими актерами, строить на ней. Мейерхольд был человечески — неприятен. Да, это есть — провинциальный шик в фото.

<История издания собрания сочинений Лескова.> Директором «Гослитиздата» был Александр Константинович Котов, это целое ведь министерство, главное издательство страны, он человек культурный, кандидат филологический, очень умный, сталинский европеизированный бюрократ, ко мне относился с симпатией. План им всем очень понравился, поняли, что проделана большая работа. И возник вопрос о статье. Предложили мне и упрашивали. Я несколько раз категорически отказался: не специалист. Предложил, естественно, Эйхенбаума. Молчание. Отложили вопрос. Эйхенбаум проработанный, после инфаркта, время еще до пятьдесят шестого года, смутное, писатель резкий, острый. Потом идея соавторства моего с

Эйхенбаумом. Я сказал, что идти с этим к Эйхенбауму не могу, пусть сами договариваются. Эйхенбаум никогда не писал в соавторстве. Эйхенбаум сказал мне, что ладно, но что просто у него есть статья о Лескове, написанная в 1948 году (как раз перед скандалом) и ненапечатанная, а остальное мое дело. Его статью (примерно три четверти листа) я использовал максимально: вторая главка и заплатки (вообще же, три с половиной листа). Все остальное мое. Вторая главка его — вообще, прелестная у него! — но это и его максимум. Ведь к анализам произведений он испытывал принципиальное отвращение. С глазу на глаз, наедине он мне сказал: «Я польщен!» Статья ему очень понравилась, но свое место в истории он понимал очень высоко, и польщен был, понимаю, именно тем, что, годясь мне в отцы, идет в ногу со временем. В одной упряжке, конечно, очень трудно: он артистичен, озорной, игровой, ценит изящные обороты — я тяжеловес, вытягиваю трагическое, а он считает, что это в порядке вещей, и озорничает. С презрением выслушивал я мнение (распространенное) Берковского об этой статье: «Теория ваша, анализы Эйхенбаума». «Но, Наум Яковлевич, ведь вы же знаете, формалисты чуждались разбора самого произведения!» Берковский был величествен и не смущался: «Да, они были далеки от жизни». Вот я уцепил связь Леди Макбет с Домной Ивановной — это здорово. Мое здесь: рассословленность. Характернейшее, конечно, — это «Очарованный странник» — перекати-поле.

Очень боялся, но как-то Эйхенбаум все это принял. Он был чистейший футурист. Странный. Вот сказал, что я лирик и мистик, а как-то мы сидели несколько часов на скамейке в ИРЛИ, он рассказывал мне о спектаклях театра Комиссаржевской, которым он был современник. Очень интересно рассказывал, — у него был острый и живой ум, — и сказал, что не пошел на «Сестру Беатрису». Я спросил, ведь это же интересно очень было, вероятно. Он сказал: «Я мистику совершенно не выношу».

Шкловский другой, надменный, как все они, но и абсолютно безответственный. За красное словцо все что угодно может сделать…

Он один понял, что не было человеческой личности в этих трудах. Но, может быть, не понимает, чем это вызвано. Вот чем ценен Крымов — сознательным возвращением к дореволюционному опыту в этом смысле.

… Срединное положение «Короля на площади» выдает, что вся лирическая трилогия связана с революцией. Максимов идиотски вменяет Блоку непонимание событий, хотя Блок, в отличие от большинства, именно понял 1905 год, а если стихийно — то это как раз говорит о его близости происходящим реальным процессам.

… Маяковский странно называл мейерхольдовский «Лес» к вреду, мол, красивым. На самом же деле совсем не это. У Мейерхольда появились лица. Это не были «маски», это были Достоевские стихийники: Гурмыжская — эротична, Восмибратов — «размах». Удивительно с цветом! Райх появлялась в начале в красном платье, и таков был его тон, что ясно было: лирика, песня. И в конце она уходила в зеленой шубке под «Кирпичики» — и бог знает почему это было так лирично, непошло — прямая лирика (не как в «Про это»)…

Гениальность Достоевского в том, что он нашел поэзию в этой

стихийности.

Свидригайлов — близок Раскольникову — абсолютная рассословленность, и при этом полное отсутствие цели жизненной, осмысленности.

… Этот самый Андрей Венедиктович <Федоров, блоковед> производил впечатление мужчины среднего неопределенного возраста, и вот нате, в двадцатые годы видел «Шута Тантриса»! И очень запомнил атмосферу точно. Вы знаете, в пятьдесят шестом году было возобновление мейерхольдовских спектаклей: «Мандат» — Хеся Локшина, жена Эраста Гарина, возобновляла. Я разговаривал единственный раз с М. И. Бабановой, и она сказала: «Нет, нет! Хеся все забыла, это было не так!» А Инна Соловьева, которая псевдохудожественно пишет, тогда писала: «Вот ожидался Мейерхольд — темп, ритм и т. д., а тут — паузы, подтекст». Значит, Хеся вовсе не забыла! Наступил новый, очередной поворотик, и спектакль закрыли.

… Блок был человек страшный, пророк, и ему было не до этих шуточек, которые ему приписывает Родина. Художник — не «теург действительности». Такие идеи, скорее, Вячеслава Иванова, но ведь Иванов был глубокий мыслитель, и у него это не так, как у Родиной. Суть в том, что Блок видит трагически мир.

11.05. Десницкий был такой социал-демократ дореволюционный, стилизованный. Тип страшный, выступал, прорабатывал. Говорят, Горький Клима Самгина с него писал: да, дымчатые очки и т. д.

… Не знаю, что делать с «Розой и Крестом». Это плохо, я уже и тогда был недоволен — но как сказать то, что хочу! Этот Максимов представляет Блока именно по своему подобию — трусливого интеллигента. А Блок был абсолютно мужественным человеком. Он был, по существу, анархический революционер. Приближение революции чувствовал абсолютно и как никто. Стихию ее чувствовал. И видел реальную коллизию — человек и стихия — вот «Роза и Крест». Вторая редакция потому мне важнее всего. Гаэтан — стихия, не знающая нравственных преград, — и Бертран.

Это очень трудно написать.

… Шнейдерман давно как-то сказал обо мне, что «Громов — это кот, который гуляет сам по себе…» По-моему, он прав?

15.05. Шкловский очень талантливый и абсолютно легкомысленный и злой, увидит у меня иронию <в посвящении на посланном экземпляре книги о Толстом>, а она и правда там есть. Они все злые, но Борис Михайлович Эйхенбаум был такой аристократ-вольтерьянец, очень элегантный мужчина. Тынянов был желчный. О Пушкине ему противопоказано было, не выходило легкости. Как Блок говорил: веселое имя — Пушкин (веселое — не в прямом, конечно, смысле). Вот с Грибоедовым попадание, он и работал под Грибоедова. И Кюхлю он очень понял, мог это: неудачник такой, особенный. Исключительно хороши его маленькие вещи — «Поручик Киже» и «Восковая персона». Фикции, абсурд — очень это мог. Вообще же, у него нет большого органического дыхания.

Стоит открыть «Петра Первого» А. Толстого с начала — вот дыхание и органика. Кто знает русскую деревню, как она была, — тот обязательно узнает

эту Сашку, которая босиком, открывает дверь задней частью: «Ой морозно…» Но вот у А. Толстого совершенно нет перспективы, и никуда не ведет. Не случайно не дописан роман. Та же Сашка, когда вырастает, совершенно неинтересна. А что знал эту деревню — он был верней всего сам — Мишука Налымов из его ранних вещей. Крупный, очень своеобразная внешность.

Я никогда не забуду — прекрасная пьеса «Петр Первый», очень, в первом ее варианте, и исключительно была поставлена во МХАТ 2-м, ведь очень они это умели: «Петр. Кончайте его» (Готовцев) — и отвернувшись, был не в силах… И было прощание с Алексеем с живым, как с мертвым. Очень они это умели. Там был такой попик, Битка, вечно пьяный. И вот он подходил к Алексею. Я никогда не забуду интонации: «Меня, пьяненького, непотребного, — прости, если можешь!»

… С Ланиной сегодня полный разрыв. Она пришла, извинилась, что заставила ждать, хотела просто положить рукопись и уйти. Я просил ее все же зайти посидеть. Ну, затеял свою тягомотину, что не с руки писать эту статью и т. д. … Она хороший человек, и мне все это очень тяжело, хотя я все время ведь отказывался, я не способен написать на двух листах о «Мейерхольде вообще». Шнейдермана я уважаю, он напишет приемлемо и не оскорбительно. Пишет он туго, разговаривающий господин. И вообще Таня должна радоваться, книга идет ускоренно — а она страдает. Это издание будет ей огромным плюсом. О Мейерхольде есть пока очень слабый двухтомник материалов (ибо очень общипаны), книга Рудницкого, переломная, — установил новый тон о Мейерхольде (не о «формалисте»), и первостепенного значения книга «Встречи с Мейерхольдом». И Ланина выпустит книгу неменьшего значения.

Могла бы и Рыбакова написать статью о Мейерхольде — она хорошо знает это время. Ее книга о Комиссаржевской добротная, добросовестная — и современная по идее: интеллигентность. Но они никто не могут понять, что суть и беда Комиссаржевской как раз в том, что она была лишена оснований в корнях.

19.05. Я все мучаюсь с «Розой и Крестом». <О вступительной статье для «Театра» Блока в «Библиотеке поэта».> На меня давит написанный текст, заново же писать невозможно, нет сил. Но надо раскрыть недосказанное, потому что эта Родина в своей книге, мерзейшей, сейчас это уже видно ясно — пляшет на этой теме в другом направлении. Суть же в противоречиях революции.

20.05. Это не клочковато? Это было очень тяжело делать, эти вставки, самое тяжелое. Шаг назад в осмыслении Соловьева — то, что пишут эти дамы.

Федин с его «Городами и годами» — это ж тоже уже после блоковской «Розы и Креста».

… Они переписывают меня, как нечто само собой разумеющееся, огрубляя, конечно, — и затем меня поносят.

У Старка очень интересная статья о Мейерхольде — я кинул Ланиной, а она уже включила. И не было разу, чтоб я не говорил ей: ищите другого автора.

… Вы знаете… бывает так, что какой-то актер поворачивает что-то в спектакле на новый (современный) лад, а не режиссер, вдруг!

24.05. Вот, Надя, прочтите статью. По-моему, стало лучше, ровнее. В общем, это все не зря, поскольку я сумел начать раскрывать про «Розу и Крест» очень важное. Потом будет уже легче. Ведь так вообще во всем — получается тогда, когда для тебя в этом интерес, сам что-то находишь.

Я, вообще, каких-то вещей не понимаю. Сейчас очень смутное, сложное время. Вот Фридлендер ужасающе труслив. Вот все взахлеб о Бахтине. Я Фридлендера расхолаживал. Но еще и два года назад он написал статью, где на каждой странице — ссылка на Бахтина, а вот недавно в его статье «Эстетика Достоевского», где об эстетике, вообще, конечно, речи нет, — но есть отречение от Бахтина: «Ошибочная концепция Штейнберга — Бахтина». (Штейнберг знал и Блока, о Достоевском в двадцатые годы в Берлине — очень хорошо; он эмигрировал, но не запрещался, потому что сидел в концлагере, и в Сопротивлении. Кажется, к Бахтину там мало относится…)

Я-то все говорил Фридлендеру, что напрасно Бахтин изуродовал великолепную книгу о Достоевском фрейдистскими вставками. Он очень талантлив, но, по-моему, с хлестаковщиной. Статья его о романе в «Вопросах литературы» — ужасна, а Фридлендер как раз ее в свое время и цитировал. И вот вдруг, пожалуйста, — поворот! Это непостижимо! По-видимому, это люди, которым важна не истина, а попасть в модную волну.

У Вячеслава Иванова, очень глубокого, вообще, человека — прекрасно о Достоевском: «роман-трагедия» — и вот Фридлендер, как бы свое, не цитируя, — в комментариях к Собранию сочинений Достоевского: роман-трагедия, на каждом шагу. Иванов как-то не принят, а спокойно принял революцию, эмигрировал, как многие, в 1928-м, работал в Ватикане чуть не до 1948 года…

Да, Родина считает себя ужасно смелой, что Блок у нее соловьевец, — и всякий драматизм его эволюции и отношений двух личностей снимает. А я думаю, что Соловьев был гораздо умнее, чем представляют Минц, с отсутствием художественного чутья, и Родина — и ему бы больше понравилось, что я пишу. Блок очень уважал Соловьева, а о Достоевском у него можно найти грубые фразы — суть же, однако, в большей его близости Достоевскому — по трагедийности, чем к Соловьеву. Был не так давно сборник: А. Г. Достоевская о нем, и куцые примечания, но там приводились отзывы Соловьева о Достоевском — совершенно не принимал.

… Ну как вам «Горячее сердце»? <В Театре комедии.> Я видел у Голикова один спектакль — «Село Степанчиково», и это мне не понравилось: его совершенно не волнует собственно драматическая сторона, а лишь свои положения. Это прежде всего неинтересно, скучно элементарно — и актерам тоже нечего играть — нет условий в этой режиссуре. Дрейден мне нравится. Он сын С. Дрейдена? Лемке мне не нравится, он с ужасным напряжением всегда… Гаврилин в «Преступлении и наказании» мне понравился.

… Что такое Прекрасная Дама? Еще примерно в 1944 году я грубо, может быть, определил так: Прекрасная Дама свидетельствует, просто-напросто, о том, что личные связи в XX веке не мыслятся вне общественных, мировых. О Тридцатилетней войне могли и не знать в каких-то местах, но вторая мировая

воздействовала на весь мир вообще и все сферы.

И ведь то, что Блок — не Соловьев, ясно: стихи Соловьева, в общем, не нужны в той степени, в какой Блок, — ведь не достать и при тираже двести тысяч. Ясно, что все эти двести тысяч не постигают все сложности и тонкости Блока — но потребность в эмоциональном восприятии именно Блока. Так же точно, я считаю, и философия — вся подноготная вовсе не обязательна всем.

25.05. <В связи с вопросами Небольсина к нему о текстологии «Незнакомки».> Тут если серьезно лингвистически подойти, то в русской речи везде скажут, конечно, «мичтатель», а не «мечтатель», и различие только графическое! Правда, тут есть тонкости: дело в Петербурге, а здесь говорят более по-написанному, потому что город новый, искусственно возникший, без жизненных окружающих пластов; северное же окружение окает. Вообще же, в русском языке неударные гласные произносятся более бегло, и «е» звучит всегда, как «и». С лингвистическим образованием эти литературные ухищрения невозможны. Вот Фурманов, меньшего масштаба, конечно, у него Чапаев говорит «што», так ведь и все говорят так! «Что» говорят лишь выучившиеся по-книжному, но старые ленинградцы тоже могут сказать опять-таки *что*. Поскольку в «эпохе» Блок соблюден («мичтатель»), не знаю, откуда взял Небольсин.

Сейчас благодаря начальным вставкам и про «Розу и Крест» лучше звучит. Раньше был смысл статьи в малоизученности тем. Теперь же совершенно не так. Год назад я говорил с Крымовой, и очень меня волновало ее реальное отношение к моему куску о Мейерхольде. Я очень важным считаю кусок о «Балаганчике», хотя больше ценю об Андрееве, но и кусок об Андрееве непонятен без «Балаганчика». И все это я нудил Крымовой. Статья к ней попала после Зингермана. И вот у нее вырвалась фраза: «Да кому сейчас интересен театр Блока!» Вот пожалуйста — ведь умная женщина! Совершенно неспроста появились все эти последние книги о театре Блока: моя, Рубцова, Федорова, Родиной. Ведь именно показательно, что этот дикий витебский деятель словил флюиды времени своим дубовым вухом…

Это все «веяние» — слово Аполлона Григорьева, значительное у него. Блок заносился в воздухе неспроста. Как раз то, что я пишу в статье: нецельность героя. И вот я вчера просматривал, что написал о «Розе и Кресте» в «Герое и времени» — там цитата из ранней редакции: «Правды нет — ни в жестоком Монфоре, / Ни в восстании слабом Раймунда. / Правда — только в Божьей Руке!» — ведь в архаической форме, а как современно! Можно было бы это ввести в статью — после речи о Гаэтане, простенько, словами Блока… Но не знаю, по цензурным соображениям — лучше в примечания.

Блок все-таки был пророк, на шестьдесят лет — а сколько навертелось за это время! И вот либеральная Крымова должна же была ухватиться за эту тему! Он классик, против темы ей никто ничего бы не сказал, вреда бы не было, и актуально. Официозный дуб Ростоцкий выпустил книжку бездарную о Мейерхольде, и вдруг там фраза: «Мейерхольд начался с “Балаганчика”».

… И очень важно, что Блоку главное — Бертран, человек — а не «синтез». *Правда, человеческое*.

… Можно себе представить их беседу <дам в блоковедении>. Дама приятная и Дама приятная во всех отношениях, Гоголь! Для них литература — это рюши, оборки. Когда понятно, что ни один гений не может всерьез заниматься чистеньким, «синтезом», а всегда его волнует реальная жизненная проблема, противоречие, борьба.

Да, Бертран именно человек, и тут сразу видно, как экзистенциализм и все это меркнет перед этим. Вот в этой пьеске — такое значительное сказано. Я спрашивал у Орлова (он позднее примкнул к двенадцатитомнику, но в конце от Любови Дмитриевны отошел), кто реально занимался текстами, он сказал — Пинес. Воспоминания Л. Блок — фрейдистские, ужасные. Но она с высшим образованием, литературна.

О скифстве: блоковское увлечение скифством — он стихийный революционер. Вот еще о «веянии» — я выписал на этот год «Советскую культуру», она же изменилась, я и выписал, но больше уж не буду: она стала цивилизованнее, но направление то же… Так я там увидел фото из белорусского балета — «Балаганчик». И они поняли: там у Пьеро лицо трагически печальное, а Коломбина — кукольная!

<О тартуском блоковском сборнике.> Эта самая статья Лотмана о стихотворении «Анне Ахматовой». Как они не понимают! Это же неспроста здесь игра слов, это же не тот Блок, который в стихах «Вячеславу Иванову» <читает> — настоящее трагическое содержание, несмотря на нарядное великолепие, как всегда у Блока. А это — альбомное, конечно, блоковское стихотворение.

Максимов «осуждает» меня, что я вслед за Эйхенбаумом вижу в Блоке режиссера, меняющего маски, в то время как Блок лирик. Он никак не может понять, что множественность героя в лирике Блока — явление искусства XX века, и, кроме того, режиссер — это ведь не бранное слово.

… Рудницкий не теоретик, конечно, но он режиссуру Мейерхольда ставит в обусловленности всего времени. А Родина к жизни не имеет отношения никакого.

… Идея синтеза — ведь это религиозная идея; но Минц не понимает, что христианство, например, имеет синтез как искомую цель и представляет *движение*. Идея христианства — прощение грехов, то есть: «Кто из вас без греха, пусть первый кинет в нее камень» — против фарисейства, безгрешной замкнутости нет. Идея пути.

… У Небольсина, по-видимому, плохая выучка в текстологии. Нам в Ленинградском университете курс читался очень хорошо, водили нас в архив ИРЛИ.

31.05. Вы понимаете, тут трагическая вещь. Ахматова по-бабски зло, в общем, и точно сказала: «трагический тенор эпохи». Именно тенор, первый любовник, начиная с внешности. Такая ирония времени.

… Вот первая сцена «Незнакомки» — это же трактир Достоевского. Только Достоевский обходится без Голубого, он может дать разговор Алеши и Ивана в трактире, и это не будет казаться невозможным, — а Блок уже не может таких вещей исторически: мир разорван уже настолько.

… Это был именно толстый барчук, который вдруг проснулся (в эпохе). Блок, по-моему, самый крупный поэт XX века, в ряду Пушкина, Тютчева, не ниже — XX век просто.

… Нет, Тынянов не прав. По-моему, у каждого поэта есть вечный идеальный возраст. Блок не зря писал: «Стареющий юноша — странно…». Он всегда был юноша. Пушкин в тридцать лет был зрелым поэтом, и это его идеальный возраст вообще (сейчас все сместилось и тридцать лет — молодость). «Руслана и Людмилу» он написал в двадцать один год! — и неправы те, кто считает это юношеским произведением. Там совеем серьезность и глубина не юношеская, на самом деле, не пустячок. Тютчев со своих стихов, когда приходит в них тема хаоса — пожилой человек. До этого, до 1830 года, ему двадцать девять лет — и очень хорошие, интересные стихи, но еще не тот Тютчев.

Я, учась в университете, ходил для себя на занятия по немецкому языку и литературе — и всю немецкую литературу прошел в подлинниках. Ну вот Ленау — прекрасный поэт — но ведь меньше Баратынского. Настоящий Баратынский — сильнейший поэт, его стихотворение «Последняя смерть», или вот «Осень» — «земля… в лысинах бессилья» — это же так современно, до него совершенно невозможно. Или Гельдерлин — прекраснейший поэт… Или Райнер-Мария Рильке — да, изумительный поэт, своеобразный, между нашим Анненским и Блоком, ближе к Анненскому — и все же Анненский значительнее! Русская поэзия великая.

О Паустовском — вот единственный случай, когда мы сошлись во мнениях с Наумом Яковлевичем покойным. Это не серьезный писатель, но цена его в том, что он популяризовал своим творчеством серьезные традиции большой литературы. Удешевляя, но не продавая. Культурно. Чеховские традиции — но без его трагизма и мужества. Вообще, при великом театре и поэзии не было в XX веке русской великой прозы — вспышки были, но не поток.

И театральная критика была выше литературной. Поразительно, насколько современны сейчас давние рецензии П. Маркова. Я его очень ценю. Как раз в связи с вашими книгами, которые вы мне принесли, я прочел статью Маркова о Таирове, вступительную, и подумал, что можно было бы мне о Мейерхольде так… У него переходы между периодами жизни, тогда как я мучился бы над ними, как это сделать. Обманчивые надежды; все-таки Марков театральный критик, глубокий, но не теоретик. Критик прекрасный. Я же еще читаю его рецензии *со спектаклями*. Черт знает что писали о Мейерхольде. Любого, кто хоть что-то понимал, это приводило в бешенство.

Вкус у Эфроса безупречный, это у Любимова вдруг может быть безвкусица (плохи его композиции по поэтам). Но вот Мейерхольд клал меня на обе лопатки всегда: всегда все оказывалось результатом реальной фантазии, а тут задняя мысль чудится.

… Андреев грубый, но очень «эффективный». Я видел потрясающий спектакль «Дни нашей жизни» у Завадского очень давно: сталинская идея была рассредоточить московские театры по периферии. МХАТ 2-й не захотел в Киев, и его закрыли за «нехудожественность». Актеры многие пропали: Дурасова,

Дейкун, Готовцев. А Завадский уехал с театром в Ростов. Вернулись иными: не изыск, а другое. Потрясающе Плятт играл доктора, одного из клиентов Оль-Оль. Офицерик пьяный говорил: «Куда смотрит бог, бог виноват!» — и ведь так пронзало.

… Да, спектакль Равенских «Дни нашей жизни» был отвратительный. «Стиль рюс», и кончалось все колокольнями московскими с Воробьевых гор. Это же страшно неверно. Ведь, по существу, пьеса эта — богоборческая. Нет *никакого* оправдания тому кромешному ужасу, который делается.

Спектакль в театре Завадского был незабываемый. Ставил не Завадский, он это не умел <режиссер М. Е. Лишин, 1938 г.>. Там героя, этого студента, играли два актера, тогда равно знаменитых начинающих — Фивейский и Мордвинов. Мордвинов был крупнее, Фивейский потом просто как-то исчез, но эту роль играл лучше, и я его больше всего видел, и все хотел поймать Мордвинова. У Мордвинова роль была не сделана; я все ждал момента, когда он наливает водку, на вершине страдания, и песня «Быстры как волны дни нашей жизни». И действительно — вдруг, вразрез со всей, не сделанной, ролью — вспышка на этом моменте. Отчаяние. Андреев очень сильный.

Марецкая играла мать — ужасную, андреевскую. Посмотрите, если сможете, «Член правительства» с Марецкой. Это малотеатровское явление по фантастической жизненности образа, и вы многое поймете из первого периода советской жизни — с 1917 по 1929 год, и из чего что дальше. А героинь таких я в жизни сам видел десятки.

Хороший, мастерский у Равенских спектакль «Власть тьмы». Вообще, кто знает, видит, что это околомейерхольдовское явление. Но после «Дней нашей жизни» он перестал для меня существовать.

Надя, мне кажется, вы хотите писать лишь о явлениях, которые вы внутренне принимаете. Но, по-моему, нужно писать о проблеме с разных точек зрения на нее.

… Да, Блок самый значительный писатель XX века, я считаю. Он выше Горького, тот многого не понимал из того, что видел Блок.

01.06. <В связи с моей подготовкой его примечаний к «Театру» Блока в большой серии «Библиотеки поэта».> … Надя, я хорошо знаю Блока, могу представить его ходы внутренние. Он был *мистический педант*. Для него много значило количество точек в многоточии, и он обосновывал, почему нужно четыре, а не три, например. Поэтому, если без запятой в обращении, значит, так нужно было. За два месяца до смерти Блок пересмотрел и подготовил весь свой архив… Я думаю, что он умер именно потому, что сам решил, что жизнь его кончена.

03.06. … Блок и совпадал и не совпадал с БДТ. «Дон Карлос» был их программный спектакль, *до* Блока, но поразительно, что совершенно разные элементы — здесь в одной, очень блоковской волне! Это чудо эпохи. Декорации Щуко — не конструктивистские, а объемные, ну, два таких входа… ну, словом — это идеальное оформление «Розы и Креста»! Не условность мейерхольдовская и не традиционная «оперность».

Я абсолютно, конечно, не понимаю в музыке, но именно близостью к Блоку

меня волновала музыка Асафьева. Шиллер по Блоку был, его типа, романтический гуманист. Монахов, которого Блок очень любил, — большой трагический актер. Здесь в блоковском ключе был образ. Ставил Лаврентьев, мхатовской школы; до БДТ был в Александринском. Я его застал уже только актером. Тоже блоковское.

Вообще, это странное явление — ранний БДТ и Блок — параллельны друг другу. И вовсе не совпадали. Но время очень объединило, в блоковской волне. Блок обожал эти спектакли. «Слугу двух господ» ставил Бенуа и оформлял, очень далекий от Блока — ретроспективист. Но и этот спектакль был похож на блоковского Рютбефа: народная ироничность. Лаврентьев — грубо простонародно — и все же Блоку очень это понравилось, и он ведь очень любил эту нарядную старую Венецию.

… Минц как-то стала вести себя интеллигентно. Еще в другой своей работе она ссылается на меня, вовсе не наскакивая, а когда не соглашается — тоже интеллигентно. Вот она просто не может понять, как это я утверждаю, что в «Балаганчике» — ситуация «Идиота». Да, а сама говорит о сходстве прыжка Подколесина и прыжка Арлекина. Я-то давно это вижу, что «Женитьба» у Гоголя строится на идее двойников и идее синтеза. Это моя давняя точка зрения. Это здесь — половинки людей. Но у нее-то это комический пассаж.

… У нас диамат читала такая Зельманова, прекраснейшая, я ее очень почитаю. Я с ней постоянно сцеплялся, но она глубокий по-настоящему человек. Я совершенно не стеснялся на семинарах в своих рассуждениях… Потом, когда я решил в аспирантуру (тогда дело решал «треугольник»), не дали рекомендацию, испугавшись (профорг был со мной на этих семинарах).

… Видят, что я пишу ярче и экстравагантнее — ну так что — или примирись, или перестань писать! Я пишу — уж так сложилась моя жизнь, что вот пишу. По-моему, — тут я всегда имею в виду про себя — как столярное дело: если можешь хорошо сделать стол, за которым едят, или вот пишут книги, — то и хорошо. Ведь реально человек должен думать о том, как он живет, а не о Союзе писателей всю свою жизнь.

12.06. … Самое ценное в этом сборнике <блоковском тартуском> статья, которую я еще как следует не прочел, она очень большая — о голосе Блока. Автор — очень серьезный ученый, профессор, работа двадцатых годов, очень серьезная. Я просил Лиду Лотман достать мне этот сборник. В смысле собирания всех материалов они молодцы.

16.06. … Надо было вам спросить у Демидова насчет моей статьи <о Мейерхольде>: сам бы не стал домогаться, зачем? — а просто если написано, то надо напечатать. Идея состоит в том, чтобы публиковаться. У меня нет того хвоста, как у Максимова, но у всех реакция отталкивания и притяжения повышенная.

18.06. … Да-да, ну разумеется, «равноценность добра и зла» — это шаманство, а Блок не был бы великим писателем при этом. Он, разумеется, никогда не занимался морализаторством и вообще во многом шел тут от Ницше, всегда видел сложность положения вещей. Я не перевариваю Гете, знаете, у него в «Фаусте» Мефистофель «часть той силы зла, что творит добро».

Блок никогда не мог так считать. Он был честный мужественный человек.

Медведев считает, что Блок-барин «сочувствовал», и втайне сам себя считает барином. Но суть в том, что Блок не «сочувствовал», а понимал, осознавал свою личную проблему через проблему народа как часть ее, и в этом и состоит то, что сделало его великим писателем. Он понимал, что народ — это грандиозно, и все темное тоже понимал. Он в этом смысле выше Некрасова, который, хоть и был страшный и страстный человек, приходил именно к «сочувствию», «меньшому брату» и т. д. Блок понимал, что это все ерунда, а суть в общей трагедии.

У Гегеля смутная и гениальная «Феноменология духа» — там есть фраза, которая меня потрясла, — об униженном состоянии господина. Кто этого не поймет, тот Гегеля не понимает. У него же ситуация, родственная каждой ступени истории. У Лукача есть работа, по-немецки только, что в этой самой «Феноменологии» — категории английских экономистов, совершенно четко учтенные Гегелем. Потрясло.

Я не дочитал десяти страниц статьи Бернштейна, и чем дальше, тем интереснее, почти все. Я обычно читаю сначала все примечания, чтобы понять материал… И не понимаю, по какому принципу, — материал не менее интересный, чем в тексте, может быть, более конкретный.

И ведь Блок кровью расплачивался за все эти проблемы, и мне отвратительно долгополовское описание про то, что цикл Блока о России — в поддержку шовинистического пыла.

(Кандидатская защита Долгополова, скудная и пьяная; я давно не пью, ни капли; ухо Г.: разговоры 1962 года; крик хорошего честного парня с Гражданки: оставь сейчас свое ремесло, ведь все свои! Колоритная сценка?)

… Вообще, до пятьдесят шестого года мне казалось, что я понимаю людей, а после пятьдесят шестого года перестал понимать что к чему, настолько все смешано: либерализм со стукачеством…

21.06. Когда выходила моя книга о Толстом, у меня был разговор с редактором — она считала страшным оскорблением, площадным, для Эйхенбаума, — когда я говорю, что у него все поставлено на голову. Ну она не моего поколения и не видит того, что понимаю я: ведь это скрытая цитата из Маркса и Гегеля. В мое время, когда я учился, учебников было не много, а — по источникам. По политэкономии полгода сидели над одной частью «Капитала», например. А я знаю, что формальная школа идеалистична, от кантианства…

… Да, и я давно это знал, до войны, что Блок — безупречный критик, первоклассный. Очень широко видел, и глубоко. Я жалел, что не могу этого напечатать: Блок ругает Ведекинда, тогда как социал-демократ Троцкий ее <«Пробуждение весны»> считает полезной, хвалит. Мейерхольд-то понятно, зачем брал такие вещи: сгущенная эротика была для него современным знаком.

Книгу <Шкунаевой> о бельгийской драме начал и не удержался, стал читать про Кроммелинка… Односторонне. Всячески избегает видеть трагическое. В Метерлинке видит сходство с экзистенциализмом — но говорит о смерти, в то время как нужно говорить о жизни. И вообще хитрит. Цитирует

блоковское вступление перед спектаклем «Голубая птица» — но ведь понятно, что ситуация не располагает к критическим высказываниям, и совершенно не берет его «О драме» и «О театре», где он против Метерлинка.

Ранняя пьеса Кроммелинка — ее нет, видимо, по-русски, но я кое-что понял у нее, ей спасибо. Она верно говорит, что Кроммелинк крупный драматург, с незаслуженно малой известностью. «Великодушный рогоносец» — великолепный и очень страшный спектакль. Очень современный XX век. Ранняя пьеса — ситуация «Незнакомки»: юноша влюблен в женщину, оказывается, она гораздо старше его. Разлюбляет, трагедия. Тут не «ранняя неумелость», а грандиозная опять-таки современность. Конечно, стоило бы прочесть.

… И «Балаганчик» — у Блока все-таки фигуры Пьеро и Арлекина еще танцевальны, а у Мейерхольда совсем нет, хотя он был на шесть лет старше Блока.

Шкунаева цивилизованна, книга нужная, вообще.

Вы знаете, бывает интересно. Вот была как-то в газете статья Дынник о «Мадам Бовари». У нее есть книга об Анатоле Франсе вполне академическая (также и Лакшин: среднеакадемические книги и броские статьи) — но статья, по-видимому, лучшее из всего у нее, хотя о ней помним, должно быть, лишь я и она. Она, по-видимому, по-женски рассудила и по-новому о романе. Единственный человек, который реально любит Эмму — Шарль Бовари. Ну у Таирова это было еще усугублено (сцена с мальчиком). В конце высвечивались фигуры, каждая за своим делом…

… Малеванную видел лишь в «С любимыми не расставайтесь» — сильная актриса; да, пожалуй, бедная: современный (левый) дух, «политическая» актриса.

29.06. Я к Калмановскому отношусь с симпатией… Когда-то давно, на одном из собраний в Союзе писателей, выступил такой известный хулиган Назаренко (у него была жена с железами, смотрела на него гипнотически и, говорят, сама ему писала выступления). Он способный, но невероятно циничный и разнузданный. Выступил сильно против меня, причем склеил меня с серым Э. И за меня вступились двое: Рая Мессер (которая дрожала и поливала меня на проработочных собраниях — на которые я не ходил. Думаю, что я реально много нервов сохранил тем, что не ходил на проработки, кроме обязательных. Рая потом озиралась, буду ли здороваться, но я тут спокойно относился). И главное — Калмановский, тогда молодой, без положения и необеспеченный критик (он был в семинаре, которым я руководил, но опять-таки я никак его не подавал), и вот он встает и говорит, что слышит что-то странное и удивляется, как это все могут спокойно сидеть (а Калмановский ведь может хорошо говорить), и что это, при чем тут Э. (изящно так обошелся) — и на меня это произвело впечатление, это кое-чего стоит… И мне кажется трогательной его привязанность к Гуковскому — именно тем, что ведь Женя сам — совсем другой и идеи Гуковского не таскает. Гуковский очень талантлив был и ярок, хотя мне противна его плоская идея о детерминированности — но ужасно, за ним ходили *стадами*.

… У вас <в статье> смещение, нет различия между индивидуальностью и личностью. Но суть в том, что индивидуальность появилась в античности, а потом — урезанная, отчужденная от индивидуума действительность — и появляется личность, осознающая себя. Личность, по моему глубокому убеждению, является с христианством… Можно было бы сказать, что христианство имеет три источника, три составные части — по выражению гегельянца (он действительно настоящий гегельянец, за что и ценю): Бог-Отец, Бог-Сын, Бог — Дух Святой. Гегелевская триада.

В России великое искусство не потому, что «русское», а потому, что русско-европейское. Это не Китай. Остается целостность личности при трагической причастности уже к разъединенности, разъятости жизни и человека…

Анненский в предисловии к «Ипполиту», конечно, модернизирует, — кажется, пишет там о том, что у Еврипида появляется уже личность. Этим сильно искусство в России, и этим силен Станиславский — о цельной душе, и в «Синей птице» силен не фантастикой, а сценой у бабушки и дедушки и в доме дровосека. Я видел старые американские фильмы, и там было ясно, что все стоящие актеры их играют по системе Станиславского, то есть о душе.

У Шкунаевой, кстати, хорошо о «Синей птице».

Я очень не люблю эти статьи Берковского о духе музыки: Ницше без трагической двойственности. У Рондириса великолепно, и очень современно, хор — другой, современный. Аспасия Папатанассиу — очень темпераментна, это как Цветаева — вопль из распоротого живота, но о душе. И вот она Антигона, а другая актриса, очень талантливая — с психологией, отчаянием, раскаянием, — Клитемнестра. Это у Рондириса было блестяще задумано. Без Рондириса, я думаю, Папатанассиу незначительная, один темперамент.

Коонен поражала дистанцией одновременных мощного темперамента (сильнее Папатанассиу) и высокой идеальности. Я говорил с нею, и как-то стало мне ясно, что второе — от Таирова. Таиров сделал Коонен тем, чем она стала, сама по себе она примитивней.

… Берковского ранние работы стоящие.

… Тут спектакль и театр <«Преступление и наказание» в Театре Ленсовета> «тише», чем БДТ, Товстоногов и т. д., а вообще спектакль более значительный. В БДТ все, что было от Товстоногова, Достоевскому противоречило. И статью я свою писал не о спектакле Товстоногова и не о Смоктуновском, а о Достоевском и современности. В Театре Ленсовета Дьячков, хотя я очень не согласен с его трактовкой, Свидригайлов очень хорошо, Миколка (я сказал режиссеру, что это лучшее в спектакле), Фрейндлих — весь этот букет значительнее «Идиота» в БДТ. И Гаврилин — щемящая музыка его.

05.07. Да я не мог писать эту статью <вступительную к «Мейерхольду в критике»>. Реально там требовали, чтоб была отражена критика. А я же не могу так, я вижу, предположим, что так называемые «идейные критики» всегда с каждым новым поворотом садились в лужу именно в политическом смысле. А Павел Марков — он всегда был справедлив, не будучи сугубо «идейным»

критиком. Нет, я ума не приложу, кто сейчас пишет. Ланина могла выбирать, поскольку книга включена в план. С Шнейдерманом она на ножах: он ее кусает, суть та, что она — запоздалая либералка, а он — также устаревший антилиберал жесткий.

<Я принесла «Причитания», читает карельский текст — на полчаса застывает.>

07.07. Это страшно — Вахтанговский театр всегда был на стыке разных влияний, но всегда был живым. Я видел «Интервенцию» много раз — живейший спектакль, играли обе прекрасные актрисы — Орочко и Мансурова. Играл Горюнов — очень талантливый, стихия жизнерадостности, такой круглый свиненок, невозможно без улыбки (теперь — а я довольно точно вам это описал — вы можете оценить меру хулиганства Акимова, который взял Горюнова на роль Гамлета). И — пошел посмотреть уже перед самой войной — или после войны — и ужас, все омертвело, в зале уже не улыбались; музейный спектакль по возобновлении. Да уж лучше это, чем реакция зала, да не та, как в «Турандот». Не знаю, зачем это делал <возобновление> Рубен Симонов.

… Я видел «Филумену Мартурано» с Симоновым и Мансуровой. Это было тяжело — мертво все. Постановка младшего Симонова. Я вообще не люблю де Филиппо, но вообще же неореализм — это что-то очень живое, этим и поразило.

Понимаете, спектакли Камерного театра сороковых годов смотреть тоже было несколько тоскливо; но тут был исторический процесс, ясно было, что отходит эпоха. Я с содроганием вспоминаю в МХАТ возобновленного «Дядю Ваню». Я очень любил первоначальную постановку.

Чудовищный был дуэт Тарасовой и Ливанова: впечатление порнографии — бездуховностью; да, *свиное*. Играли самих себя. А ведь Тарасова, хоть я и не выносил «Анну Каренину», талантливая была, и в Анне все же в рамках профессионализма. Очень она в свое время была хорошая Соня. В сером по возобновлении Немировичем-Данченко спектакле «Вишневый сад» она играла Раневскую худо. Шарлотта была «сделанная». Я много раз видел изумительную Шарлотту — Халютину, очень сильную актрису, мхатовского, именно Станиславского толка.

В шестом номере «Театра» (глава журнала, по-видимому, истерический бюрократ: сразу сервильного толка журнал стал) очень хороший кусок воспоминаний Пыжовой: там описывается, как она после роли Тильтиля (из которой вывели Халютину), — встретив ее на улице, кинулась к ней — как ей понравился спектакль? — а Халютина отслонилась от нее к стене и <показывает> зарыдала. И Пыжова тут поняла, какая страшная вещь — театр…

Тут вы поймете: Лентюз был самый лучший тюз. Казаринова — прекрасная, играла мальчиков. Это трагедия — и вот Цимбал как-то хвастается мне, что только что сказал Казариновой, что надо кончать с этими ролями… Я ужаснулся.

Ланина по недомыслию представила мою мысль о театре синтеза у Мейерхольда общим местом… Так бывает еще когда что-то понравится, и думаешь, что и сам это имел в виду. Я и себя часто ловлю на этом. Хотя чаще

действительно это знал. Но ей-то должно быть известно, что до меня никто этого не говорил. Ведь трижды это мной опубликовано — в статье 1940 года (где не мог упомянуть имя), в «Театре» и в 1971 году, поскольку литература — в теоретическом плане, в книге о Толстом. Шнейдерман спорит: «Значит, Мейерхольд выше Станиславского?» — а это же не оценочные, а качественные категории.

У Зингермана лопнули «Театральные страницы» с моим материалом о Мейерхольде, теперь в «Театре» лежит.

Рудницкий сделал большое дело, *первый* открыл рот.

Ирония судьбы — вы были на Волковом кладбище? У Кугеля — левый, очень хороший, памятник. Ну, туда ехать не ради Кугеля надо, а там же Некрасов, Блока туда перенесли.

08.07. ... Я прочел большой кусок уже Мацкина о Мейерхольде — это, в общем, цивилизованно. Он и от своих старых взглядов не хочет отказаться, и за новым стремится поспеть. Да, он старик — был взрослым в двадцатые годы, принимал все левое, потом органически от этого отшатнулся, а теперь стыдится своего проработочного периода, но и не полностью отказывается, возврата к двадцатым годам нет — органичен был отход.

Он ведь и ни на кого не ссылается — на Волкова, которого он совершенно недооценивает, — только ради полемики, неверно его толкует: Волков излагал свои идеи неназойливо. А в том месте, где он на меня ссылается, там следующее: он говорит об аналогии, а не о влиянии (и я этого не терплю — «влияний»); но этого своего Сезанна <«Пьеро и Арлекин»>, открытие свое (я эту картину очень давно знаю, суть же в том, что, по-моему, Сезанн не лиричен, а я тут говорю о лирике) привязывает, причем к Мейерхольду, а не к Блоку, и в этом все дело. Он так же, как и все они, и так же Родина (ее сближение Мейерхольда с Брюсовым — ни в какие ворота!) считает Мейерхольда рационалистом, но Сезанн и не рационалист; он другими вещами занимался.

13.09. ... Демидов заменил мне отчуждение на очуждение! Это они не знают, в чем дело. (По-немецки у Брехта Verfremdung — это именно отчуждение). Я говорил с Эткиндом, он намекнул на связь Брехта с Шкловским, с «остранением» формальной школы. Чепуха! Брехт взял это в Марксе, это развитие оттуда «отчуждения». Это они там (Демидов) модничают, не понимая, о чем речь.

… Не-ет, даже в свое лучшее время этот театр <МАЛЕГОТ> был вторичный по отношению к драме. «Пиковая дама» — гениальный, великий спектакль, так ведь это Мейерхольд, в гостях в театре.

<«Евгений Онегин» у Станиславского.> Суть была в том, что Станиславский — великий жестокий режиссер, у него актеры делали то, что он хотел. Система была не столько во МХАТе, сколько в опере здесь. Это было русское, вот как дом Ростовых… Татьяны такой не было нигде. Да, было и натуралистическое напряжение, и бытовые излишества — но было гениальное произведение, это от бога!.. Слияние этих двух студий — Немировича-Данченко и Станиславского — было ужасно, это совсем разные вещи. Там было много таировского. Ах, вы знаете, ведь у меня это вчерашний, почти только

что, день! Ужасно!

14.09. <Строевой и мне параллельно пришла ассоциация Фрейндлих — Селии Пичем с «Любительницей абсента».> Можете себя уважать. Но все равно сошлитесь на нее, раз напечатано. Вы ошибаетесь, это не на поверхности.

Немирович-Данченко велел Германовой (большая актриса, в гастролях МХАТа осталась за границей, эмигрировала) — Софье быть «чайной розой». И Ермолова пришла за кулисы (я вообще ее считаю великой актрисой, но она из тех, что не очень читала книги) — и сказала: «Вы в этой роли, как чайная роза». А у Пикассо ведь непостижимо: не живопись, а рисунок, схема — что-то около рта — и гениально.

А вы знаете, я уже решил, и не рвусь на «Ситуацию». Понимаете, вот у Станиславского была жизнь, органично. У Мейерхольда этого не было, но был полет, напор фантазии. Особенно это видно было на репетициях — когда он вбегал на сцену — и лилась фантазия, *на одном дыхании*. Понимаете, в искусстве не должно быть видно, как сделано. Конечно, в новом искусстве, начиная с Флобера, значительно меньше прежней незадумывающейся органики — и все же не должно быть видно каркаса. Эфрос — очень талантливый режиссер, но того нет.

Я бы хотел на «Царя Федора Иоанновича» пойти. Переживу, конечно. Смоктуновский, передавали, как-то сказал, что я единственный его понял. Реально я, думаю, единственный его придумал.

… Сейчас ведь покупают книги не из тех соображений, что раньше. Раньше Белый лежал свободно, стихи его никому не были нужны, и ведь в самом деле «Петербург», например, даже — тоже не очень нормальное чтение, скорее, специальное, язык затруднен, более специален, чем художествен.

21.09. Я всегда говорил, но сейчас-то уж ясно видно, что Фрейндлих большая актриса, с внутренним значительным содержанием. В «Укрощении строптивой» ей нечего играть в конце. Режиссер зря меня не послушал и не сделал ее в конце куклой. Было бы блестяще, ведь это у них явно заявлено. Я хоть и, правда, сочинил это, но на самом деле основывался на спектакле. И вот большой успех в Москве… Так и для Фрейндлих было бы трагедией уйти, хотя и возможны обстоятельства для ухода.

23.09. … Про Анчица <умер> я прочел в газете. Хорошо, что кусок из статьи выпал, ведь он двусмысленный (о самоигральности). Иногда играл Боярский — и видно было, что Анчиц с внутренней темой, может быть, автобиографично. Понимаете, я был современником его молодости, он был хорошим первым любовником, и видеть его в этой роли, вы понимаете, было грустно!

А Равикович — хороший актер, ведь он играет деда, бабушкиного ухажера в «Двери хлопают», и запоминается — это ж не каждый день встречается. Безусловно, он хороший актер перевоплощения, но иногда при этом бывает и внутренняя тема — вот не знаю, насколько она есть в Равиковиче.

27.09. Да, Дьячкова не любят, да и в Ленинграде тоже (Никулин говорил: неприятный актер — и это так). Венька Малышев, судя по Нилину (и понятно, раз ставил Опорков) — построен на эмоции, такой, в общем, лирике — том,

чего не дано И. П. Владимирову и что я, может быть не очень точно, высказал в статье, а надо было бы более развернуто это дать.

Видимо, в действительности дело не столько в том, что он не любит, завидует актерам и т. п., сколько в том, что он — характерного, не лирического плана режиссер. Такие и актеры бывают, это не значит, что он «плохой» режиссер — слабый, плоский. Он свое дело знает хорошо, но душевных проникновений — не умеет. Вот как театр Вахтангова, хотя в самом Вахтангове и лирика: МХАТ 2-й! Дьячков и Фрейндлих совсем разные, но оба лиричны; у Дьячкова и лирика его, пожалуй, неприятна.

… Дружинина пишет чушь, сословное в Катерине Ивановне у Достоевского очень важно, и по черновикам это еще явственнее. … Все же статья скучнее, очень потеряла от выброшенных кусков про «Укрощение строптивой» и «Двери хлопают», я ж дальше про «Преступление и наказание» писал с невольным учетом — о насилии, жестокости и лирике, кукольности — этих, выброшенных, кусков.

30.09. … Они только и способны все, что на голое противопоставление (вот у Строевой — Станиславского Мейерхольду) <М. И. Строева. «Режиссерские искания К. С. Станиславского»> или либеральное сваливание в одну кучу, а должно же быть понимание связей, одно из другого, взаимодействие, и т. д. — и это не метафизика, а реальный процесс.

Главное: она дает режиссерские экземпляры. Это вообще поразительно — столько лет трубят про Станиславского, и до сих пор неизвестны эти режиссерские экземпляры.

Когда сам пишешь, всегда боишься, а вдруг все это сочинил, а когда плагиатируют — значит, уже становится фактом, и меньше опасений.

Она вся из модных штампов. Читается вообще с интересом, — но, видимо, за счет все же яркой фигуры Станиславского. Но — все о «гуманизме» — и ни слова об общении!

03.10. Нет, мне этот спектакль <«Власть тьмы»> не показался пошлым. Там ведь эта линия Акима. Хотя, понимаете, тогда это было абсолютно поразительно — такая трактовка, не опровергающая Акима! И еще, видимо, дело в Митриче — Жарове. Я Жарова очень не люблю. Он хорош, когда всегда играет себя: равнодушен, циник. И тут это был такой антагонист Акима: старость, когда такой всеобъемлющий цинизм, равнодушие. А Хохряков добротный, сколько помню, актер, абсолютно неинтересный, по-моему. А Жаров вот играл Кудряша. Ну, он играл такой разгул «в свою пользу», от сытости. В лучшем случае это говорило о плохой «действительности», но не давало никаких потенциальных возможностей. А ведь у Островского это стихийная воля — они могли бы быть у Стеньки Разина. И в Катерине ведь тоже стихийное, хоть по-другому. У Островского это было, хоть у него были рыбьи глаза…

… Я не дорасспросил Калмановского про Крымову — откуда у него эти сведения про возвращение возможное Крымовой в «Театр». Он ведь вроде ее друг. Пусть бы написал ей, советуя вернуться в редакцию, несмотря ни на что. И вы бы тоже. Конечно, у нее есть все основания быть уязвленной, даже если б

у нее и менее было развито чувство собственного достоинства, которое у нее есть, насколько я могу судить: рассчитали как дворника, в общем!

Салынский, по-видимому — сумбурная, вздорная фигура, но, значит, он понял. Уровень уже ужасно снизился, а ведь они еще живут прошлыми материалами. Будет же еще хуже… Если действительно Эфрос так отрезал Салынскому — в общем, это было бы очень хорошо — их надо проучивать иногда.

Как поживает ваша Струве <соседка в коммуналке>? Знаете, я как-то ей симпатизирую. Понимаете, люди этой эпохи, независимо от места, занимаемого на социальной лестнице, как-то особенно внутренне раскрепощены.

Я больше всего люблю деревенских старух, самые умные они. Вот у Толстого Платон Каратаев — первое его появление… голос его слышит Пьер Безухов: голос певучий, каким говорят деревенские бабы. Это гениально. Хотя Толстой очень давил этого Платона. Написал он его очень быстро, а потом долго переделывал.

08.10. Пытаться дать формулу, что такое рассказ — это блеф, это от философского невежества. И ведь рассказ в разное время сходился с драмой, или с романом…

13.10. Я вчера посмотрел «Дульсинею Тобосскую». Мне очень понравилось, а Фрейндлих — гениально. Особенно что касается последней сцены. Из вульгарности в трагедию. И ведь это все кукольность, маски, так значительно! Пусть они сами и не отдают отчета. Горохова жаловалась, что спектакль грызут. Я со свойственной себе грубой прямолинейностью, особенно с теми, кого давно знаю, — просил раскрыть имена. Шнейдерман и Беньяш. Его я уважаю, хоть не согласен. А эту — красная тряпка для меня, настолько все, что она пишет, никакого отношения не имеет к ситуации всегда: «Володин — психолог…». На что Чехов, так ведь Чехов как раз немыслим без водевиля, он тащит водевиль на трагедию. Так это еще Чехов знал, а сейчас же это нагляднее, в семидесятые-то годы.

Да и я еще не остыл, смотрел как живой зритель. Все эти современные модные халтурщики вокруг <«хор» вокруг героини>, это и есть: от вульгарности от этой — в трагедию, Алиса.

17.10. <Работа П. Громова о Мейерхольде без его ведома вдвое сокращена Ю. Герасимовым, после смерти С. Владимирова, для институтского сборника «У истоков режиссуры».> Без Владимирова я не пишу александринского периода. При нем бы написал. Его тактика была проводить свои идеи явочным порядком, и книгу бы так провел. У него бы моя статья была напечатана своим объемом… А они темнят.

18.10. <Читаю ему купюры.> Надя, я вас попрошу сделать сноску, когда вы пишете о Мейерхольде и о Метерлинке, на «Герой и время» — где я излагаю блоковское отношение к Метерлинку, и затем на работу о Мейерхольде, где эта же проблема — иначе: односторонность Блока раскрывается. Вам это нужно, потому что оттого и музыка: группа героев и связи в Метерлинке нужны Мейерхольду, он в данном случае от Толстого, Чехова, Станиславского. А Блоку нужен герой — он от драматургии: Гюго, Достоевский. Мне же это

нужно для защиты от этих деятелей, которые делают купюры, чтобы своровать <Ю. Герасимов и М. Любомудров>.

23.10. Спасибо, Надя, за Бюхнера <купила ему книгу>. А вам не приходило в голову, что «Войцек» — похоже на «Двенадцать» Блока? Я говорил Эткинду, он сказал, что это где-то было. Хорошо, что переводчики мне хотя бы неизвестные. А то есть страшные сейчас. Вот в Москве один, уже старый, с ним носятся — но это ни Шекспир, ни что — делает конфетные бумажки, даже из Ростана этого нельзя: «Сирано де Бержерак», «Орленок» — это настоящее.

Или такой Донской, с нами учился в одно время… — переводчик ужасный. Или Корнеев — ведь невозможно же видеть его переводы, например — из Гюго! И рядом с Ахматовой! — которая все-таки большой поэт XX века. У нее спрашивал когда-то, станет ли переводить — и отрицательно, и вот запереводила. У Эткинда хорошо переведен Корне ль.

… Сейчас поэт, который до сих пор, я считаю, пишет обо мне, мой — Ходасевич. Я, помню, спросил Ахматову, как ей Ходасевич, «Европейская ночь», — прекрасный поэт он для нее.

Господи, куда Александру Александровичу до Александра Сергеевича! («Когда сюда, на этот гордый гроб, пойдете кудри наклонять и плакать…», или: «Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь; Я знаю, я» — и после этого-то — реплика: «Ба! право? может быть… Но божество мое проголодалось»). Это умели тогда…

С шестнадцати до двадцати одного года я безумно любил Блока, потом уже не так, осталось только, что — великий поэт. Цветаеву я очень любил, когда еще только несколько человек ее читали и знали. Был еще Пастернак. … Да Цветаева и Мандельштам современные сейчас поэты.

Я давно не брал в руки «Московский Художественный театр» Н. Эфроса, но помню, что книга произвела сильное впечатление большой искренностью. Видно было, что человек это пережил. Ну, к «Балаганчику» он, конечно, мог относиться как к «нелепости» и как угодно. Вы же знаете, и сам Блок до конца боялся «Балаганчика». Там, понимаете, кривляние…

Надя, наверное, не стоит ссылаться на сборник <Павел Громов. «Герой и время»> в целом — а на статью. Иначе неуважительно. Вот я ссылаюсь на конкретные статьи Мейерхольда, а не просто на том. И в книге о Толстом ссылки на работы Ленина совершенно сознательно давал конкретные, а не просто том, и это даже встретило сопротивление в издательстве. Я этим хотел подчеркнуть, что для меня это не формальность. Так и с Мейерхольдом, и вообще.

«Балаганчик» — *до* «Синей птицы»! Счастье Станиславского было в том, что он мог так по-детски лепетать. Но, вы знаете… тут была и конфетность; бархат… тут, в этом — что-то сомнительное тоже было. И все-таки: чтобы получилась эта сказка, нужен был опыт Мейерхольда в студии. Станиславский, безусловно, многое воспринял.

Действительно, верно, для Строевой <«Режиссерские искания Станиславского»> добро и зло — материал для жонглирования. Не понимает, что добро и зло взаимосвязаны… И вот в «Даме с камелиями» — ведь этот

спектакль Мейерхольда весь был — в защиту добра…

Я думаю, что Кузмин был в «Балаганчике» для противоборства («от противного»). Мейерхольд не боролся с Кузминым, а специально использовал.

… Глухое кривляние, замкнутая стилизация. Вот — «Мир искусства»: даже вот Сомов, большой художник — тоже лишь «красиво». Вот он из Блока делает страшное — такая символистская Ундина. Блок второго тома. А Блок терпеть не мог второй том и не врал. Есть люди, которым он такой нравится больше всего.

Да, музыка действительно, как вы говорите, «безапелляционней». То есть стилизация еще откровеннее, чем в стихах, где может быть тысяча выходов еще в разные стороны смыслов, оправданий. Я думаю, что Кузмин в «Маскараде» <первоначально> нужен был Мейерхольду именно для стилизации. Понимаете, его «Маскарад» — это Достоевский. Но у Достоевского плотный город (я застал Сенную площадь в двадцатые годы всю в лавчонках, думаю, что она ничем не отличалась от его времен). Здесь нужна была стилизация. Потом же «Вальс-фантазия» Глинки, который я обожаю, потому что он у меня связан именно с мейерхольдовской постановкой.

Юрьев в «Маскараде» — «дубина из красного дерева», но ему нужно было здесь эту стилизацию! Яхонтов делает свой «Маскарад», ни в какое сравнение не шел с мейерхольдовским, он был его учеником — и ясно же, что Яхонтов был лучше Юрьева и лучше Вольф-Израэль — Нины, но целое бледнее. И Головин для Мейерхольда был тоже стилизацией, тряпками наинужнейшими. И тут Неизвестный был гениален, с этой Гоцциевой клювастой маской… В натуральных декорациях «Маскарад» бы не звучал!

Вот интересно. Я Тургенева очень любил и продолжаю любить. Он был образованнейший человек, все знал. О Толстом он говорил, что тот «склеивает», искусственно все складывает, собирает, ненатурально. А вот у Тургенева, которого люблю, любовные сцены сейчас ведь смешно читать, а у Толстого и Достоевского — абсолютно современно. Объяснение княжны Марьи — настоящее. Анатоль Курагин, абсолютное пустое место — и свободен по-французски, — и все это движется. Сцена с княжной Марьей — все движется, это видишь.

… Я писал и решил о пространстве в «Балаганчике»; о музыке я не писал, потому что не знаю ее. Я думаю, что вам труднее «Балаганчик» дался, потому что вы его не видели. Я мог о нем писать, я говорил вам: потому что я видел «Горе уму», где сцена сплетни решалась точно как «Балаганчик». У вас неудачно, что вы мало замечаете Сапунова, вам нужно больше на него внимание, он много здесь значил для Мейерхольда.

26.10. Нет ли разве у Строевой подлога — она выдает этот «замысел» «Драмы жизни» так, будто это до студии. Тут месяцы играют роль, нужно узнать. И Родина тоже. Эта же тенденция сыграла роль в нападках на Рудницкого. Рудницкий этой тенденции правильно противостоит, хоть и топорно.

Нельзя, чтобы снова получался Мейерхольд на вторых ролях на дрожжах Станиславского.

… Если вы посмотрите фотографии чеховских спектаклей в МХТ, а потом — фотографии «Месяца в деревне» с Добужинским, — вы поймете, что посередине был «Балаганчик». В чеховских спектаклях — это фотография, повествовательность, великое дело, но пространство Станиславского совершенно не интересовало. Фотографичность, *роман*. Это прекрасно, но — отходило. Мейерхольд, активно подходя к пространству сцены, разбивал романность и фотографичность и давал поэзию. Система — фотографичность. Ведь весь зарубежный кинематограф — по системе, это понятно: кино все же — фотография.

… Я помню, Ильинский и еще кто-то выступили в газете по поводу «Смерти Тарелкина» в Малом театре: мол, лучше, чем у Мейерхольда. И его совершенно измордовал Н. Любимов в «Театре», Ильинский совершенно был измордован, хоть и очень вежливо! Ему дали понять, что все, что он собой представляет хорошего, — от Мейерхольда, и ныне он лишь жалкое отражение.

… О «Синей птице» у вас удачно: вы видели. Это вообще великое дело. По-моему. Если писать о том, чего не видел — в этом есть что-то оскорбительное не только для объекта, но и для пишущего. Я навсегда запомнил: Кугель пишет о Мочалове — и сколько же у него оговорок.

Да, Пыжова — мощная. Даже не женская властность. Или нет — вы правы, это именно женское. Вообще, по-моему, женщины большую волю, властность имеют, чем мужчины.

02.11. Я вообще не понимаю — в современности, да, в общем, и раньше — существование дураков. Понимаете, нет критериев. В точных науках все же, вероятно, иначе. (Когда я преподавал в школе, у меня был ученик в девятом классе, «математик»: в точку излагал строго мою «ахинею»: «Все это интересно, но меня не касается». Были — «себя показать», были — «невтерпеж», были очень хорошая девочка и мальчик. В девятом классе меня любили, а в восьмом — понимали, какая они вместе сила, и, когда я первый раз вошел в класс и встал у стола, по классу пробежала улыбка: они поняли, что я боюсь их больше, чем они меня.)

Не понимаю, как Головашенко, даже если он был порученцем при Алисе, мог терпеть Таиров. Ведь он был культурнейший человек, как все люди того второго поколения. Ставил «Сакунталу», Анненского. Анненский бы Головашенко не потерпел. А я с Таировым говорил, и меня потрясло, что ведь у него была мировая слава сноба, а он ни на миг не имел эстетской слюнки, а был как князь Мышкин, волновался только человеческими высокими проблемами.

… Да, Надя, вы же можете писать, вы же можете выдать синичку за журавля и журавля за синичку! Я вам это не в обиду говорю. Я и сам считаю, что нельзя давать в лоб большую тему. Вот в «Блоке…» я сознательно за эмпирическими, казалось бы, рассуждениями и конкретными — хотел провести философскую мысль, и большую, — может, вслед за Винером, но у него с дешевизнами, — что любое явление зависит от прошлого и будущего, всякий раз собирается из этих элементов, данностей не может быть. Скажем, я много останавливаюсь на итальянских стихах — и здесь чуть приоткрываю это свое главное содержание.

В книге о Толстом я тоже теперь пытаюсь провести философскую идею, не знаю, как это выйдет.

Ваша тема — с музыкой — опасна, потому что музыка сама очень впрямую говорит сущностные вещи, и легко скатиться в дешевку шопенгауэровского типа, и тут особенно важно сохранять двупланность в рассуждении… А двупланность как раз вам поможет: дуракам труднее будет ухватиться.

Да, я всегда поражался, как некоторые люди стремятся ничего не делать, претендуют на высококвалифицированную работу, не имея на то никакого права… А ведь в России великий театр возник не случайно, значит, были и есть субстанциальные силы, и на огромную страну есть люди, для которых театр — это страсть жизни. Ведь два факультета на всю Россию. А эти — совершенно не любят театра, не ходят в него.

… Бывают — без человеческих пластов. Вот Хемингуэй говорил об айсберге: семь восьмых под водой. Да, в природе иначе не бывает, а у людей сколько угодно.

Владимиров был очень сложный человек. Вы его понимаете односторонне. Он был и злой, и волевой — он был человек. Бывает зло — но человеческое. А бывают нелюди. Бывают комары — они набивают живот лишь кровью, не могут не вонзаться в живое. Не могут без этого, оттого и «злые».

Владимиров был очень интересная личность. Наташа уже после смерти говорила мне, что она советовала ему уйти с заведования сектором, но он отвечал, что тогда ему придется вообще уйти. Понимаете, не было видно, чего это ему стоит: он формально ставил на обсуждение план, Золотницкий и Головашенко наскакивали, и он совершенно спокойно это, казалось, выслушивал… И он бы провел свой план. Вот я так не мог бы. Был очень сдержанный человек.

… Станиславский выступал с какими-то интервью, воинствовал, а сила его была в верности самому себе, в том, что русский *роман* XIX века у него оживал на сцене. «Евгений Онегин» — было изумительно. Татьяна была молода, все оживало. А вот «Пиковая дама» Станиславскому не удалась: трагедия ему была недоступна. И там было прекрасно: Герман в караулке, его тень превращалась в графиню. Но, в общем, фантазия тут была мимо, и мимо музыки. А вот у Мейерхольда «Пиковая дама» гениальна. Графиня — Вельтер — очень хорошая актриса и действительно отличный голос. Даже Ковальский — Герман был здесь и самим Мейерхольдом, и Наполеоном. Гениальна была сцена «Офицерская пирушка».

Даже Белый в своих поздних воспоминаниях, рассуждая о стиле, эпохе и т. д., бросает безумствование, мистику и заумь и проговаривается: подобное восставало еще раз на сцене — в «Горе уму»! — то есть *жизнь стиля* шла в спектакле Мейерхольда.

Вообще, после Толстого я, если буду жив, допишу Александринку и сделаю, пожалуй, книгу. А дальше буду не сплошным текстом, а статьями; классика у Мейерхольда в двадцатые годы, и так далее… Здесь-то идет сплошной текст, оттого что речь о *становлении* режиссера.

… С Марковым я часто бываю несогласен по ходу мысли, по

обоснованиям, но вот — при том, что он мхатовец, и по всей видимости его не терпел Станиславский, и он пытался воздать Немировичу-Данченко, — видно, что он на самом деле прекрасно понимал, чего стоит Станиславский и чего стоит Немирович-Данченко. Верно писал он и о Мейерхольде, и о Таирове, от которого был особенно далек, — писал вернее, чем Головашенко и Берковский, — не прославлял именно тот период, где Таиров сглаживал себя, пытаясь сохранить направление.

Писать — это некоторого рода тщеславие; а с другой стороны, если в том, что написано, есть какой-то кусочек истины — ясно, что она должна быть сколько-то услышана…

06.11. <После «Дон Жуана» Эфроса.> Это, Надя, хорошо. Я вообще радуюсь «хорошо сделанным вещам». Это мастеровито, и не во внешнем, а во внутреннем смысле. Очень осовременено. Боже, вот думаю, что они, и Эфрос, и вот Любимов, — не могут разговаривать нормальным голосом — а только захлебываясь кричат.

И все же, знаете, это не мое — Эфрос. У него рационализм сочетается с какой-то нервной манерой — многожестием, интонациями-вскриками. Это меня раздражает. В «Ромео и Джульетте» сцена драки — все эти вскрики — было понятно, и мне нравилось: это пустота, опустошение, нечленораздельность молодежи, хиппи — тема.

Здесь же это ни к чему, здесь же другое. Дуров — последний монолог — ведь даже плохо понятно было, что он говорит: истерика, и все. Дуров здесь слабее, чем в «Карамазовых».

После «Брата Алеши» говорили, и даже с толковыми людьми я разговаривал, из них Лида Лотман, она знающая дама вполне, — что это не Достоевский, и так далее. И если невежливо, то надо было сказать: сами вы не знаете Достоевского. Я, слава богу, о Достоевском думаю много лет, и прошел через семинар Долинина, который в Достоевском знал как никто. И я говорю, что через тот угол, тот кусок романа, который взят в спектакле, — все очень понято, это Достоевский. Только нет — вечного. И в Шекспире — много понято в Шекспире, и очень все современно — а нет главного, что я *внутренне* вижу для себя с молодых лет в этой трагедии: Ромео и Джульетту убила любовь — сама себя. Они жили для того, чтобы — увидеть друг друга…

Этого у Эфроса нет вовсе.

Яковлева здесь очень хороша, лучше, чем в Джульетте. Там было искусственно. Здесь — приближается к Лизе Хохлаковой. Поразил Грачев — он совершенно здесь не сладкий, это настоящая актерская работа, жанр, характерность — кто мог подумать?

Вообще, у Эфроса есть ядро актеров его, с общим в манере игры, и хорошие: многожестие то же.

Вы заметили, что третий акт — какой-то произошел перелом? … Вначале Дон Жуан был такой негативный современный антигерой, фигура, — а с третьего действия появилась человеческая проблема в Дон Жуане. Кто Волков у него был раньше? Очень хороший актер.

Все же на мой вкус — может, это только мое восприятие — Любимов более

по существу. Мне многое не нравится, проходит время, и вижу, насколько он безвкусен бывает, не нравится его фрондерство — но вот «А зори здесь тихие» — настоящее. Мужские рыдания в конце — это так же, как великие, или даже не столь великие вещи — как Елена Вайгель, финал «Матушки Кураж». Умирать буду — вспомню в самую страшную минуту… или наоборот, в светлую — не Эфрос, а вот «Зори», и маленькая фигурка Вайгель со всем своим скарбом по земному шару.

Я видел спектакль и читал пьесу. Пьеса очень хорошая, в ней есть от Бюхнера, но все же это не Бюхнер. Что бы там Брехт ни писал или ни говорил, бюхнеровское здесь прекрасное есть.

Вайгель была прекрасна. Она была потрясающе обаятельная старуха… Сейчас это уже история: Брехта нет, Вайгель в прошлом году умерла, театра фактически нет…

В переводе «Дон Жуана» какие-то выражения казались мне осовременены Эфросом, вряд ли этим сладким господином <Донским>.

Надя, а ведь я был в разных театральных студиях и выходил вот на эту сцену <ДК Первой пятилетки>.

… Вот «Дон Жуан» Мейерхольда сейчас был бы, вероятно, устаревшим, но там, по-моему, было настоящее, вот — вечное, несмотря даже на жеманство. Ему нужен был этот танцующий, *не его* актер, каким был Юрьев (я его видел, ему было за пятьдесят, но пластика великолепная), для того чтобы получилось: мотылек над бездной. И нужен был Головин — в его лучшем виде, абсолютной декоративности, — чтобы были в нем прорывы, *сквозь* Головина: синее, абсолютно синее ночное небо, с одной яркой звездой. Или, когда Дон Жуан проваливался — *пламя* — абсолютно головинское пламя. И Варламов ему был нужен, как и Юрьев. Если бы был актер мейерхольдовский, каким был, например, Горин-Горяинов — прекраснейший, незаслуженно без большой славы актер — этого эффекта не было. Невозможно было бы: мотылек над бездной.

… Я как раз вчера читал кусок из своей книги <«О стиле Льва Толстого»>. Он также явно социологичен и на ту же тему, что спектакль Эфроса…

Вершина романа — Андрей Болконский. Смерть Андрея — ничем не превзойдена в мировой литературе. Когда все отношения кончаются, и остается человек — сам.

17.11. <Гастроли Марселя Марсо.> Он очень большой актер, большое явление, но — не мой. Жесток, он вивисектор. Вы читали Кафку? Нравится вам? Я его читал очень давно, еще не было русского перевода, до русского перевода никак все не доберусь. О «Процессе» его друг, издатель, говорит, что недописан, но разве что в середине — а конец абсолютный: это окошко… самая настоящая лирика, любовь к человеку, к этому К. Лучшие страницы в литературе XX века. Сцена собрания (профком…) потрясающая. «Превращение» — великолепно. Страшнее всего — об этой машине, гильотине.

А Марсо — он Чарли Чаплин и Андреев. Это о массовом человеке. Я Чаплина не люблю: он сентиментален и общеупотребителен. Андреев — он кричал, оттого что первый *увидел.* … Мне даже ближе Барро, хоть он и меньше,

мельче. В «Детях райка» он прекрасен. Там роль накладывается счастливо на его, в общем, традиционную маску страдающего Пьеро. Да, я тоже видел иностранные фильмы с ним давние, это абсолютно неинтересно.

Но вот он что-нибудь в 1958 году приезжал. Мне кажется, в классике он неинтересен. А вот в пьесе Салакру — которая мне не нравится совсем, она похожа на советские пьесы, — он был очень хорош, причем играл не предателя, а «резонера». Экзистенциалистская тема — выбор, невозможность для него выбрать другое, хотя в пьесе этого нет. Я сказал Володину (с ним очень редко встречаюсь) — и он очень понял и подхватил.

И перед началом спектакля он выступил очень умно. Хоть по-французски мысль им двигала. Хоть он и приготовил речь, и был актером.

… Этот последний номер у Марсо — что-то совершенно новое <«Бип в жизни настоящей и будущей»>. Еще в первой части — не открыто, а через острый гротеск. А дальше — ведь неожиданно впрямую, ведь это символизм. Это, знаете… аллегория Треплева плюс Дорн. Мировая душа без душ…

Я только недавно понял, что Чехов абсолютно открыл XX век. Он жестокий, а не «тепленький», как думают. Пьеса — вот «Чайка» — перенаселена драматургами, актерами — а о массе, «уличной толпе», говорит простой интеллигент, Дорн. Вы прочтите «Солярис» Лема. Было как-то интервью с ним, очень интересно говорил: что принято в научно-фантастической литературе, что общество будущего — малонаселенное. А ведь наоборот, проблема перенаселенности.

Да… у Марсо вдруг декорации даже… и символизм.

Пьер Вери — да, великолепен. Раньше мне казалось, что у него личный трагизм: играет не только ситуацию, но и себя — человек-афиша. Сейчас и он постарел: объективнее. Вот он играет *человеческую* ситуацию.

Да, Марсо постарел. Животик. Пока что еще нормально, но может развезти. Я читал, что он в Голливуде снимается в двух фильмах, причем в одном он говорит. Может, готовится переходить. Уланова собиралась в говорящие актрисы, Шаляпин. Обычно это не выходит.

Стареет человек вдруг. Вот Коонен всегда играла молодые лирические роли. После Владивостока вдруг сдала — превратилась в старую французскую бабу. Ужасно. Но в «Адриенне Лекуврер» она всегда мне казалась *Дамой* без возраста.

В «Негре» — спектакле гениальном вообще — была великолепная мизансцена: герои на корточках. Александров — партнер — он казался мальчиком и всегда так оставался. Вообще, он был замечательный актер, с несложившейся актерской судьбой. Вот и у Таирова, и у Мейерхольда много было таких замечательных и не очень заметных актеров. Так вот говорили, что нехорошо, такая в возрасте дама — и на корточках!..

У актеров это вообще ужасно: работают телом — будто ведь обнажены — и тело сдает… Могут и умеют — а нечем.

Сейчас читаю понемногу материалы Таирова — много впервые напечатанного — и видишь, какой он был умный человек, больше представлял собой, чем можно было предположить.

Ахматова все до последних дней плевалась на символизм, на футуризм. Правда, когда ей сказали, что Маяковский ее боготворил — смягчилась. Ну вот о Цветаевой она, например, сказала так: «У нее глыбы дурного вкуса, которыми она ворочает». Мне бы, вообще, надо писать, что ли, «меморий» — много мне наговорила эта самая Ахматова.

18.11. Нет, этот номер Марсо — «Изготовитель масок» — шел иначе. Больше и акцентированной была смена различных масок, и кончалось не «смертным трагическим успокоением», а сдиранием маски смеха.

20.11. Каждый актер играет самого себя, без этого нет искусства. Вот у Женьки Калмановского в диссертации отрицается актерская «тема» — ну так он, припертый к стенке, сказал мне после защиты, что он таки не считает театр искусством. Ну, все же невооруженным глазом видно, что театр все-таки искусство. Вот трагический актер: так он не может не иметь темы, не может не играть себя.

28.11. Я нашел свой вариант статьи о Скафтымове, сличил с французским текстом, редактор там сделал страшное: у меня есть фраза, что у Чехова исчезает событие, так она пугается, и слово «событие» снимает — и обессмысливает меня. Скафтымов был умный человек и тонкий. Суть же в том, что событий много, но смысл не в них, вся загадка чеховской драматургии в том, что герои говорят и заботятся вовсе не по поводу событий. Я-то гадал еще, как они это переведут, какое слово возьмут — а они вот попросту обошлись, и виноват не переводчик — он, насколько могу судить, культурен.

… Статья <о Театре Ленсовета> вышла лучше, чем я думал. Даже, понимаете, смягченный, я вышел лучше, без болезненно воспринимающихся резкостей. И с Бахтиным мягче, но все равно все понятно мое. Статья внутренне очень острая. Понимаете, у Бахтина блестящий лингвистический анализ посвящен идее автономного сознания у Достоевского, но ведь у него герои непрерывно заняты оценкой того, как их воспринимают другие. Не обязательно «обожать» — но чем дальше, тем люди зависимее от других.

Он берет поворотные, критические моменты: «Бедные люди», «Записки из подполья», «Бобок», и во второй редакции — вот о межпланетном путешествии, но ведь и здесь все дело в бесконечной заботе героев о реакции окружающих на них. «Теоретически» это блистательно, но при малейшей попытке конкретной художественной проверки — несостоятельно, причем это касается вообще любого художественного произведения!

У Турбина тоже построение в своем роде блестящее, но суть моего возражения та, что он не диалектичен: «борьба», мол, у Лермонтова с «Евгением Онегиным». А Лермонтов только Пушкина и любил! Только Пушкина и любил, а Байрон внешним образом был для него. Ведь все другое.

Суть моих возражений — эпиграф к «Братьям Карамазовым»: «Если зерно не умрет, останется одно, а если умрет, даст много плода». Нужно, чтобы классик умер — и так жил. «Сташнивает» классикой. Я вот для «Толстого» прочел летом «Героя нашего времени». Это такая прекрасная вещь! И здесь уже половина «Войны и мира», здесь наполовину уже все сделано!

30.11. Когда доберетесь до одиннадцатого номера, обязательно прочтите

статью Демидова. Она страшная. Он — с верхними способностями, не так наивен, как Толченова, и Эфрос с Крымовой будут взбешены, и Розов тоже. Он утверждает, что Эфрос не интересен, схематичен. Моя аргументация! Может быть, сам допер. И есть полемика с вами, без имени: есть мнение о полифоничности его спектаклей, а он, мол, против.

01.11. … Вообще я не знаю, какие сейчас театральные художники. Все как-то бессмысленно. И дикая идея, что в разных театрах работают. Я помню, во МХАТе был спектакль «Земля» (очень хорошо играл Хмелев, и с Добронравовым, ставил Леонидов) — художник Рындин, и впечатление было очень странное. Там была, правда, одна декорация, где видно было, что художник талантливый — такое грозовое небо…

Вообще, сейчас как-то смутно. Видно, что вся та линия, которая пришла с 1956 года, сейчас иссякла. В литературе сейчас нет ничего! Ну, Вознесенский — шумовые эффекты, внешнее явление, по-моему, с самого начала. В живописи… Вот была выставка Пикассо, ну видно было, что много и разно может делать. Но как-то уже замкнутый круг. По-моему, модернизм себя исчерпал, и нужно что-то простое и понятное, но как, что — не известно.

В поэзии это давно. Вот в «Библиотеке поэта» вышел том Пастернака отдельной книгой — «Когда разгуляется» — и ведь целого нет! Это ничто, есть отдельные хорошие стихи… И он вот правил, стремясь к большей простоте, свои ранние стихи. И даже Цветаева делала такие попытки…

В театре — «Современник», Любимов, вот Эфрос…

… Я в статье еще хотел сказать о «Сверчке». Понимаете, потом это уяснят: театр в ту эпоху был чем-то вроде взрыва в итальянской живописи. Вот оттуда осколок — «Синяя птица». О «Сверчке» нельзя по-настоящему писать, потому что со спектакля ушел, не досмотрев, Ленин. Крупская сказала, что его «раздражала мещанская сентиментальность Диккенса». Но это грубо, Ленин не мог бы так это сам сказать. Этот спектакль был таким чудом, которое случается раз в тысячелетие. Это были кролики Станиславского — Первая студия, потом МХАТ 2-й. Именно здесь система, а не в чеховских спектаклях, Маттиас Клаузен Сушкевича — был единственный, потрясающий. А здесь Готовцев, Гиацинтова — Фея очага! Дурасова. Это была предельная, абсолютная человечность, душевность. Дальнейшая ступень за искренностью Толстого. Они долго сохраняли этот дух! Толчком, в сторону — повел М. Чехов, у него это уже доводилось до тупика, уже упиралось в загробный мир… Вот я хотел, чтобы это мое отношение слышалось о «Сверчке» и Сушкевиче.

… Вы знаете, я раньше к Шкловскому относился с пренебрежением. Я помню, в конце войны — в конце 1944 или в начале 1945 года, в Союзе писателей — вообще, странное было время очень… у Шкловского на войне убили сына, — так вот он что-то такое выступал: «танцевал», «порхал», как всегда; и вот, помню, Мариэтта Шагинян (она вообще была умная баба, в жизни) и вот встала, бия себя в грудь: «Как можно порхать, когда вокруг такое», и т. д…

А в 1956 году меня поразила его книга о Достоевском — в то время, когда Достоевский стал что-то среднее между Некрасовым и Андреем Белым, он

писал о том, что эпоха, в которую Достоевский пишет свои «Записки из мертвого дома» и т. д. — эпоха, когда везде — реакция; что в этом новое после «Бедных людей»… Я не перечитывал, может быть, сейчас иначе бы читал. Мне кажется, что он среди «формальной школы» был то же, что Андрей Белый для символистов: злой гений, доводил до тупика все тенденции. «Бродило». Он стал после пятьдесят шестого года целеустремленнее; но в последнее время, мне кажется, он, глядя на господина Лотмана, пустился в старое: мол, чем он хуже!

Крымова… в общем, она умна, и с мыслями, и остра… И вот ведь она, оказывается, видела Яхонтова и запомнила свое отношение. Да, в ней русская душевная женщина и светская дама.

… Я не могу быть ни «пророком», ни выслушивающим «пророков».

… Я не понимаю такого: наслушивать о своем предмете. Ведь, по-моему, суть всегда в индивидуальном восприятии…

… По-моему, любое знакомство должно быть именно человеческим общением, человек должен восприниматься весь в комплексе, независимо от умственных способностей.

Наверное, это неправильно, но вот, когда я был моложе, у меня были отношения запанибрата, совершенно дружеские с некоторыми учениками девятого класса. Даже, помню, пришел домой, а хозяйка сказала: к вам друг ваш приходил, а потом он пришел — по всему, он и был, еврей, мальчик из моего девятого класса.

14.12 ... Я прочел статью Шкловского о «Войне и мире». Производит неприятное впечатление несоответствием предмету. И есть мысль, и целеустремленно — но, как я и ожидал, он тут возвращается к формальным идеям молодости… О мозаиковом портфеле у меня очень много и с большим напором — и не то, что у него. Придется сослаться, он властен. Я вообще раньше удивлялся, что им нужно вообще от Толстого? Дело в том, что Толстой мог, ясными глазами глядя на собеседника, говорить прямо противоположное тому, что говорил вчера. Был очень озорной. Они видят здесь только «остранение»…

26.12. ... Я не сравниваю себя с Достоевским, но, по-моему, просто любой сколько-нибудь одаренный пишущий человек тяготеет либо к пространственной, либо к динамической манере. Толстой и Достоевский просто выразили ярко эти две возможности. Я понимаю, что эта манера — «во времени», долбание в одну точку — у меня до крайности, требует ведь очень большого напряжения. Вот, Достоевский, в противоположность бытующим представлениям, очень много работал, обдумывал — и в итоге разыгрывал целое представление, и если бы Анна Григорьевна не записывала за ним, не стенографировала, мы бы не имели великих романов. То есть у него было сквозное действие, а у Толстого — нет, *сцепление* деталей, которые он долго обдумывает, переписывает, все ему равно важны; а у меня — сквозное, на стержне, и потому сокращение вызывает у меня чувство, что выпадают важные звенья, и зияние.

Я знаю, многих раздражает это, именно самая манера.

Шкловский пишет осколками, очень талантлив. Я, по существу, мог бы писать вовсе без абзацев. Одно развиваю. Это явно слишком… Шкловский пишет о Вере Ростовой как о «неправильной» Ростовой. Но на самом деле она правильная, и без жизни, а там жизнь. Писать можно «пространственно» (Толстой, вы — все детали равно важны и достойны) и «временно» (Достоевский, я: спиралью напряженно — с очень большим нервным напряжением это дается — развивается одна мысль).

… Я так пишу, что есть философская нагрузка и всегда жизненный ход, и всегда это нестандартностью вынуждает вчитываться. Среди корректоров всегда имею ярых ненавистников и горячих приверженцев.

Вот у вас пространственная метода. Нужно все же акцентировать уметь в писаниях.

03.01.1974. Понимаете, Ипполит — та же Элен, красота, разобранная на составные части. Понимаете, Элен с одной стороны двойник Наташи, вернее, Наташа ее двойник. А с другой стороны Элен у Толстого — это же Елена Прекрасная: судьба эпоса в современную эпоху. Толстой показывает несостоятельность того эпоса.

Шкловский танцевален — но очень талантлив, ухватывает существенное. Он злой, завистливый старик. Году в 1956-м я как-то сказал Эйхенбауму, что написал статью о Гамлете, он сказал: покажите. Потом, когда книжка журнала появилась, я ему сказал. У него была колоссальная память, он помнил все. И я к нему пошел с книжкой журнала, а у него был Шкловский, останавливался дней на десять у Эйхенбаумов. И вот я думаю, что он прочел или даже выпросил себе статью. Потому что я потом много раз встречал у него оттуда взятое. Ну, у меня там было, что Лаэрт и Гамлет — двойники, и особенно об Офелии он использовал.

Я думаю, что молодым поэтам должен очень прийтись Мандельштам. Ведь он современен. Он абсолютно современен. Понимаете, Маяковский и его линия сейчас анахронизм, это целиком в атмосфере двадцатых годов. Потому Мандельштама и не пускали долго. Зависть. Никогда не подозревал, насколько это сильная и распространенная пружина.

04.01. Особенно этот теперешний ритм чувствуется на библиотеках. Раньше это были абсолютно тихие, уединенные места, сосредоточенные. Теперь в Публичку зайти нельзя, это базар. В БАНе, где я писал книгу о Крымове за три месяца, еще тогда было тихо, он был на отшибе. Я жил в коммунальной квартире, комната выходила на кухню. Тогда не было пенсионеров как социальной и бытовой категории… Ну, там были люди работающие. И днем было тихо. Но вот одна ушла в отпуск по беременности и стала дома готовить — и петь. В эти три месяца не входят, конечно, добавления, я съездил в Москву, работал с архивом. Он рано погиб, и как писатель существовал мало. Его семья литературная. Отец Копельман держал, кажется, издательство «Шиповник». Там Л. Андреев и символисты.

Понимаете, об этом нигде не пишется, но, по сути, в период от начала века до революции нельзя отличить, скажем, прозу Сологуба от Сергеева-Ценского. Серафимович, Куприн — все они писали вполне символистские вещи. Вот

Бунин — я когда-то его очень любил. Сейчас отношусь почти презрительно даже. Но вот до сих пор люблю «Чашу жизни», «При дороге». Что это? Почему это не символизм, который он презирал? Это сухо, дворянски-отработанный строгий стиль, а там то и дело срывы в безвкусицу.

Весь второй том Блока построен на срывах в безвкусицу. «Гранатовый браслет» — символистская вещь. Я недавно перечитывал большие цитаты оттуда (в книжке Добина, новой в «Детгизе», снова о прототипах; соседская девочка занесла, потому что он болящий: вообще, это ужасно, когда давно знаешь человека) — так невозможно читать!

Исторический слом в России: у Достоевского Епанчин — *генерал*. И в «Бесах» вот… о том, что герой — дворянин. Социология важнейшая вещь. Вот у Толстого герой уходит не к крестьянам, а к казакам. Ведь невозможно представить рядом Марьяну и Растиньяка…

У Тургенева герой говорит, что единственное, чем гордится Россия на Западе, — это вывозом первоклассной щетины, но и этому достоинству она обязана исключительно худым, тощим свиньям. Да — но щетина первоклассная!

Вот в Тургеневе этой щетины недостает.

11.01. Анненков умнейший человек, но вот «щетины» не постигал. Социалисты же грубят и так далее, но они выговаривают верные исторические категории…

Идиотская идея Максимова, что искусство суть самовыражение. Моя точка зрения: искусство — отражение неких реальностей. Художник не в пустоте. Максимовская точка зрения оборачивается вульгарной социологией: «Блок — кадет».

15.01. Вариант моей статьи <о Мейерхольде в редактуре Ю. Герасимова и М. Любомудрова> ужасен своей последовательно нехудожественной редактурой. И нарушены связки. И ужасно выправлен язык, одеревенел. У Владимирова в статье снять современность — это обессмыслить. У него, при очевидной как бы невнятности и рыхлости, всегда было умное, было что сказать, и тонкое.

22.01. Писарев — умный, при явной и пристрастности и тенденциозности.

Людей надо цитировать, а не слова.

Соловьева Инна — от пятьдесят шестого года, но и тогда уже ясно было мне, например, что время чревато.

1863 год был вроде 1956-го. И вот у Толстого было звериное чувство истории, он тогда понимал, чем чреват этот ажиотаж.

… Тип волнения не тот, и переписывать <куски в старом тексте> невозможно. Фактически вставки могли бы быть совершенно другим произведением.

01.02. … Ну вот я у формалистов не мог не взять что-то: «мелочности» и «генерализация» — это их завоевание. Всегда, вообще, удивлялся, как при общем цинизме установки — открытия художественного значения получались. А ведь именно цинична идея их: художник вроде фокусника, ловкача?! И ведь фокусник, и то искусство большее — о релятивности восприятия; о

преодолении материи.

Что есть социология: вот в России исторический процесс — судорожный, и здесь Достоевский и Толстой, а в Европе ровный — и Бальзак! и Золя! — не понимали того. Вы знаете — Толстой читал «Капитал»!

В детстве я «Казаков» очень любил!

04.02. <Об изданиях Ленина.> Прежнее издание делалось людьми, которые с Лениным работали, и там необычайно ценные комментарии. Все дело в контексте. Скажем, вот Плеханов пишет о Толстом. Подавалось ведь всегда как бесспорность та же, другого лишь масштаба. А если знать контекст, то ведь это прямая полемика одного с другим, и это важно-Толстой, конечно, гениальный мастер описывать умирание. «Смерть Ивана Ильича» — сурово. Но тут человек не с той степенью самосознания, чтобы была та трагедия, что в смерти князя Андрея. Я об этом не мог писать. Тут такая вещь, о которой рассуждать, что тут — «диалектика авторского отношения» или «диалектика души» <хохот> — нельзя. Когда человек уже *там…* Это единственный случай во всей мировой литературе.

Толстой более жесток, чем Достоевский. Достоевский, предположим, тоже мог показать из-под простыни мертвый палец ноги Настасьи Филипповны — но это все иначе осмыслено, есть нравственный катарсис.

«Маленькая балерина» у Вертинского — не мелодрама, а философский смысл: мотылек над бездной, ужасом XX века. Его, конечно, нужно видеть. Как он рукою делал «оборки». Умение одним жестом дать мысль. Я думаю, он очень вырос артистически в эмиграции. Я абсолютно убежден, что это от Мейерхольда у него. Бабанова в «Доходном месте»: мотылек над ужасом. Это все мейерхольдовское понятие об искусстве как *метафоре* (Аристотель), а не слове; искусство, где стык двух вещей, смыслов.

Яхонтов мейерхольдовский: в Башмачки не огромные бутафорские ножницы. Это было лирически страшно и смешно «не животом». Когда копейка — это капля крови. Не вахтанговское (театрализация), а трагедия, с другой структурой.

Вот я хочу вам все вдолбить, что музыка важна как часть в совокупности смыслов.

08.02. … Демократичность — слово, мне кажется, бессмысленное. Но и я употребляю. Да и всякое слово должно быть осмыслено не само по себе, а в стыках…

19.02. Вот только теперь читаю Купреянову об эстетике Толстого. Ну, по-моему, это довольно странная идея — представление, что эстетика писателя адекватна его творчеству. Творчество имеет относительную свободу! И она утверждает, что Толстой близок Канту, а не Гегелю, то есть обратное тому, что говорю я. Вообще, у нее странное сочетание: умная и деревянное, как-то удивительно.

… Ваша статья очень стоящая, я прочел два раза. Сокращения пошли, хоть и хамские, объективно на пользу. Не знаю почему, но в нынешнем театре нет открытий. В несокращенном виде у вас получилось бы захваливание Эфроса и Любимова, а так есть верная композиция, кусок о Станиславском и

Мейерхольде верный (а в главе путаница), это я вам все втолковывал, но у вас это изящней, чем мог бы я. Ударная статья. И подали вас хорошо.

Фото ваше <при статье в журнале> — вы слишком в напряжении. Надо раскованнее. Вот нужен Станиславский: физическое действие расслабляет. Нужен не результат, не думать о результате, а процесс.

24.02. Любимов, безусловно, у Мейерхольда из первых рук. Он был москвичом и театральным мальчиком, и они понимали. Да вот… у Мейерхольда «Горе уму». Софья — это болотная красота, нежить. Затягивание в болото, это, строго говоря, символизм. Это то, что у Блока болотная тема. И вот вижу у Любимова в «А зори здесь тихие» — *истаивание в болоте*.

Да, Любимов из первых рук. Но у него специфическая безвкусица, сочетание драмы с балетом, в общем, никак не годится — вот в «Павших и живых». Ну, вот Таиров, он же оперно-балетный (я не в плохом смысле), у него вот пляска в «Любви под вязами»: Кэббот, потом те… — гениально. У Любимова настоящая фантазия — вот в «Жизни Галилея» детские голосочки в начале.

… Говорят: «о мертвом хорошо или ничего». Это римское правило, из их сурового отношения к смерти. Неверно. Нужна справедливость ко всем, иначе оскорбительно для тех и других. Тут именно проблема справедливости.

Вот интересно. У Толстого был брат Сергей, у них были серьезные отношения, переписка, хоть жили в соседних деревнях. Это Володя из «Детства», «Отрочества», «Юности» — совсем другой тип, чем Толстой, но очень стоящий человек, Лев его ценил и уважал — и вот он, уже старый, пишет ему уже после своего толкования Евангелия (очень интересного!), отхода от церкви с обрядностью, пишет, что умер у него ребенок (у него были долго дети — Софья Андреевна была сильно моложе его) — и хоронили его в церкви. «Ну а что ж — велеть садовнику вырыть ямку, сколотить ящик и спрятать под яблоню ребенка?»

Да… в XX веке обрядность — это материал поэзии <читает Ахматову>.

… Вообще гений может быть, по-моему, только в искусстве.

… Я вообще люблю места, в которых вырос. Но я ненавижу национализм, не понимаю, в общем.

Вы знаете, Ленинград — город совершенно западный и русский. Как-то мы ехали с Костелянцем в трамвае, очень давно, мимо Дворцовой, Адмиралтейства, и вот он мне сказал: «Ты знаешь, ведь это все — избы, мужицкие избы, невысокие!» Я поразился. Мы с ним совсем разного типа. У меня-то это продумано было давно. Мое любимое место в Ленинграде — Казанский собор. Знаете, как я толкую его колоннаду? Это объятие. Это мужицкий идеал, хоть Воронихин и хотел подражать собору Петра в Риме.

… Ильинский очень хорошо выступил в «Литературной газете», я представляю себе так, что он после всех отступничеств решил, махнул рукой — «А…». И главное, — верно. Переводчик Н. Любимов, вероятно, очень злой, в «Театре» его за отступничество разнес.

… Пруст — жаль, что с начала опять переводят, так до конца и не дойдут.

Человеческая личность, вероятно, все-таки неизменна. Вот обратите

внимание на ребенка: он в разные этапы совсем разный: то одно в нем проявляется, то другое. Затем в юности происходит комплекс свойств — и в старости снова распадается, рассыпается. Прочтите Шредингера «Что такое жизнь с точки зрения физики». Сейчас модно считать гениев десятками, но их единицы, трое — Эйнштейн, Шредингер, Гейзенберг. Они любят философствовать о жизни вообще. Я знаком с высшей физикой, мне тут понятно.

В «Днях Турбиных» в МХТ была лестница — абсолютно мейерхольдовская. Наверху площадка. Она играла, осмысляла, она была трагичной, на ней метался Николка… Вот как в ранних чеховских спектаклях — такое было станиславское в этих спектаклях, субстанциальное, но играли без потолка, и этот мир Турбиных был, становился темой, отпеванием, символом.

… Не зря он Бабанову не одевал. Это же честь. Поющая фигурка. В молодости фарфоровая статуэтка, Фаворский не зря делал цикл. Ильинский именно верно пишет. Мейерхольд целомудренно не объяснял, не формулировал, ради чего он делает то или другое. Бабановой, например, он ничего не говорил, потому что не нужно было, она знала, что где надо делать. Он не рассусоливал свою идею, но абсолютно ясно, что имел эти мысли, и все било в его цели.

… Я тоже думал, что преподавание не мое дело, но вот преподавал. Мне всегда не хватало времени… Бывает наоборот (отличный лектор Берковский). Сестра моя, серьезный научный работник, прирожденный лингвист, сказала, что до сих пор всякий раз чувствует ужас перед аудиторией — и счастлива этой работе. Действительно, если чувствовать, что недаром ешь свой хлеб — это дает преподавательская работа. Всегда есть тупые в аудитории, но делать людей грамотнее — благодарная задача. Очень трудно подготовить курс. Это надо делать до тридцати пяти лет, пока есть энергия и гибкость. Первые два года адски трудно. Нужно канву по достойному пособию — и самому внутри выстраивать.

09.03. … Я у вас послушаю Нежданову, хорошо, что вы нашли пластинку. Вообще, я как-то не очень доверяю этим новым проигрывателям и пластинкам. И в трамваях потому больше люблю ехать… На старых записях — колорит… Этот романс Нины — прекрасное. Понимаете, *закрытый* лиризм. Не Чайковский, не «лезет в печенку». Лермонтов Мейерхольда. Понимаете, Лермонтов прекрасный поэт, но какие-то вещи все же устаревают, меняется восприятие.

Собинов уже в пожилые годы пел удивительно! Было мастерство, не было — как здоровый молодой мужик принялся бы петь. У Максаковой был прекрасный голос. Она пела Марфу. Софья Преображенская — трагическая судьба (и умерла сразу, как дали отставку) — пела потрясающе до последнего момента, в полной силе. Вот она была Марфа в «Хованщине». Давала русский характер, но очень мощный. Я слушал подростком фактически. Русская тяжесть. Напряженность. Но — я увидел ее Шинкарку — и только на спектакле уже понял, что это понятно, другая сторона этого же русского характера.

Нежданова ведь — это колоратура, это же нечто особое, и ведь она обычно на большой технике — но тут, в романсе Нины, какое-то совпадение ее с мейерхольдовским. Хотя в спектакле это пелось мягче. Да, вот, по-моему, это очень хорошая музыка. Это была тональность спектакля, хотя в нем были и резкие сцены.

18.03. Вы знаете, сейчас стихотворная продукция сильно умелее, чем в начале еще века — но поэзии минимум… «Аполлон» и «Весы» были интересные журналы, хоть общий стилистический уровень ниже.

… И ведь «Зори» выше «Ромео». «Зори» — есть открытие, хоть, может быть, и не очень крупное, но здесь есть открытие. Этого раньше не было нигде.

19.03. Да это вы напрасно все-таки ушли из театра. Неаккуратно! Вообще, это современная черта — нетерпимость. Вот экзистенциализм. Чудо — «Чужой» Камю. Массовый человек, без лица. «Чума» — ну, там неясность прихода и ухода чумы, но доктор — он же может уехать из этого города, но выбирает остаться. Действительно, ну вот Шиллер, он как раз выражает такую ситуацию, когда ясно, где добро; люди исповедуют некие идеалы и т. п. Сейчас же всего этого уже не может быть, все перепутано; и теперь каждый сам индивидуально выбирает, как он должен поступать и что ему чуждо. Просто быть честным.

… Лекторство, если быть заинтересованным своим предметом, это вещь необычайно тяжелая и выматывающая, но и реальная, благодарная. Сколько бы ни работал, входишь в аудиторию с тяжелым страхом, а потом, излагая какой-то свой внутренний сюжет, поражаешься звонку — застает врасплох.

Конечно, очень выматывает служба-безделье. Я работал на киностудии, когда там никто ничего не делал. Сталин как раз отдал распоряжение, чтоб выпускать мало, но шедевры. Ясно, что так никаких шедевров не получается, конечно. Но вот худсоветы там были интересны: Трауберг, Эрмлер, Козинцев, Васильев — все культурные, умные люди, я много от них получил. И через кино больше понял о литературе.

И видел много фильмов — трофейных хороших (общим экраном шла в основном макулатура). Грета Гарбо… Там были потрясающие актеры, и во множестве. Эмиль Янингс — исключительный актер, и вот таких было десять. «У стен Малапаги»… Конрад Фейдт — красив, но не кондитерской красотой. Иза Меранда! Жан Габен — всегда прекрасный актер, иногда дешевит, но тут — серьезен, внутренне абсолютно сосредоточен.

Дрейер грандиозный режиссер. У него всего несколько картин. Я видел еще одну его картину. А «Страсти Жанны д’Арк» — это гениальный фильм. Ведь все немое кино сейчас очень устарело, а этот совершенно современен. Весь фильм на крупных планах! Актриса попала в сумасшедший дом…

… Я вам очень благодарен за билет <на «Дядюшкин сон» М. Кнебель>. Понимаете, я же Бабанову очень люблю, и люди двадцатых годов вообще для меня особенны. Да, вы знаете, никакой инсценировки «Дядюшкиного сна» не требуется. Надо только выбирать.

… В фильме «Преступление и наказание» слабенький Раскольников, жуткий Порфирий и прекрасная Катерина Ивановна — М. Булгакова.

Неожиданно в этой резкой Катерине Ивановне — акварельность, и очень хорошо! Сама небось не подозревает. Я ее первый раз видел. Или вот в спектакле Ленсовета. Режиссер не пускает лирику. Можно себе представить, как Фрейндлих справилась бы: «Полдневный жар в долине Дагестана» и «Мальбрук…» <воспроизводит строфу по-немецки>; но ведь Фрейндлих великая актриса — и вот как она выворачивает карманы Соне, эта сцена — именно тема жажды, очень важная для Достоевского…

23.03. <В антракте и после «Дядюшкина сна» с Бабановой.> Это второй в моей жизни шок. Первый — когда я увидел старого Церетелли и Коонен, особенно уже в номере гостиницы… Взял бы на себя жестокость сказать, что не надо больше уже играть на сцене… Понимаете, я же помню Гогу… Кнебель, конечно, из МХАТ 2-го. Эта тема свиных рыл — и князь К. трактован как чеховское <М. Чехов>…

… Надя, Бабанова все-таки есть Бабанова. Я расчухал это: с одной стороны, здесь «свинарник» МХАТ 2-го, а с другой — Бабанова сама по себе — захлебывающаяся фантазерка, оказывающаяся перед собственным злом…

Вилькина — настоящая, сразу понятно, с первой реплики, как-то таинственно это происходит в театре. Она настоящая, но играет современную стерву, а ведь у Достоевского шиллеровское, благородное. Мхатовско-второе — ей чуждо.

Орлова — актриса, это сразу видно, но, в общем, она играет только пьяную. Вот Бирман (в полупустом зале были в Ленинграде гастроли. Вас плохо учат в институте. Ведь это все надо рваться застать. Ведь если не представлять себе МХАТ 2-й, то ведь весь этот «свинарник» воспримется как просто грубость, например!) играла так, что в итоге падала на колени перед Зиной, «опоминалась» — понимала вдруг, что единственная распятая здесь — она. В князе К. они пытаются дать чеховскую тему. Сцена с пением Зины — тут попытка мейерхольдовского — вдруг у него, он умел и любил, — остановка всего времени… Но не дотянуто. Дамская режиссура — но очень последовательная, квалифицированная. Да, Кнебель целиком из двадцатых годов. А тогда ведь было два потока — «свинарник», нэп — и абстрактность, «очищенность».

В Гиацинтовой совершенно разочаровался, и поразительно, ведь гениальная, глубокая Бирман всю жизнь дружила с ней. Гиацинтова — техника, изящная — и все. Пустота.

Мейерхольд после революции говорил лишь технологически, а символистская суть, дореволюционная, была, но не высказывалась.

28.03. Все-таки у меня вызывает брезгливость то, что у Берковского в этой книге <«Романтизм в Германии»> тысячу раз употреблено слово «свобода» без всяких оговариваний, по-либеральному. И как можно, ведь он не мог не понимать, по-моему, что творил, ведь он занимался немцами, а ведь вся немецкая философия направлена на выработку понятия свободы, и романтики это все же начали! Уже Кант понимал, что одним словом здесь не обойдешься у него это понимание — через *разрыв*, но все же понимал проблему!

Тонко, хоть не разработано, верно у Берковского, что Кляйста Германия

стала читать и признала через Достоевского.

Вообще в немецкой литературе я выше всего люблю Шиллера и Кляйста. Раз видел Кляйста, как у вас «Библиотека драматурга», и кинулся, но увидел, что «Пентесилея» в переводе Корнеева, и отшатнулся. Я его знал. А ведь это прекрасная пьеса. Вы знаете, ведь есть перевод Сологуба, и отличный, ведь в нем есть что-то от Кляйста.

Ну вот переводы Пастернака. «Принц Гомбургский», там, помню, принц говорит: «Я был у тети» — это слишком, такой лексики быть не могло, хотя и верно, что нет у Кляйста, отнюдь нет высокого стиля. Или Шекспир, моя любимая пьеса — «Макбет». Понятно, что пастернаковские переводы передают его, и во вторую очередь Шекспира. Но именно как большой поэт он чувствует Шекспира, и Макбет у него черная, трагическая фигура, понятная человечески.

… Традиция относиться к «Разбитому кувшину» как к комедии, а ведь это, по существу, пьеса об одном из воплощений черта. Вообще Кляйст прекрасный.

А Гете я ненавижу — ханжа, пресный.

Мне всегда были чужды и отвратительны слова Гете («часть той силы зла, которая творит добро»). Это не так… Вся суть в том, что добро и зло в каждом человеке и случае «качаются». Ну вот Шварц был добр творчески — но ведь что у него: зло «откуда-то» извне, вдруг. Это несерьезно. Зло — изнутри.

Я все время переживал романы то к одному, то к другому поэту. В шестнадцать лет — Блок… Ходасевич, Мандельштам. А Ахматову — всю жизнь любил. Мужчины любят Ахматову.

«Все души милых на высоких звездах,
Как хорошо, что некого терять…»

<Еще читает.> О, она читает стихи, как их читали тридцать лет назад, «развывая»… Я как-то был у нее в первый раз — надо было написать для Британской энциклопедии. Я ей понравился. Меня поразило, как она умна. И вот приходит к ней ее подруга, Срезневская (изумительные стихи ей посвящены) — и начинается беседа предамская. Она, вероятно, заметила, что я выкатил на это явление глаза, и сказала потом мне: «Вы удивлены? Понимаете, она не может иначе!» Мне нужно было для энциклопедии ее фотографию, и вот она достала свои альбомы. Боже, что за древние огромные шляпы, платье, как это давно. Страшновато!

Маяковский понимал поэзию.

29.03. У Берковского я сказал как-то, что Мандельштам похож на Гельдерлина (я Гельдерлина очень люблю, он не романтик; он лучше, чем Рильке) — оба «опрозрачнивают» вещи… Понимаете, с приходом буржуазности это стало задачей поэзии… Гельдерлин прекрасный поэт. (Есть чудное стихотворение «Греция»…) Новалис и Тик изумительны в прозе, у них музыкальная проза — ну вот Гоголь в «Майской ночи»; Гофман иногда (Серпентина в «Золотом горшке»). Это не то что Белый понимает — эта рубленая проза, а не музыкальная.

У Новалиса прекрасные стихи <о небе и земном, о боге на земле, читает по-

немецки> — так его переводил В. Гиппиус, это модерн, но убого, нельзя им романтиков переводить, сусально и убого.

И у Гете стихи — музыкальны.

04.04. Есть актеры на маленькие роли. Вот в Александринке, вообще, раньше были такие актеры. Старичок Усачев играл Репетилова блестяще. Видно было, что это угрожающая сторона, пародия Чацкому.

Вообще актер — это когда человек что-то серьезное собой представляет. Вот спорил с Калмановским на его защите.

Певцов был грандиозный актер, больше, чем пишут о нем. Последний неврастеник. Я вообще не поклонник Н. Симонова, хоть это действительно крупный актер. Но вот одна его роль, я говорил вам, была поразительна: Лаевский в «Дуэли». Романов — крупный актер, играл главные роли — но я-то думаю, что он был актер прекрасный на небольшие роли: он играл Крогстада в «Норе» — потрясающе, а ведь роль далеко не главная. Доктор Ранк значительней, ну, Хельмер неинтересная роль, хоть и главная, и он, конечно, мог на нее претендовать.

Мичурина-Самойлова — старая актриса, вышивала бисером: блестящая отделка, не имевшая уже своих ценителей в новой публике. Я как-то для заработка устраивал вечер в ВТО об актерах-блокадниках. Она изумительно играла в «Дуэли» с Симоновым — XIX век и неврастеник десятых годов! И сам вызвался к Мичуриной-Самойловой. Меня поразило, насколько она умна! Я ей понравился, она, проявив доверие, стала намекать мне на книжку ее мемуаров, помочь написать. Не знаю, может, я бы и не отказался, для заработка — но у нее приживалка, заревновала и дала это понять. Так вот я думаю, что настоящие актеры большие в действительности и умны. Коонен была чудовищно самовлюбленна — но я ее доводил до такого состояния, когда с нее все это слетало, и мы несколько часов в прихожей — стоя — говорили. И о последних днях Таирова и о другом — и умна. И Ахматова.

09.04. <Проблема рецензии на «Романтизм в Германии» Берковского.> … Он извращает реальную картину. Ведь есть, помимо всего прочего, и некая истина — и с ней он не в ладах. У него живые, хорошие разборы — но получается захлебывание об абсолютной свободе про ранних романтиков, фигура Шлейермахера — роковая и мрачная — подводит к реакционности поздних, причем совершенно необъяснимо, почему они художественно превосходят ранних!

Между тем картина реальная такая: человека вне общества не существует, он ничто. Следовательно, человек всегда с диалектикой свободы и необходимости. Кант уже это хорошо понимал — про необходимость. Диалектики у него еще не было, но было, в разрыве, параллельное существование свободы — «представление» и необходимости — материальный мир.

У ранних романтиков было однобокое, одностороннее пристрастие к свободе — но именно как противопоставление необходимости, учет ее — в виде открывшейся им буржуазности отношений. Это же у Фихте. Шлейермахера, которого Берковский подает как злого гения, — я читал, это

прелестный философ. Он был на самом деле их спасением. Да, для них это означало уход в католицизм — но суть та, что без Шлейермахера невозможен Гегель: Шлейермахер восстановил необходимость в своих правах. У Гегеля уже диалектика свободы и необходимости, но в чисто идеальной сфере. Он «снял» кантовский разрыв — но также с односторонностью.

У Берковского остается загадкой, почему Кляйст велик. Он отдельно его прорабатывает как реакционера и отдельно говорит о художественных достоинствах. На деле здесь достигается трагический реальный человек, чего быть не могло у Тика. У Кляйста как раз «абсолютная необходимость» — та же «Маркиза О.» и все его произведения. И «Пентесилею», я помню, Берковский в свое время читал как совершенно субъективистскую вещь… Да, это была реакция, но реакция совершенно объяснимая, был *трагический реальный человек*, потерпевший общественное разочарование. Именно с Кляйста началась живая трагическая личность в литературе.

Надя, вот вы, вероятно, не читали, а прекрасная вещь у Кляйста — «Амфитрион», прочтите.

Гегель все время ревниво огрызался на романтиков, но он — на их плечах. Недаром в «Философии истории» у него целая главка посвящена Новалису.

… У Долинина, старика, есть старая и несколько дикая сейчас статья, и он по-соловьевски (он соловьевец был) изложил, но статья блестящая по материалу. Он дает текстуальные совпадения Толстого и Герцена. Толстой ворчал — но прилежно знал Герцена. Правоверные толстоведы разделяют Толстого на этапы: вначале одно, а потом общинник. Вот Купреянова, пишет оглоблей, очень, крайне грубо, но и умна — так вот она, значит, отрицает это деление на этапы наконец. Ведь хрестоматийно излагалось так: что вот поехал впервые Толстой за границу, и ужаснулся буржуазностью, и оборотился к деревне.

Реальный Запад показал России Герцен, именно после 1848 года, крах буржуазной демократии, ведь и Ленин — с этих пор новая сила, пролетариат. В России до Герцена западники Запада не знали. Белинский этим страдал, например, и Чичерин — одногодок Толстого, который очень ему доверял. Герцен вводит это знание. Говорить, как говорят, о синтезе славянофильства и западничества — такая же бессмысленная вещь, как о синтезе Станиславского и Мейерхольда в Вахтангове, как было модно. На самом деле происходит «снятие»: в какой-то момент становится очевидной односторонность.

11.04. Разумеется, Берковский ведал что творил, когда дал в сборнике текст о Гельдерлине в переделанном виде. Но мою мысль об опрозрачнивании он превращает в «раз-воплощение». Я-то имел в виду совсем другое. Вещи в тени превращены у Мандельштама. А это самое развоплощение — это ж означает ничего не сказать, это ж обыкновенный закон художественного творчества! Вообще же за ним раньше никогда этого не знал, может, это был жест старческого отчаяния?

Он очень боялся смерти — но почему тогда так зло, будучи последний раз на кафедре, посмотрел на Марию Лазаревну Тройскую за то, что ее аспирантка назвала его статью о Гофмане тридцатых годов вульгарно-социологической.

Аспирантка-то дура, эта как раз к дельным его статьям принадлежит.

… Марго Фонтейн — я вам рассказывал — это было английский трагически очень XX век, не похожа на Иветт Шовире.

Я был свидетелем страшнейшего провала Улановой — молодой, и в расцвете славы — в «Баядерке», специально для нее восстановленной. Вообще, сейчас восстановление старых балетов, Петипа, — немыслимо. Раза два прошла «Баядерка» всего. Большой художник чаще всего сам понимает. Я как-то сидел близко. Рядом сидел Завадский, который Уланову чтил, и подчеркнуто плакал по сюжету. Я видел, как с нее лил пот по голому телу — только две ленточки было, и эта тяжесть, пот как-то связывались с ощущением ею самой провала, я думаю.

<О «Соборе Парижской Богоматери» Р. Пети.> Ну, «сороконожка, готовая к экстазу» — это уже немало в балете для «народа». Да ведь, пожалуй, это удел балета — копия прекрасных идей.

… Реально в «Двери хлопают» Алиса понятна в сопоставлении с Заморевым. Именно в сочетании с его автоматизмом понятно ее стремление к порядку!..

Это, знаете, у Бахтина идея: «жанр формирует свойства произведения». У него это от формальной школы. Это популярно кругом, но абсолютная неправда. Начало всего в художественном произведении душа. Вот мы же с вами видели «Дядюшкин сон». Реально там важно не то, как это построено, а Бабанова и Вилькина. Ведь что там происходит — Бабанова, человек своего поколения, играет фантазию, превосходящую реальные условия, полет фантазии — упертый в итоге в пустоту! Да, это тема ее времени. Вилькина играет полное сознание этой пустоты, попытку ее превозмочь — и неудачу в этом. Я же свидетель обеих эпох, я вижу это. Мне показалось, что Вилькина в конце улыбнулась, когда Бабановой поднесли цветы. Бабанова доказала, что, физически развалившись, она творчески верна себе, осталась художником.

Думаю, что Вилькина могла бы и сформулировать это, что она делает. Большие художники могут это, а Вилькина большая актриса, хоть я ее впервые видел. Она значительнее, скажем, чем актрисы «Современника». Те представительствуют поколение в его типических героях, а эта — о времени своем в целом, чего те не делают.

Бывает, человек просто ленив и равнодушен к людям, то есть эгоист на самом деле, а не добр, как показывает его наружное благодушие. Бывает, конечно, и реально добрый человек, который не хочет зла… «Злой» человек в том, в чем он добр, зато добр по-настоящему, и он стоит добрых. Это, по-моему, вообще самые настоящие люди.

Я не могу никогда говорить с задней мыслью, как большинство говорит. Это плохо, надо как-то с задней мыслью… Нет, Надя, это просто «сентенция». Что-то я с вами откровенен. Так же трудно. Да я с горем пополам и прожил. Мне помогло счастливое стечение обстоятельств, и еще соседи — Костелянец…

Де Голль пришел к власти тринадцатого, Сталин умер на тринадцатом томе Собрания сочинений. Это дело ритма. Кому сопутствует, кому препятствует.

Предпочитаю ровное занятие в это время.

… Расина я люблю, у него изумительные стихи. Да, «Аталию» очень люблю. Ну и «Андромаха» великолепна. В «Аталии» уже есть что-то шекспировское. Реально, по-моему, он лучший поэт Франции. Хотя Вер лен великолепен. Они раньше привозили «Британика» и «Федру». Федру играла современная, с фрейдизмом, мадам, модернизированно. А «Британик» был хорош: Нерон и Агриппина, актриса. И «Жаворонка» привозили — великолепная Жанна и Король с игрушками. Во второй раз в «Британике» великолепен Нерон. А вообще, видно было, насколько французы живо воспринимают Расина, актеры, видно было, купались в нем. <Все названия произносит по-французски.>

16.04. Золотницкий не понимает, что стиль — это содержание. Гладкописание само по себе абсурдно. Тургеневская «гладкопись» предельно содержательна. У него это содержательный артистизм. Скажем, Базаров, конечно, не может по глубине сравняться с Раскольниковым или с князем Андреем. Но зато здесь достигнуто совершенно сознательно такое положение, когда Базаров дан вне разорванной современности, они исключены именно благодаря тому чуду, что он, Базаров, дан стилистически *артистично*!

Серман дал очень хорошую рецензию на книгу <«Диалектика души» в «Войне и мире»>, но неверно требует названий главам. Мое «своеобразие содержания» он заменяет «мыслью». Бог с ним, хотя это совсем не верно: содержание искусства специфично, суть в сцеплениях, соседстве образов, а не в логическом развитии, как собственно научная мысль.

У Эйхенбаума, с его тонкостью, замечена была аналогия: Елена гомеровская — Элен Безухова. Но не развивал. Я пишу о невозможности в современности античной Елены: светская проститутка; а реально Елена Спартанская — Наташа. Это начато было в «Обрыве».

Реальное было в бахтинской концепции полифонизма двадцатых годов — защита индивидуальности. Но вообще он доходит до абсурда: у него роман полифоничен, а драма есть проекция авторская; но ведь это абсолютно противоречит природе драмы и театра: Чехов видит Москвина — Епиходова и заявляет, что это прекрасный персонаж, но не тот, что он написал!

21.04. Надя, я ж и с вашими текстами то же: не способен идти по тексту, с замечаниями, а только как целое, с птичьего полета всегда, а так — ведь это авторское дело… Я сужу обо всем не по частным вещам, не могу, а по «началам», вот как Достоевский… Ведь у него Ставрогин — самоуничтожение зла.

22.04. Я очень люблю дореволюционного Вертинского! Это XX век. Это русский вариант лучших французских шансонье, демократизм, массовое искусство XX века. Но только французские певцы как бы «запанибратничают» с аудиторией, идея: певец — словно человек из зала, такой же, как любой. Контакт с каждым. Вертинский же берет банальный романс и делает его настоящей поэзией, расхожее делает истинным.

Блок, «Буйный ветер играет терновником» — Вертинский все переменяет. Это гениальное стихотворение, я его очень люблю. Оно внешне спокойное — и

в разрывах. Вертинский же делает на единой элегической эмоции. Ахматова, «Сероглазый король» — это тоже внешне спокойное изложение с абсолютно ясным подтекстом, с самого начала параллельным. Анненский — он вообще внешне сдержан. Вертинский меняет слово: у Анненского «нельзя», у Вертинского — «темно». Это ж другая эмоция совсем. В конце я ждал, чтобы не было финального выкрика, но Вертинский не удержался. Это гениальное стихотворение.

… У Пруста про афиши — ну точно у меня: я также очень любил представлять по афише свой спектакль и из-за этого не ходил на реальный спектакль и иногда терял.

У Вертинского еще, по-моему, всегда есть ирония, она, по-моему, часто улетучивается в записях. Его руки виртуозны — вот Мартинсон великолепен был в этом смысле. У Юреневой была великолепная статья о Мартинсоне в «Современном театре» за 1931 год, о его Хлестакове.

Так вот, песни Вертинского «В бананово-лимонном Сингапуре», «Лиловый негр» — это афиши XX века, объявления транспортных агентств, на мой взгляд! Ирония — ибо вы получаете в этих «афишах» красивее, чем есть, не бывая реально. Ирония — и печаль, грусть, по-моему!

24.04. «Житие протопопа Аввакума» — изумительная вещь. Ведь так трудно, избегая штампов, искренно говорить о себе!

Вот кто знал русских священников и попиков, это Лесков. «Соборяне» — его Ахилла — какое удивительное, непостижимое сочетание внешнего буйства и внутренней, наоборот, тишины! Или Туберозов — совсем другое — но именно русские попы, их не представить ни католическим священником, ни пастором.

Сережа Владимиров в свое последнее лето жил в Пушкине, я к нему туда приезжал. Он не раз там жил и хорошо знал. Водил меня по Царскому Селу. Эти места прекрасны своей простотой и тем, что очень вписаны все эти дворцы в природу окрестности, безупречно. И Сережа там был прекрасен и очень вписывался. Эту память я сохраню до конца дней. Понимаете, я понял, что в Сереже было дворянское — простота. Мужики могут быть так просты и дворяне. Купцы, мещане — с претензиями на что-нибудь. Он был там прекрасен.

Я еще больше Павловск люблю. Там в хорошие отношения мы с Берковским гуляли. Он на природе хорош, с ним можно было говорить целый день — а ведь в помещении он бывал невыносим после нескольких часов. Все оттого, что он же был насквозь чувствен.

Фимка <Эткинд> был фактически неправ и тенденциозно, что переводить стали оттого, что нельзя было печататься: Пастернак начал переводить до революции. Ахматову я спрашивал, вот бы перевела «Федру» — она ответила, что переводы ее не интересуют. Потом стала переводить: «стало интересно».

26.04. Я рад, что посмотрел этот фильм <«Голод» Х. Карлсена>. Роман я читал очень давно и помню совсем смутно — «Илаяли» в основном, и все. Ну, портрет Достоевского в кадре я, разумеется, заметил; это им важно; хотят сказать, что они Гамсуна подают через Достоевского. Сам Гамсун

великолепнейший писатель — но вот он утверждал, что зависим от Достоевского и никак — от Толстого. Здесь речь, конечно, не о том, кто лучше, мне Толстой чужд более; но реально Толстой даже больше к XX веку причастен, чем Достоевский.

Гамсун более от Толстого, чем от Достоевского, зависим реально. Как, между прочим, и Пруст, его, декларируемая им, связь с французами более даже условна. Суть в том, что, в отличие от Достоевского, у которого развитие героя дается сплошной линией, Толстой дает это в разрывах. Это и сближает его с XX веком. Это то свойство, которое современники сразу отметили как непривычное новшество. Если вы помните, у меня в книге о Толстом место — Анненков говорит, что у Толстого в «Войне и мире» куски, отрывочность, скачки: это и есть! «Разрывы». Актер <в «Голоде»> это делает хорошо — вот у него и в сексовой сцене маска и лицо, и нет искусственности. У актрисы это предусмотрено: из-под чувственности — другое, но не удается. Фильм истеричный, но это есть в Гамсуне. В фильме есть от немецкого экспрессионизма. Культурный, хороший режиссер. Пейзажи города отличные. Все эти парадоксы с продажей жилета и тут же отдачей денег — это гамсуновское.

«У врат царства» — в МХТ шла — существует в отдельном издании. Существует мнение, что пошлая пьеска, но я прочел. Гамсун очень сильный писатель. Его «Мистерии» — это прекрасная поэзия, и вам непременно это надо прочесть.

Вы знаете, это очень стоящее дело — изучить человека досконально. Хотя и другая сторона: надо человеку оставлять что-то. Софья Андреевна — женщина была сквернейшая, мелочнейшая, — но ведь ей нельзя не посочувствовать — ежесекундно и десятилетиями под таким беспощадным микроскопом, видящим на милю под землю. Достоевский тоже умел видеть насквозь и досконально — но ведь он был при этом и всеобщим сочувственником: Федор Павлович Карамазов ведь возбуждает и что-то доброе, и ведь он по-своему глубок.

… Мариенгоф был в старости интеллигентный седой человек; в Комарове как-то предложил мне поговорить зайти к нему: «Я думаю, мы отлично поймем друг друга». И как-то не собрался ни в этот день, ни на следующий, ни через день — а на четвертый день Мариенгоф умер… Эйхенбаум — позвонил мне и сказал, что ему есть о чем со мной поговорить, приду ли я? Я сказал — конечно! Когда собрался — Эйхенбаум умер. Ахматова — тоже!

Они все принимали меня за своего. Я очень люблю людей двадцатых годов. Помню, были гастроли Камерного театра, и Таиров позвал меня к себе поговорить, и я проболтался знакомому, и потом он меня спрашивает: «Ну что, поговорили по душам, два старых сноба?» Я ответил: «Да, да, — именно так!!»

Русский роман XIX века — Достоевский и Толстой — это то же, что до него была живопись в Италии Возрождения. Это мировая эпоха. А живописи в России не было. Я ценю, уважаю современную этому роману живопись передвижников — за тему социальную, — но ведь это не искусство, по существу. Была икона — да. Грек гениален, — и Рублев, хотя я его меньше

люблю; он велик тоже. Ге не люблю, натуралист истеричный. Вот Толстой его любил.

Советский период бледен…

… В. Белов очень хорош. Прочтите его «Привычное дело», это очень сильная вещь. «Плотницкие рассказы» прелестны, хотя, может быть, излишне светлы. Язык, хорошо написано. В. Быков меня не прельщает, чуждо мне, хотя он видит хорошо, вроде правдивостью берет.

Ю. Казаков — вот реально сильный писатель, но в душе «фашист» <рассказывает «Запах хлеба»>. Вот он и есть эта фигура, которая потом бьется на могиле — и снова «фифа».

Пруст — перевод старый, Франковского, «В сторону Свана», лучше: есть интонация Пруста. Я читал по-французски. Знаю язык не очень хорошо, но интонацию улавливаю остро.

Кушнер лучше начинал. Я Сережу <Владимирова>, когда он писал «Стих и образ», удерживал от завышенных оценок. Дело в том, что с пятьдесят шестого года был, да, скачок: вдруг открылись темы, богаче интонации, можно было чего-то ждать — и ведь ничего не выросло. Кушнер — воробьиная душа, от этого некуда деться. Интеллигентен, современный — и все. Может быть, я пристрастен, он друг Максимова.

Бродский мне не нравится. Он был опекаем Ахматовой; но Берковский открыл мне: Анна Андреевна старая женщина, а он «дров наколет, воды принесет». За это можно уважать.

29.04. <В связи со статьей А. Альтшуллера об Ап. Григорьеве.> Я говорить могу только о целом и по ассоциациям, сквозь текст же лезть не могу и считаю неверным. Если бы мы наглазно говорили, добились бы еще больших разногласий. Я бы тянул в сторону обострений, а ему это ни к чему. И у него брезжит реальный Аполлон, он почувствовал; «веяние» — не «любимое выражение» Григорьева, а серьезное его шеллингианство. Он напрасно всерьез цитирует Гуковского, который приравнивает детерминизм к историзму. Для самого Гуковского эта «теория» была «лесами», с помощью которых он открывал реальные вещи (Эйхенбаум так говорил о теориях); сама же эта теория вздорная. Но реальное изложение Альтшуллера опровергает обе эти крайности: и детерминистский «объективизм», и оголтелый субъективизм молодых щенков: явление кризиса — моль, нападающая на старую шубу.

… Сапунов — интересно: даже цветы у него зловещие. «Балаганчик» у него ведь очень живописен — а у Блока, по-моему, графично. Пантомима — та может быть зловеще живописна.

Бенуа — культурник, но и у него есть настоящее — к «Медному всаднику».

«Тяжелозвонное скаканье по потрясенной мостовой»! Знаете, это надо придумать! И странно, что такой маленький негритянский человечек — хотя красавец высокий, действительно, было бы лишнее…

И его, Бенуа, Версаль — хоть он и француз — это совершенно русское, никакой не Людовик XIV. Вообще, я считаю, что расово-национальное играет второстепенную роль после культуры. Я, помню, говорил Берковскому, в период его бурного русского национализма — он внимательно слушал. У

Лескова есть роман «Островитяне» — о немцах Васильевского острова. Так там есть история про немку Маню, когда она поехала в Германию, она была там русской. Знаете, немка Маня — это надо придумать, это ни Толстой, ни Достоевский бы не смогли. Лесков мог писать такие ужасы — а Толстой и Достоевский писали кровью, «сукровицей» (по выражению Толстого).

У Лескова был сын, который умер всего лишь лет пятнадцать назад, был военным офицером, принял советскую власть… У него были страшные трения с отцом, который не терпел его за карьеру бурбона, а он не терпел за это отца. И вот этот «бурбон» написал книгу об отце, абсолютно в него перевоплотившись. Да, двойная жизнь! Написано как будто Лесковым-отцом. В курсе всех дел журнальных; о взаимоотношениях с Достоевским: нетерпимость их относилась к внутренней сугубой близости. Прочтите, книга очень хорошая.

Г. — Смердяков, с самого начала вызывает только омерзение. Начал он с того, что сказал, что хочет «учиться» у меня. Я ответил, что этого не понимаю, не умею и не принимаю. Смердяков, зло без романтики, болото, лакей. Сатана в облике лакея.

Бёлль мне не нравится; он надоедает. Берковский покойный как-то точно сказал: лазаретная литература. И не без высокомерия — о Ремарке. Ремарк действительно не литература, но «На Западном фронте без перемен» написано кровью, человеком, который рискует жизнью. Ремарк подражает Хемингуэю. Хемингуэй же достоин многого — это попытка провести Л. Толстого в XX век. Сэлинджер ерунда, он не замечает, что его герой такой же противный, как другие герои, — только истеричный. … Сэлинджера я просто не терплю.

06.05. <Читает последние неопубликованные стихотворения Цветаевой.> О Левитане… — ну, это стихотворение не будет напечатано до тех пор, пока жив Левитан. Знаете, я его тоже ненавижу: бывает такой органически проникнутый фальшью голос. Да здесь еще и культивировалось.

<Читает самое последнее.> Вот интересно, ведь Цветаева признавала многих и разных современных ей поэтов — а здесь называет только мертвых («Мы встанем…»). Это настоящее, цветаевское.

… Я живопись еще больше любил, чем литературу.

Понимаете, надо отделять реальный масштаб явления от личных пристрастий. Конечно, выше русской литературы XIX века нет ничего, и я, например, просто человечески представлял бы собою нечто совершенно иное без этой великой литературы… И все же живопись я любил страстно. Свою юность я проводил в условиях, где не мог слышать имен Боттичелли и Нестерова, я сам их открыл в Эрмитаже и Русском музее!

У нас читалась история живописи, были экскурсии в Эрмитаже. И вот у нас на курсе была Оленька Морковская, пятерочница, ее любили и иронизировали, она была такая старательная и немудрящая. И вот она, когда мы уже выходили из итальянского зала, говорит мне: а хочешь, я покажу, что тебе здесь больше всего нравится? И что вы думаете — подводит меня к Боттичелли — «Святой Иероним» и Филиппино Липпи — «Рождество». Я был изумлен, и решил так, что это она женским чутьем, шестым чувством. О родстве душ тут не могло идти речи. Я думал, что она поведет к эффектам, там же есть и внешние

картины. Себя же я не выдавал ничем, это было настолько внутреннее переживание, что не разбазаривал его никак. Другое дело, если бы, скажем, она подвела к «Мадонне Литта» — это же совершенное чудо. Какой-то итальянец приезжал и сказал, что если это не Леонардо, то велик этот художник должен быть не меньше. Ну, мадонна Бенуа — это совершенный Леонардо…

… Анна Григорьевна была нелитературным человеком, только то, что ей говорилось и что видела, свидетельствовала. Вот вы не застали Дрезденскую галерею, а там была картина Тициана, «Христос и мытарь». Если ее увидеть, то уже ясно, и не забыть. Так вот, оказывается, Достоевский был в исступлении у этой картины, все смотрел.

Понимаете, там мытарь, фарисей, пытается словить Христа на слове — изображен книжником, худым, почти «бесплотным» — и артистичный Христос! — нет этих тициановских масс — но античный, прекрасный мужчина, говорит: «Богу богово, кесарю кесарево». Ведь это действительно так. В воевании с властью — не суть.

У Булгакова в «Мастере и Маргарите» Христос другой, и неверный, но художественно стоящий, а это не «баран чихал». Сцены у Пилата, фантастические сцены. Современные — вздор.

… Дрезденская галерея поразительна своими масштабами, совершенно необъятна. Там поразительный был Гольбейн — портрет — все как полагается, и обычно назывался, но при виде его «веру можно было потерять», как говорит Мышкин о базельском «Снятии с креста» с Рогожиным-раскольником, то есть верующим. Этот Гольбейн был, вероятно, темный, тяжелый человек. Абсолютно вывороченная наизнанку душа, до последних изгибов. Страшно. Как гоголевские глаза в «Портрете». Абсолютная живость, можно было бы счесть неискусством — но зачем человек без такого искусства? В конечном счете: темные стороны есть в каждом человеке — и вот тут они «снимаются» — и в «Портрете» так!

Не знаю до сих пор, люблю ли я Рембрандта. Он отталкивает все возражения. Он всегда «за», всегда оправдывает. Когда-то, в тридцатые годы, в Эрмитаже было сильнейшее собрание Рембрандта в мире, затем стало таять. Я очень люблю московскую картину большую Рембрандта: «Ассур, Аман и Эсфирь»: понимаете, страшная ситуация сводится к тому, что все трое имеют каждый свою думку. Это об одиночестве втроем <читает стихотворение Ахматовой>. О праве человека на свое дно, на свою думку, это объявляется прекрасным; зло «снимается» — и в гегелевском смысле.

Вы не видели у Рембрандта картину «Понтий Пилат»? Понимаете, старый унтер моет руки. И все. Израненный, измученный старый вояка, лет пятидесяти — пятидесяти пяти, расплывшийся не от довольства, а от ран, моет руки водой: боже мой, я через все прошел; все видел; за что еще это, за что еще эта невыносимая грязь <показывает этого Пилата необыкновенно сильно>. Но это надо придумать, знаете!

Рембрандт… живопись ли это… У Фромантена <«Старые мастера»> я понял, что настоящая живопись чурается особых живописностей.

Сохранилась, не потрескалась ли вконец дрезденская джорджониевская

Венера — *чудо*.

Я вижу, вы любите живопись? — прочтите Уолтера Патера.

А. Долинин знал о Достоевском все, и вот он сказал, что, не будь Анны Григорьевны, не были бы написаны последние великие романы Достоевского. Знаете, этого человека нельзя не чтить. Вот она была против опубликования своего стенографического дневника. Но вот изобличают Достоевского в бесчеловечности за описание смертей и прочее. Темное есть у каждого — но в жестокости видна чистота. Потенциальный убийца стал бы ханжить. И чувство его к брату и к ней!

… Или: сведения о Сусловой — страшной, вероятно, женщине — нужны, когда берешь «Игрока». Ведь все имеет хоть какое-то отношение к творчеству.

Гинзбург сделала свое первое имя на том, что объявила: Веневитинов — плохой поэт. Мое мнение: Веневитинов большой поэт. Он умер мальчиком двадцати двух лет, и если оставил после себя несколько гениальных стихотворений — это великое дело. Он любил Зинаиду Воронцову — с разносторонними способностями, но пустую, по моему мнению, красавицу. Она ему подарила кольцо, и он завещал себя похоронить с ним — это есть в стихотворении. И вот когда срывали кладбище, его могилу открыли и сняли кольцо. Это уже ничем не оправдываемо. Осквернение памяти: ясно же, что для Веневитинова это было сокровеннейшее дело.

<Скульптор Эрьзя.> Это трагичнее всего Врубеля вместе взятого. Надрыв, излом, больное. Хотя у Врубеля на моих уже глазах, мне кажется, тускнеют краски. Его Демоны — это настоящее, хоть совершенный излом. Коненков и Эрьзя — они настоящие, в коненковском — больше трагедии, чем во Врубеле. Эрьзя — трагичный. Но вот мужики, а как сказывается эпоха, стилизуют свое, «исконное». У Эрьзи я был дома с экскурсией. Старик, его умоляли остаться, а он все свои работы вывез в Россию, это миллионы — и никто не смотрит в запасниках… Но они не гении, нет…

… Да, двухтомник Мейерхольда не интересен. Перепечатка его книги «О театре» — да, но и она понятна лишь тому, кто видел его спектакли и знает его мизансцены.

Когда я увидел «Мистерию-буфф» Фоменко, я понял, что это идея защиты «интеллигенции против плебса» — и понял раз навсегда, что это бездарное *лакейство*. Помню, как были ошарашены С. Владимиров и Женька, когда спросили: «Ну как?»

… Во всяком случае, нападать на революцию бессмысленно. Тогда надо отменить и всю русскую литературу.

12.05. Вот вы любите живопись — вы почитайте Вельфлина — сначала «Ренессанс в Италии и Германии», потом — «Ренессанс и барокко». А Шпенглера? Это прежде всего очень хорошая лирическая литература — «Закат Европы», — лишь первая часть по-русски…

Шпенглер чрезвычайно талантлив и художествен! Но — вы особенно не поддавайтесь его идеям. Его мысль, что культура развивается несколькими линиями — верна. Но мир все-таки един и развивается непрерывно. Хотя Шпенглер и многое черпает из Гегеля. Но его рассуждения с геометрией,

математикой — так талантливо, остроумно!

14.05. Вот я прочел книгу Асмуса о Канте и сборник статей. Ну вот статья Гайденки этой самой: видно, что любит она Хайдеггера и Кьеркегора, о Канте тоже с почитанием — но из ее писания вытекает, что Гегель, хоть и требует пиетета, все же что-то вроде дохлой собаки. Но тогда и Кант неверно освещен. Я очень сам люблю Канта и читал его, это была трагическая фигура, у нее он модник. Гулыга — вероятно, из молодых, тоже сноб.

… Не знаю, что за человек Любимов. В «Зорях» портит злободневная вставка о «канале имени Сталина». В его «Зорях» есть такое — когда старшина ревет, этот мужской рев необходимый, — я весь остаток своих дней буду помнить, я за это помолиться за него могу, поклониться ему. Такое же за последние тридцать пять лет только — в «Мамаше Кураж» — как у Вайгель дрожала челюсть, когда ее сожитель не делился с ней похлебкой. Это дрожание было видно в последних рядах.

18.05. Я полистал литературные обзоры в «Северной пчеле» за 1868 год за подписью Н. Соловьева. Это сиюминутное как бы порхание по злободневным склокам, но столько верного! <Читает цитаты, ликуя, что сам — не пальцем в небо, раз подтверждено легкомысленным современником.> Понимаете, ведь он в точку попадает: Толстой занимался не «типичным героем в типических обстоятельствах», а индивидуальным — и вечным, общечеловеческим в нем! Я бы, скорее, мог найти такое у какого-нибудь аспирантика — за его непосредственностью, его голова еще не забита схемами. Этот же Н. Соловьев, который так невысоко котируется, третируется — был именно непосредствен и умен.

В сборнике «Кант и современность» статья «Кант и неопозитивизм». Я этого не люблю, но был приятно потрясен: там выговорено, что у Канта синтетические и аналитические принципы. Я оттуда и взял, и боялся, ведь Кант под вопросом.

22.05. <Об издании «Гегель и современность», непохожем на «Кант и современность».> Да, там «игры», а здесь официальная точка зрения. Это все поучительно! Причем одни и те же люди — Ойзерман, Асмус — это стоящие старики. Если на Канта косились, то Гегель был «реакцией аристократии на революцию». В двадцатые годы писали лихо, всегда было ясно и определенно лицо автора. Потом — глухо; заморожено издание собрания сочинений. Потом — «Феноменология духа»! — основное. Это по-немецки слишком трудно читать, это и по-русски трудно. Кант сложен, но, если вчитаться, все становится по-человечески понятно. «Эстетику» Гегеля тоже легко и приятно читать. Но «Феноменология» — иное. А тут вышла, и с толковым (!) предисловием молодого Давыдова. Старики, видно, боялись писать.

Сейчас пишут не так, как в двадцатые годы, сейчас страшная начитанность во всем, что пишется, купаются в своем материале.

… Мне более всего из преподавателей, я говорил вам, дала диаматчица. Она была очень хороший философ. Я ее встретил потом раз в антракте «Царя Федора» с Хмелевым и понял, что ей это должно было понравиться, тут была философская пища. Это был грандиозный спектакль — на философском (о

государственности, о личности) уровне. Я спросил, ну как? Понятно было, что она потрясена.

Хмелев был крупный человек. Я думаю, что он был в не меньшей степени школы Мейерхольда, чем Станиславского. Но он был страшнее, чем Мейерхольд и чем, скажем, Достоевский. Он понимал необходимость зла. Достоевский и Мейерхольд тоже понимали зло, но у них любовь к жизни. Зло освобождающее. Хмелев, например, находил справедливым историческое зло…

Я никогда не понимал, когда на Мейерхольда нападали за формализм. Кто напишет это когда-нибудь? Ведь мизансцены, свет — все было о человеке, содержательно предельно. Какие у Мейерхольда были пылкие молодые люди, боже! — Нелькин, Чацкий, Жадов!!!

… Ведь это страшно себе представить, как они ходили по университету втроем — Гегель, Гельдерлин, Шеллинг!!! И когда кто-нибудь хлопал Гегеля по плечу — не представлял, что это он задел! В Гегеле трагедии, преисподней в сто раз больше, чем в Мефисто. Не люблю Мефисто. Из них троих печальнее судьба у Гельдерлина. Шеллинга я не очень ценю. Он самый был благополучный: кафедра, школа, мировое признание.

… Собаки удивительно похожи на человека. Вот собак-юноша — у него трагические глаза Иова, это юноша, впервые сталкивающийся с жизнью, это трагедия. Собака это не кошка, которая, если садится к вам на колени, то только оттого, что там ей тепло. Самовлюбленное животное. Я раньше собак не знал, а любил кошек и птиц. Все живое разное, бывают менее самовлюбленные. У меня был кот Василий. Трагическая судьба. Моя мать, уже совсем старая была, перевезла его, старого, через озеро и оставила там. Он переплыл и у порога издох.

25.05. … Ходасевич большой поэт, абсолютный XX век: поэзия новая устанавливается из констатации полного омертвления прежних поэтических критериев…

28.05. … Да я совсем не люблю писать. Когда учился в старших классах, я выбрал предметы, остальные отставил — вот математикой, биологией занимался. Но было так, что я доказывал теоремы — и совершенно самостоятельным путем. И математик говорил, что мне бы надо заняться математикой. Я вот думаю сейчас, что так и надо было сделать: математика ведь самая компактная наука, не надо так много читать. Я преподавал бы в вузе, было бы свободное время — читал и думал бы сам по себе, без этой изнуряющей муки с публикацией книг. Не «почитыванием» занимался бы, а думанием о жизни и чтением, это мое дело, и серьезное.

А вообще, я реально хотел быть актером и режиссером — просто хотел построить свою жизнь в театре, — но понял, что театра без аплодисментов и без интриг не бывает.

07.06. Цветаева — я ее страшно любил <читает>. Я как-то прочел Ахматовой ее стихотворение, замечательное, и эта злющая женщина сказала: «Ну, она тогда любила такого-то». Разумеется, Цветаева была совершенно другим человеком, абсолютно самоотверженным <читает ее стихи «Ахматовой»>. О смерти — ее характерный и постоянный мотив, начиная уже

с ранних стихов <«Идешь, на меня похожий…»>.

… Ну, Оцуп, конечно, куда меньшего масштаба, чем Ходасевич. Но он настоящий. <Читает: «Теплое сердце брата укусили свинцовые осы», «Моя душа коричневой жабой…», «… Я приснился себе медведем».> Ленинград той поры очень у него узнается.

Вообще поэзия XX века связана не с поэзией, а с прозой Достоевского и Толстого. Ну вот Блок — с Тютчевым, — но и тут проблемы Достоевского параллельные. И Ходасевич тоже отсюда.

Искусство, поэзия XX века вообще, по-моему, занимается тем, что непоэтическую, обездуховленную современную жизнь берет как материал для новой поэзии: Кафка. Констатация непоэтической реальности становится фактором поэтическим. Камю — его «Посторонний» — это шедевр, именно по-французски. Видно мне ясно, что это отличная литературная проза, дающая «усредненный» образ — а по-русски, в переводе, это просто средняя литература, да.

Это абсолютно здорово. Его речь на Нобелевской премии мне не понравилась. Сартр мне не нравится… Я вот читаю «Кант и современность», «Гегель и современность» — все-таки нынешние литературоведы в подметки не годятся философам: эти действительно знают, действительно деловые и гораздо свободнее, гибче и прогрессивнее, чем литературоведы.

10.06. В «Советской культуре» за субботу интервью о конференции театральной, русско-французской. Там явно проделаны были газетные ужимания, но Меркюр (он играл я ставил «Троянской войны не будет») — явно в восторге и потрясен прежде всего «Дон Жуаном» Эфроса. Я теперь вижу, что спектакль этот чрезвычайно современен. Но я, по-видимому, отстал от этих жутких современностей. Надеюсь, Меркюр видел Волкова и Дурова…

<Я у него после гастрольного «Горячего сердца» во МХАТе.> … Я все надеюсь написать о «Лесе» и «Горячем сердце». Параша как раз мне не нравится, это было не верно; была Еланская, вообще игравшая русских женщин. Шевченко — я о ней не могу спокойно вспоминать. Я не мог всего написать, когда делал статью <«Ансамбль и стиль спектакля»>.

В «Царе Федоре» была фактически борьба между трактовкой Хмелева и Шевченко в роли царицы Ирины. Хмелев, фальшивя якобы под Станиславского, делал «оправдание» зла — неисторично в итоге. Ирина же была воплощенное добро.

И в «Последней жертве» Хмелева, испродавшейся, — был поразительный Дульчин, действительно любивший, — и прекрасная Тугина — ибо Еланская играла стилизованно под федотовскую «Вдовушку» — не ту, что на портрете, а картину в современном восприятии. Спектакль был отвратительный в целом. Хмелев как бы доказывал свою правоту продажи сталинским угождениям. А эта стилизованная «Вдовушка» — противостояла.

«Оптимистическая трагедия» Вишневского органически фальшивая. В Камерном театре было поставлено о революции вообще, о ее правде. Свое отношение не было скрыто — когда глухой офицер, не зная, что его ждет, счастлив, для него это судьба всей его жизни — революция.

В Камерном театре был заведующий музеем — из типа людей, которые любят театр тихо, не из-за кулис; я и себя к этому типу отношу.

Юзовский — вообще толковый, он все сочинял, но убедительно, и писал с блеском, тогда редким (это сейчас всем пальца в рот не клади). О Качалове — Чацком он писал: Качалов мудро «показывает, какой должен быть Чацкий». Конечно, это от лукавого: театр груб, какие там показывания.

… Изумительная пьеса «В ожидании Годо». Это же так все верно: эти старики, это одиночество, боже мой. Вы знаете, Брехт хотел поставить Беккета. Если бы дожил, поставил — привезли бы сюда в последние гастроли!

У Ануйя «Антигона» — вот великолепный язык — и не тот, великолепный же, что в «Постороннем». <Цитирует что-то о том, что Исмена танцевала с Гемоном, смеется.>

А вы знаете, это так ведь и было! Ведь это хорошо! <Еще цитирует.>

13.06. В «Новом мире» публикация из Козинцева — и он замечает о Сапунове, что у него зловещие картины, и мелькание лиц, без четких контуров. Это действительно именно так. Глядя на Сапунова, понимаешь, почему Мейерхольду нужен был Головин — такой, казалось бы, далекий. Ведь Сапунов сам режиссирует. Ну вот какое отношение к Кузмину имеет эта картина <смотрим у меня репродукции>. Только кукольное небо, да. Остальное его зловещие маски. Смотрите — маскарад — а ведь ни одной маски. От Мейерхольда он был, в общем, далек: «Балаганчик» — ведь никаких *картонных* мистиков нет. И ведь Блок оперен, с четкими, графическими очертаниями — этого у Сапунова нет, есть плотность живописная, засасывающая. … Чаепитие — да, но это не мистика, а мистика быта.

… Вы не помните, висит ли еще «Рассвет в Петербурге» Федора Васильева? Там неожиданное, неофициальное, интимное. Я его очень любил. Вы знаете, после реставрации иногда нельзя смотреть. Вы не помните «Юдифь» Джорджоне — какова после реставрации? Вот не знаю, каков настоящий Эль Греко в натуре. Я видел «Духов день в Толе-де» — и был потрясен. Думал, XX век вначале. Но он берет чем-то помимо живописи, а?

… На меня в жизни повлияли реально два человека — диаматчица и мой брат. Он погиб в финскую войну. Мне тогда казалось, что он сильно меня старше, а теперь вижу, что не очень (на семь-восемь лет). Он был очень умным человеком.

<Делюсь с ним своим наблюдением: львы в хлыновском акте похожи на Станиславского.> Мне это действие вообще не нравилось, но было все-таки смешно. Я помню, как Москвин опирался на льва и говорил: «Лева…». Москвина я в итоге не люблю. Если сравнивать Москвина и Дурова в «Карамазовых», то Дуров лучше. У Москвина, хоть сильно играл, была мелодрама, у Дурова — Достоевский.

14.06. … Харджиев считает, что этот наш с вами сборник 1928 года — не очень стоит доверия <О. Мандельштам. «Камень» и «Tristia»>. Я так не считаю, потому что Мандельштам готовил его сам и, главное, я сросся с ним, это мои шестнадцать лет <и мои>. Вообще, Мандельштам был безумный, и жена его была безумная — но я предпочитаю безумие поэта, а комментатор пусть лучше

останется трезв. <Читает Мандельштама.> Мандельштам был безумный, он в великолепном стихотворении «Флорентийцы» при новой публикации отсекал, например, половину. Так Харджиев печатает половину, а вторую — в комментариях… Где-то у меня лежат безумные стихи Мандельштама, которые уже почти непонятны. Мандельштам все-таки в чем-то остается для меня чужд. Ходасевич, хоть он страшен, — более близок.

«Тени» у Акимова — великолепный спектакль, было казано, что это пред-Достоевский, и через позднего Достоевского также. А какие тряпки там были акимовские! Серое, розовое. Короткевич — взлелеянная поначалу старухой Бромлей, потом сникшая — была там прекрасна… Акимов, безусловно, в сотню раз больше стоит, чем Товстоногов. Акимов — человек двадцатых и потом тридцатых годов, а далее был уже не у себя дома.

… Да, «творимая жизнь» — ничто без иных уточнений. И что такое «творимая жизнь» — это плохое сочетание, это кукольность, искусственность как раз. Искусство должно иметь отношение к жизни, это часть жизни — это да. Но вообще это о том, что искусство — живой процесс, и в этом смысле я ближе к Берковскому, чем к механическому Бялому.

… Если нападете на просмотр «Человека из ресторана» — непременно пойдите. Чехов там постижим все равно — хотя кино не для него. Он абсолютно театрален. Вот отличная актриса Барановская была в кино хороша («Мать» Пудовкина. Обязательно посмотрите. И самого Пудовкина в «Потомке Чингисхана» и в «Иване Грозном». В «Потомке Чингисхана» есть момент, когда бьют в тарелки беззвучно. И вот озвучили — и обессмыслили. Вы это поймете!) А вот Михаил Чехов, Коонен — были не для кино. Они были гении, гений же не «применяется» никуда.

… Это жутко, что снимают решетки в Ленинграде.

… Томаса Манна я все больше, с каждым годом, не люблю. Он глубокомысленный немец, и больше ничего, жизни в нем нет, легкомыслие, по-моему, художнику необходимо. Вот Достоевский глубок — но он играл в рулетку. Это страшно, положим, — ну а разве Манн станет играть в рулетку. Толстой не глубок ли — но волочился за казачками. Ну разве Манн станет волочиться за казачками?

… Крымова — она вообще умеет говорить — рассказывала, как у них есть монография о Шагале, и как юный сын сказал что-то верное о нем. Да, а я Костелянцу говорил, что Эфрос пересмотрел Шагала. Его актеры все взвинченно-эмоциональные.

… Шефнера люблю.

18.06. … У нас в Эрмитаже «Петр и Павел» Эль Греко — это настоящая плотная испанская живопись. Эль Греко все-таки на меня очень действует. Это настоящий экспрессионист, до экспрессионизма. <Рассматривает у меня репродукции.> Вы посмотрите, какое удивительное «Снятие с креста»! Какое лицо — Христа — как я люблю! Богоматерь какая! Петр какой! У него потрясающее свойство выражать все фигурой. А «Благовещение» какое! Да, и небо! Ангел абсолютно непохож на других, он исполняет чью-то неласковую волю. И у Мадонны это же.

В Эрмитаже я помираю всегда от Моралеса. Сурбарана люблю: у него экстатический натурализм. Мадонна-девочка — экстатическое, хотя и не без сладости. Рибейре приписывали ранее любимое мною «Снятие с креста» необыкновенное — но Рибейра, по-моему, холодный художник.

Я ходил в библиотеку в Институт истории искусств ваш, я тогда занимался живописью — читал книги — ну, понимаете, когда от университета через дорогу был Эрмитаж… Там народу такого, конечно, не было <Я: вскидываешься при остановке — «Эрмитаж».> Я так вздрагивал, когда объявляли: «Камерный театр».

19.06. … Федор Васильев — его «Рассвет в Петербурге», по-моему, страшно близок Достоевскому — да, той литературе вообще — «Островитянам» Лескова… Болезненность Петербурга. Он страшно рано умер… Вы знаете, еще мальчиком я был потрясен какой-то статьей Эйхенбаума ранней (он начал в 1908 году, но это была перепечатка): он писал, что сетования на раннюю смерть бессмысленны — человек успевает сказать все, что должен был. Просто сам отвечает за то, что ввязался в эту игру… Это, вероятно, все-таки так и есть; но все же: рука крепнет, что-то сказал бы — как, интересно. Он совсем не похож на дальнейших пейзажистов — у него нет «настроения», хотя и он, конечно, одушевляет — но по-своему. По сравнению с Левитаном он цельнее, суровее, сосредоточеннее.

… Очень умный человек Герцен писал, что парижская толпа одета разношерстно и свободно, вплоть до старика в ночных туфлях — а наши щеголи с правой стороны Невского, одеты по модной картинке, — по существу, еще одна армия Николая, еще одно ведомство. И наши щеголи — курсанты, зауживавшие раньше брюки в пределах законоположенного клеша — просто из одного ведомства переходили в другое. Сейчас же эти молодые люди, противопоставляющие себя другим поколениям, профессиональным людям и пр. — на самом деле являют собой штамп, охвативший глобус — и в Перу и Парагвае — то же, и, по существу, ничем от своих родителей не отличаются.

20.06. … «Противоположности сходятся» — в «Идиоте» Ипполит о себе и Рогожине. У Достоевского все на этом построено, у него противоположные люди понимают друг друга и необходимы друг другу без слов — то есть нечто антибахтинское.

… Я у Григоровича видел только «Легенду о любви». И понял, что он, по-настоящему, режиссер мейерхольдовской школы, удивительным образом. Сцена погони — это от Мейерхольда: голая динамика, *содержательная* (Станиславский был гений, но у него было не так). И — понимаете, это странным образом двадцатые годы.

Понимаете, вот и Фрейндлих — двадцатые годы, хоть не застала ничего. Андровская: тогда впрямую несли свое содержание — и одновременно это было о вечном… Это была и публицистика, они могли давать ее, имея в запасе вечное. Вот пожалуйста — Демидов, хоть площит и казенит, — это поймал <в статье в «Советской культуре» о Григоровиче>. Вот почему я считаю, что Фрейндлих выше «Современника» — она поднимается до двадцатых годов,

имеет «вечное».

… Я очень люблю «Сказку о рыбаке и рыбке» — *эту* простоту, это очень сложная простота.

25.06. Гаевский вообще производит впечатление человека, который пытается подойти к внутренним вещам — но вязнет в либерализме.

… Горький шел от восьмидесятников, от Писемского. Реально он всегда страшно завидовал Достоевскому — от которого, кстати, и питались Писемский и вся эта банда.

… Аверинцев много знает, но *нового* — ничего не говорит. Я всегда в предельных случаях задаю вопрос: что здесь нового. Реально он занимается шпенглерианством, а ведь это совершенно ни к чему, неинтересно — повторение. Или вот Гайденко. Я наконец понял, что она ограничивается пересказом. Под видом критики занимается популяризацией. Но и пересказ недостаточный — если не относится по существу, по-своему, а лишь ползает на брюхе, то и пересказа не получится — вот моя полемика с Турбиным. Аверинцев чем взял: он филолог старой школы, античник — и занимается философией.

Хотел бы, чтобы рецензия <на «Романтизм в Германии»> пошла: это по существу, и ведь это в продолжение книги о Толстом — о свободе и необходимости.

А вы не видели портрет императрицы Александры Федоровны, жены Николая Второго? Она была изумительно красива. А дочери дурнушки.

… Я помню мне было три года, я взял свою двухлетнюю сестренку (отец был сельский учитель) и пошли наведаться в школу. Зашли в класс: там люди (дети, конечно, но я был мал) — у образа (и лампадка горела) молятся.

И остались воспоминания о гражданской войне: через наши места белые бежали в Финляндию. Буквально скакали, не передыхая. И вот помню, остановились поесть, и вот женщина плачет — ребенок задохнулся, умер. Оставили денег похоронить: некогда было останавливаться! И вот воспоминание, сам был маленьким: мертвенький там ребенок.

26.06. В детстве — бедность — и деликатесы из озера и лесу: лосось, икра, рябчики <смеется>.

… В «Доходном месте» Мейерхольда была сцена сжигания «Московских ведомостей» — и в дыму герои как призраки. В антракте я спросил Аньку Ромм: ну как? Она говорит: «Гениально» — своим рыночным голосом. Ее эмпирика существует в полнейшем разрыве с ее умом.

… Жить вообще трудно с кем бы то ни было… Жить вообще трудно… Да, и страшно…

28.06. У Асмуса статья о Лермонтове: смело в сороковых годах о платонизме. Это верно. Прочтите это! Он типичный человек двадцатых годов, то есть у него история равна социологии, в то время как социология не покрывает истории. Но у него немецкий склад, вкус к абстрактным материям, он силен.

… Берковский пишет о связи Достоевского с Гофманом, но трагического совершенно не усматривает в романтизме; ведь это надругательство —

Новалиса, который автор «Гимнов к ночи», заглядывает все время за этот занавес бытия, — назвать, как раньше, солеваром-практиком, ликующим «свободой»! Это вредно, этого нельзя прощать.

… В Театре Вахтангова «Егор Булычов и другие» — прекрасный спектакль, переломный в советском театре. Там читали стихи эпохи. И видно было, что да, эти актеры биографически прочувствовали то, что делают. Театр, безусловно, вносил в спектакль эпоху, историю крупно — то, чего, конечно, в пьесе нет.

01.07. Особенно на поэтах видно: художественная одаренность может исчезать. Когда это происходит у большого художника — он перестает писать стихи: Блок. А вот Тихонов — он что-то представлял собой в двадцатые годы. Хоть и подражал — Пастернаку одно время, например. В тридцатые годы еще как-то оставался. А потом как поэт исчез напрочь, хотя все пишет и печатается. Чины — пустое место. Талант надо всегда заново обнаруживать, часто он осекается.

… В конце пятидесятых годов в Эрмитаже была выставка египетской и древнегреческой в основном скульптуры из немецких собраний. Толчеи тогда еще не было такой. Это было настоящее искусство. Об этом не получить никакого представления из фото и копий. Нефертити — это взгляд мимо, поверх, в вечность, зло в ее лице снимается этим. И материал, из которого она сделана, — это связь с землей, *дышит* вечным. А скульптурный портрет Домоправителя: *чрево* — и с ясным отношением художника, кто бы он ни был; не может быть, чтобы он не понимал, что делает. Такого типа вещь я видел еще только один раз: Панкова — Варравина в «Деле» Акимова в Театре Ленсовета. Чрево, разинутое на весь мир.

Берковский, цитируя Чехова, высказался о Брехте, что тот обладает голосом громким и неприятным. Да, Брехт автор неприятный. Но он, придавая очень большое значение «чреву», не идет против правды, не кокетничает.

… Философия Гегеля — та же Библия. То, что в ней, — грехопадение, то в его философии означает отчуждение материи. Вот Брехт, в конечном счете, об этом же.

05.08. <Письмо из Карелии.>. «… Могу только порадоваться, если поездка Эфроса <на международный фестиваль> состоится. Мнение извне всегда действует, а его спектакли, скорее всего, понравятся, поскольку они очень современны по существу, а не по внешним признакам. Потому они и французам так понравились — для человека другого поколения, скажем, для меня, там есть и типичные для определенного — послевоенного — поколения недостатки. Так, скажем, Антониони, по-моему, наглядно статичен и поэтому — скучен элементарно, ощутимо: все стоит на месте, и как-то даже не любопытно (мне) распутывание этой статики. Эфрос — на мой взгляд, тоже в этом роде; чем больше жестикуляции, тем это бездейственнее по существу… Я ведь вижу, что Эфрос честный человек, а не симулянт современности (всякой), и я абсолютно искренне хочу, чтобы у него было все наилучшим образом».

14.08. <Из письма.> «… Мне кажется, что в вашей работе всегда есть некоторая опасность превращения в *эссе*, с некоторой *нечеткостью* общего

плана, что и вызывает нарекания у тех, кому это не нравится. Я думаю, что и вообще подобную нечеткость надо пытаться преодолевать (в известных границах, разумеется). Какие-то *членения* материала, динамическая последовательность, известная *сюжетность* построения — очевидно, нужна в любом виде подобных сочинений, они же не могут строиться чисто *пространственно*, нужен элемент временного, динамического, как сюжетность, доказательства, подведение к выводу (разумеется, не арифметического свойства). Говоря точнее — отдельного вывода, конечно, не надо, он должен заключаться, подразумеваться в самом изложении. В общем, по-видимому, Вам следует *обдумывать* (в известных пределах) сюжетную основу работы. Я раньше (с другими целями — у меня была всегда опасность чрезмерной сюжетности, доходящей до арифметичности) в течение некоторого времени писал статьи, составив заранее *план по пунктам*, дабы уложиться в эти рамки, соблюсти пропорции, то есть для умерения, ослабления чересчур наглядной сюжетности. Вам это может показаться чересчур логичным — но попробуйте, если у вас уже написано, проверить, разделив написанное на четкие отрезки (*задачи*, по Станиславскому), определить движение *сверхзадачи* (опять же по Станиславскому). Вы увидите сами, что подобная проверка может выстроить композицию или обнажить ее недостатки. Достаточно профессиональные педагоги актерского мастерства в театральных школах давно уже обучают именно так.

В этой связи — пожалуйста, не прибедняйтесь. При чем тут Элиза Дулиттл? <Так я подписывалась в письмах к нему.> Вы человек одаренный и с достаточно ясными профессиональными навыками — и совершенно неуместно обращаться к довольно скверной (по-моему) пьесе мало приятного вообще Шоу.

… Поздравил бы вас с днем рождения <мне исполнилось двадцать семь>, но, кажется, уже достаточно серьезный возраст, чтобы больше печалиться, чем радоваться».

09.09. А. Нинов, когда работал в «Библиотеке поэта», заваливал меня статьями, если бы оставался там, я бы, наверно, всю историю русской поэзии написал так. Когда он прочел моего Фета в Малой серии, сказал: «Ведь это памфлет!» Это ужас, кому в голову придет. Ведь в любом сложном явлении «положительное» за счет чего-то. В эту пору — когда уже не Пушкин и Баратынский, а другое — вот отвратительный человек Фет пишет прекрасные лирические стихи: эпоха разорвана.

Он же был пакостный человек, публично вопил, что крестьяне распустились после реформы — знаете, в шестидесятые годы это было странно — и стихи <читает прекрасно>. Я, вероятно, один из немногих, кто прочел его экономические статьи. Он отличный экономист, типа Рикардо: лапидарно, четко, верно, умно. Признаюсь, я с удовольствием выписывал «пакостное» про негр; но именно меня интересовал сальеризм: может ли быть злодей полноценным художником? Он может быть художником, но обязательно щербатым, односторонним. … Вот Берковский никак не хотел понять, что Некрасов и Фет были двойниками: Фет пел переливы и топтал

общественное, а Некрасов считал своим долгом топтать наоборот: разорванность уже в эпохе.

… Нет, я не знал, что Коонен умерла. Это страшно. Хорошо, когда она жила, я же ее боготворил, это было время великих людей. Естественный конец всех людей, и все же как страшно. Да, это очень печально.

… Вот ведь это было очень смело — в 1928 году сказать, как Бахтин, о суверенной личности. Вот же смысл, в этой смелости, сама идея стоит грош…

18.09. … Вот книга Алданова, эмигранта. Это его псевдоним, он Ландау. Довольно известный историк, явно хотел тягаться с Тыняновым. Не сильно стоящий, ибо всерьез рассуждал о Ганди, что непротивленчество его исторически несостоятельно и наивно. Ведь это сугубо не так. Если не брать анекдотические проявления индийской «тактики», то ведь ясно, что это серьезная вещь и Ганди, индийская политика невмешательства — исторически в XX веке грандиозная и реальная вещь. Это и толстовство в конечном счете. Наивен Алданов.

В следующий раз скажите Золотницкому, если он заикнется опять о «неправленой стенограмме», что романы настоящие, начиная с «Игрока» Достоевского, тоже суть стенограммы. Так что это реально похвала. Мина Дикман <редактор его книги о Блоке> неглупая, раз она это поняла, говоря как-то, что не будет править: «Вы пишете, как говорите»… Он не понимает, что я забочусь о ритме.

20.09. Я стал читать книгу Гарина. Ему удалось законсервировать в себе двадцатые годы. Вам это должно пригодиться: тут восприятие именно двадцатых годов. Эпохи чистой, когда все казалось внове. Это и не так, но восприятие современника ценно: из первых рук. (Я вам рассказывал, Бабанова мне о «Мандате» Гарина, возобновлении, сказала: он все забыл. Понимаете, какая у нее еще степень консервации!)

… Реально там главная Хеся, она на всю жизнь придавлена Мейерхольдом и стимулировала Гарина. Книга необыкновенно приятна: подлинная психология двадцатых годов. Он настаивает на отсутствии «мистики» и двойников в «Ревизоре» Мейерхольда — тогда как это Достоевская и реально мейерхольдовская тема. Но отмежевывает как в двадцатые годы. Все подтексты, таким образом, вынуты, но все равно подлинное. Первое фото Гарина — прекрасное молодое лицо, такое прекрасное, каким он никогда, ни в жизни, ни на сцене, не был.

Он же очень уже стар — а в книге настолько все живо сохранено, поразительно.

… Да, об Алперсе я знаю <был некролог>. Он был очень талантливый человек, но чудак, большую часть жизни посвятил восхвалению театрального реализма, борьбы с формализмом! — это судьба этих культурных сливок. Его книга о Мейерхольде мне очень нравится. «Театр социальной маски» помечен тридцать первым годом, но основной тираж был почему-то выброшен в тридцать восьмом году, сразу после ликвидации ТИМа. И мне представилось, что Мейерхольд прижимал, пока мог, тираж. Ведь в то время, двадцатые годы, Мейерхольд ходил в революционных режиссерах, главным из них, а у Алперса

сказано, что у него отжившие маски… Но это только мое личное соображение.

23.09. ... Женщины наряду со специфическими узостями имеют широту, какой нет у мужчин. Я пожил и понял. Они чувствуют обаяние человека помимо его внешних данных, они шире этого. Сережа <Владимиров> недооценивал свои возможности, он же был чрезвычайно обаятелен… он неожиданно так отвалился, что это было нестерпимо.

<О Сахновском-Панкееве.> Я послал ему черняк, он меня взбесил авторефератом: пишет, что кульминация — вздорное понятие. Вы, так вам приходилось этот год, читали мои работы внимательно — понимаете, что я мог взбеситься. Утверждать так — значит не понимать вообще, что художественное произведение пульсирует, и направленно, и, да, существует ради чего-то.

О Коонен некролог формальный, отстраняющий. Не понимаю, зачем это делается.

Я Летний сад очень люблю. Давно уже я там не был. Тогда народу было очень мало. Он абсолютно непредставим в Москве.

28.09. ... Это вы слишком нетерпимы. Вот Федя Протасов: в его ситуации нужно было только разыграть факт прелюбодеяния, для этого достаточно было пойти на Невский, нанять проститутку и позвать полицейского, чтоб составил протокол. Я бы, скажем, мог это сделать. А Федя говорил только одно: «Не могу».

… Толстой занимался следствиями, Гегеля же интересовали первопричины (свобода — необходимость).

… Вот этот, с опозданием в месяц, материал о Коонен, с подтверждением того, что она великая трагическая актриса, говорит о том, что это время пробивался этот материал <в «Литературной газете»>. Я помню, как меня покоробило: о Шевченко ни слова. А ведь это лучшая актриса МХАТа… Вот, скажем, Андровская — замечательная актриса — но ведь она инженю-кокет, а Шевченко трагическая актриса. Я никогда не забуду, как она играла в «На дне» Василису, как она разыгрывала: «Мово Мужа Убили!», это была русская баба (Цветаева: «рыжая девчонка подожгла библию с четырех концов…»). Было гениально: исконная глубокая интонация — и абсолютно ясно, что не сокрушается! Ее появление было уже необыкновенно, голос, жест, все усугубляло театр.

А о Тарасовой огромный некролог, притом что ведь она занималась тем, что испошляла классику.

Толстой наскакивал на религию, Троицу объявлял бессмысленной. А по-моему, Троица — первообраз гегелевской триады. Бог-Отец — субстанция. Бог-Сын — отдельное человеческое сознание. Бог — Дух Святой — их производное, «культура духа».

В конце жизни, уже около 1910 года, Толстой молится в дневнике. И тут же осекается, и — но надо же как-то называть (а молится Отцу). Знаете, это смешно!

Вера Панова завещала отпевание; даже Костелянец говорил, что это от старости. Думаю, что нет — как раз потому, что она, женщина бурная, *ни слова* не говорила о религии никогда.

Думаю, что и Ленин венчался. Иначе и жену не пустили бы к нему.

Пушкин — я не люблю об этом говорить, но с четвертого курса я люблю его больше всех других, и это довольно трудный поэт.

Бунин — раньше любил. Белый снег в «Иде» помните? Да, тяжелое. «Чаша жизни» — трагический поп и жуткое чрево, едущее в Петербург оценять свой костяк… <Играет наизусть диалог очень сильно.> «Солнечный удар»… «*Суходол*» — даже Бунин, этот страшный человек, рисует дело так, что история этого дворянского рода представляет собой постоянное смешение с мужиками. А Навалихин пишет о «Дворянском гнезде», как будто здесь речь о восхвалении дворянской интеллигенции. Это же не так.

<Передала слова мальчика Андрюши: «А я знаю, почему ты пришла. Потому что я о тебе сегодня подумал».> Вы знаете, ведь это хорошо. Но это безумие, оправдываемое только двенадцатью годами. У Грина, знаменитого Александра Степановича, при всем банале и западной манере очень тонкая психологическая вещь: банальный треугольник. Соперники над бездной (прогулка). И несчастливый соперник, совестливый человек, досознательным слоем думает: «Вот бы свалился» — и его счастливый соперник срывается в бездну. Это о безбытной, неуправляемой психичности. Тонкость в том, что все выглядит абсолютно законе мерно.

Проблема отцов и детей была всегда, но сейчас особо резко — нетерпимость. Массовые движения XX века, людей, не воспитанных культурой, поглощают историю… Я не могу простить людям, прошедшим через двадцатые годы — Сартру, Берковскому, — их подлизывания. Сартр-маоист — это ужасно. То же — болтовня Берковского о свободе. Камю честен и глубок: человек ответствен перед собой, должен оставаться человеком. Тойнби, когда пишет, что западному миру не хватает своего Ленина — обнаруживает мужество и честность, а Сартр бессовестен.

Я православную церковь люблю. Как-то зашел, на Невском тогда был, в костел на Страстной неделе, потому что у меня были детские воспоминания о плащанице. И меня оттолкнула театральность. И еще как-то встретил на кладбище католическое отпевание у могилы. Был серый северный день, неплотная зима — и тоже на этом фоне разило ненатуральностью. Да, у себя дома это там хорошо, когда живая традиция. То же и с церковью. Хуже сейчас. Когда пытаются восстановить Невский или Летний сад, как было при Пушкине, — добиваются эрзаца. Это оттого, что теряется настоящая историческая связь. Ведь история сама двигала облик города, и если сейчас осталась чистая форма Невского проспекта — прекрасно. Дом книги вписался. И фонтаны Летнему саду ни к чему.

02.10. Я замечаю у вас такое: вы придаете универсальное значение слову. Это распространено, от формалистов: все в слове. На самом же деле — я давно сам понял, и нашел у Гегеля, летом перечитывал третий том «Эстетики» (первый раз прочел по-русски, когда первый раз вышло, а раньше по-немецки читал): даже и поэзия состоит — в представлениях о предмете (сперва я думал: в предметах). У Гегеля это сказано сначала в общей форме, а потом конкретно о стихотворениях Гете от имени какой-нибудь девицы: поэт обязательно

«проигрывает», театральное в лирике всегда.

Ну, скажем, я пишу о Блоке — и вот Максимов считает, что Блока дискредитирует утверждение мое, что он организует том своих стихов, как режиссер. Именно — это режиссерская работа. Таким образом, у поэта должно быть «я» и объективация. Вот вам не хватает, на мой взгляд, объективации.

Наше дело как любое другое, как сделать стол и стачать сапоги. Но труднее определить. Если есть индивидуальное восприятие и способность работать — вещь состоялась. Индивидуальное восприятие у вас явно есть, способность работать вроде тоже. Нужно не бояться ошибиться, «схватить» костяк. Вот попробуйте, когда будете снова писать о «Ромео и Джульетте», задуматься: Дуров, Сайфулин и Яковлева играют одинаково — правильно ли это? Приобретайте конструкцию, будьте грубее и жестче — вам, на мой (субъективный!) взгляд, этого не хватает. … Я, вероятно, теперь de modè, кажусь грубым. Нынешнее красивописание как и нынешний либерализм — эти вещи не случайны, чем-то сейчас вызваны и оправданы.

Тургенев «красиво» писал, это не порок, он большой писатель, и его беда в том, что ему не было отпущено десяти лет, он оказался в тени гениев. Реально он связующее звено между Пушкиным и Гоголем — и Толстым и Достоевским.

Да, суть не в слове как таковом. Оттого стихи невозможно, в сущности, переводить. Дело даже не в том, что не укладываются нужные слова в метр, а это важнейшая вещь. Дело в том, что *представление о предмете* у каждого народа разное. Флобера перевести — надо пройти целую школу ту…

Давняя моя мысль, что «Поэтика» Аристотеля относится к любому жанру: и трагедии, и лирике — всему. Эта же конструкция должна быть и у вас.

Импрессионизм. Знаете, эти «Стога сена», все разные, это же тоже жесткость: вот он — утро. Вот это — день. И так далее, с жесткостью даже!

Я, например, отдаю отчет себе в том, что моя книга о Толстом — это, в сущности, *статья…* Да, я пишу шероховато. Эйхенбаум сказал мне: шероховатость и есть талант.

Вы могли бы писать как Владимиров. Кстати, Владимиров писал шероховато. У вас есть его тонкость, его самоотдача, и неконструктивный, импрессионистский ход есть и у него.

В его книге «Действие в драме» место об акимовском спектакле «Деревья умирают стоя» (я ему много говорил о значении Акимова: он был большой режиссер, и тоже, как Тургеневу, ему не повезло, что он работал в одно время с великими режиссерами) — уход бабушки — ведь это он пишет о собственной смерти. Вот он как-то умел это. Я видел спектакль и не понял такого. И одновременно, значит, он пишет и о смерти Акимова. Акимов это, значит, имел тоже в виду, он же умер тоже…

Внезапно, когда не ожидали, умер Сережа — страшно.

Акимов сказал как-то: в Ленинграде признает только одного критика — Павла Громова. Эти последние годы Акимова были мрачны.

… Мне ясно стало, отчего погиб Хемингуэй, когда я прочел «За рекой в тени деревьев». По-моему, это плохой роман, как не бог весть какой спектакль, по-моему, «Король Лир» со Скофилдом. Скофилдом сыгран генерал второй

мировой войны, возвратившийся домой и разочарованный. Ведь уже ясно, что это исчерпано.

… Достоевский сейчас идет по десятому кругу. То, что в Камю — пустота и полное ее сознание, то у Достоевского личностное отчаяние. Достоевский есть сейчас оправдание и утешение кромешной сегодняшней опустошенности.

… В кино движение ассоциативное. В театре необходима перспективность непрерывного развития, иначе воспринимается как топтание на месте.

Об «объективизации» говорил Тынянов, не находя ее у Есенина. Тынянов был глубок, хотя мертвым умом. Формалисты (и Эйхенбаум) не ценили эмоциональность и оттого не уважали Блока — за его открытого типа эмоциональность, со «штампами».

О моей статье о литературе военных лет Серман в рецензии сказал: новое в литературоведении — литература о войне в XX веке вводит историзм в открытом виде. Вот как он может быть умен. Другой ведь отписал, что статья прославляет патриотизм, — хотя вся моя статья направлена против «чисто русских свойств русского народа» и т. п.

Эфроса в «Правде» летом подняли за «трудовую тему». Вы знаете, я пришел к выводу, что борются две бюрократические партии… А о «теме труда» на протяжении сорока лет циклически повторяются прения: а) она нужна; б) нельзя производственные подробности, нужна психология. И — снова то же!

05.10. … Вы знаете, я был поражен, когда наткнулся — Блок был страшнейшим антисемитом. С чего? Казалось бы, Бекетовы — лучший вариант дворянских либералов, прекраснодушных. Правда, папа был тяжелый, черный человек — гены, значит, откликнулись… И высокий романтический пейзаж «Куликова поля» унижен был бы таким национализмом! Странно. Достоевский тоже на резкостях. Полячишки в «Братьях Карамазовых» ужасны, лучше бы без них. И «революционеры» в «Бесах» излишне жутки. Рядом с безднами Ставрогина, Кириллова, Шатова. Толстой тоже не любил революционеров — и все же он объективен (в «Воскресении»). В «Войне и мире» француз Рамбаль — тенденциозно «верхний» рядом с русской безудержностью. Но не отталкивает: да, тут «жизнь». Первоначально был сентиментальный итальянец Пончини, это было бы не то.

… Ахматова с густой женской злобой указала, что «нильские лилии» у Блока — это духи *средних* кокоток…

… Акимов начинал — левил. Рисовальщик он изумительный. Поющая линия от Боттичелли, хотя, разумеется, без его напряженного лиризма (еще отличные рисовальщики — классический Энгр, декадент Бердслей — оставляют меня холодным). Когда он потом кончил левить, выявилось ясно, что он от «Мира искусства» — он и учился у Добужинского. И еще — вышел «из Турандот». Да, он узок. Его решение не выходит за конкретные пределы. Может быть изумительно красиво (и тряпки делал!) и точно — но нет того, что было у Мейерхольда в костюме Софьи: змеистое, Незнакомка, то есть с пространством ассоциаций. (Ахматова язвила, что звездам место на небе, а не на дамском шлейфе.)

А вот в Театре имени Вахтангова «Коварство и любовь» — после Мейерхольда: сцена-просцениум. Там стол стоял, и от него серебряная масса тянулась к рампе — «скатерть». Поединок Фердинанда (Куза — ломкая, тонкая фигура, погиб в 1941 году) с фон Кальбом (Рубен Симонов, по-моему, блестящий был актер эпизода: «крошка Цахес») — гофманское, но четко ограниченное, без его бездн: однозначное. И сцена свидания в зимней беседке (черной на белом снегу) Фердинанда с леди Мильфорд в красной шубке — было восхитительной живописью — но однозначной, без возможностей других, понимаете?

07.10. ... Формалисты были интересные люди и циники. Ибо их идея — «“Шинель” сделана», то есть художник озабочен тем, чтобы переиначить прежнее, над Акакием Акакиевичем не плакал, а ухмылялся (отстранение). И потому они всегда раздробляли, целого не получалось у них, не могли. Но индивидуальное они цепляли, потому что их переворачивание традиционного литературоведения было во многом оправданным, видели реальные вещи. Дальше требовалась объединяющая идея… а новые структуралисты уперлись и выхолостили найденное, гоняясь за «информацией». Книга Лотмана <«Структура художественного текста»> совершенно неинтересная. Если убрать формулы, останется банальнейший текст, ничего нового. А формулы — тоже примитивная математика.

… Гуковский сейчас явно бросил бы свой позитивизм и идею «среды». А его эпигоны — вот зло…

11.10. ... Вашему брату «А зори здесь тихие» могли не понравиться и потому, что он неискушен, и потому, что так называемое формальное искусство строится тоже на внутреннем ходе, который внутренним же образом может выветриться, и тогда все теряет цену.

Да… трагический театр двадцатых годов я мог почувствовать только на «Мамаше Кураж», там это было ощутимо. Хурвиц и Луц (уехали в ФРГ) — как они не понимали, что состояться по-настоящему могли только здесь.

… Я видел Вайгель в молодой роли, она играла в «Кавказском меловом круге» княгиню: это была маска, виртуозное искусство, молодость игралась. … Я видел Коонен, она играла в первых сценах «Негра» девочку, абсолютно достоверно. А затем была молодая Коонен. И я видел ее лет двенадцать назад — она приезжала с Московским областным театром и играла фру Альвинг. Впечатление было очень странное: она сильно давала тему призраков, и видно было, что она видит Таирова, Станиславского…

Кугель, который уж точно ощущал театр, в своих «Портретах» доказывает, что Монахов не трагический актер. Но это за себя говорит само, кричит, выкалывается из всего пусть очень яркого окружения. Вот в «Дон Карлосе» является Монахов: «Зараза ереси на Нидерланды пала» <не раз сильно это воспроизводит>. Это было почти пение. Рядом был Певцов, очень сильный актер, но трагическое, оно и есть. Особое качество — независимость, несгибаемость.

14.10. <На спектакле «Мать» Любимова и после.> … Я Сереже Владимирову объяснял, что никто из современных режиссеров не обладает

понятием «игры». Раньше: актеров Камерного театра невозможно было представить в другом театре. Сейчас — любимовский Губенко может куда угодно войти. Славина как бы «Стрепетова», играет нутром, это нехорошо, сгорает, одно время она меня отталкивала этим. Мать — прекрасно, это очень хорошо. В Славиной есть от Цветаевой. Есть у нее и комедийный нерв — Дорина. Нутро экспрессионизированное. С пьяным Павлом — ведь это Пьета! В Берлинер Ансамбле «Мать» — совершенно другое, там чисто по прямому ходу двадцатые годы, и если бы не гениальные куски Вайгель, смотреть было бы трудно.

«А зори здесь тихие» — спектакль очень хороший, лучше, чем «Мать», но «Мать» *ничем* меня не оскорбляет, я все принимаю, и основную идею в нем. Это все — об одиночестве («Средь высоких хлебов затерялося…»).

Вообще, Любимов странный человек, как в нем сочетаются такие глубокие вещи с Вознесенским и Евтушенкой и т. п. Видимо, он, как в двадцатые годы, объясняет для себя все проще, чем сам делает (Гарин, можно бы думать, вовсе не ведал, что творил в «Ревизоре», — если бы не его «Женитьба»!).

Шаповалов — Рыбин мне нравится. Павел — органичен, нравится. Текст Горького здорово надерган, как цензура пропустила?

… Актриса Демидова мне не очень нравится: односторонне, злая. Нет, Любимов не от Мейерхольда, то есть *традиции* нет. Вот Мейерхольд именно так использовал песню — но у Любимова это же по прямому ходу, никак не опосредовано.

15.10… Вообще, удивительно, сейчас стремятся сузить зал, а Мейерхольд «строил» огромный зал, и двери на площадь. Театр, объединяющий массу. Нынешняя «камерность» — это влияние кино, крупных планов (вот — «Дубинушка» в «Матери» Любимова). Световые медальоны. А если взять раннее кино, то ведь оно все на иждивении театра: Давыдов, Аста Нильсен, не говоря уже о Саре Бернар. Затем — гастроли МХТ в Америке — и американское кино восприняло систему Станиславского, еще более ее натурализировав. На площадке перед кинокамерой надо было быть абсолютно естественным, иначе фиксируется «деревяшка». В этих световых любимовских медальонах игра более «по системе», чем в теперешнем МХАТе, и это от кино вернулось.

«Дорога» Феллини — очень хороший фильм. Не знаю, задумывались ли вы, что Феллини очень театрален. В финале «Дороги» актер страстно мечущийся в одиночестве на фоне моря — это коробит меня неуместной театральностью!

Мазина — обезьянка — умная, понимающая, отличная актриса. В «Ночах Кабирии», когда ее этот боров запихивает в ванную и оттуда она видит сцену его с этой жуткой мегерой как романтическую — это гениально в сценарии, здесь она святая, ибо вдыхает жизнь в этот автоматизм.

23.10… Реально Ницше историчен более, чем кажется Берковскому… Идея его о «музыкальной» и «немузыкальной» драматургиях параллельных — бред. Ведь все дело в том, почему так сменялось одно другим.

… Я считаю, что и Пастернак технократ, когда он говорит, что миром

должны управлять поэты — ибо взгляд на мир сквозь рамки профессии.

27.10. Нижинский гениален. В этой книге Красовской фотографии выдают его гениальность. Да, он даже не может скрыть перед фотоаппаратом своей гениальности. Трагедия в прямом виде: он не мог работать в России: тут разница по сравнению с драмой. Эксперимент балетный труднее тогда проходил. И шизофрения в самый момент творческого взлета. Вот когда он начинает сам в хореографии — этот кусок вам нужно из этой книги взять: о не прямо техническом соответствии музыки, а в контрасте. Ведь это Мейерхольд. Фокин от Мейерхольда. Красовская просто противопоставляет Фокина и Нижинского, а дело во взаимосвязанности процесса.

«Вальс-фантазия» в «Маскараде» — это новая стадия того, что было в ножницах между Кузминым и остальным «Балаганчиком», где Мейерхольд довольствовался общепонятностью музыки. То же, что живописное решение «Дамы с камелиями»: роскошное для этой дамы, но выражающее ее внутреннее состояние; это то же, что Сапунов в «Гедде Габлер». Ни Кугель с верными замечаниями, ни даже Блок не раскусили этого в Мейерхольде, который всегда шел на эти ножницы.

Я ненавижу композиции у Любимова. Я за объективированный образ. Мне не нравятся спектакли, построенные на Высоцком — потому что он лезет сам вместо объективированного персонажа. В «Галилее» много интересного от Любимова, но! В трагедии актер — всегда от себя, но это все равно объективированный образ, поскольку здесь метафизика его «я», а не весь сам он прет. Тем более это невозможно, когда изобразить хотят художника. Пушкина, Маяковского и т. д. У Любимова большие запасы дурного вкуса, и это оттуда.

11.11 … Фрейндлих в «Варшавской мелодии» (пошлейшая пьеса) то, что я давно думаю про «Анну Каренину». Виктор, как Каренин и как Вронский, ведь ни в чем не виноват. Каренин — ведь чудо Толстого в том, что этого «никакого» человека ведь не забудешь! Ибо он весь духовен! Одинок, честен, но одухотворяет машину, частью которой является: XIX век, XX еще жестче, да еще Сталин. То есть Толстой хотел вот чего: социальное важно, но без социального было бы то же самое. Вообще, я считаю, что социальное — изнутри человека и потому так важно. Так вот суть в человеческих запасах Анны. Вронский и Каренин взаимозаменимы. Он попал в стихию страсти, а когда она его отпустила — чем же он виноват. Не случайно Анна пишет, пытается, детские повести. Тут не насмешка об эмансипации, а о том, что она пытается заняться делом, которое было бы приличным в глазах общества людей, оправдывало бы ее — и не получается.

… «Милее всех был Джемми» — гениальная мелодия с абсолютно совпадающими словами. Примиряющее с одиночеством, с жизнью. В отличие от гениального «Сна» Лермонтова (герой умирает, а другому — сон про него). У вас полемика со мной. Я хотел такую режиссуру Катерины Ивановны: «Сон» и «Мальбрук» хриплым голосом. Знаете, о том, что я режиссирую, рецензируя, сказал Венька Каверин… У Пушкина «Я вас любил» — суть в совпадении слов с их мелодией. В «Сне» еще то важно, что тема жажды — очень существенна

для Достоевского. И Раскольников — на жажде истины. Катерина Ивановна — ведь это параллель Раскольникову.

14.11 Нет, Ланина неправа, что неправомерно приравнивать спектакли Мейерхольда к музыкальным произведениям, как Каплан. Мейерхольд безусловно руководствовался принципами музыкальной композиции, и в этом развивался. Если в период Александринского театра его еще связывали такие вещи, как традиции, классика — словом, «театральное» в его прямом, доходчивом виде, то есть как движение сюжета и тому подобное, то после революции его уже это ничего не связывало. Теперь уже, скажем, в «Ревизоре», он все строит на музыкальных стыках непрямой логики (усугубляя тут Гоголя). А для того чтобы рядовой зритель не томился (ибо музыкальная логика не самая доступная), он устраивает спуски с лестниц, бублик, соленый огурец… Но тут тоже: всем смешно — соленый огурец с перепою. А суть в сочетании мертвенной маски с настоящим огурцом.

… Ваш «Балаганчик» Сапунова <репродукция на стене> — ведь это Достоевский, Рембрандт, а не Блок. Блок оперный; да, и очерченный.

23.11. … У вас, по существу, разговор о стилевом содержании современного спектакля <в диссертации>. Синтетический театр — это бред. Любимов напрасно это возглашает — суть в драматической личности, в человеческом образе. А глухой синтетизм, возведение к музыке — это бред, это неисторично, это Соловьев. Ницше, когда писал «Рождение трагедии из духа музыки», считал себя шопенгауэрианцем, на самом же деле делал виток к раннему этапу немецкой классической философии — Шеллинг, Шиллер, Гегель — фактически, когда пишет о дионисийском трагизме и аполлоновской гармонии — это о наивной и сентиментальной поэзии, это историзм, а не шопенгауэровский неисторизм. Суть в том, что синтетический театр — относительный момент, отход от этого музыкального синтетизма неизбежен, и также вытекает отсюда лишь относительная утрата музыкального принципа. Театр дель арте, и любой, в любое время, имеет и музыкальное начало. У Маркова в его статье о Малом театре до Щепкина — вам весьма нужное. Он очень талантлив, и у него видно, что в то время появляются яркие, сильные актеры — в частности, выросшие на музыкальном принципе, пусть и на водевиле.

22.11. Редакторша ярится, что я сравниваю Наташу с волчицей <его книга «Диалектика души» в «Войне и мире»>. Но так у Толстого. Конечно, нравиться тут нечему. Это шопенгауэрианство: животная жизнь, и привлекательность — это «майя», наброшенная на животность. Я не ожидал, что она полезет в анализы. Она прежней формации, а тогда не лезли в анализы — а в общие рассуждения. Сейчас как-то все это поменялось. Она стоит на хрестоматийных толкованиях.

Кант много говорит об искусстве, но по-настоящему чувство художественного ему было не близко…

22.11. … Блок был нерелигиозный человек, озабочен метафизическими вещами, ницшеанец, скорее. Толстой (в точной передаче Горького) о Соловьеве сказал: у него на воротнике перхоть (то есть грива попа, трясет ею). О связи же

Блока с Соловьевым я же первый и писал, но ведь связь не значит верность этому. Они <блоковед З. Минц, редактор Г. Смирнова> не могут воспринимать текст динамически.

13.11. … Надя, вы психолог, и вы художнически перевоплощаетесь в меня и в Смирнову. Понять чужую мысль до конца нельзя, я убежден. Но можно в нее перевоплотиться, интуитивно.

16.12. Я не умею обзоров, у меня, как у вас, с самого начала движение проблемы с привлечением попутным литературы. Я, вообще, пишу всегда монографии, и в них проблемность, и только так. У меня заходы в стороны, у вас — лапидарно.

17.12. <Открытие Малой сцены Театра Ленсовета «Старшим сыном» Вампилова.> У меня есть способ: первый *выход* актера говорит об актере. Леваков — отец Сарафанов — с загадкой, с тайной вышел, и оправдал затем. Первый выход младшего сына тоже очень хорош. Вампилов очень значителен, пьеса первоклассная. Потому что здесь — рождение души. Старший сын (актер) примирил меня с собой, потому что остался в этом доме органично.

«Прошлым летом в Чулимске» Вампилова — пьеса страшная.

Они молодцы. Ситуация, в конечном счете, условная, но ни минуты не теряется серьезность… Не знаю, выйдет ли театр. Ведь студийный театр — это что-то большее, большая связь, чем просто один курс.

15.01.1975. … Я со старухой Ахматовой даже пил как-то водку, и с ее еще гимназической подругой Срезневской. В Фонтанном доме у нее была койка, покрытая солдатским одеялом, и столик красного дерева. То есть она была из императорского Петербурга. В один дом пришли Мандельштам, Ахматова и должен был быть Заболоцкий. Узнав об этом, Мандельштам ушел сразу. Ахматова осталась, но можно себе представить ее отношение и презрение. Заболоцкий — действительный поэт, но абсолютный технократ. Обычно считается, что акмеизм бесчеловечен, антигуманен. Блок не сразу это понял, но понял. Заболоцкий — крайне негуманист, но вообще Ахматова и Мандельштам могли сказать: «Мы были пожелезней».

… Никаких «сударей» не может быть в переполненном троллейбусе, где все толкаются. Даже в Англии, где есть частная собственность на землю, сословные привилегии условны. При полной демократизации попытка выделиться означает хамство. Молоденькая продавщица в магазине думает, что хамством она компенсирует свой социальный провал при поступлении в институт — а это хамство и к себе…

18.01. Это идиотизм — «ругать» или «хвалить» <вновь в связи с «Преступлением и наказанием» в Театре Ленсовета>. У Гаврилина и Китаева, независимо даже от меры талантливости, здесь соответствие, не оскорбительно для Достоевского. Скажем, предметы, висящие в пустоте, — это и есть отличие Достоевского от Толстого, у которого вещи на своих местах, как они есть. Сейчас, после двадцатых годов, после конструктивизма, невозможно ставить Достоевского иначе. У Достоевского есть еще удивительным образом бытовая конкретность, точность, но это сейчас, вероятно, и не может возникать. Хотя компенсируется это в актерской игре, безусловно. После кино, в котором

бытовое, фотографическое правдоподобие — условие органическое — актерское искусство всегда несет бытовую достоверность.

… Реально мне первыми показались Заморев и Петренко <Миколка и Свидригайлов>. Миколка у Достоевского сделан, правда, на контрасте *простого деревенского парня* с одержимостью добром. Думаю, что И. Владимиров не стал вступать в спектакль, боясь конкуренции с Петренко, у которого получилось органическое слияние с образом. Как давит чужое мнение: С. Владимиров посмотрел на меня как на сумасшедшего, когда я сказал о Петренко; в журнале я погрешил против своей совести, реально считаю Петренко отличным. Конечно, Фрейндлих великолепна и ее работа сильнее. Но она художник объективный, ей не свойственна одержимость одной идеей, одноустремленность. Трагедия ей подвластна, и получается очень хорошо. Реально Селия Пичем — ее лучшая трагедийная роль. Но ведь там другое дело, там трагедия XX века, образ двойной, а не одноустремленный; трагедия опустошения.

… На примере Тани как раз и видно, что Бабанова — актриса мейерхольдовской школы и двадцатых годов, именно актриса сконцентрированного трагизма.

… По записи трудно судить о роли в целом, а лишь о голосовом рисунке. Я видел «Адриенну Лекуврер» множество раз — и лишь в записи понял, что монолог Федры в этом спектакле она говорила особо, в технике французского монолога <читает наизусть, передавая эту мелодию>. А в спектакле это как-то проходило.

… Я не признаю «начинающих» художников. Или поэт или не поэт, актер или не актер, писатель или не писатель. «Детство» и «Бедные люди» — это зрелые, состоявшиеся вещи. Ну, предположим, образ матери в «Детстве» не совершеннее княжны Марьи. Но далее система разворачивается, становится полной — то, что было здесь в зерне. … И Замерев: нельзя актера держать в начинающих. Это либо глупость, либо боязнь.

… Антидемократизм и сталинизм, то есть насилие над самостоятельностью чужой мысли — когда, редактируя, лезут в чужое построение.

25.01. … Декаденты были пошлые и были глубокие, открывающие. Блок Ведекинда оценил глубоко как ничтожество, и верно, при всех изысканностях его статьи — и в то же время Троцкий, захлебываясь, восхвалял Ведекинда.

Я не выношу книжной жизнерадостности. Скажем, тошнит и от Кабалевского и от Ромена Роллана: «Кола Брюньон» это одна сплошная фальшь. Этого не было, а когда было, то это было трагично. Скажем, Берковский в откровении как-то сказал, что его любимый герой Фальстаф. Но ведь все это чревоугодие, все эти его бочки, они же играют лишь постольку, поскольку существуют трагические сцены, этот жуткий холод принца Гарри, когда он не признает Фальстафа. Уравнение бахтинское «задницы» и «головы» — блеф, надо быть идиотом, чтобы не видеть этого. Ни в какую эпоху так не было, когда жили люди.

… Левое искусство я не сразу принял, и не всё. Скажем, Пикассо ранний для меня приемлем полностью, 1912 – 1914 годы. Далее — далеко не все.

Скажем, даже «Герника» оставляет меня равнодушным. Узнаваемость, по-моему, условие искусства. Когда эта самая так называемая «левизна» выражает трагизм сегодняшний, я это понимаю и принимаю.

… По-моему, весь шум вокруг так называемой детской поэзии — Чуковского, Маршака — фальшив. Когда мне показывают стихи Маршака, то я вижу только плохие стихи. Сонеты Шекспира — это гладкопись, это не Шекспир. Берне — я не знаю в подлиннике, тут, может быть, попадание есть. Хармс… это все игры, я игр не терплю. Я помню сытинские (кто-то тоже вспоминал) детские книжки, с Билибиным. Так это откровенная стилизация, ее я принимаю, — и хорошего вкуса.

30.01 … Сейчас совпадение двух сюжетов может быть только у подлецов. У Чехова суть в том, что у него два сюжета. Скафтымов приближался, но не до конца: у него сказано, что падает роль сюжета. Суть именно в том, что два сюжета не совпадают. Вот «Чайка» — здесь даже мелодраматический сюжет, но все дело в том, что он ничего не решает. Личное не имеет отношения к общественному. Каждый по-своему находит свою несчастную судьбу, но в равном расхождении личного и общего сюжета.

… На волне либерализма выплыл сборник «Теория литературы» со статьями Бочарова, Палиевского, Гачева и Кожинова. Сразу было понятно, что это явление нового времени. Я сразу сказал, что ценнее всего тут Бочаров, что Гачев полубезумен. Ибо безумие (хоть дальнейший его фрейдизм еще не был виден) устраивать пляс вокруг первобытных форм сознания. Ведь суть не в том, что в этом сознании было дикого, а в том, что, например, культ Солнца был проявлением понимания роли световой энергии для жизни. Кроме того, теперешние дикие племена вовсе не обязательно то же, что предки наши или эскимосов. О Палиевском я еще не мог знать, что это фактически «Союз русского народа» или «Союз Михаила Архангела», но, в общем, непотребность была видна. И наконец, Кожинов — вот «два сюжета» в их слиянии… Он женился на дочери рапповца Ермилова… Сам Ермилов как-то выступил в Доме писателей с докладом о Чехове. Обсуждения не состоялось. Фимка Добин прошел за сцену и вернулся: Ермилов бежал потрясенный ясным для него провалом. Он мотнулся в либералы и говорил о психологических глубинах и нежности Чехова (а Чехов был злой и этим ценен). Ермилов был человек умный и свой провал оценил.

… Эта семейка <блокадники, мать с сыном — молчат неделями> ваша типична в современную эпоху. Об этом, в сущности, «Посторонний» Камю. Реальных действенных связей между людьми нет, и рождается это молчание. Раньше, когда была реальная жизненная борьба, был возможен единый сюжет, частно-личный и общественный. Сейчас разобщение…

31.01. Я сказал Берковскому, что Ильинский — это мальчик Весеня из «Войны и мира». И вот у него статья о «весеннем» Хлестакове — Ильинском, причем якобы Мейерхольду не хватало *такого* Хлестакова. Тогда как у Мейерхольда все было построено на отчуждающей фигуре Хлестакова и отчужденной.

У меня эта статья, «Ансамбль и стиль спектакля», — 1940 года. Реально

там речь и о мейерхольдовском спектакле: гоголевская композиция, о которой написано, обострена-то именно в спектакле Мейерхольда.

Вопрос о славянофилах очень важен. Это было очень серьезно. Реально они говорили о русской культуре, в ней видели опасное. Вообще, эти годы были опасные. В 1860-е годы речь вообще шла у них у всех о личности. Достоевский в 1860-е и семидесятые годы считал себя славянофилом, но реально у него проблематика Григорьева — личность.

… Ваша идея, что у всех своя правда, это у вас глубоко сидит, но правда — одна.

04.02. … «Ярославна» <балет в ленинградском Малом театре оперы и балета> — это любимовский спектакль. Мое убеждение, что Любимов бывает осмыслен только когда есть актерское оправдание, то есть человеческий образ. Скажем, ясно, что в «Матери» без Любимова у Славиной была бы одна банальность, но без Славиной вся конструкция была бы бессодержательна. Здесь, в «Ярославне», В. Островский бессмыслен, явно дело в актере интеллектуального плана, то есть в Долгушине. Очень сильно — монгольская линия, и ей следовало противопоставить этот образ, что и должно быть у Н. Долгушина. Это все мне ясно, концепция ясна.

10.02 … Они мертвы и кидаются на живое. Здесь дело в том, что в XX веке человек немыслим вне трудовой сферы. В XIX веке женщина могла нигде не служить и играть при этом грандиозную роль, даже, например, художественную. Теперь люди, если они ниже нормы средней и сидят не на своем месте, это в XX веке вещь страшно существенная, это уже ненормальная жизнь. Они кидаются на малейшую угрозу их мертвому благополучию.

11.04. Фигура Ленина — то, к чему вел весь путь русской интеллигенции, это значительнейшее явление, и уж если не нравится, так уж себя надо бить в грудь.

… Ленин — явление; имеет отношение и к метафизике истории.

… Кант, ум математический, нехудожественный, в то же время — вот, пожалуйста, интересовался и проблемами такими: гений может быть лишь в сфере художественного творчества. Это, может быть, не совсем так. И при всем математизме он был мистик, допускал существование хаоса. Да, он был у него страшный, да, — ржавая проволока, битое стекло, не шеллинговский хаос — да, красивый.

10.05 … Русская большая литература — начиная с Пушкина — обязательно дает человека в связях, отношениях с бытом. На стадии Лескова это стало выражаться в таком виде, что, с одной стороны, быт чрезвычайно выписан, сгущен («Леди Макбет Мценского уезда» — все купеческое там точно) — и в разрыве с личностью, внутренне все это совершенно теряет опору. Вот он отыскивает чудаческие профессии… И блоху подковать — зачем! Притом — лирика, душа, преданность своей, индивидуально прочувствованной родине. Музыка, как мне кажется, именно способна заполнить этот разрыв. Так бы я писал…

20.05. Эта книжка <«Мировое значение русской литературы»> — лучшее у Берковского. Он все-таки очень талантлив. Строит о Толстом и Достоевском,

многое связано со мной. Хотя тут и шовинизм…

Менделе Мойхер-Сфорим — хороший писатель, это никакой не Салтыков-Щедрин, конечно, — а Гоголь, но в русле уже новой литературы послегоголевской русской, без гоголевского метафизического ужаса. Оба героя <«Путешествие Вениамина Третьего»> похожи на героев Михоэлса и Зускина в спектакле Грановского. Я его несколько лет смотрел. Там, конечно, была тема, которой нет в этой повестухе, — Дон Кихот, и — немецкого романтизма тема: блестяще сделанный сон Вениамина — то же местечко. То есть мечта — преображенная реальность. И ад, и рай — в местечке. Михоэлс был актер интеллектуальной страсти, а Зускин — лирически-музыкальный. Оформление, кажется, Фалька — у них всегда были первоклассные художники.

04.10 ... Ну, драмы вообще нет в мире последние десятилетия. «Дни Турбиных» — это спектакль, а не пьеса. Дуновение Станиславского. «Бег» — внутрь то, что в «Днях». «Любовь Яровая» — мелодрама с декадентским элементом. «Оптимистическая трагедия» — тоже не пьеса, а спектакль Камерного театра. Как пьеса это нахватанность приемами мировой драматургии и мелодрама. Это все воспринималось потому, что современное искусство способно работать открытой социальностью, она становится материалом искусства.

… Вы посмотрите «Пестрые рассказы» <в Театре комедии>. Хотя внутреннее содержание тут улетучивается со временем, потому что оно наверху, а актеры меняются. Спектакли Станиславского тоже устаревают, но там все построено на внутренних побуждениях к тому или иному моменту спектакля, это более основательно. Я в свое время был потрясен. Закадровый голос (впервые — в фильме «Зелена была моя долина») тоже ошеломил; но у Акимова уже совсем радикальная вещь. Толстой (у него злее и сложней) и Чехов — они же прячутся за героев, а очень злые вещи обнаруживают в них и в их отношениях. Здесь, ни слова не выбрасывая из прозы, Акимов вывел эту вещь наружу! И это очень театрально.

Драматургии нет, это объективная реальность для современного искусства. Вампилов — вот хороший драматург. Но он без предшественников и без последователей останется, вероятнее всего. Это Панова на новом этапе. По сути, его тема — о человеческой независимости.

18.12. ... Надя, вы помните «Большевиков» в «Современнике»? Кончается притушенным пением. Эмпирически объясняется: болен Владимир Ильич — но, в сущности, общая вещь, характеризующая эпоху и этих людей, итог спектакля. Он более мхатовский, чем «Дни Турбиных». Ефремов сделал роковую глупость, уйдя из «Современника». Ни в коем случае этого не следовало делать. Волчек вначале играла на внешней форме, когда это было в моде, а затем на этом и остается.

24.01.1976. ... Я ведь терпеть не могу этих цветочков и т. п. Я футурист-классицист… Это для меня все-таки загадка, как можно вложить душу в постройку. Я не люблю барокко. Он для меня приемлем в одном-единственном варианте — не столько в Зимнем дворце, сколько в Строгановском дворце, на углу Мойки. Одно время он был выкрашен в лиловый цвет, и это очень «село».

Русский классицизм очень люблю. Исаакиевский собор не люблю. Очень люблю Казанский. Вообще, на первом месте Воронихин. Потом, конечно, Росси. Вообще, это удивительно. Раса ведь не играет никакой роли. Появляется иностранец и выявляет душу российской ситуации. Феофан Грек — самый сильный русский художник. <Говорит о давней выставке: левые художники-футуристы в разгар гражданской войны делали копии Феофана Грека и других.> Очень страшно русский Эль Греко. Между 1937 и 1939 годом я был от него без ума и всем его торговал. Я видел будапештского Эль Греко, он мне не нравится. А вот на американской выставке очень сильный Эль Греко, оба — и «Вид Толедо» и «Портрет». И вот ведь хоть лица у него новогреческие — это все Испания. И та Испания, чем она близка России.

… Юнгер однажды в ловкой французской пьесе играла гротескно — очень крупно. Понятно было, что она это сознает (тогда же в интервью высказала, что Бирман ее любимая актриса) — и похерила это ради удовольствия принимать позы. Ее лицо поражало: картина Акимова на улице. Деталь в акимовских постановках, не более, в целом. В том спектакле нужно было изобразить вульгарную обстановку. Это было сделано блестяще Акимовым — на высочайшем, в самом деле, вкусе. Любопытно! Хотя, конечно, можно было понять, что предстает, в сущности, изыск. Вообще, это ведь очень сложная вещь — проблема художественного воплощения безобразного. Москвин в «Горячем сердце» умел в Хлынове показать мощь, стихийность — был крупный художник; но и он тут сорвался на дешевку.

Бывает ум бытовой; рациональный; *творческий* — Алиса Фрейндлих. Великодушнее и прочнее всех. Убежден, что живет не тем, «провалит или не провалит», так же как Москвин, Качалов. Ибо в каждом случае что-то — есть. То, что очень неправильно называют «перевоплощением». Ленька <Дьячков> более торговый, хоть он по-своему весьма умен. Ему мешает «ницшеанство»…

Самым «эстетским» театром был в двадцатые годы театр Завадского (Луначарский говорил: «английские гравюры»). Камерный театр — совсем другое. В «Адриенне Лекуврер» много раз менялись декорации. Сначала рококо — до конфетности, отталкивало, — но лишь до момента, когда входила Коонен. Потом стали декорации Рындина — самое то.

Из потрясших меня тряпок на сцене помню: у Акимова в «Тенях» Салтыкова-Щедрина розовое с серым; у Таирова в «Адриенне Лекуврер» коричневое с серым!..

Грановский — очень крупный режиссер. В ГОСЕТе работали Шагал, Фальк — ведь это до приторности поражало красотой. «Ночь на старом рынке» — мистически, *все* на танце. Городской сумасшедший — Михоэлс — лучшая, наверно, его роль; вообще, он актер рационалистический; и луна Фалька — огромный полумесяц… Михоэлс вообще был очень смелый. В разгар войны он возобновил «Двести тысяч» и «Путешествие Вениамина Третьего» и объявил, что актерам ведь нельзя дисквалифицироваться. В «Двести тысяч» сцена, где у героя обманщики отнимают выигрыш, была, как весь спектакль, решена на танце, и рембрандтовская тема: герой — Авраам, приносящий в жертву своего сына, то есть он выше бога — ибо трагичен, служа ему. И вот

вокруг такого героя чокались с ним три обманщика.

… Я готов был солидаризироваться с этим юным героем из розовской пьесы, когда видел начало этой полированной мебели — хотя идею эту (в пьесе) не принимаю. Такой бунт оправдан именно как эстетическая непереносимость — субъективная.

… Фотография лучше натуры <то есть самого портрета Достоевского Перова>. Видно, что он не только передвижник, не слезу вышибает, а человекопониматель.

30.01. <О «Советском театре» за 1932 год.> Это было лучшее время. Для меня ведь это на манер вчерашнего дня. Давно не читал, и теперь бросается в глаза, что писали противоположным образом вчерашнему, то есть о реальностях. Скажем, Вера Юренева выше всех нынешних вместе взятых. П. Марков — его статьи прежние лучше последних. Надо бы прочесть еще статью Соболева о Чехове (статья в собрании сочинений конца двадцатых — начала тридцатых годов). Здесь эта статья о Горьком очень хороша. Куза, актер Вахтанговского театра, спорит с МХАТом (Марковым) запросто. Очень хороший актер-любовник, был идеальный Растиньяк.

30.03. … Мазаччо — великий художник. Загадочное время <ранний, пред-Ренессанс>, то есть нет архаики, скованности — и еще не высокий Ренессанс с его новой, академической «скованностью». Была такая ветвь в Ренессансе — печальный Ренессанс, внутренне сосредоточенный. Это страшно, что они так уже все понимали. Филиппо Липпи.

… В «Зеркале» Тарковский грешен не «сконструированностью», а тем, что он делает картинки из серьезных вещей. Героиня — современная «интеллигентка», либералка. «Иваново детство» — ужасный фильм на верной теме, меня поразила тема — съеденного войной детства, то есть души. Обычное дело же было: мальчишка уходит юнгой и тому подобное, сын полка, романтика. Оказалось, это серьезность и новизна — от литературной основы, прозы Богомолова. У меня хорошая память, и вот на середине «Августа 1944-го» — значительной вещи — я вдруг понял, что автор «Иванова детства» — Богомолов этот самый. А Тарковский делает картинки, да и заимствуется у американского кино тридцатых годов, которое я хорошо знаю; там был фильм с подростком изломанным.

… Страшно, когда этот герой, готовясь к свиданию, встречается со смертью. Да, — это что-то среднее между Болконским и Петей Ростовым.

… «Ревизор» в БДТ. Он умелый, сделано все ловко. Наворовано у всех, и Мейерхольд, и Таиров. Идея же такая: оправдание городничего, либеральное!

04.04. … В последнем номере «Нового мира» повесть Марины Цветаевой. Это мемуары, художественно обработанные. Я вам, чтоб не мудрствовать, открою подлинные фамилии: Юра — Завадский, Павлик — Антокольский. Для Завадского это абсолютно убийственно, нет слов назвать, что это такое с ним тут сделано. Причем сегодня в первой половине я включил радио, была постановка какая-то, и предварял Завадский, играл бархатом своего голоса старик, это при убийстве своем в журнале.

Голидей — отсеялась куда-то, блистала, одной особенно ролью — кто мог

ее видеть до 1922 года. Я в это время пошел в первый класс, как вы понимаете. Хотя это время очень знаю, очень читал и атмосферно чувствую, как свое.

Вчера по телевизору у сестры видел «Странную миссис Сэвидж» Патрика. Это не «Затворники Альтоны», это человечно, хотя со всеми американизмами (просветительством). Я знаю и люблю их искусство Великого кризиса, тридцатых годов, по кино. Постановка Варпаховского. Я ведь не видел режиссуры этого человека, он последний мейерхольдовец. Никакой мейерхольдовщины. Мейерхольдовец. Благородно, строго. В главной роли Марецкая. Марецкая хороша. В этой роли раньше была Фаня Раневская. Она очень хорошая актриса, но она дикая, а я диких не люблю. Понимаете, как в живописи я люблю итальянский Ренессанс, то есть «узел», так и вообще в искусстве это ценю.

06.04. Мантенья — у него неожиданные ракурсы. Формалисты, Шкловский трактовали бы это как остранение. На мое восприятие, это художник подстерегает тайную суть жизни. У него остановленное мгновение. Да, застывшая экспрессия. Мазаччо — у него, пожалуй, единственного то, что можно назвать этим жутким словом «реализм». Это только подтверждает то, что художники Ренессанса делали иначе, потому что им так надо было, а не потому, что не могли. Вообще, они тогда страшно уже все понимали.

09.04. … Если бы пошел на «Христофора Колумба» Барро, то для того, чтобы посмотреть, как Барро «ложится» на текст Клоделя. Пьесы я не знаю. Все эти мистерии, такие «традиции», — я в это не верю, это ненастоящее. Вообще, после Станиславского кочующие и нестабильные труппы — несерьезно, анахронизм. Нет развития, нет организма. После Мейерхольда и Станиславского это очень мало стоит. Скажем, задыхаются от восторга по поводу «Короля Лира» с Скофилдом Питера Брука, а по-моему, это средний спектакль со средним актером.

16.04. … Я уже успокоился, никого уже не замучиваю чтением стихов…

Марина <«Повесть о Сонечке»> жестоко учинила Завадскому. Такое получить в восемьдесят лет, знаете… Да, это то, что по нем останется! И это несправедливо. Как о человеке это, надо думать, так все и есть, а о художнике — несправедливо. Когда человек велик, он сказывается в своем творении весь. Когда мельче — резкое несоответствие может быть. Так с Завадским. А с Павлом Антокольским все наоборот — он получил на склоне лет от большого поэта признание, оправдание всей жизни. Незаслуженно — он абсолютно пустой. Цветаева последнее время получила невероятную прежде славу — это навсегда, она действительно вошла в великую поэзию XX века. Но раньше ее знали единицы. Завадскому, конечно, в голову не приходило, с кем он имел дело. Но и Марина его, по существу, совсем не знала как актера.

… Завадский был изыскан, но не конфетной красивостью… а Гейнсборо, к примеру…

… В начале шестидесятых годов много «студенческих» романов, Трифонов, Аксенов — это бог знает что, отвратительно. И поразительно, что этот же Аксенов ведь сын репрессированных родителей — и пишет такую ерунду!

20.04. Блок все более основательно в XX веке. Он и философ. Философствование он не любил — но был, как уже требовал XX век, с прямыми выходами в осознание, философию.

… Берковский не любил Тарасову, когда она была прекрасная актриса, ее Соню в старом «Дяде Ване», а полюбил порнографию — ее Анну Каренину, Елену Андреевну — то есть за «мяса». С Коонен заигрывал, причем откровенно ее не любил. Про все ее типично камерно-театровские роли говорил: истерика!

… Веневитинов. Гинзбург его топчет бюрократически. Тынянов в «Архаистах и новаторах» (я, когда снова прочел, после своей статьи, ужаснулся неверно взятой у меня эмоциональной тональности: у меня он романтик) тоже топчет, но технократически. Его отличие в том, что он хорошо знает цену, кто чего стоит… Не будь Веневитинова, не было бы настоящего Тютчева (он раньше начал, но стал — после), Достоевского <читает Веневитинова>. Вы чувствуете — это не Пушкин, это другая, новая интонация! Он умер рано — и вот Тынянов точно говорит, что его судьба человеческая подавила поэтическую.

<Слушаем пластинки, ему очень нравится полька из «Жизни Человека» и «Вальс погибающих на всех парусах» из «У жизни в лапах» И. Саца.> Мне очень нравится этот спектакль. Лилина была очень необычна. Вы не видели фотографии ее в роли?

… Я помню, как Бабанова пела «Матушка голубушка» в «Доходном месте». Уж не знаю, кто еще так это делал — до Мейерхольда это было невозможно, в старом театре не представляю.

… Яго страшно прозаичен. У Шекспира это до дьяволиады.

… Тут дело не в Сталине, — хотя он был жестокий и неумен.

23.04. … Возьмите на Исаакиевской «Пропилеен Кунст Гешихте». У меня было так: я в Эрмитаже увидел Боттичелли и сошел с ума. И решил понять, что за этим. Пошел в библиотеку Института истории искусств, тихий уголок. Лучшее собрание.

… Эрн — был такой философ. В начале века, до семнадцатого года, был такой кусочек в культуре: немцы-славянофилы…

… Я понял, что Берковский все-таки умен, когда он сказал, что Томас Манн — плохой писатель. «Доктор Фаустус» — ведь сталинский роман, ведь это шибает в нос — а никто не расчухает: ведь тут идея, что формализм — фашизм — вина Германии. Давыдов написал в своей злой статье, что Адорно был его советчик.

… Я любил Полайоло, одну вещь. Она висела у меня дома, даже под стеклом. Страшный «Давид». Я выбросил его однажды в форточку — пьяный.

Театр у нас из литературы, естественно, потому что она у нас самая великая. Ничем не провоцированный взлет — не ниже, чем греки, Шекспир, итальянский Ренессанс. Цельным куском, как всегда.

23 – 30.04. … Наши двадцатые годы… Мне нравится у Алперса (умного, но чуждого) о «Лесе» Мейерхольда: «Самый радостный спектакль Мейерхольда». На Зинке Райх было платье очень красивого красного цвета…

Я один из немногих, кто видел спектакль Мейерхольда «Смерть

Тарелкина» 1917 года <возобновление>. Это был трагический спектакль. Годы первые революции были трагичны, страшны. Французская революция была жестокая, страшная. Их термидор — мрачное похмелье. У нас революция в России была другая. Двадцатые годы совсем другие. Было от термидора в нэпе, но в массе над этим *смеялись*…

Делая из Мандельштама антисоветчика, не понимают, что из крупных явлений делают карликов. Революция ведь не кисло-сладкое нечто, это всегда трагедия. Мандельштам писал о революции как о трагедии, потому это крупный поэт. Скажем, из того факта, что после подавления в 1918 – 1919 годах белогвардейского мятежа и вывода эсеров из партии Блок перестал активно ликовать, делают и Блока антисоветчиком. Но Блок воспринимал революцию трагически. Если бы он мог быть антисоветчиком или Демьяном Бедным (да нет, тот хоть был реален все же, — Лебедевым-Кумачом) — он бы не умер, жил еще и жил. Этого не понимают те, кто делает из Блока антисоветчика или Лебедева-Кумача.

Жоржик Иванов в своих воспоминаниях, которых я, бог спас, не читал, — считает Гумилева плохим поэтом и хорошим — Евтушенко… Гумилев тоже не был антисоветчиком и был поэтом. Воспринимал трагически революцию. «Машенька, здесь ты жила и пела, мне, жениху, ковер ткала, где же теперь твои голос и тело, может ли быть, что ты умерла?» — это трагично. У Ахматовой в этом знаменитом стихотворении опускается первая строфа. Далее же знаменитое, но и прекрасное: «… Мне голос был… …не осквернился скорбный дух». Значит, в этой светской даме был кусок настоящего.

… Многие не любят Мандельштама: в нем нет чувственности.

… Восточная идея, и их искусство: жизнь — тень реального бытия. Оттого оно в основе, сколько бы ни было к нему в Европе интереса, остается чуждым…

… Я вообще не признаю так называемых «цельных людей». Их, по-моему, просто не бывает. Это однолинейность бывает…

24.05. Виппер замечательный старик, большой ученый, он западный человек.

25.05. <О предложении «Театра» участвовать в дискуссии «Театр и наука».> Мне противопоказано что бы то ни было не имеющее отношения к художественной ткани. Приемлемо было бы — о структурных изменениях в самом произведении — театра или драматургии — в связи с новой ролью науки в жизни второй половины XX века. А рассуждения о методологии — пусты для меня.

27.05. Родина — материализованное прошлое, то есть личность. Кто считает возможным это оставить — не имеет личного начала! Ведь это все человек.

… Я вырос на ветрах, в десяти метрах озеро, и озеро серьезное — другого горизонта не было видно, лишь в редкую погоду, и разреженный воздух. И всегда был зябкий…

… Войны теперь не должно быть. Смысл нынешней ситуации таков, что человечество подошло к пункту, когда сознается невозможность,

немыслимость войны в нынешнем мире: она повлечет за собой уничтожение земного шара… Инстинкт самосохранения не должен допустить войны, и только безумие (в неметафорическом, буквальном смысле) может ее развязать.

… Об Акимове со временем будут говорить все серьезнее, чем при жизни его оценивали… В «Театре», в пятом номере, вклейки — эскизы Акимова к неосуществленному «Маскараду». Это очень хорошо! — хотя, конечно, не знаю, как вы отнесетесь. Вообще ведь в рисунке Акимову нет равных в русском искусстве. Но я не знаю, нужен ли вообще театру хороший художник. Вот в акимовском эскизе — уже трактовка пьесы. Я очень люблю работу Добужинского в «Бесах» — но ведь тоже он, поэтичный и далее, — не оставляет ничего актерам. Головин в «Маскараде» — я наизусть помню все его декорации — тоже ведь был не театральным, подавлял, предрешал актеров.

Я на днях по телевизору <у сестры> посмотрел всю Плисецкую в отрывках (вечер, двести лет Большого театра). Непонятное: сидят в первом ряду Уланова, Марина Семенова — а она без намека на духовность, национальную традицию — и нет блеска зла — гадюка, технически совершенная мертвая гадюка. Русская традиция знает зло как страдающее добро — Раскольников, Митя. Яковлева не вызывает отвращения, как Плисецкая, — но та же непонятная вещь: она вне этой традиции русской (Родион и Митя). Джульетта ведь она просто неинтересна. Ее тема: он мой, я его хочу, это мое право. После Тани я ее не люблю. Любви никакой там нет. Она сильная актриса, но вот почему-то природа, или бог, оделил ее даром силы без направления. Она не может играть другого человека, замкнута собою. Не может играть Шекспира. А великолепный Сайфулин в «Ромео и Джульетте» играет нужное: современного паренька, проникающего добро. Мне нравятся спектакли Эфроса, кроме «Ромео и Джульетты». Лучшая роль Яковлевой, безусловно, Lise в «Брате Алеше». Это ее высшее везение — получить этот текст, именно в этом обкарнанном варианте романа. Она занимается все время тем, что отрицает добро, с подтекстом, что знает его силу, раз отрицает, она умная — и вот этот подтекст ей создают параллельные самоутверждения Илюшечки, штабс-капитана — за которыми реальные страдания. А если б Розов допустил верхний слой романа — Ивана и Митю — то обнажилась бы ее злая пустота. Митя очень умен, но его тащит сердце. Иван умствует о зле, но ум приводит его к добру…

29.05. <О поведении человека.> Нет, тут не новое взялось, а проявилось то, что было. Вообще, это одна из моих основных философско-исторических установок: всплывает в разных условиях на первый план то одно, то другое. Скажем, христианство заложено в человечестве, и первые христиане выступили и взяли силу в одно время, а было это в потенции. Потом — папы, убийства — это уже извращение, не отменяющее основу, заложенную в истории.

30.05. … «Доктор Живаго» это просто плохо. Стихи его читайте — сборники тридцатых годов. Они верно построены им — от стихов тридцатых годов к ранним. У него лирический футуризм, это не очень воспринимается. Я сейчас его не очень уже люблю. Да, у него напряжение непоэтического типа — ну, так это футуризм. Он очень из Анненского…

04.05. … Конечно, Мейерхольд был не во всем прав, у него — крайности.

Нельзя строить спектакль как симфонию. Но в XX веке гениальные явления всегда на крайностях.

07.06. Я не читал, но просмотрел книгу Альтшуллера о Свободине. Это серьезно мне показалось, то есть это работа. Вообще, он странным образом умудрился стать академиком в неакадемической совершенно среде.

Этот том по Достоевскому <«Материалы и исследования», 1976 г.> — очень дельный и полезный. Фридлендер вообще имеет ценные свойства: он работник… Госпожа Ардан, по-видимому, свободно владеет русским. Вы обратили внимание — ее идея порога не имеет ничего общего с Бахтиным. Это написано по-женски, но хорошо. Штедтке о «Записках из подполья» — ведь это фашизм. Это страшно. Сейчас, вообще, такая мешанина, сплошь и рядом нет такта у пишущих о литературе. Статья Семенова глубокая. Вы обратили внимание: это похоже на меня? Только резче. Это выдает его молодость — я бы опасался, я человек другого поколения. И он, вероятно, «философ», то есть не с кафедры филологии, может быть. Очень хорошая статья.

Фридлендер мне как-то предлагал написать статью о Достоевском. Я ему ответил, что есть две причины, по которым не могу писать. Первая — могу писать о нем только через что-то, например через театр, чтобы не договаривать. Ибо договаривать опасаюсь, а говорить не то — здесь не тот случай.

Вторая причина: о Достоевском писать не могу, так же как бред писать рецензию на Евангелие от Иоанна. Скажем, о Евангелии от Матфея можно — там есть аспекты, о которых можно писать. О Толстом можно писать. Он не меньше, он не менее метафизичен — но он и объективен.

… Для меня искусство — это метафора, то есть столкновение *вещей* (а не слов).

07. ... Гегеля принято считать отвлеченным рассуждателем, схоластом! — а это совершенно на самом деле другое. Особенно записи лекций его — это страшное счастье, что сохранились. Тогда аудитории были маленькие. За ним записывали, он в лекциях свободней и темпераментней. Он имеет абсолютное отношение к действительности. Тут сочетание полного сознания реальности и возвышенности, высокого обобщения, то есть то сочетание, которое, я понимаю, присуще русской литературе. Начиная с Пушкина. В нем <Пушкине> еще, конечно, и рационализм, Вольтер. Но ничего общего с Вольтером в его гениальном «Для берегов отчизны дальной…»! Да, конечно, я страшно люблю этот романс Бородина. Вообще люблю Бородина.

… Уж если говорить — Станиславскому в музыкальных спектаклях не нужна была музыка, за исключением «Евгения Онегина» — и то потому, что тут у Чайковского сознательное попадание в русскую интонацию…

Чайковский часто дает удар «под вздох», «нечестно». То же у Блока бывает <читает> — ведь это пьянка! Анненский большой поэт <читает прекрасно> — правда? Рильке сильно теряет в переводе <читает по-немецки, действительно звуковая ворожба>, хотя это, вообще, не слишком любимый мной поэт.

В этой книге <«Структурализм: за и против»> этот умник, знаменитость Ролан Барт — что-то страшное: выдумывает слова, и все (терминомания). Как открытие Якобсон, этот всезнающий мировой эрудит, преподносит

высказанное давным-давно, до всех, Жирмунским…

… Надо спокойно принять, что искусство большое доступно не всем, что нужна подготовка и склонности. Большое искусство никогда не будет доступно всей «массе» — и это надо принять спокойно.

… Диккенс — англосаксонский вариант, противостоящий отчуждению.

… Сикстина в подлиннике, конечно, не сравнима ни с чем. Достоевский видел ее в Дрездене и называл ее «юродивой». Мне представляется, что она дает ребенка в мир, зная, что его ожидает, — и принимая это…

… Зло было бы непобедимо (и везде бы праздновало), если бы временами зло не пожирало зло. У Гете Мефисто «часть той силы, что, желая зла, творит добро». Мне это в корне претит, но если это верно, то в том именно смысле, что зло имеет способность к самоуничтожению. Поэтому если на бандита наваливаются другие бандиты, то я это рассматриваю как самопожирание зла и радуюсь.

Надя, вы человек самоотверженный. Это выходит за рамки принятых отношений, это, по-видимому, должно молча переживаться как-то.

19.09. ... Спасибо вам за Потебню! Я его обожаю! И ведь вот — всю жизнь провел в Харькове этот эстетик-философ-лингвист мирового масштаба.

22.09. ... Мария Казарес — оголенный провод, бешеный испанский темперамент. В кино у нее этого нет. Испания похожа на Россию в той степени, в какой это (Европа) смешалось с арабами — бешеным ближним Востоком. Какой-то глупец за кулисами спросил Марию Казарес что-то насчет Пикассо. Она заорала, что ненавидит его. Еще бы!

Пикассо единственный из художников XX века, кого можно сравнить с Рембрандтом. «Суп»! Женщина несет в руках тарелку, навстречу двое детей. Обобщение. Основа жизни. Дух. Я объяснил это Берковскому, он был убит. Ему это все было противопоказано. «Свидание»! Он с ней. Это лучшее, это нельзя забыть. «Любительница абсента»! Ведь это не «одиночество», не что — одним словом невозможно определить. У него кроме раннего, голубого периода еще был прозрачный, около 1912 года, вот этот Пикассо мне и нравится.

Блок, этот барчук, — и стихия лиризма единственная. «На поле Куликовом» — все истинная лирика! Есенин — это тоже чистая лирика, демократическо-крестьянская стихия лиризма. Это все подлинное. Я уже к четвертому курсу перестал остро любить Блока, но чувство мощной лирической стихии остается. Или вот Собинов! Я его слышал — с животиком, горло после операции: ли-ри-ка, стихия его. Соловей — не заменить ничем, как Есенин. О Шаляпине на пластинке Берковский сказал: тут было так много, что и на пластинке осталось. Он был способен так сказать — в нем было и подлинное.

Бодлер — совершенство поэтической формы. Это — верно. Но Бодлер щенок, мальчишка по сравнению со скромным Верленом, лирически мощным. А для Блока — рядом с ним и Верлен мальчик, конечно.

26.09. Достоевский в XIX веке мог — и гениальность в том — давать трагедию в реальной, «правдоподобной» жизни. В XX веке у Блока уже невозможность прямо это выражать, через действительность. Ахматова: про нее

точно Тынянов сказал, что мизансцена ее стихов рассчитана по углам комнаты. И у нее уже нет, конечно, никакого мирового пожара. Ходасевич сознавал, что яды его становились художественными благодаря революции.

28.09. Мадам Арлетти — это из чудес актерства. Я ее страшно любил. В «Вечерних посетителях» — не так уж, хотя видно, что она чувствует легенду и дьяволиаду. «Дети райка». И — «День начинается» — гениально играют три актера, главная она: глаза. Одними глазами, долгим взглядом очень много сказала. Это так сложно! Смотрит на него с ней. Мадам Арлетти потом слепла, и я помню очень трогательную целую страницу то ли в «Юманите», то ли в «Либерасьон», когда еще она выходила, — посвященную ее чествованию. Трогательно тем, что это устраивали сами люди, ее друзья, а не сверху. И я не ожидал этого от хулиганской страны, Франции, — столько знаменитостей было на этом торжестве; какие куски из фильмов показывали и какую это реакцию вызывало…

… Вообще, сейчас я прихожу к мнению, что дело в плохих людях. То есть дело решает, какой человек.

29.09. <Услышав про Петрушевскую.>… Да после того как появился Вампилов, я могу поверить, что может быть стоящий драматург…

У Розова мне нравится одна его, первая пьеса — «В поисках радости». Остальные уже воспринимаю как более или менее фальшивку. Вампилов — он развивает открытое Пановой <снятие «перегородок» в отношениях людей> — только, разумеется, на новом этапе. Бюрократы создают новые перегородки — для оправдания собственного существования. Вот у Вампилова даже ситуация отношения отцов и детей в «Старшем сыне» — снимается и эта исконная перегородка. Дело — в самих людях. Вот у Володина похожее в «Назначении»: секретарша живет связями с начальством. И с героем тоже спит — и вдруг сталкивается с тем, что тут другое: он человек.

… В общем, сейчас ситуация едина — и в Америке, где все цинично и в открытую, и во Франции. Кеннеди — ясно, что он вошел в историю. И вот ведь у него был человек, который сочинял ему доклады! Ведь в XX веке доклады — это политика. Так кто тут кто? И что это такое? Почему?

30.09. <Рассказала об инциденте своем с торговкой.> Люди звереют… Вот, пожалуйста, а Берковский почитал базар кульминацией жизни. И никогда это так не было. Вообще, все иллюзии насчет патриархального быта мои кончились, когда я услышал историю про свою двоюродную сестру, которая вышла замуж в патриархальную семью — то есть одним хозяйством жило множество человек, всем заправлял дед мужа, жив был и прадед. И вот утром — накормить пятнадцать человек; сама, конечно, есть не может. Все идут на работу. Злая свекровь — добрая минута: «Ты ничего не ела, — поешь!» Та садится есть, и возвращается за топором дед: «Ты опять ешь?» Брань. И засовывает пальцы ей в рот и вытаскивает кусок у нее изо рта…

… Вам встретилась перекупщица. Но таких страшилищ, что вам встретилась, — много, их меньше не становится. Но жизнь идет так, что как-то упорядочивается. Вообще, я смотрю на это *фатально*. Что получится, то получится. <Я: наше поколение еще встретит свой кошмар.> Знаете, страшнее,

чем в тридцатые годы, не сможет быть.

В Америке пакетики. Скажем, с помидорами. Это, живое! — автомат выдает вам. Это ужасно. Ведь когда продавец вас облает и обвесит — здесь еще есть человеческое: усталость, должен дать по начальству. С другой стороны, автомат лучше, чем ваша базарная перекупщица.

03.10. ... Кант, разговаривая об истории, выразился: «недоброжелательная общительность». Великие понимали про человека. Без общения — не может. В городе люди стянуты в один узел, перекручены, сведены к разменной монете. Поэтому Ибсен мог выразить проблемы века: не в биржевых махинациях и не в коммунальных склоках, а в сельских, богатых натурой одиночных героях. Эту разницу между деревней и городом выразил Гегель исторически: человек сводится к разменной монете. Наличие отдельного хода уже освобождает и обогащает. Транспорт унижает и опустошает, человек теряет цену в глазах другого человека. В деревне человек причудливее, самостоятельнее развивается — это не значит, что «лучше». Я давно заметил, что люди из деревни — интереснее городских.

… «Психология» — слово пустое, неправильное. До послевоенных, пятидесятых годов я вообще не употреблял этого слова, пока не понял, что те немногие люди, которые интересуются критической литературой, не воспринимают иначе: им тогда кажется, что идет разговор о внешних вещах. На самом же деле именно «психология» — вещь периферийная и внешняя, не затрагивающая действительных глубин человека. Это понимали Кант и Гегель, Платон, думаю, что и Декарт — то есть великие, которые занимались гуманитарными вопросами.

… У И. Вируля в «С любимыми не расставайтесь» пространство никак художественно не организовано. Если она и хотела дать «пустое пространство», это тоже надо как-то организовать в театре. У Мейерхольда структура «Балаганчика» — во всех его спектаклях, но везде по-своему, содержание новое. Если это дорога — то дорога, и не только дорога. Я давно заметил (знает он это сам или не знает), что у Эфроса везде используется мейерхольдовское решение пространства.

У Товстоногова в «Трех сестрах», я ходил, была Ольхина, а не Доронина — большая актриса, но неприятная. Так там просто была светло-зеленая тряпка — задник, и вот все решение пространства. Что это? Зачем? Бессмыслица. В «С любимыми не расставайтесь» мне по-настоящему понравилась одна лишь сцена — когда героиня с женщинами — одним одиночеством связаны. Так это отличная мизансцена — свободная и сконцентрированная одновременно — сделана режиссерски, без участия художника.

Доронина сильная — и животная. В «Старшей сестре» она хороша, потому что здесь про преодоление, освобождение внутри этой темной стихии.

… Откровенно говоря, я к Эфросу испытываю недоверие после «Тани». Истинно в недобрый час увидел. Пустые глаза Яковлевой, выкаченные: ясно, что никакого ребенка нет. После Бабановой, Фрейндлих, у которой даже на фотографии видно, что не о себе, не самоутверждение материальное, как у Яковлевой. В Джульетте — тоже нет никакой любви. У Бабановой тоже не

было любви, она в сфере ребенковых <чувств>… Она Дездемона была бы отличная, потому что там дело не в любви.

А у Яковлевой Джульетта на фоне Грачева, у которого все же какая-то грустная нота, не то, страшное. Сначала я просто думал, что в ней современный бандитизм, а потом еще понял, что голое самоутверждение, бездуховное. А ведь вот в «Брате Алеше» она то, что надо… Что тут от нее, во всем этом, что от режиссера?

Я не давлю на вас своими злопыхательскими мнениями? Вы не думайте, что мне ничего не нравится в современном. Вот мне Толмачева нравится — хотя она может играть еще какое темное.

… Булгаков в «Театральном романе» описывает Станиславского, выказывая явное непонимание всего. Скажем, речь идет о стремлении режиссера занять в роли свою жену. Но если знать, что это — о Станиславском и Лилиной, которая много лет ничего не играла!

Знаете, Пушкин писал, что обывателю радостно видеть житейские слабости у великих, — что, мол, и они же таковы. Так нет же, черт вас возьми, — говорит Пушкин, — не таковы! В «Театральном романе» мне одно лишь место близко, когда Булгаков описывает пустой театр. Это действительно особенное. Коридоры не жужжат. Тишина и пустота, тусклое освещение. Этот вот момент тишины встречается, его дарит именно эта самая отчужденная городская жизнь иногда.

… Березарк (он вообще любопытный) говорил мне, что встретил как-то на одной станции Мандельштама, которого везли. И Березарк сокрушался, что не запомнил стихов, которые тот ему читал: «Понимаете, ведь это поэт уровня Баратынского!» Да, а тогда этого никто еще не понимал. В прозе этого нет, а русская поэзия XX века — великая. Только Пушкина нет.

Березарк — он умный был, и знал театр, — значит, не путал в мизансцене, — рассказывал мне о пощечине, данной Мандельштамом Алексею Толстому. Надо представить себе Мандельштама — маленький старообразный цыпленок <показывает эту пощечину на себе; страшно, замедленно>. Она была символическая, понимаете. «… Вчера вы сказали там-то то-то. Извольте отказаться от своих слов». Тот что-то погудел. И Мандельштам, как воробей, поднес ладошку к морде графа, подержал ее там некоторое время и отпустил. Березарк вообще считал, что с этой пощечины началось на Мандельштама гонение.

… Ахматова долго была замолчена, потом по личному распоряжению Сталина это было снято — и вот тогда-то и решил к ней зайти Алексей Толстой. Раздается у нее звонок, она открывает дверь: «Ах это вы, граф…» Понимаете, у них же в одно время литературная молодость. Он, между прочим, просил у Николая графство, высуживал его как-то.

… Фету Тургенев говорил: ведь Афанасий Фет — это давно и во сто раз почетнее, чем дворянин Шеншин. Но сам Тургенев был законченнейший дворянин, это во всем. Писатель Метальников, из древнейших фамилий дворянских, рассказывал мне, что вот был в Ясной Поляне — ну, еще можно рассуждать об удобстве расположения и т. п., а вот в Спасском-Лутовинове —

все соображения отпадают: классическая, несравненная усадьба. И это без самого дома, который сгорел в 1909 году! Но и Толстой — при всем Стерне и всем модерне «Войны и мира» (а тут такой модерн!) дворянское тоже везде. Ведь дом Ростовых никак не описан, а чувствуется… И во всем это есть.

… Трагическая судьба Бенедиктова. Прочтите в Большой серии «Библиотеки поэта» его стихотворение «Переход». Здесь его новаторство прорвалось в настоящее. Он новатор. Я понял, что без него невозможна дальнейшая русская поэзия — Фет, Некрасов, Блок. Ведь поэзия развивалась не за Пушкиным и Лермонтовым. Хотя Пушкин — первый, главный в русской литературе. Лермонтов — велик, я его очень люблю и понимаю, почему его многие любят и ни на что не променяют. У Бенедиктова редкостно трагическая судьба. Шумная краткая слава первого поэта России — еще при Пушкине — и бурное освистание как графомана. Белинский, конечно, более всего постарался. С другой стороны — что ж, если стихи о любви и смерти вызывают безудержный смех! Он новатор. И ведь даже одно гениальное стихотворение не может быть у графомана. Видимо, надо признать, что на ступенях истории время от времени должны белеть чьи-то кости.

… В России никогда нельзя было прожить только литературным трудом. Да, по-видимому, и нужно, чтоб была другая работа: Клодель — дипломат. Дипломатическая деятельность старого образца оставляла досуг. Гончаров был цензором, потом получал пенсию. В конце совсем разучился писать. А Бенедиктов работал чиновником, вышел на пенсию и занимался стихами и переводами герметически.

Тынянов прав о Кюхельбекере, за исключением того, что он не говорит, что его стихи не поэзия. Без Кюхельбекера не было бы, соответственно, Пушкина (с теми темами и художественными идеями). Но у Бенедиктова судьба пострашнее.

Вот Брюсов. У Тынянова есть статья, где доказывается, что все, что у Блока, открыл Брюсов. Это во многом так, но Блок — это Блок. Хотя Брюсов — поэт. Тынянов и Эйхенбаум ненавидели Блока за эмоциональность.

… Жирмунского «Теорию стиха» купите себе. После этих структуралистских визгов <Р. Барт об Якобсоне>, ворующих у Жирмунского, он вырастает. Он никогда не был формалистом, скорее, идеалистическая школа. Его работа о метрике и работа о рифме — единственная, и я с ним полностью согласен, и человек, интересующийся стихами, должен ее иметь.

Веневитинов — незаурядный поэт. Если он мог написать строку: «Но я, как червь, не отпаду!» Это абсолютный XX век. Ведь в поэзии устаревают только формы.

У Бенедиктова «Переход» гениален — там есть только корявые строка или полторы. Ведь тут он — первый, тут даже Толстой бледнеет — о котором, явно скрежеща зубами, Достоевский говорил, что видит «сны, которые даже Толстому не снились». И Ходасевич на фоне «Перехода» меркнет — потому что у Бенедиктова впервые. У него лицо простонародного, массового человека, курносое.

… Бюрократы ведь прежде всего неинтересны: мертвы. Ведь вот Толстой

говорил, что у Чехова, вместо развенчания «Душечки», получилось воспевание. Или вот у Гоголя (Гуковский это превосходно показал, все-таки у него было от бога, в отличие от его эпигонов) старосветские помещики — интересны. «Вот вы и похоронили ее. Зачем?» — гениально. Гоголь делал это сознательно.

Да, у Бенуа есть и настоящее. Грусть. Иллюстрации к «Медному всаднику» — настоящие. «Прогулки Людовика XIV» — грустные. Я видел в БДТ спектакли с его декорациями и тряпками — это была грустная Венеция. В БДТ были трагедии — и комедии. «Слуга двух господ» с Монаховым. Ведь Монахов — из оперетки. Был трагический актер — много раз его в «Дон Карлосе» видел. Понимаете, в оперетте ведь что-то настоящее есть, сохранилось, рядом с психологическим театром. Монахов в «Слуге двух господ» играл настоящего русского слугу, Петрушку — в нем не было театрального слуги. Притом любовники были изысканно одеты Бенуа, и все на фоне его грустных каналов. И Монахов — вписался.

… Ну, «смолянки» Русского музея! Это прекрасная живопись, вот тогда в России была прекрасная живопись. Потом уже ее не стало, а что-то другое. Ведь они все значительно прекрасны. А Рокотов! Он умел чудо, делал даже из этой проститутки Катьки красивую, особенную женщину.

9 – 11.10. В этом номере <«Театр», № 9> есть несколько зловещестей. Тут статья Анастасьева против Демидова, резкая и резонная. Он уловил важное: Демидов издевается над принципом узнаваемости в «Современнике», а ведь узнаваемость абсолютный закон искусства. Вообще, Анастасьев не всю глубину этого дает, но почуял верно — и ведь он фигура официальная. Эти люди пятьдесят шестого года — у них хоть интонация искренности была, а теперь цинизм. «Современник» безусловно значителен в нашем театре — то же, хоть и не в мировом масштабе, что итальянский неореализм. Вдруг замелькали живые, узнаваемые люди, узнаваемое историческое время. До того была пустыня. И они неформально возродили Станиславского — не отговорочно, а по-настоящему брали.

И вот в том же номере статья Демидова — пожалуйста! Причем не о чем другом, как о спектакле Любимова. Причем статья о смерти — так же, как там же статья Тулинцева — о Шостаковиче! Без содержания, читать это возможности нет. Пинает Мейерхольда, что это, вообще, за принцип… И огромная подача Барро.

<Об А. Битове.> Кичиться тем, что нет филологического образования, не нужно! Ведь это незнание реальности дела и непонимание великого. <Битов пренебрежительно высказался об уходе Толстого: мог, мол, и раньше.> Он окончил геологический факультет. Если бы филфак — у него не было бы его некультурной смелости. Это характерно, вообще.

… Ведь в «Войне и мире» есть дьяволиада. Князь Андрей! А ведь вот и Блок, в самый тяжелый из своих периодов, по возвращении из Италии, пишет, что «Война и мир» — прочность и покой, мол! Такое впечатление, вероятно, от стихии Ростовых. Мне бы следовало, я вот не посмел, раскрыть поболее Элен. В черновиках говорится о ее связи с Анатолем — об этом нужно было бы, хоть это и страшно противно. И Долохов говорит о том, какая она в постели — это

тоже следовало бы сделать.

Нет, знаете, Долохов — это что-то укорененное в жизни — и потом, вы помните — после гибели Пети Ростова — Долохов щелкает кнутом и говорит: филе! филе! — и французы, казалось бы, уже в окончательно темной для себя ситуации — еще съеживаются. Он ведь с безукоризненным французским, лощеный.

… С Мейерхольдом сейчас так, и он, и Таиров везде, включая «Правду» и «Советскую культуру» — проходят только с положительным знаком, а вот специальные издания страшно и специально затруднены: с ланинским сборником что-то немыслимое.

<Поздняя статья Кугеля о Мейерхольде.> Кугель был человеком настоящего ума. И глубокий. И он оценил в итоге лучше других, хоть и всегда не принимал. Я покойному Янковскому говорил — чего он не включил в сборник Кугеля эту статью, а он: она же отрицательная! — и назвал меня парадоксалистом. Том писем — исключительной ценности издание. Вот «Встречи с Мейерхольдом» — очень ценное тоже издание. А в двухтомнике, в общем, существенно, ценно лишь переиздание книги «О театре», прокомментированное.

12 – 13.10. Сейчас является Смердяков, но не тот философствующий и отрекающийся от себя самоубийством, трагический, как у Достоевского; понимаете, там, у Достоевского, страшные слова, как Смердяков предлагает Ивану деньги: «Возьмите, прежде гордый человек» — это ведь он и о себе, и о своем крахе. Конечно, он самоубивается из-за того, чтобы Иван оказался в тупике — но не только потому делаются такие вещи, это осознанный им его крах. Мне бы надо перечитать роман.

<О статье Б. Тулинцева о Шостаковиче в «Театре», № 9.> Тулинцеву характерно безразлична история — потому он поступает так с Малером. С Мейерхольдом — это примитивное хулиганство. Тулинцев и заговаривает на тему, что зло — в человеке, но потом у него оказывается инфантильность и руссоизм, и художник изображает зло, и так оказывается от него свободным. Это, конечно, чушь собачья. Шостакович — младший по двадцатым годам. Это задумавшиеся двадцатые годы, переход в тридцатые. Он, конечно, локален, и потому несопоставим в масштабе с Блоком и Мейерхольдом. То колоссы; Блок — переходная эпоха, Мейерхольд — XX век. В двадцатые годы была святость и было зло. Шостакович уже членит зло. Он, конечно, значителен — так сумел понять фашизм как бесплодное и универсальное для XX века зло. Руссоизма, конечно, тут никакого нет.

Шостакович совершенно обошел Лескова. Лесков, несомненно, самый в XX век смотрящий писатель. У него, конечно, вся темная стихия — в Катьке. Сергей просто приказчик. А вот Шостакович стал это расчленять. Катька у него, конечно, совершенно не лесковская. Но не случайно взял Лескова, а не «Грозу».

Мейерхольд не соизмерим с Шостаковичем потому, что он видел прошлое, и видел потому перспективу, он не был замкнут, он — на весь XX век потому.

… Анненский — великий, считаю, поэт. Его «Петербург» — гениальное.

Ясно, что он сам разделяет, лично, весь ужас того, о чем пишет, то есть реальное темное в революции. Ясно, что эти строки («Царь змеи раздавить не сумел, и прижатая стала наш идол») — о революции; и ясно, что большой поэт не может отделяться от того темного, о чем пишет. Я пишу об этом в «Блоке…».

… Шостакович не романтичен. Без катарсиса: это XX век. Его письмо Мейерхольду, отказ от писания музыки к «Одной жизни» — блестяще <пересказывает сцену из спектакля>. Это я вам ведь и свое восприятие этой сцены передал.

… У Нестора своя концепция истории…

… Вот в «Свадьбе Кречинского» Мейерхольда это было: Кречинский — демон, романтика зла и Лидочка — святая. Это двадцатые годы. Эту метафизику Шостакович уже расчленяет, и он без романтизма.

17.10. В этом же номере «Театра» статья Бачелис о Барро любопытным образом — обратная направленность. В одном номере! Далее статья Мягковой — либерализм пятьдесят шестого года. А Бачелис из этого поколения же — но понимает больше, то есть видит перспективу. Понимаете, этот период не мог не сказаться особым образом в молодом поколении тогда. Суть в том, что эти люди ничего не вносят конструктивного, без положительной программы. И значит, у них нет перспективы. Здесь Бачелис понимает, что Барро при своей старомодности (которую она опять-таки недаром замечает) противостоит новой смердяковщине — ибо опять-таки и он и она видят перспективу. Раевский явно умен, но он тоже не видит перспективы.

… Одно дело видеть зло, страдать от него — это Зощенко. Ведь это вопль! Другое дело — видеть зло, барахтаться в нем и думать, что так и должно быть… У Зощенко этот управхоз и дама — они же оба одна темная сила, в этом соль. Это вопль. Я, в итоге, не терплю Зощенко — он считал ситуацию безысходной — не имел перспективы. Бабель, я считаю, богаче его видел человека — и превозмогающим зло. Шостакович, я думаю, такой.

… Я слушал Симфонию псалмов. Это Апокалипсис. Машинный скрежет апокалиптический у Стравинского.

… Я в музыке ничего не знаю, абсолютный дилетант, но думаю, я здесь не ошибаюсь, поскольку это и сценические впечатления: по-моему, второй вариант редакции «Леди Макбет Мценского уезда» существенно отличается от первого — именно в смысле «мрака», подаваемого Тулинцевым: он «снимается». Я видел только в Малом оперном — у Немировича-Данченко не видел, а думаю, что он-то именно подавал эту животную силу. В Малом оперном ставил, по-моему, Смолич. Была хорошая режиссура. Я навсегда запомнил сцену, когда находят труп свекра: жандармы бегут по кругу, придерживая саблю, и поют: «Воняет! Воняет!» — знаете, это то самое, мрак. И прекрасная была Катерина — исчезнувшая как-то, а очень жаль. Она же была и в «Пиковой даме» прекрасна, а о ней ничего — в основном о Вельтер (справедливо, это действительно было мощно), и о Германе — Ковальском — тоже абсолютно правильно. Но Соколова была отличная, и я жалею, что, встретив ее случайно, не поговорил с ней — может, она все воспринимала не

только «организмой», но и головой думала?

… Вы не читали книгу Лилиной? Знаете <смеется>, это была совсем нерассуждающая женщина. Но вот Качалов, который был чужд Достоевскому и был, несомненно, очень умен — пишет о Лилиной в «Николае Ставрогине» — Хромоножке, фразу, что она «играла с неженской силой». Это означает, что была в ней метафизика! Ибо Хромоножка — это, конечно же, метафизика.

Из ролей первых по Достоевскому в Художественном театре — вот Лилина и Воронов — Смердяков. Шатов — Массалитинов узнаваем, это то, что у Достоевского, похоже. И — по фотографиям — все герои так. Это я отношу к тени Станиславского, хотя Немирович, завистливый, внешне яростный тип, ставил это в пику Станиславскому. Недаром ведь любимая роль Станиславского — полковник в «Селе Степанчикове», и завистливый Немирович-Данченко оскорбил его, до инфаркта.

Вещи случаются непостижимые. Я ведь обожал Массалитинову в Малом театре, и мне в голову не могло прийти, что у нее может быть свойство по брату со Станиславским, настолько иное. И вот еще: при Мейерхольде в его театре был подручный, Коренев, — и вот оказывается это родной брат Кореневой — Верочки в «Месяце в деревне», которая души не чаяла в Станиславском! (Потом о ней как-то совсем забыли.)

У Блока в записных книжках есть, как он идет по песку в Териоках причепуренный, в шляпе, и встречает по пути разодранного мальчишку. И смотрят друг на друга. Внутренне разодранный Блок (это 1912 год). А внешняя разодранность (у Белого — в ссоре с Блоком описывается) — ведь это от истерии, с жиру бешенье. Или еще: это где-то в районе Пряжки, может быть, на Екатерининском канале, петербургский день, дождик приключается — не постоянно, а время от времени, лужи. И вот Блок, опять-таки причепуренный, видит пьяного — пробурчали что-то друг другу. Пройдя несколько шагов — он оборачивается и видит: пьяный приседает на корточки к земле — и пьет из лужи. У Блока только одно по этому поводу написано слово: «Человек».

<Ужасно смешно показывает брата Д. Максимова, преподавателя университета в тридцатые годы, который учился с Блоком и говорил о нем: «Он был белоподкладочник!»> Еще бы — «белоподкладочник»! Он писал: «А ты все та же, лес, да поле, да плат узорный до бровей…». А Евгеньев-Максимов был народный плакатель, будущий изучатель Некрасова. Он, помню, гудел <исключительно показывает>: «Не знаю, как вы, а я люблю пойти на Волково кладбище и поплакать над могилкой Белинского». Страшная была фигура.

… Сегодняшние технократы не поняли бы, конечно, из этих блоковских записей ничего… Пастернак так бы не сумел. Сказать — просто: «Знание о социальном неравенстве есть знание высокое, холодное и гневное». Ведь это *очень* сказано. Я не могу без слез слышать это.

<Об отъездах.> Здесь работают идеи социально-престижные, я к этому могу относиться только с отвращением.

20.10. <Слушали Окуджаву.> Это хорошо, вроде бы литературщина — и всегда вылезают вдруг небанальные все поворотики; вроде бы романец — и не романец, нет. Это мне нравится, и нравится давно. Он советский шансонье. Он

уловил, он *современен*.

21.10. В новом номере «Вопросов литературы» кроме статьи Минц о Герасимове и отличной статьи Рудницкого о Вампилове читаю сейчас, еще осталось десять из тридцати страниц, статью С. Рассадина о Бенедиктове! Сон в руку. Какие-то идеи носятся в воздухе. Статья, по-моему, очень хорошая.

… Я Бенедиктова люблю, ценю и сострадаю.

… Тынянов был из них самый глубокий. Я жалею, что не поговорил с ним по душам. И у него был взгляд пронзительный, режущий… Обескрыливающий. Болезненная, но душа у него была. А у тех — Шкловского особенно, да и Эйхенбаума, — танцевание, они плясали. Вообще, в Институте истории искусств при циническом, наглом выплясывании — видели и замечали точные, реальные вещи как-то удивительно. А души у Грибоедова тыняновского не получается.

У Ходасевича недостает какого-то элемента… Но он поразительный. Я думаю, он стал восприниматься после второй мировой войны, тут получилась соразмерность. И после первой мировой войны были кошмарные контрасты слов и страшных ситуаций, но нормой стих Ходасевича стал после второй мировой войны. «Не матерью, но тульскою крестьянкой, Еленой Кузиной, я выкормлен. И в сердце, съеденном червями… Елены Кузиной»… Знаете! Прямые имена в стихах — так!

… Ахматову женщины не любят часто. Мужчины — любят. За четкий рисунок, графический. При каменности и дамскости она и русско-бабская. Как ни странно, я больше всего люблю раннюю Ахматову: «… богородица белый плат расстелет». Это настоящее.

… Эти сестры-старухи, которые умерли и о которых я вам рассказывал, — были из поповской семьи, и вот они вспоминали свою «бабиньку», которая говаривала так: «А матушка-богородица-то на что?»…

Рассадин верно пишет, что в Блоке «Я послал тебе черную розу в бокале золотого, как небо, аи» — это без Бенедиктова невозможно, но он представляет это и безвкусным. А ведь тут другое. Блок — может: высокие слова у него не бывают похабщиной.

Достоевский — это сверхдар: «Обе вместе»! Ведь это в стихах легче, а как это в прозе! «Злы мы, мать, где нам прощать!» — Грушка — Катерине Ивановне… Обе ужасны, и Груша все же настоящая. Вот — «мещанка». И у Блока: «Опустись, занавеска линялая». У Лескова игры по сравнению с Достоевским; у него мещанки так мещанки. Вот Вера Панова — в ней ведь есть Катьки Измайловой кусок, пусть не так густо. Это ж можно лопнуть со смеху, что она пишет в своих воспоминаниях о «Маскараде». Для нее это ничего не говорит. На все тут она скажет: «Ну и что?» Она любила Цветаеву, не любила Ахматову. В ней кусок Катьки Измайловой, и уж не «фронда».

… Ломоносов говорил, что он, как севернороссс, окает, но благозвучием считает аканье. В крайнем проявлении московское аканье ведь безобразно. В пении диалект выявленнее — это закон. У Шаляпина явственно оканье. Он — художественной хваткой превозмогал что угодно, брал все, что ему требовалось. Например, «Мир искусства», хотя и не был мирискусником. А

ведь, казалось бы, ему по рождению «Мир искусства» абсолютно чужд и непонятен должен быть.

Настоящая драма всегда дуэль, классическая традиция такова. Дуэль двух королев Шиллера… Это специфика драмы.

… Я учился в ГИТИСе… у Попова… Это была моя последняя попытка этой стези. После университета уже. В общем, к лучшему, что не пошло по этому пути дальше.

23.10. <Написал письмо Рассадину пылкое, с восторгом о Бенедиктове.> Понимаете, я не могу тут сдержаться. Даже если он окажется современным хулиганом, скажем — я постараюсь не обращать внимания. Я перечитаю статью, второе впечатление всегда другое, но письмо, пожалуй, отправлю до того.

… Я очень давно, еще в университете, вдруг был поражен простой идеей, что «Илиада» гораздо истиннее сочувствует Гектору, чем Ахиллу и прочим, что путаются под ногами… Гектор — французы эту идейку, видно, понимали.

У нас на Севере детей отправляют все в русские школы. Это, видимо, абсолютная ассимиляция.

… Тут так получается, что рядом три этапа — вот, например: Пушкин, Тютчев, Баратынский. Тютчев был современник Пушкина — а этап уже следующий. Он мог играть предыдущим этапом — Державиным. А Баратынский не мог, для него это был слишком близкий этап!

… Я расскажу вам одну бытовую историю <о неслыханной ненависти взгляда на него кассирши в сберкассе>…

Я Ленина уважаю — понимаете, по-человечески; он был глубок и широк. Вы представляете себе, что в его библиотеке в Кремле (то есть специально подбирали по его заказу) стоял Мережковский. Мережковский был талантливый человек. Я думаю, что он был нужен Ленину как характерное явление русской интеллигенции. Он был широк — вот Сологуба терпеть не мог — а у него есть выражение: «передоновщина», например!

24.10. ... Тредиаковский трагичен, но, несомненно, в другой степени, чем Бенедиктов. Он — изобретатель. В метре и ритме, дал направление русскому стиху, изобрел его. После него пошел русский стих. Это технократические завоевания — не душевные открытия и борьба, как у Бенедиктова.

… Вот <Калмановский и Крымова> — одно поколение. Он 1927 года, то есть ему в 1956 году было двадцать девять лет! Это отсюда и их игры, и душа, и перекрученность. А вот наше поколение — ведь это же объективная вещь — мы мрачнее!

26.10. ... Да, мне тоже где-то на середине в голову пришло, что он, голубчик, пишет стихи, и не без именно бенедиктовщины! И он при этом ледяной. <Я: судьба повернулась; история улыбнулась Бенедиктову.> Да, это так. Я бы не смог так хорошо, как Рассадин, это сделать, именно из-за своей горячности.

… Багрицкий ведь, на самом деле, — акмеист…

<Вновь о статье Рассадина.> В случае с Блоком он дешевле, чем мог позволить его интеллект. И «манерность» — ведь это совершенно из другого

ряда, к Блоку никак не применимо. У него у самого провал вкуса здесь. И бия Тютчевым Бенедиктова, поступает нечестно: это люди разных поколений. Тютчев современник Пушкина, он мог себе позволить державинское начало, оно его спасало, хотя оно же и в поздних его стихах вело к сентиментальности. Но суть в том, что он велик 1820-ми годами, а Бенедиктов из другого человеческого состава, а не только дурное воспитание… Вкус — это ведь эпоха на ущербе. И разлом — когда, как Толстой, нагло «безвкусят», нарочито. У Пушкина даже это тоже бывает! «Ножки» — это же хулиганство… Рассадин делает упор на «промежуточности», а суть не в этом так же, как и не в недостатках воспитания, на чем он тоже танцует. Вкусовые хулиганства и сбои — и у графа Л. Н. Толстого! Он был граф и очень образованный человек, вопреки общим представлениям о нем.

29.10. ... Эта атмосфера <мука с изданиями статей и книг> вокруг меня тянется с 1953 года, двадцать три года. Как, по-вашему, ведь это не может не измордовать человека.

<Смотрит фото в болгарской книжке о Массалитинове> По фотографиям видно, что он большой актер. По глазам! Везде другие. А его собственное лицо — лицо актера: никакое! И мизансцены в фотографиях болгарских спектаклей — живые, нет клюквы. Это им повезло. Шатов — настоящий. Ислаев.

… Тарасова обещала быть прекрасной актрисой. Она была изумительная Соня в «Дяде Ване». Но — я думаю — Немирович сделал ее всемирным посмешищем.

… Вишневский — хоть он и друг Чехова, еще по Таганрогу, — абсолютно деревянный, ходульный.

… Это именно идея Станиславского: идти от себя (лицо ведь при этом у Массалитинова почти не меняется) и «видеть» другого…

02.11. <Идет корректура его книги «О стиле Льва Толстого. “Диалектика души” в “Войне и мире”».> Все осталось в тексте, что я хотел, и в спокойном виде. Это, конечно, всецело благодаря вам. Тут получилась ваша работа не только со слогом — а и с содержанием. Только одно редактору удалось оттяпать: контрастное поведение Кутузова. Тут она уперлась. Кутузов получился более выпрямленным по сравнению с романом.

… У Белинского были героические непонимания — так, он не принимал Баратынского. Суть в том была, что он не хотел понимать и видеть противоречивости нового.

09.11. ... Я специально, чтоб оценить ситуацию, прочел весь цикл его <Луначарского в «Образовании» 1906 г.> статей и охнул: это богдановщина, Мах, это вульгарная социология. Этим всем били Мейерхольда, когда закрывали театр.

10.11. Рассадин явно не читал моей книги о Блоке — у меня там есть место, где я сопоставляю «Под насыпью, во рву некошеном» — повествовательную линию, и «Я послал тебе черную розу в бокале…» — театральную. Ведь это декорация! Что тут безвкусного в таком случае!

И вообще: он считает, что у Бенедиктова есть гениальные стихи. И после

этого затевает биение Тютчевым и сравнение с Северянином. Северянин талантлив, это приказчик, парикмахер XX века уже как программа, то есть всецело вырос на Бенедиктове, и без его трагизма.

… Я очень давно читал Гауптмана, надо бы как-то дотянуться, но воспоминания неприятные, смесь натурализма с символизмом неприятная.

13.11. ... Эта реформа правописания 1956 года была сделана бездарными людьми. До этого живая речь была основой, стала — формалистика.

15.11 У Галендеева <автореферат диссертации «Работа Вл. И. Немировича-Данченко над авторским словом»> абсолютно верная общая мысль. Не хватает только гегелевского снятия личностью актера, режиссера — лица автора. Но это очень трудная вещь, это очень трудно выразить словами. Обычно такие темы скучно технологичны — и вот на́ тебе.

… Я с семнадцати лет глубоко переживаю Маркса, Гегеля и не думаю, что ошибаюсь. И наверное, не преувеличиваю. В XX веке ясно, что умственная деятельность — некая материальная сила и ценность. И ныне плагиат — откровенная форма эксплуатации человека человеком.

22.11. <Б. Зингерман сказал о нем: «Гений, писал бы короче, Нобелевская премия была бы».> Ха, «мо» Зингермана!

24.11. Это любопытно: все эти практики сценической речи толковые!.. Нет, это абсолютно закономерно, что он берет не Станиславского, а Немировича-Данченко. Этот мог теоретизировать и расчленять. А Станиславский не поддается: он, как Толстой в этом случае: стихия жизни (он гений), и потому у всех единый язык.

25.11. <О постановке «Прошлым летом в Чулимске» в Театре Ермоловой, увиденной по телевизору.>… Если мне не изменяет эмоциональная память, в строгом фильме Габриловича «Коммунист», где главную роль играл очень большой актер, он сейчас умер <Урбанский>, его жену играла актриса с этим лицом, которая играет здесь Пашкину мать. Здесь фамилия актрисы Павлова. Очень хорошо. Вся постановка именно то, что нужно. Я могу ошибаться — я же очень простой зритель, меня легко купить, я же не теоретизирую ничего, когда смотрю. Если есть нерв, я поддаюсь моментально. Здесь совсем нет того «ах, мы интеллигенция» (ничего общего с русской интеллигенцией на самом деле).

Любшин — я не сразу, но понял, что это именно то, что нужно. Так легок в переходах!.. Этот интеллигент — тот же Пашка, они похожи, простой парень пятидесятых годов, повзрослевший, хулиган, и волевой. Именно то, что нужно. Наслаждался текстом, еще больше полюбил Вампилова. От режиссера явно идет (его фамилия Андреев, есть что-то, нутряное, — не тот ли Андреев, что играл великолепно мальчика в «Мадам Бовари» у Таирова?): никаких «героев», все настоящие люди. И Валентина не «героиня», как и должно быть. А у Товстоногова, конечно же, выполнен соблазн «героини». Конечно, Вампилов должен был получиться у Товстоногова циничным. В Вампилове, мне кажется, есть истина. Здесь Валентина хорошая. И эвенк. Великолепная мать, особенно сцена, когда она кричит «крапивное семя!». Отец великолепен. Высокое событие с настоящими людьми…

Я этот самый Театр Ермоловой не видел со времен Лобанова.

… Великолепно, что нет очереди в кассу, я схожу как-нибудь на Дионисия. Он большой художник, но — нетрагичный. Да, сияет…

13.12. … Можно купиться независимой интонацией, за которой может ничего не быть.

15.12. «Молодая гвардия» — лучший спектакль Охлопкова. Акимов сказал сквозь зубы: это двадцатые годы. Да, это и были двадцатые годы, без плохих, грубых «двадцатых годов». Настоящее — а следующие постановки ерунда, кокетливое. Актер Охлопков был замечательный: монументальный, великолепный, эпический, только не в брехтовском смысле.

… Тут по радио прослушал: Долуханова пела «Русские тетради» Гаврилина. Тут все настаивают, что это оригинальные русские песни в основе, а я подумал, узнал: ранний Шостакович. Долуханова мне нравится. Она нравилась, помню, еще совсем молодая, Эйхенбауму, и думаю, что Борис Михайлович ценил ее за то же, что в ней вижу я: она — не русской, а западной школы, то есть это не Обухова — не себя поет, не переживает, не играет музыку, — а подает именно самую музыку, отстраненно, не вживаясь. Тут пишут <в газете> о лиризме Гаврилина, но его, по-моему, в этих циклах нет («Русские тетради» и «Скоморохи»), а было в «Преступлении и наказании».

20.12. Мне «Женитьба» <гастроли Малой Бронной> очень понравилась. Похоже, что Эфрос учел замечания о сконструированности, излишнем мастерстве — и сделал теперь свободнее все. Это после «Брата Алеши» лучший спектакль Эфроса. Конечно, он очень способный.

… Очень хорошая актерская работа — А. Мягков в фильме «С легким паром!».

28.12. Я перечитал М. Ф. Пьяных <«“Двенадцать” А. Блока»> — это совсем хорошо, хоть есть и наивности. Он пишет, что у меня двенадцать стреляют в пса, а на деле в Него. Но я человек христианского мировоззрения, я не мог написать о стрельбе в Него. Вот помню, как-то читал у Струве — марксиста, экономиста (была в России в конце XIX века серия немцев-славянофилов), с которым полемизировал Ленин, — так он это назвал кощунством! Блок не любил Христа, и я этого в нем не люблю; но он не мог этого допустить прямо! … В «Двенадцати», стреляя в Христа, стреляют и в себя, так это сделано…

… Вообще, как жаль, что этого никак нельзя было написать — но с революцией началась новая символистская волна у Блока, и это совершенно естественно. А написать об этом нельзя.

… У Лакшина в книге «Толстой и Чехов» нашел «эффект присутствия». У него это лучший кусок, и есть «совпадения» со мной. Но у меня, вообще, это от Бора, от физики, это квантовая механика, волновая — и материя.

… Эта идея о «внутренней речи» — бред. Конечно же, когда Толстой нагло лезет в душу умирающего и выражает поток сознания словами, — какая же это внутренняя речь!

30.12. Радлов был — плохой режиссер, «профессор», все знал, что делать, — и все незачем. Он и в самом деле был из профессорской семьи. Его отец профессор университета, античность знал в совершенстве. Анна

Дмитриевна Радлова — его жена — весьма, надо думать, точные переводы — также профессорская закваска; и это хорошие стихи. Она писала стихи, и у нее был салон, оппонирующий Ахматовой, потому что та без шипа Радлову не упоминала. Суетная была женщина Анна Андреевна. Радлова была исключительно красива. И переводы, конечно же, были основательны — научные фолианты текстологические, все под рукой.

02.01.1977. Я Ю. Давыдова почитаю после его вступительной статьи к одному из томов Гегеля — издание было начато в двадцатых годах, потом Сталин назвал его «феодальной реакцией», Третьим Венским конгрессом — и заморожено до пятидесятых годов. Статья была превосходная, остальные его статьи пожиже. Он умеет видеть предмет.

Вы имейте в виду все время, *что* у Станиславского в «Работе актера над собой». Иметь в виду четкие куски, связанные друг с другом, в едином сюжете. Когда у вас есть уже написанная работа — это нетрудно сделать. А иначе ничего не получается. И писать нужно обязательно каждый день, заставьте себя, а иначе ничего не выйдет.

07 – 11.01. Ни либерализм и ни модные мотивы русофильства не откроют ничего. Самое страшное в «Двенадцати» — восьмая глава, об опустошении. <Читает это тягуче и жутко.> Ванька — современный молодой бандит. А Петруха все же — трагичен. «Двенадцать», конечно, — великая вещь у Блока. И ведь она просто отменяет поэмы Маяковского!

… Я ведь не читал всего о Толстом, о Блоке. Мой академизм особый — не пиксановского типа.

… Калмановскому работа в театре — а ведь это был молодой «Современник», живое дело — пошла впрок. Он очень видел и понимал структуру. Это все Станиславский. Творческий театр без системы не может, и это великое дело: я прошел через репетиционный процесс, путался в театральных студиях. Система в творческих руках ведет к сути дела, к структуре вещи, что из чего. В мертвых — это безобразно. И вот диссертация Барбоя — я через нее даже зауважал более Голикова. Чувствуется человек из театра, то же понимание структуры вещи — хотя, скажем, я совершенно иначе вижу, — но ведь и его трактовка возможна, реальна!

… Так уж господь бог меня устроил — я осторожен в каких-то вещах, а в определенных случаях никого и ничего не боюсь.

24.01. Я Цветаеву всегда очень любил, только в последнее время как-то остыл. Я любил ее, когда ее буквально никто не знал, ходил читал всем: «Не отстать тебе. Я — острожник». Вы знаете эти стихи? Это, конечно, декорация, — но все равно очень сильное. Весь Литейный, от Невского до моста, торговал буккнигой и буквально на каждом лотке сверху лежали «Версты».

Так вот «Лебединый стан» — это, во-первых, просто плохие стихи. Во-вторых, — тут ясно, что она Николаю Второму говорит: «Я знаю, ты говнюк. Но я русская баба, иду мимо могилы и не могу не оплакать». То есть она тут как та старая деревенская баба, о которой Лев Толстой говорит в связи с Каратаевым.

Относиться «дифференцированно к могилам» — это в самом деле смешно.

… Прочтите рассказ Жюля Ромэна «Чья-то смерть». Он прекрасный. По-французски название означает «Смерть кого-то одного». Это тоже хорошо. За одну эту фразу — «чья-то смерть» — можно полюбить навеки русский язык. У Жюля Ромэна есть еще и знаменитые «Люди доброй воли», но это ничто по сравнению с «Чьей-то смертью».

… Я в последнее время понял, что тягостно молчалив с людьми незнакомыми и болтлив со знакомыми. Хотя бы с вами… А ведь человек сам себя никогда не знает и не может знать. Вы когда-нибудь слышали себя по радио? Вот как-то после войны я шел по Невскому, радио у меня не было; а тогда еще в некоторых местах висели репродукторы. И на Михайловской улице я услышал, что вроде моя передача о Блоке, и тут услышал свой голос… Мне стало плохо!

… Ну и как у эстонцев «В ожидании Годо»? <Гастроли таллиннского Молодежного театра.> Понятно… Брехт хотел ставить эту пьесу. А у эстонцев и не должно было, видимо, получиться: они принадлежат все-таки к северному кругу; здесь традиции другие — да, без абстракции. У них должен получаться Ибсен <Я: Пансо и поставил хорошо «Дикую утку».> Да, именно «Дикая утка», причем не сентиментально. Вы читали пьесы Ибсена, из норвежской истории, героические — «Фру Ингер из Эстрота», например. Я все не мог понять, почему Книппер, так хотевшая в старости играть, не берется за нее!

Вы передайте Наташе Крымовой (я ее уважаю) — скажите ей от моего имени, я в этих вещах понимаю: Юрскому надо уехать из Ленинграда в Москву, в МХАТ к Ефремову. Это так же верно, как то, что Смоктуновскому следовало оставаться в Ленинграде, я ему об этом прямо и говорил, и видно было, что он это понимает, умный все-таки человек, — но был прельщен и рвался к карьере «кинозвезды», чего и добился.

10.02. Я прочел книжку Альфонсова <«Слова и краски»>. Чрезвычайно много упихнуто. Понимает живопись. О Блоке с Врубелем как раз слабее — натяжка ведь. Я не «ученый жук», не всю подряд литературу читаю, но, по-моему, Альфонсов написал о Маяковском верное, и такое, что никто еще не выговаривал! В общем, я проникся к нему уважением, почтением и симпатией, что со мной бывает редко! При этом, конечно, многое тут мне чуждо и т. д.

… «Мадонна» Кривелли — из последней американской выставки — конечно, буду помнить ее всю жизнь. Ранний Пикассо лиричен; и какая мне разница, что Мантенья — на Рим ориентировался, за что его хвалит, как за реализм, М. Лифшиц в статье в «Вопросах литературы». Ведь ясно, что Мантенья человечен, грустен — это особое его и важно. Ну, Рим. Но разве в этом дело?

Кранах еще был на той выставке. Я его очень люблю. И ведь он жуткий. Или «Слепые» Брейгеля, мое еще юное потрясение. Мадонна Кривелли, кстати, тоже с «вызовом».

… Гете — я его никогда не любил и не понимал, как можно восхищаться: похоронив сына, восклицал: вперед по трупам! Ведь это омерзительно. И вот бог дал ему дар — стихи-то прекрасные, льющиеся.

… Я считаю, что каждый нормальный человек должен любить, когда читает — Канта и Гегеля. А ведь у Гегеля есть тоже страшные вещи, с которыми нельзя соглашаться по их жестокости.

17.02. Передайте Анатольевне <Н. А. Крымовой> мои высокие комплименты по поводу ее статьи в «Литературной газете» <рецензия на «Иванова» во МХАТе со Смоктуновским>. Она сделала точный исторический портрет подонка, — вы ей этого так не говорите, если она сама в этом духе не скажет. Она, может быть, сама это и не сознает… Это же зараза со сцены…

20.02. Самое, пожалуй, плохое у Достоевского отношение к Грушке из «Братьев Карамазовых». Ведь эти поляки при всей их пересоленности — Грушкин реальный идеал: напомаженный гусар-приказчик.

22.02. По-моему, покойный Сережа <Владимиров> бился в последнее время своей жизни над новой активностью актерской, личностью в спектакле. Это очень трудно поддается выговариванию, но вот он бился, я понял, именно над этим. Сережа пытается найти новую активность актера в образе.

… Я видел раз английский балет «Жар-птица», в фокинской хореографии. В ложе сидел их балетмейстер и Нинетт де Валуа, ни много ни мало. И была живопись Гончаровой. И в тишине я начал аплодисменты, подхваченные залом. Это было похоже на московскую икону — очень красиво. Московская школа — это эстетизм, в сравнении с северными письмами, новгородской школой, где истинное.

… Я у сестры смотрел телевизор, снова Театр Ермоловой, снова режиссер Андреев. Это хороший режиссер. Он, вероятно, из «серых», и должен не любить там Эфроса, Любимова и все такое. Но уж если я, человек двадцатых годов, который должен это не принимать, принимаю — значит, это хорошо. Думаю, что это не хуже Лобанова, который считается у них золотой порой. Старые актеры хороши, Соловьев. Якут хуже других. И молодые. Текст Симонова фальшивый. Но у актеров получаются в его режиссуре живые люди. И тогда, «Прошлым летом в Чулимске», — было очень серьезное, еще благодаря понятому истинному тексту.

… Психологически понятно: когда долго что-то под запретом, то затем кажется чем-то чрезвычайным. Так с гастролями Брука. Заохали над «Королем Лиром», а это неинтересно, по существу. О генерале второй мировой войны. Скофилд — невеликий актер. Как Добронравов. Хороший, но не индивидуальный, не трагический.

… Господи, я много раз смотрел «Царь Федор Иоаннович» во МХАТе. Хмелев был трагичен. Холодная трагедия, сталинизм. Оправдывание жестокости. В икону, Феофана Грека; и — Шевченко: царица Ирина, певучее, Рублев: «музыка нас не покинет», по-блоковски, понимали это в зале.

… Говорят, в последних словах Станиславского было: «Берегите Мейерхольда».

… «Дни Турбиных»: все было в спектакле, пьеса разочаровывает. Я все заинтриговывал Сережу Владимирова, говоря ему, что один понимаю смысл спектакля. И тоже — понимаю, мне кажется, «В ожидании Годо», и почему Брехт хотел его ставить. Но оформить это в словах очень трудно.

<Удручающие фото ленинградских мостов на открытках.> Это, знаете, фотографии по принципу отчетливости, «по инженеру Полетаеву», бездушное будущее. А есть другое, кибернетика по Винеру, здесь своя родословная, от Ницше до Камю. Мальро и Годар — от Полетаева. Ясно сегодня, что без души — смерть, но суть в том, что душу, по-видимому, нельзя отстоять традиционно.

27.02. Стихи Бродского я слушал. Мне не нравятся — притом что читает он актерски, у него настоящая маска их чтения, это действует. Он очень был дружен с Ахматовой, я его видел у ней. Заботился о ней, и видно было, что благоговеет перед ней как большим поэтом, и заботится как о старой больной женщине: колол дрова, воду таскал и т. п.

… Берковский говорил: талант — это вкус. И был, конечно же, неправ, абсолютно. Ясно, что у Эфроса мастерство и вкус, и ясно, что у Любимова сплошь может быть безвкусица: все эти балеты на сцене (в «Павших и живых», Вознесенском), — и в «Зорях», где гениально плачет мужик, вкрапить про «культ личности» — мелко! И ясно, что Любимов крупнее при этом. Видимо, дело в том, что нужно, необходимо сейчас это соотношение Эфроса и Любимова, уравновешивающих друг друга. Такой баланс.

Акимов говорил в свое время, что талант — это остроумие. И тоже был неправ — но меня раз и навсегда он покорил тем, что сказал как-то, что суть не в том, что Комиссаржевская, скажем, очень крупная актриса. Суть в том, что никто, как она, так не скажет и не повернется, то есть дело в индивидуальностях.

Вот Акимов был незаменим. А более шумело имя Попова.

Эфрос — от Таирова нечто. О Таирове очень трудно писать, что для него, скажем, музыка. Огромное мастерство, не прямо в концепции. Психологизм <в эфросовской «Женитьбе»>, конечно, противопоказан Гоголю. Но вот из «Дамы с камелиями» и «Адриенны Лекуврер» делали иное…

15.03. <Увидел «Преступление и наказание» в Театре Ленсовета в четвертый раз.> Спектакль стал совсем другой. Петренко теперь двойник, отчаяние, трагедию играет. Теперь он выходит в главные герои. Поскольку из него выходит Ставрогин — это позволительно (я прямо о Достоевском не хотел бы писать. О «Бесах» хотел бы написать. У меня до войны была статья об «Идиоте», романе, не пошла тогда). И Петренко теперь барин, чего не было в первом варианте, и чего желал Владимиров. У него много нового текста появилось. Сцену с пистолетом он сегодня провалил. Вообще же, молодец. Хотя жаль и прежнего варианта — «веселого» Свидригайлова, было больше по Достоевскому. Дуня сейчас красивая и молодая, и то спасибо. Она не удалась и Достоевскому. Он хотел сделать ее вариантом Раскольникова.

Ленька — также несколько иной. Не столь бешеный. Он, по-видимому, сам не понимает чего хочет. Хочет и того, и другого. И он толстеет, то есть скоро может перестать соответствовать роли.

Соня — да, не для Никулиной. Я как-то один раз с Сережей Владимировым видел спектакль, где она хорошо прочла про воскрешение Лазаря. Я счастлив, что Сережа унес это с собой. И сейчас она потеряла: раньше, только появляясь,

она останавливалась на минуту — в этом зеленом платье, с огненным пером, стоп-кадр, это же страшно существенно для Достоевского.

Да, спектакль стал более романный. Кое-что они сделали назло мне, что-то наоборот. Стал «психологический» спектакль.

… «С любимыми не расставайтесь» — на Малеванную очень ложилось, ее благородство. Эта актриса мне очень нравится, ее сопоставляю все время с Гзовской — через голову, не открытый темперамент.

19.03. ... Дмитрий Орлов был очень хороший мейерхольдовский актер. Потом, видимо, разругавшись чего-нибудь в Театре Революции, задумал перейти во МХАТ. Я помню, очень жалкое впечатление. В кургузом пиджачке… хотя играть он плохо не умел. И деревья настоящие (художник хороший, Дмитриев, наверно) — ужасающе фальшивы при электрическом освещении. Я потом понял, что вообще живым деревьям не идет электрическое освещение, они становятся нереальны.

… Я одно время, больше двадцати лет назад, часто крутил патефон: раньше не мог без театра, а театр с концом Камерного театра стал до того серый — а какая-то отдушина нужна была, в виде искусства…

21.03. <Смотрит сигнальный экземпляр книги о Толстом, доволен; рассказывает сны.> … В моем имени два главных апостола, причем Павел — наиболее из них хулиган. И еще одно: Иван — Иоанн сын Громов — так прозывался Иоанн.

Родителям, когда я появился, было по сорок лет, они родились в один год с Мейерхольдом, почему я и запомнил его дату… И вот, поскольку так все сместилось, я в итоге оказался ближе двадцатым и десятым годам, чем мои сверстники.

22.03. ... Я имел раньше привычку всегда на ночь читать стихи, этим, видимо, объясняется то, что я много знаю наизусть, как вы, вероятно, заметили.

26.03. <Самоубийство Ю. Соловьева, солиста Мариинки.> Эти, видимо, ногами чувствуют атмосферу. Я никогда не забуду статью о Мартинсоне Юреневой — я вам говорил — вот там это есть. Эта Юренева из актрис, она играла в знаменитом марджановском «Фуэнте Овехуна». Были актрисы из десятых годов, игравшие неврастеничек тогдашней драматургии, ломаных, — ставшие замечательными актрисами. Вот была такая Жихарева — прекрасная актриса. Она играла в «Макбете» — и безусловно переигрывала Симонова. Знаете, по Ходасевичу: «Леди долго руки мыла…». В антракте Симка Дрейден на мой восторг так протянул: «Да, но она вдвое старше его…».

… Мне жутко и печально делается, как все время наталкиваюсь на то, что все, о ком думаю и вспоминаю, — умерли…

30.03. Я до войны дружил с Катей Малкиной; она занималась Блоком. Была сильно старше меня; но вы знаете, я имею свойство сходиться с искренними людьми. Когда приехал после блокады, она так обрадовалась мне! Защитила диссертацию по драматургии Блока. Борис Михайлович Эйхенбаум был оппонентом. Он был старой школы, и, естественно, все внимательно прочел. Я его спросил — как диссертация? Он ответил: хорошо, но женское писание. Я спросил почему (сам же удивился: я как раз представлял, что Эйхенбаум

женствен, то есть ювелирная работа — далек от широкой общей философской мысли и т. п.). Он сказал: «Когда женщина начинает быть логичной, она чересчур последовательна».

Борис Михайлович меня любил, я это знал, хотя знал и то, что он был человек вообще равнодушный, вернее, — холодный, он знал, что я совершенно иной, чем он. Вообще, он «изучал людей», и к Шкловскому, и к Тынянову так же относился.

У меня критерий один: ни при какой погоде Катя бы не сказала о Блоке плохо. Вот я, например, знаю, что у Блока мне никак не может нравиться — и я никогда это не стану писать, потому что, *несмотря ни на что*, он хороший и настоящий. Скажем, его связь с Ницше безусловна, но Ницше — темен, а у Блока это абсолютно не так.

… А Катя, едва защитившись, была убита — зарезана в своей квартире голодными мальчишками, которые носили ей дрова, в 1948 году.

02.04. … Я слушал Собинова в записи — у него было нечто в тембре, что не передается. Что-то особенное. Как было в голосе вообще не чтимой, но сильно действующей актрисы — Корчагиной-Александровской — она играла в мейерхольдовской «Смерти Тарелкина» Маврушку, произносила несколько фраз. Я видел это, когда мне было шестнадцать лет. Как играли актеры! Спектакль был возобновлен самим Мейерхольдом и шел в таком виде всего год, как я узнал потом. Играл первый состав. Горин-Горяинов! Этот водевильный актер здесь был, у Мейерхольда, гениален. В шестнадцать лет Пушкина еще понимать не можешь. Потом я понял: это все — Старуха из гениальной и любимой «Сказки о рыбаке и рыбке». Спектакль был — о запасах зла в человеке, не каком-то метафизическом, а о самом простом. Как актер говорил «Воды… Воды…» — его просто мучали жаждой, накормили селедкой и не давали воды. Спектакль гениальный и страшный, хотелось отвернуться от ужаса.

Я в свои шестнадцать лет ничего вокруг не знал, но каждый вечер торчал у театров. И нисколько не смущался, когда не попадал, — на следующий вечер снова шел.

Был фильм, очень старый, — сейчас его не показывают, настолько он устарел: «Мертвый дом» — сценарий Шкловского. Достоевский «осуждался». Играл Достоевского Хмелев — по моим юным впечатлениям — гениально.

04.04. В «Театре» статьи Маркова о Товстоногове, Эфросе, Любимове. Очень хорошо. Для него вполне естественно видеть в Товстоногове величину: это же Немирович-Данченко на современном этапе.

Вообще, я кино теоретически очень ценю. Это абсолютно XX век. Вы, посмотрите, как сможете, «Кабинет доктора Калигари». От этого фильма пьянеешь. Экспрессионистские улицы кривые — нарисованные. Это чистый немецкий экспрессионизм. Там доктор открывал шкаф, и в нем оказывался девятнадцатилетний, очень юный Конрад Фейдт. Его глаза были закрыты. Вдруг он их распахивал. Это было что-то неописуемое. Байрон, Демон. Откуда! Руки Фейдта — тонкие, длинные, нервные. И ведь кино в этом смысле жестокая вещь, должно быть абсолютно естественным. И когда актер

театрального типа выдерживает этот экзамен — это что-то. Некоторые заведомо гениальные актеры невообразимы в кино, со слабыми нервами это смотреть нельзя.

В «Багдадском воре» — индийский мальчик, хорошо вымуштрованный школьник — и великолепный роковой Фейдт.

Американские актеры тридцатых годов — люблю их очень.

Телевидение, конечно, изменило лицо мира. Оно стало страшным — страшнее, чем есть на самом деле. Потому что обнажилось все, и не для тысячи, а для всего земного шара. При наличии двух изданий книги Саппака, где он прямо об этом говорит — происходят страшные вещи. Сталин, у которого была интуиция, безусловно, себя бы не стал, я думаю, показывать по телевидению.

Или вот — последний скандал в политическом мире: Индиру Ганди не переизбрали в Индии. Для меня в этом сообщении не было ничего удивительного, потому что я все понял про нее по крохотной хронике, как она прилетела на аэродром, прошла мимо почетного караула, села в Кремле вести переговоры и снова — аэродром. Все было ясно, обнажилось, притом что снималось с противоположной целью, без сути совсем.

Финал «Мамаши Кураж» гениальной — когда Вайгель *одна* тянет по Земле свою повозку — как раз об этом. Это суть телевидения: обнажение вещей на весь мир. Гениальный спектакль по средней отличной пьесе — ведь в литературе, где есть Кляйст и Бюхнер, можно писать отличную пьесу при среднем таланте и — уме. А в остальных пьесах Брехта я просто ничего не нахожу. В спектакле же было столько потрясений, «вспарываний живота» — ведь это может и неискусство, тут же нельзя сказать «это мне нравится».

Таков танец старшего сына — по прямизне, грубости и существенности. Или — когда повар не хотел с ней делиться похлебкой — у Вайгель дрожал подбородок… И Луц, и Хурвиц были великолепны, Буша я очень люблю как певца. Как актер он не столь велик.

… У Любимова в «Добром человеке из Сезуана» опять-таки дело было не в пьесе, а в двух музыкантах и Славиной, которая была абсолютно на уровне Цветаевой.

«Мамаша Кураж» Берлинер Ансамбля была в Пушкинском театре, а я в антракте (их, кажется, было два), в первом, вышел покурить в холодное нижнее фойе, и навстречу мне, по другой лестнице, вышел туда же Сережа Владимиров. Он спросил меня: «Ну как?» Я сразу ответил: это гениально, это можно поставить рядом с Мейерхольдом.

… У Собинова мне очень нравилось — романс Надира. Это простая лирика, но именно такую я в принципе и люблю.

11.04. Вот взял у вас Платона и прочел все же, проверил, — у меня все это правильно, связан Толстой с Платоном. Про то, что Достоевский с Платоном связан, я-то давно знаю. Про Толстого думают: груб, вне традиционной философской мысли — а у него есть Платон, есть тончайшие нюансы. Вот у него что: у него ведь все сплошь мгновения, нет времени, цепь мгновений! Это — Платон.

… Вам не приходило в голову, что старость наваливается невероятным

ускорением годов <уже пять лет смерти С. В. Владимирова>.

… Ну, с уходом Фрейндлих театр, конечно, развалится. За Петренко буду только рад, если он уйдет к Эфросу. Отелло он будет отличный, лучше этого мямли Волкова. И ему Эфрос как раз и нужен. Понимаете, метафизике — не научишь, она у каждого своя, а не благоприобретенная. У Петренко — Свидригайлова двое — и две его метафизики обнаружил! А И. Владимирова мне чего ж жалеть, он им, этим актерам, завидовал.

… И успехи Немировича-Данченко объяснялись тем, что он эксплуатировал разбуженную Станиславским метафизику, были актеры с метафизикой у него.

Все можно понять и о Станиславском и о Книппер, когда он мог ей, старой Книппер, сказать: «Скоро ли вы перестанете скалиться, как старая сука», — а она продолжала у него играть. Станиславский был звероподобен, — а играл всегда добро. Я давно заметил, что такое часто бывает.

… Я читаю сейчас книгу впервые как целое — и нигде не чувствую редактора, везде мой текст — этим я целиком обязан вам. Помощь судьбы сказалась в вашем участии.

13.04. <Зашли в дом почти одновременно. Я — после «Недоросля» Л. Додина на Литейном, он — чтобы переждать у меня до четырнадцатого: суеверен.> В «Советской России» и «Советской культуре» — статьи о Театре Ленсовета. Анастасьев и какая-то дама. Это максимальный официальный успех. «Советскую Россию» вообще нормальный человек читать не в состоянии, я не знаю, кто ее читает.

15.04. Игоря Владимирова мне не жалко — он завидует своим актерам! Но Алиса, хоть и будет теперь везде иметь успех, за пределами этого театра «пойдет в расход». Что хочет здесь, то и делает. Вот в «Преступлении», в сцене с Сониной «кражей», появился теперь в толпе на первом плане Боярский — и вот смотрят друг на друга. А вот Петренко сделает идеально, если уйдет к Эфросу. Эфрос любит актеров своих. Ведь вот и внешний красивый Козаков у него хорош. Он в «Современнике» в «Обыкновенной истории» старшего Адуева очень хорошо играл. Эфрос умеет через «психологию» (хотя, по-моему, это и фикция) пробраться к стоящим вещам в актере — ну что ж, пусть пробирается этак, раз может.

Реклама — это какое-то очень общее явление в XX веке.

… Волков очень вялый. В нем есть одно достоинство — по Станиславскому это просто исходная посылка актерского творчества — он свободен на сцене. Но ужасно вял. Его Дон Жуан — усталый, ленивый. Конечно, все это в конечном счете какая-то современная вещь, узнаваемая.

17 – 20.04. «На дне» очень хорошая пьеса. Станиславский очеловечивал там, где у Горького злобность. Живая пьеса: Лука. У Москвина роли, по мере заигрывания, окаменевали.

Сейчас везде по капстранам идут «Дачники» и ей подобные пьесы Горького, не «На дне». «На дне» — это впрямую было бы понятно. А тут не случайно: они проигрывают начала и следствия революции, не произведя своей!

… У меня в рецензии на Берковского о Шлейермахере лишь в малой доле та любовь, что я к нему испытываю. Гегель, надо думать, меня бы не одобрил: у него с Шлейермахером были профессорские, педантские постоянные цапания. Я очень люблю книгу Шлейермахера «История религий» — вы ее прочтите. Она талантливейшая, и все другие слова с этим суффиксом к ней применимы. <Я: что, и нежнейшая?> Да, и нежнейшая: ибо лирическая.

30.04. Илья Цукерман <знакомый физик> умен, видимо, в своем деле талантлив. Не раз это доказывал. После моей книги о Блоке он мне сказал поразительную вещь: вот вы, мол, пишете о синтетизме концепции поэзии Блока, а вот в современной физике есть такая идея, что нет ни одной законченной системы и не может быть. Я ему сказал, что мне известна эта идея физики, и что как раз Блок, в противоположность Соловьеву, — не замкнутая система, отчего он трагический поэт. Это все и есть в моей книге. Он, этого не поняв, распознал тем не менее основную ее проблему!

<О «Месяце в деревне» Эфроса — еще не видев.> Беляев должен быть мальчик. И Грачев и Даль стары. Грачев представим, а Даль — нет, только вот если социальный план. Но у Тургенева здесь вовсе не разночинская проблема. Это его вариант «стихийных страстей» — не трагический, а лирический. Это необходимо, это успокаивает, заставляет любить жизнь. «Первую любовь» (и «Месяц в деревне») я очень люблю, папа и Зинаиду. Молодой герой — сам Тургенев — противен… Яковлева — ужасна, не то для Натальи Петровны.

Во МХАТе Беляева играл Болеславский — этого я, разумеется, не видел, — но он поставил, и участвовал — «Гибель “Надежды”» — одно воспоминание заставляет трепетать. МХАТ 2-й был великий театр.

<Я: Михаил Козаков — Ракитин — очень хорошо и строго.> Да, вот в «Обыкновенной истории» он тоже играл так, что просто не узнать Мишку. Броневой мне не нравится, в общем. Он что-то между ГОСЕТом (но там были великолепные актеры, которых выучил Грановский! — и в железных руках держал Михоэлс) и Театром Революции (без Мейерхольда; Мейерхольд бы его не взял). Или нет, это слишком высокие примеры; он — словно из Театра сатиры, до Плучека.

4 – 7.05. Идея у Строевой <«Режиссерские искания Станиславского»>: Станиславский открыл условный театр. Это бред! Опытный человек поразится, а молодой может быть сбит с толку. Вредно! Надо бы купить четырехтомник Виноградской — он реально полезен.

18.05. Бывает, что человек неприятен с колыбели <я возмущаюсь>. Христос — гениальная личность. И, по-моему, это первый просветитель. И тут, в случае с младенцами, ошибался.

… Толстой — вздорно трактует Христа, «сына человеческого» в смысле коллективного субъекта. Это абсолютно произвольно. Но тут работает гегелевское: если человек не принадлежит божественной субстанции сам, то она ни для чего.

Вам нравится обложка «Героя и времени»? Мне очень нравится: она трагическая.

03.06. Дудинская была абсолютная машина, танцевала в полной форме и

сошла в полной форме, с безукоризненной техникой. В этом ее состоянии я видел Одетту: устрашающе — машина; но возникала в результате некая лирика. Знаете, у Олеши колбаса «Офелия».

Панихида Ахматовой была в Морском (Никольском) соборе, ужас было народу. Я встретил там… ее сына, вдруг постаревшего.

Вот прочтите, только никому не говорите, письмо я получил от Шнейдермана, пишет о духовном событии в его жизни — моей книге. То есть в его критической ситуации послеинфарктной наружу вышло его реальное отношение ко мне.

08.07. … Я Алперса, собственно говоря, ненавижу. В книге «Актерское искусство в России» у него «концепция»: Гнедич-формалист загубил талант Семеновой; формалист Таиров загубил дарование Коонен!! Меня тут занимает вопрос талантливости. Вот он несомненно талантлив — и односторонен. Я поставил на нем крест, когда перелистывал «Актерское искусство в России».

В «Театре социальной маски» ухвачено талантливо очень существенное. Мейерхольд видит мертвенное в людях. Но истолковано односторонне. По-настоящему речь должна идти о трагикомическом в XX веке. О том сплаве лирики и сатиры, о котором писал Блок: о страшной силе лирики и о том, что это — «зиждительная сила». Этот сплав и у Мейерхольда, и у Пикассо — его голубой и розовый период, его прачки — он недаром демократичен и наиболее духовно емок в эти периоды, хотя вообще отчуждение слишком самостоятельно, отдельно. У Блока: «Пролетает, брызгая огнями, ночью тихий, как сова, мотор»; тут же не только ужас, но и упоительность, новые возможности жизни; при отчуждении — трагедийный выход из него. И вот Мейерхольд — об этом, об отчуждении XX века — и лирика.

… Товстоногов «списывает», доводя до неузнаваемости. Вот если городничий был интеллектуальным, утонченным <у Мейерхольда>, то в БДТ городничий хам — но с оправданием его.

08.09. Вислову передайте, что его статья наиболее содержательная <в «Театре» дискуссия об искусстве и науке>. Вяч. Иванов (другой) — у него статья блестящая и в сущности бессодержательная. Это пущание пыли в глаза. Отсутствует герой и отсутствует время. Это не подольщение к Вислову.

К Сергею Никулину я сохранил хорошие чувства, я бы послал ему свою книгу.

27.09. Я прочитал Вампилова. У этого азиата «Утиная охота», может быть, гениальная пьеса. Русская классика. Косная природа — и душа. Мастерство, которое нельзя назвать мастерством, такая органика. Как это играть? Нужны бы актеры 2-го МХАТа, причем первого поколения. Главный герой — тут ведь и о князе Андрее. Земное — и душа. Метафизика у Вампилова. И в этой женщине, у которой все Алики (я несколько дней назад прочел пьесу, и все, как вспомню Аликов, смеюсь) — в ней тоже метафизика. Герой — трагический, и как у трагического героя, у него есть гранью добро. И это же надо: официант хам — «труженик». Расстановка. Ну Демидов и вляпался! <Выступил адвокатом официанта в статье.> Эта пьеса вообще имеет отношение к XX веку, и понятно, что она имеет значение и за границей. Это как Симфония псалмов: и природа, и

душа. Его бог коснулся.

… Театр Ленинского комсомола я знаю как ТРАМ, потом — Красный театр. Там было несколько хороших актеров. Вообще, в тридцатые годы выяснилось, что левые театры стали самыми «психологическими».

05.10. Ведь были настоящие люди в вульгарной социологии, которая была очень серьезным периодом в XX веке, а не случайным; но были и бездарные бандиты, которые просто долбали неугодных писателей.

Вот он <Д. Е. Максимов> долбал Блока за славянофильство! Когда ясно, что у Блока — личность, тогда как славянофилы личность отрицают; он, напротив, скорее, западник! «Итальянские стихи»! Ведь ясно, что Европа для него серьезнейшая культурная история. И в русских стихах он никакой не славянофил. И недаром Мережковский накидывался на Блока как раз с тех славянофильских позиций, что «нечего писать итальянских стихов, в то время как Русь чахнет, а надо выйти на Волгу и посмотреть…» <«… чей стон…»>.

07.10. На выставке Пикассо я услышал разговор: «Ну вот, как портрет матери — так все на своем месте сделал!» Это прекрасный действительно портрет, не столько испанки (насколько я вообще понимаю в этом), а мать, в руках которой весь мир. Весь мир в руках матери. Тот, чью реплику я услышал, не заметил, что руки, конечно, были написаны особые, чрезмерные.

09.10. Оценка Радлова <в статье С. К. Бушуевой> правильная, я сорок лет так думаю. После похорон Добина с Костелянцем говорили, я сказал ему, что на мой взгляд Фоменко — пустое место, вроде Радлова. Оценка Радлова верна, и ее надо отстаивать. Но в статье кое-что надо бы смягчить, изменив акценты: Анну Дмитриевну Радлову нельзя мешать в одно с Радловым. У нее хорошие стихи, и она хорошая переводчица. У нее есть крайности, да. Но это исторично и ближе к Шекспиру, чем то, что требовал неисторично Юзовский: «Она меня за муки полюбила, а я ее за состраданье к ним» — эта пошлятина Вейнберга неисторична.

Спектакля в Малом театре, по существу, не было. Академическая пустыня. Хвалили Пашенную — зря, как мне кажется. Остужев был гармонически идеален, потому не совсем то, но что-то от Шекспира было.

В ГОСЕТе «Лир»… У Бушуевой, по-видимому, впервые о раздоре Михоэлса и Радлова; верно. Шекспира в спектакле не было. Это была экспрессионистская постановка. Михоэлс — было сильно, но, на мой взгляд, сильнее был Зускин, о котором вообще у нее не упомянуто. Но это был, по существу, не шекспировский спектакль, потому не очень верно, что это наилучшая шекспировская постановка. И нельзя небрежно-снисходительно о «Ромео и Джульетте» Попова. Этот спектакль превознесен до небес Юзовским, и сам Попов не великий режиссер. Но он хороший режиссер; в статье Бушуевой односторонне видна эпоха; этот спектакль лежит в эпохе, и потому отнюдь нельзя здесь видеть негативное только.

… В пастернаковских переводах Шекспира есть неприятно пастернаковское, что режет в Шекспире, — угловато-бытовое: оно здесь противопоказано. Но у него живые люди, движутся, поскольку в XX веке большой поэт.

… Бушуевой еще скажите, что вульгарная социология, несмотря на дурное имя, неизбежна после революции, социологическая острота страстей неизбежна. Тем паршивее Радлов, греющий руки, без страстей.

Бушуева — умна, у нее прорыв в эпоху получился.

Вульгарный социологизм, когда исторично: страсть — это большая, значительная вещь. А позитивизм, долбание о «среде», — ужасно. Гуковский был по-настоящему талантлив не «средой», а выходами сквозь нее. Посоветуйте Бушуевой, чтобы не валить все на Радлова, процитировать Берковского, который пишет в то же время: «Единственным пострадавшим в “Отелло” является венецианский сенат».

Вообще, какой-то новый дурак пошел: гору знает. Как у них цепляется? Я, например, могу помнить только то, что понял и пережил. А тут сплошь и рядом никакого реального содержания.

<Репродукция Босха: «Избиение Христа». Поражен лицом Христа: надменным.> … Ведется исследование тряпки, в которую был завернут Христос после распятия. И что осталась труха растений, которые росли только тогда и только в Палестине. И следы на тряпке от тела, и можно восстановить. Ведь это страшно. Ученые сейчас и есть настоящие верующие. Это все делается серьезно — ведь в мире достаточно много атеистов, которые постараются это опровергнуть.

<О явлении НЛО над Петрозаводском.> В наше время ничему не приходится удивляться.

Вот у Толстого Элен Безухова ведь представляется всем умной, она философствует (в черновиках), цитирует Руссо. Впечатление от толстовского текста, что все как-то само собой является и сказывается, а за этим стоит вполне материальный подтекст — горы подробных черновиков…

… Интеллигенция вместе с народом противостоит бюрократам. Бюрократы — «ах-интеллигенты», Давыдов с его животным чувством опасности от бунтующей молодежи. И нельзя односторонне заниматься «интеллигенцией» — Эфрос ограничен тем самым. Любимов — нет, он стихийно понимает обе стороны. Конечно, Толстой (и Достоевский) предпочитает вообще простого человека труда. И ясно, что они понимают и тут проблему; простой человек разный бывает. И у Блока: «Вот так Ванька — он речист, вот так Ванька — он плечист. Катьку-дуру обнимает, приговаривает». Этот ужас тоже есть в простом человеке.

11.10. Давыдов — сталинистский принцип социологии, проработочный. <По прочтении его «Эстетики нигилизма».> Ясно, что эта бунтующая молодежь — черти что, но они бунтуют против бюрократии, и прежде всего это историческая вещь, ее нельзя зачеркивать или отрицать. Давыдов бюрократ, осатаневший от опасной для него молодежи.

… Корчагина-Александровская нерассуждающая, но сказала как-то так: все надо знать и все забыть. Проглотить. Это и есть: идея «целого», не сводимого к «положительным сторонам» и «недостаткам».

… Любомудров ко мне много лез в тот год, когда я там был на секторе театра ЛГИТМиК. Один вопрос показался мне провокационным. Тогда было

такое неопределенное время с французской компартией; Гароди вовсю шумел и еще у нас печатался, и вот меня спросил, как я отношусь к «реализму без берегов» — такому лакомому, по-видимому, для всех тогда. Я ответил что-то резко, типа: «Мне он без надобности!» — не добавляя, конечно, что мне омерзительны равно как без берегов, так и с берегами все эти безумства с реализмами.

15.10. Была экспрессивная пляска Эйлифа — Шааля, с мечом, каким-то боевым орудием. Честолюбие? — нет, никак рационально это нельзя было объяснить. Брехт — в том, что теоретизировал, — вульгаризировал Мейерхольда, и более ничего. Пляска Эйлифа — это таких, как я, с огромным театральным опытом, потрясло.

… Горький был скверный человек, хоть очень талантливый. Он совершенно не понимал и не любил крестьянства, например.

27.11. … Я люблю поздний троллейбус. Да, и недаром я люблю Окуджаву. Это Вертинский на новом этапе, по-моему; единственный сегодня настоящий поэт.

Вертинский — от Мейерхольда нечто. И Яхонтов — это нельзя только слушать! Я думаю, что понимаю что-то в искусстве XX века. Маяковский — поражал тогда необычностью: простота.

29.11. Я долгое время не перечитывал мою книгу и даже побаивался <«Блок, его предшественники и современники»>; она — стала еще более современной.

Сейчас всплыло, что Блок незаурядный философ истории. В тридцатые годы это невозможно было представить. У него была идея: некий исторический цикл себя исчерпывает и является совершенно новое содержание. Вы понимаете, насколько это далеко от идеи метаморфизма.

09.12. Я сказал М. Ф. Пьяных, что дело всей моей жизни — настаивать на существенности социологии. Тогда он сказал, что только у меня одного и получается единство социологии и личности. Да, он, в общем, прав и умен!

13.12. … На Западе своя глубина. Мы видим виртуозность, а в ней глубина содержания, нам непонятная просто. И может быть такая точка зрения на Моцарта, как на Пушкина, который глубже и гениальнее дальнейшей русской прозы…

15.12. <Посмотрел спектакль «Месяц в деревне».> Это из потолочных спектаклей Эфроса. Спектакль великолепный. Но, как вы знаете, у Канта люди делятся на два типа <умопостигаемое и метафизическое>. Вот метафизически это все не выдерживает критики.

Тургеневски играет только Козаков, да, строго. Но его не хватает, что понятно, когда за спиной такая тень (Станиславский — Ракитин). Я думаю, что мне повезло, что был Даль, а не Грачев. Верочка отвратительна. Яковлева верна себе — и в том, где сильна, и в отвратительном… Вообще в этом спектакле я понял нечто новое про Эфроса, и я даже думаю, что эта Яковлева его подвинула на те пласты, которые, вероятно, в нем самом были, но меньше были прежде видны.

Тургенев одна из моих нежных детских любовей, я читал это совсем в

детстве и не раз перечитывал «Месяц в деревне», когда тянуло к Тургеневу — много раз.

… Да, С. Никулин, по-видимому, из настоящего человеческого материала, судя по его поведению в моей истории с пенсией… До меня дошло отношение Нинова к моей ситуации <с пенсией>, как к ситуации Акакия Акакиевича. Я передал ответ через третье лицо, что меня это устраивает, поскольку это массовая ситуация трудящегося человека, и это не зазорно, это противоположно бюрократической позиции человека, кичащегося своей социально высокой ступенькой.

16.12. ... Яковлева талантлива, но бог сунул талант не туда. Вот ей бы Верочку сыграть, чтоб доказать, что и у этой могут быть неудачи. У нее с Далем (рад, что не с Грачевым видел, которого весьма приемлю как актера, но он сделал бы непонятной всю постройку) страшная парочка. Даля можно оценить как актера. Я видел его только в козинцевском «Короле Лире» — он там был редким актером (сегодня) декадентского толка.

23.01.1978. Я получил приглашение из Парижа на международный симпозиум по Толстому <переводит; письмо пришло с огромной задержкой>. Бюрократическая страсть к заграничным командировкам мне не свойственна. Париж — город как любой другой.

… Блок вовсе не случайно столько пишет о народе. Интеллигенция еще не вся история, отнюдь.

04.02. Мейерхольд, не имея нового здания, мотался по разным площадкам, превозносил акустику старую в ДК Выборгском. Видел премьеру «Свадьбы Кречинского» там. Затем, когда был грандиозный бум с «Анной Карениной» во МХАТе, предполагались шумные гастроли и для увеличения мест подняли пол. Стало хуже слышно и одновременно хуже видно — это же все продуманно раньше делалось. А бум в Ленинграде был меньше, чем ожидалось.

… Вампилов, конечно, никакой не Чехов. Это западноевропейская драма XX века. Ибсен, Метерлинк — и русская хватка. Классика. «Утиная охота» — гениально: все одиноки, злы, все виноваты и все невиновны. Кто может — выходит из этого. Это доставалось кровью и потом — Вампилову, Володину — теперь уже другие могут спекулировать.

01.03. Конечно, Бахтин социологичен, но это абсолютно неисторично и фрейдистки извращать истину, утверждать: народ вечно жрущее и пьющее начало — это абсолютно неверно.

09.03. Кугель напрасно пишет в очерке о Монахове, что тот был нетрагический актер. Его Филипп доказывает обратное, стоит перед глазами и в ушах. Вот случай с Толубеевым: как-то в ВТО выступил с Митей Карамазовым, и видно было, что это его любимейшее — и так же видно было, что хорошо, что так и не имел этой роли: актер не трагический. Вот Яковлева — «собака» из банды, но могла бы сыграть — ибо в ней это есть, трагическое. … Если бы хоть они крутили «Ромео и Джульетту» на трагизме эроса, Яковлева бы это смогла. А то банду играют, в которой невесть каким образом затесался Грачев.

28.03. <После кандидатских защит — он член совета.> Этот Друкт из Минска молодой — сорок девятого года, диссертация очень стоящая о

Мусоргском. У него есть намек, и я со своей стороны давно думаю: в Мусоргском сильная струя церковной музыки, траурных служб — в «Борисе Годунове», и не только.

31.03. Надя, я прочел четырехтомник Виноградской, что вы мне купили. Тут огромная и прекрасная работа, это стоит на одном уровне с Волковым о Мейерхольде. Огромная доля нового материала, тут проходят даже и антагонизмы Станиславского и Немировича-Данченко. Я, давайте, подарю его вам на новоселье! Купить-то и принести себе, конечно, вам придется самой.

06.03. … Немирович-Данченко *очень был похож* на свои фотографии. Я его видел и был шокирован этим. Представляете? Ведь живой человек всегда не похож на фотографию. Неумирович — так его звали в театральной школе, где я был.

… С Любимовым история: Жюрайтис, оказывается, накануне сам ставил оперу, все перекореженную. И после этого выступление такое. Конечно, на европейский смысл это дикость.

14.04. После Гегеля даже Кант (я испытал вот это на себе) и Беркли, и Вакенродер — устаревшими воспринимаются, их даже трудно читать! Гердер тоже — отменено, скучно читать!

Я маленьким мальчиком рыдал, читая «Соловья» Андерсена, — знаете, ведь дети жестоки, и вообще — «дети природы», а я рыдал.

19.04. Станиславский был связан с Толстым, не случайно любил Сулержицкого, который очень был связан с Толстым. «Евгения Онегина» ставил очень по-русски… ставил по Толстому.

11.04. … «Гимны к ночи» Новалиса: ведь это пьяно! — а Вася Гиппиус переводит «в глубину бога» — как «в божьей глубине» <смеется>. А ведь в подлиннике нет никакого символистского жеманства, это на уровне Гегеля (Шеллинг груб в сравнении). У этих писателей наивности XVIII века и глубина — остающаяся.

Кляйст — лучший новеллист вообще, и есть что-то и неприятное. «Локарнская нищенка» — не читали? Непременно прочтите. «Семейство Штроффенштейн» из второго тома пьес — самая тяжелая трагедия из всех возможных — у Карельского в его предисловии именно образец *вульгарной* социологии!

15.05. Мне сказали, что Алиса Фрейндлих хочет возобновить мейерхольдовский спектакль «Даму с камелиями» со своим участием. Но ведь это немыслимо. У Мейерхольда Райх была дрессированная собачка. Я смотрел огромное количество раз и сидел близко, но всегда большую часть не слышал. Роль строилась на паузах. У Мейерхольда здесь была тема Достоевского, вариант Настасьи Филипповны, только односторонний. У Достоевского в ней Мышкин и Рогожин; здесь был только Мышкин.

И вот представьте это у Мейерхольда — сочетание Достоевского и Метерлинка, как ни странно. Все решалось голосоведением. Царев — Арман — весь его рисунок врезался в память. Он тоже был дрессированная собачка. Ясно, что Райх была идеально тут — и совершенно не нужна была Бабанова, как вы понимаете — и вот Фрейндлих! Не ее это дело… Когда Царев стал

играть в «Горе уму» — это, конечно, было совсем не то — хотя я смотрел спектакль много раз.

16.05. ... Блок — явно был в конце с безумиями…

Эйхенбаум написал об Ахматовой «не то монахиня, не то блудница»; в докладе Жданова использована статья из старой «Литературной энциклопедии», где приведено это. У Ахматовой «Потертый коврик под иконой…» — да, это сильное стихотворение; ее редактор Дикман боялась публикации этого стихотворения…

Я считаю символистскую школу наиболее значительной в XX веке, все сколько-нибудь значительное в художественном отношении связано с символизмом.

17.05. Вы прочли сборник «Немецкая диалектика»? Вы знаете, ведь это мое; впервые подается исторически активный субъект (а не тупой позитивистский детерминизм). И лучше всего — П. Гайденко, это, пожалуй, лучшая ее работа. Все построено на ильенковской мысли.

06.08. <Из письма.> «В теперешней ситуации… объективно стык бюрократического и либерального стандартов… Одно другого стоит, и одно без другого не существует. Достоевский, Толстой и Гофман не предвидели, что “двойничество” выродится в столь мизерную тупость.

Здесь… был сначала солнечный холод, потом было девять дней солнечного блеска с теплом — это, в смысле зрелища и чистого воздуха, вероятно, уникально в современном мире. Сейчас, кажется, начинается холод с непогодью, тут эта райская картина совсем тускнеет, полностью исчезает…»

29.09. Я прочел уже большую часть книги о Яхонтове Крымовой. Книга талантливая, некоторые куски — настоящее искусство. Она беллетрист, как Берковский… Она знает и любит двадцатые годы, благодаря, как я понял, матери. Есть дамские «сопли», а есть великолепные портреты и верные соображения: она сближает Яхонтова и Бабанову, они были «в Мейерхольде», ему нечего было с ними натаскивать, и в итоге тяжело, он с ними и расстался. «Петербург» — очень хорошо разобран.

30.09. ... Я читал «Прощание с Матёрой» — это не литература, собственно, это Распутин сам объясняет себя. Видно, что он по-своему верит в бога, и не скрывает этого, изнутри знает деревню. Много мистики. Вот в «Живи и помни» — все построено на снах, предчувствиях, мистика человеческих отношений, причем они в чувственной конкретности. Это все очень сильно и трагично… Но вот я не знаю, останется ли Распутин. Хотя это явление и, несомненно, искусство. Про «Утиную охоту» Вампилова я несомненно убежден, что это грандиозно. Хотя это безысходно. Ну вот девка эта, в «Прошлым летом в Чулимске», — ясно, что она будет копошиться <с калиткой>. Хотя она, конечно, жуткая: упрямая и т. п. Жуткая. Вообще, интересно, куда идет мир, чем это кончится — катастрофой или нет. Меня пугает гегелевское утверждение «мир <в основном> закончен».

… Я прочел статью Кузнецова в «Театре», о которой вы говорили <Б. Кузнецов. Необратимость физического и сценического времени. — «Театр», 1978, № 7>. Я его не терплю, но эту статью прочел — в ней

напряжение, она заставляет себя читать, это, видимо, последняя карта в его сложной игре. Ему около восьмидесяти лет. Он неполучившийся физик, у него много работ на общие темы. Я не терплю этого — когда не физик и не искусствовед наскоком сводит одно с другим. У него получается все до омерзения неисторично, потому что неконкретно. Он пытается Эйнштейна приложить на все, начиная с античности. Это же бред, и не что иное, причем реакционный. Потому что существует квантовая теория, которую уже учитывал Эйнштейн — и с которой полемизировал Гейзенберг — гений, я все не доберусь его почитать… Я ведь прослушал в шестнадцать лет краткий курс высшей физики и затем в начале шестидесятых годов разбирался в том, что читал замечательного нового.

Понимаете, в XX веке физика стала решать философские проблемы. Двойничество, антимиры — все это сближает, разумеется, ее с искусством XX века. Но по-моему, нельзя решать физикой тут. Эйнштейн говорил, что ему помогает Достоевский. По-видимому, решением человеческих отношений и характеров *неэвклидовых*. Это ж Иван Карамазов говорит, просто выговаривает эту проблему «Лобачевский — Евклид», но ведь он не орудует в терминах физики!

У Кузнецова получился кусочек про Гамлета, тут он попал в точку.

Эйнштейн бился над проблемой единого поля — по моему убеждению, оно вообще не существует.

… Старый Петербург долго существовал, как ни странно, хотя и все перекрутилось в революцию, потом в первую пятилетку. И все-таки Мейерхольд в Ленинграде чувствовал себя совершенно иначе, и Таиров с Коонен, и Яхонтов, который никогда до того не был, «узнавал» Петербург.

Сейчас этого Петербурга, по-моему, совсем нет.

Крымова, несмотря на беллетристическую форму, много поработала и собрала много материала, книга нужна и с этой точки зрения.

… Если бы я мог издать, я бы, конечно, написал об «Анне Карениной», о том, что здесь опыт уже трагедии, диалектика души, поведения и авторского отношения слиты воедино. Каренин и Вронский, конечно же, двойники. Духовное и физическое выродилось до: чиновник и кобель. Это страшно.

… Революция вещь серьезная, и заботиться, предупреждать и так далее ужасные крены и могущие быть последствия только и могут те, кто видит в революции серьезную вещь.

… «Хованщина» это не «Восковая персона». Тут «силы потайные!». Знаете, Преображенская мощно это делала. Статически, только голову поворачивала. Я думал, она такая и есть — но видел ее в «Борисе Годунове» — шинкарка в украинских юбках, лихо!

02.10. Дочитываю Крымову <«Яхонтов»>. Когда переходит к выводам, теории, тут и видно, что общей идеи нет. Лучшее у нее это вот портреты старух.

… По-видимому, все-таки нужно признать правоту Толстого, который утверждал, что существуют люди, лишенные какого бы то ни было содержания. Ну, конечно, Камянов плоский и наивный, когда отказывает Долохову в

содержании. У Толстого он — фигура с высокой поэзией, а поэзия без содержания все-таки невозможна. И ведь он лезет к Пьеру христосоваться накануне Бородина — об этом не вспоминают, но ведь это факт. Камянов трактует эпизод Долохова с французами как жестокость его, и только, — но тут и его месть за Петю, который ему, значит, понравился! И этим французам будет похуже, чем прочим.

03.10. … Если «Идиот» написан на тему «глумления» над человеком <Бурсов> — слово-то какое, при чем тут Достоевский? — и Настасья Филипповна голубка — это же означает не иметь никакого художественного чувства.

Ведь Достоевский бился над тем, что добро и зло — в человеке. Дело, скажем, далеко не только в фигуре Сталина. Когда появился «Современник» (его слава началась в Ленинграде, это вообще типичное явление), я сразу понял, что это искусство, и значительный поворот, и сразу понял их главную проблему: справятся ли они с проблемой зла, найдут ли ее.

Вот даже такой умный и чуткий человек, как Сережа Владимиров, говорил, что они испортились, пошли на компромиссы и т. п. Так все и было, но связано это было именно с тем, что я говорю. Вот их «Обыкновенная история»: там эти зеленые мундиры и тому подобное — убого, плоско. Мягков там первоклассен, и не ясно, оборвано, как такое вдруг вылезло в театре. «Два цвета»: Евстигнеев, при всех его актерских достоинствах, — внутренне циничен, и только. «На дне» — вот и видна разница между гением и талантом. Дорошина талантлива, играет Василису, но Шевченко! С ее «Убили Мужа Мово…». Видели бы вы ее царицу Ирину, это было пение, русская икона в ее речи — притом что внешне в ней было четыре, самое меньшее, Ирины.

Да, вот и МХАТ 2-й — с той же проблемой «Современник» столкнулся, что и они. Внешне: интриги, Берсенев, отсутствие режиссуры. Так всегда и бывает. Под этим — тот факт, что Чехов не мог не уехать. Он все равно угас бы. Он сказал исчерпывающе свою тему, и она прошла.

… Проблема зла — к проблеме трагедии, но не обязательно.

… Видел я громоздкий памятник Ахматовой. Кошмар… При всей самовлюбленности она была очень умная.

Поэты носят свою маску. Вот у Ахматовой прорывалось: «Я не люблю своих стихов». То есть она устала от своей поэтической маски.

26.10. У Распутина такое мрачное есть — вот в «Живи и помни», причем ведь явно и биографическое, — что мне томно, я смущен. В «Литгазете» критик Е. Старикова довольно умно пишет о западной традиции у Распутина и Катаева (в выстроенности). Это есть действительно, вот и в «Деньгах для Марии»: «Молись, Мария» — это, конечно, постройка, но это же и совершенно русская органика. С Катаевым действительно можно сопоставлять — но вот у него все это мерзко, за исключением «Белеет парус одинокий», поскольку просто свое детство всякий любит, — а везде он ненавистник…

Вот у Вампилова тоже западная традиция: в «Утиной охоте» явно ангелоподобное существо — тут безусловно «Чудо святого Антония», Метерлинк, и безусловно Ибсен, символика этого типа. Западное, форма — как

спасение от русского лирического растекания. У Вампилова тема о человеческой прочности. И «Прощание в июне» мне нравится. Ясно, что герой сделал ошибку и стал прочнее. «Прошлым летом в Чулимске» — героиня последовательна, до ужаса даже. А герой, Шаманов, жидок, не очень верится в его эволюцию.

27.10. У этих троих так: Тынянов как будто не улыбался вовсе, Эйхенбаум улыбался холодной улыбкой равнодушия, Шкловский — беспрестанно…

04.10. У Распутина все вещи на самостоятельные темы, хотя рукой одного художника. Так и бывает. У Коонен роль в «Негре» (может быть, лучшая) была в ритме, походке, ничего общего не имеющей даже с другими ролями о'ниловского цикла, не говоря уже о других. У каждой роли была своя тема.

Конечно, «Деньги для Марии» — сложнейшая задача изобразить хороших людей. В жизни тоже нечасто, но бывают. Скажем, в кассе шумного магазина — и вдруг явно добрая женщина; и сразу как-то начинаешь верить в человека. А изобразить это еще трудней. «Молись, Мария» — это великолепная формула, — притом что Мария-то, может, и не молится вовсе, неизвестно еще. Все равно.

Распутина очень поднимают сейчас, он везде разъезжает, вот интересно, скурвится ли он.

07.11. Мне ближе «Привычное дело», чем Распутин с его жутковатыми вещами, потому что Белов лиричен. В «Плотницких рассказах» явлен эксперимент, автор пытается свою лирику обрастить прозаическим мясом. Конечно, Распутин куда крепче профессионально. Вообще, до Белова начал тему Казаков, своих героев он не любит, интеллигентски высокомерен. Лучший рассказ у него про двух парней, которые поют, и неожиданно для себя поют, — ситуация тургеневских «Певцов», только обратная. Такие ситуации бывают, и рассказ сильный.

Про Белова мне рассказывали, что он с четырнадцати лет переехал из вологодской деревни в Вологду, и деревня осталась для него детской мечтой. Это раскольничьи места. Торговые люди; это — вторая степень мужика. Рогожин у Достоевского — знаком ему, по-видимому, по каторге. Такие купцы, купцы-мужики, не известны Островскому, он ими не занимался, они в Москве вокруг раскольничьего Рогожного кладбища.

Распутин имеет высшее образование, значит, окончил десятилетку в райцентре, что-нибудь вроде новых Падан, отвратительных, у родной тетки вроде старшей дочери старухи из «Последнего срока». Да, у него отвращение к поселкам. Насколько я понимаю, Сибирь похожа в этом смысле на Север, я же через это все прошел сам.

Лучшие актеры двадцатых годов — Бабанова и Хмелев — были дети рабочих. Это могло шумно подаваться, но не подавалось никак. У Бабановой отец был реакционер в двадцатые годы; он был мастер — то есть между рабочим и хозяйской собакой; был против, чтоб она шла в актеры. Хмелев был — темный.

… Крымова не ханжа в книге о Яхонтове, основательная по-своему… Яхонтов вытащил в Зощенко кое-что — но это не для Яхонтова.

Мейерхольдовское в том, что он актер-режиссер одновременно. Потому с талантливой партнершей не мог.

Вот Бирман никак не могла понять этого, и рвалась в режиссуру, и ставила средние спектакли, в которых жутко торчали ее собственные гениальные роли.

О «Живом трупе» Гиацинтова с умилением вспоминает (во МХАТе 2-м), а ведь что это был за спектакль? Бирман играла старуху Каренину, не видную в тексте, так, что это была фантасмагория мировой лжи. Если бы при такой старухе бился, как рыба об лед, Федя Протасов — это был бы гениальный спектакль. Но была стилизация, культурный, с хорошим вкусом, кукольный на фоне Бирман, спектакль.

… МХАТ 2-й был театр без режиссуры. Берсенев выжил Сушкевича, но он и не мог, и Бирман была сильнее его намного, как актриса, а не как режиссер, конечно.

09.11. <Рассказываю, как старик Ю. Лавров в институте у нас вспоминал встречу с Блоком.> Да, он был именно актером, ярким таким, и Блок к нему подошел, потому что почувствовал, что это не пустое место. Блок фактически ведь руководил театром. Замятин как-то на репетиции спросил Блока, не устает ли он тут; тот ответил: «Знаете, я ведь театральный человек». Я Лаврова помню на сцене, причем ни больше ни меньше как Тартюфом, то есть в очередь с Певцовым. Ну, у Певцова была метафизика зла; а Лавров был театральный злодей.

Вы видели «Багдадский вор»? Это послевоенный английский с восточными красотами фильм, без красот англичцы не могут, — там Фейдт, уже старый, — именно эта мистика, потрясающие глаза!

19.11. … Все-таки это бредовая была идея Карякина — играть героев разрозненных… Герои вне связи друг с другом — бред. Рогожин хочет убить Мышкина — это он *на себя замахивается*.

В одиннадцатом номере «Нового мира», найдите время, почитайте роман Каверина. <«Двухчасовая прогулка».> Представляете, ведь он для меня еще молодой фигурировал как Венька Каверин. Он, вообще, занятный. Сейчас пустился в пророчества и полемики — с Распутиным. На его темы, причем идея такая, что роль спасителя — у интеллигенции, а народ — да, «навоз». Это гораздо серьезнее просто модничанья, так что возьмитесь прочтите.

Не знаю, догадались ли вы, что у Распутина речь о ребенке — это главное: ведь суть в том, что героиня нерациональными ходами выманила себе мужичка — и тут у Каверина то же, но полемически сделано.

… Князь Андрей и Раскольников… У Карякина Раскольников — фашист: ведь это бред. Ведь каждый нормальный человек должен чувствовать, что это другое. Ведь по-настоящему тут очень глубокая философия истории. Так по эпохе. С тем же самым связан князь Андрей — хоть это всячески замалчивается. Тут глубокое осмысление реальной философской ситуации в эпохе. Разделение труда, о котором говорит князь Андрей. Без него крепостное право просто непонятно…

22.11. С Любимовым получилось так, что наши бюрократы сели в лужу, решив, что, раз гастроли Любимова французам «не показались», значит, с ним

допустимо так грубо поступить. И не вышло. Это здесь суть в «низкопоклонстве» самом настоящем, в пресмыкании перед авторитетом за рубежом. А дело в том, что французы хулиганы, это всегда было, есть и будет — они так устроены. Их первая реакция всегда поверхностна, тут они отличаются во все времена — от немцев, скажем. Ведь они Мейерхольда не приняли. Вот Таирова они приняли — тут европейски законченное искусство, в этом дело.

В последние двадцать лет много раз можно было видеть их Расина. Если сидеть в первых рядах, видно, насколько они его любят, с каким удовольствием играют. «Федру» Таирова восприняли. А у Любимова, это же факт, страшно много безвкусицы. И только глубоким чутьем можно понять, что тут глубина есть, и искренне любовь к русской революции.

… О. Фрейденберг у нас преподавала. Тихо, спокойно, академично, но как-то все выходило к тому, что вся история искусства сводится к изображению полового акта. Знаете, это же нельзя без смеха воспринимать. А само такое тихое помешательство — страшная вещь. Статьи ее в этом смысле ужасны. Да, я знаю, что у нее вышла большая книга.

… Слушал в исполнении Бруно Фрейндлиха «Игрок» <по радио>. Это цивилизованно! Но: он отличный генерал, хорошая Бабуленька — а Алексей Иванович, конечно, у него никакой не может получиться. Это только петербургский сноб Козинцев поставил «Гамлета» в Александринке с Фрейндлихом. Конечно, никакого Гамлета в нем нет. В этом спектакле была настоящая Офелия — Мамаева. А в «Игроке», который у них шел, — вы, наверное, его уже не застали, это был последний спектакль, который я видел в Александринке, — Мамаева играла Полину, и это было то самое. Понимаете, можно играть сильнее, иначе, но это было то. Я уже давно знаю — и в Мамаевой это поражало, — что может быть огромное несовпадение между человеком в жизни и на сцене. У Мамаевой было лицо простое русское бабское, и вот пожалуйста — прекрасная, настоящая Офелия.

24.11. … Вообще же, решил не смотреть больше телевизор. Во-первых, я все про него понял, в общественном и эстетическом смыслах. Отдельные передачи изредка придется, конечно. Я понял точно, что телевизор страшно утомителен. И думаю, он так действует не только на пожилых, но и на молодых.

В одиннадцатом номере «Нового мира» Кобыш — он в Америке работает — пишет о телевидении. <В. Кобыш. «Жить, как по телевизору».> Прочтите. Это великолепно. Статья очень крепко и жестко сработана, абсолютно убедительно. И он пишет противоположное тому, что Саппак.

Саппак застал ранний этап телевидения. Он как-то пропустил очень важную вещь: общение без партнера — вещь, по Станиславскому, недопустимая. Это бросается в глаза: диктор, когда представляет кого-то, выходит на это проклятое общение — становится невыносимо смотреть. И вот еще что бросается в глаза: в Москве невыносима попытка этого ненормального общения, а в Ленинграде — да, тут в большей степени ощутим партнер — свой, ленинградский; может быть, сосед диктора по коммуналке или родители; и

дикторы, и работницы с рекордами тут как-то достойнее, благодаря тому что они как-то строже, кажутся культурнее, что ли.

Телевидение, как и кино, «вырез из жизни», чего не скажешь о театре. В театре, когда декорация поползет или поморщится, доставляет даже удовольствие, что вот актер это превозмогает, такова условность искусства. А здесь, в кино, — это все, конец. Поэтому — я это понял по «Тане» — Эфросу противопоказано, он со своими сделанностями не чувствует специфику телевидения или кино.

«Мольера» я у него не видел. Булгаковым я вообще не интересуюсь. Вообще, «Бег», «Мастер и Маргарита» — это интересно; а когда он занимается разговорами о природе художника — это банально, мне это без надобности.

Любимова-актера я видел в отвратительном спектакле Театра имени Вахтангова по отвратительной пьесе «Иркутская история». Боже, какая жуткая там была Борисова — страдающий бордель как бы, это не передать словами. Ульянов играл хорошего, Любимов — плохого героя. И хорошо играл, весело, как надо, и видно было, что герой не очень хороший, обыкновенный человек. Режиссер был Симонов-фис — ужасный. В отце хоть были какие-то актерские возможности. А тут бред — режиссер, сын режиссера, пустое место.

26.11. <Телефильм А. Эфроса «Острова в океане» по Хемингуэю.> Тут, во второй части, появилась драматическая линия. А первая часть, конечно, совершенно никуда, такая назойливая работа литературными приемами, что совершенно не проходит. «Наплывы» — это кино еще вполне терпит, а тут — совершенно невыносимая, тщетная игра, он пускается а-ля Тарковский в эти литературные игры.

… Видно, что Любшин в восторге от «приобщения» к этим потокам сознания, к Хемингуэю. Даль — его роль здесь крайне странна — наперсник! Декадент, символист. Я, кстати, не сразу понял, что в «Месяце в деревне» то, что он прыгает и скачет, странно и потому, что он совсем не молод, и потому, что он и в детстве не прыгал, не скакал — не такой.

28.11. А ведь я посмотрел «Блоху» <Театр на Красной Пресне, гастроли>. Понимаете, я уже был на ногах, думаю, схожу, пока на ногах. Пришел уже к началу, там творится несусветное, достал у администратора входной, так оба действия и простоял. И в общем, не жалею. Это «Любимов». Но Любимов вышел на человеческую личность, здесь неизвестно. Играют совершенные дети. Это Любимов, но с несколько большим вкусом, талантливый бесспорно.

29.11. … Яковлева страшная в «Месяце в деревне» — это надругательство, сунуть сюда ее с этими вульгарными жестами; ведь женщины Тургенева — на теме достоинства, и вот тебе. Она была очень хороша в «Брате Алеше» — потому что Эфрос и Розов тут мудро поняли свои возможности, ограничились темой мальчиков, не брали других мужчин; в ее Лизе нет темы добра, это ее причуды, а не стихия добра, всплывающая. … В «Островах в океане» хорошо, что ее нет, ужас был бы.

02.11. <«Блоха» на Красной Пресне.> У них ведь получилось обострение лесковского «Левши». Это, вообще, Любимов; его темы. Вы не помните, вероятно, мою статью о Лескове. Герой — чудак, его гениальность нелепа, не

нужна — это обострено ведь еще в спектакле. Ко второму действию особенно.

У него <режиссера В. Спесивцева> огромное число этих ребят, и он находит, что ему нужно. Эта певуха в оркестре — в ней обуховское, такая стихия. Вообще, я не знаю, что он с этими детками будет делать, что с ними будет. Вот эта тема — «обожаться» — это, вероятно, замятинское, это он любит. Эта стихия эротики — сильно в спектакле, но как с этим всем детки справятся.

Вот ведь Любимов силен там, где выходит на человеческую личность. У него ведь наибольшее завоевание — Ниловна, старшина Васков. Когда рыдает этот мужик на голой сцене, похоронив их, — это сильно действует. Потрясающе слиты актер и герой — иголочку не просунешь. А в «Тартюфе» он незаметен. Но как Спесивцев этот выйдет на личность со своими детками — вопрос.

04.12. Как-то зашла речь о Цветаевой, что она голодала за границей, и вот Ахматова произнесла: «Не знаю, не знаю — на ней были такие тряпки, что не похоже, что ей плохо жилось!» Представляете, каково? Цветаева — ей циклы целые посвящала.

06.12. ... Я читал по-французски Франсуазу Саган, ее ранний роман, который назывался «Здравствуй, грусть» — «Bonjour tristesse» — знаете, это ведь еще и очень французское слово; он написан восемнадцатилетней выпускницей лицея, где, видно, очень строго учили языку. Это изумительно прозрачно и чисто написано, на языке Расина. Потом она вроде исписалась. А Натали Саррот — это болтовня, даром что русская дама. Негоже ей.

Прекрасно написан Ануй — я его так и не читал по-русски. И потрясен был, помню, прочтя по-немецки Кафку (всем этим меня снабжал Берковский). Как будто должны идти туманности в языке — а, напротив, язык абсолютно прозрачен и прост, четок, то есть нужно разгадывать самую суть, а слова четки. Вот особенно «Превращение» — «Метаморфоза». Кафка у меня есть и по-русски, а вот Камю я не достал. Хотя больше всего люблю его, он связан с Кафкой. Но развил, это уже Европа середины XX века. Когда ясно, что остается только одно — человеческое достоинство, одна ценность. Вот Иветт Шовире. Как она танцевала «Жизель»! Понимаете, эти виллисы были стандарт, мертвый, удушающий стандарт, который вечен, — и она. Я думаю, что я правильно прочитываю. И он — тут была такая тема: всегда были они, и всегда были их измены, вечность этого — и она.

… Ярослав Смеляков начинал хорошо, это была надежда в тридцатые годы, и кто мог подумать, что выйдет певец «русского народа», и тому подобное. У него были стихи: «Крашеная юбка, трепаная юбка… Здравствуй, моя Любка… здравствуй, моя Любка Фейгельман». Это стихи о Рудневой…

У Рудневой статья, где она делает из Мейерхольда диссидента, противника власти, чего, по-моему, все-таки не было.

08.12. Вы не видели, вероятно, «Человеческой комедии» Бальзака по телевидению, это хорошо — но ничего не стоит в сравнении с обруганным спектаклем Вахтанговского театра. Какие там были актеры! Куза; была очень хорошая актриса, ныне забытая Орочко, и Вагрина — вокруг Люсьена

де Рюбампре. Орочко — трагическое благородство.

10.12. Эйхенбаум — это ледяное; он сказал черным по белому, что Толстой в генеалогии своей — пытал бы в петровских застенках. Это ужас. Ведь притом что Толстой — одно сплошное противоречие, ясно, что он всю жизнь занимался другим человеком, нравственными вопросами! Формальная школа — технократы, и это страшно: высокомерие, презрение к живому, которое они сводят к рефлексам…

18.12. … Анненский — человечен в большей степени, чем Блок. «Старые эстонки» — никогда не могли бы быть написаны Блоком. Сочувствие. Блок был жесток, это так.

19.12. Мейерхольд, в сущности, стремился к неким «штампам», в смысле точного ремесла; это принципиально иное, чем ужасные штампы, насаждавшиеся Немировичем во МХАТе…

28.12. <О наборе спичек «Есенин».> Знаете, это вызывает смехи. Художник явно толковый. И современно, не по Есенину трактует. Явно вот, «Шаганэ» он не любит. «Сорокоуст» — так и шпарит по прямому ходу. На «Анну Снегину» кладет красные блики, что уже перетолкование в духе того, что революция равно на всех высыпалась, сказалась. Вообще, революция многих увеличила. Вот Ходасевич стал большим поэтом явно в силу его крупного неприятия революции.

А эту репродукцию «Избиение Христа» Босха <открытка> я, пожалуй, не могу взять. Босх гений, но этого Христа я не могу принять: надменного. Такой Христос чужд православной идее. Евангелие гениально. Раньше мне казалось, что центр вот где: «Там, где двое во имя мое, — там я». Это гениальные слова. Главное, по-видимому, все-таки в ответственности человека за свое бытие.

06.01.1979. … Энгельс, как бы к нему ни относиться, абсолютно точно сказал, что в последнее время философия не может быть сама по себе, а всякая отдельная наука становится одновременно и философией. Отдельная теоретичность ничего не стоит, а становится уделом отдельных наук.

… Вот последние несколько лет выписываю «Вопросы философии» и перестаю что-либо понимать. Актив — дамы по преимуществу, занимаются как будто критикой буржуазной философии — и всякий раз одно; идет изложение этих теорий, явно апологетическое, и в конце абзац об упадочничестве. Я бы предпочел хороший перевод — так этого нет, а вот такая политика.

Вот в последнем номере — Шелер, изложение его. И очень стоящая статья прибалта, мужика, о Лобачевском.

16.01. Я видел по телевизору «Двенадцатую ночь» в «Современнике». Хороший спектакль, поставленный талантливым англичанином <Питер Джеймс, 1975 г.>, однако — без стихий. Как ни странно, понравилась Анастасия Вертинская, у нее возрожденческое лицо, Табаков — Мальволио талантлив, но кокет, когда драму играет, — а ведь это безусловно трагическая роль. Шекспир безусловно понимает, что те — самодовольные бездельники. Мальвольо хоть и многое сделал для того, чтоб остаться посмешищем, но становится трагичен. Последняя песня Шута гениальна. Кто играет Шута, не знаю. Может быть, раньше был Даль. Это гениальная роль, вообще. Европейцы не могут вгрызться

в мясо образа — по Станиславскому то есть, — а дают задания актерам, и все. То есть нет внутреннего рисунка.

19.01. ... Владимиров и Алиса должны бы существовать вместе, и оба этого не понимают. Он возвысил ее в ранг большой актрисы, она сделала его тоньше и художественнее.

29.01. ... Роковое свойство — воспринимать все только как положительное или отрицательное. Роковая для искусства вещь.

01.02. ... Хемингуэй появился у нас в тридцатые годы, причем Горький его изругал в 1935 году. Он слыл модернистом, хотя совсем таковым не был. Была распространена потом фраза Гертруды Стайн о том, что Хемингуэй подозрительно архаичен. Вообще, он безусловно от Толстого, хотя и узко из него.

Толстой, вообще, гораздо более современный писатель в XX веке, чем Достоевский, который опирался внешним образом на сюжет, и прочее. Не только Пруст, но и Джойс от Толстого.

Так вот, Хемингуэй был моложав и очень красив, и чуть пробивающиеся усики его очень вошли в моду в тридцатые годы. Он был фатоватый «пижон».

03 – 04.02. ... Мартинсон бывал гениальным. Его бог посещает. По телевизору был его вечер, режиссер очень неважный. Главным для него было доказать, что он в свои восемьдесят лет поет и пляшет. Это жутковато было смотреть. Он лучший Хлестаков — именно гоголевский (Гарин, скажем, играл замечательно, но он был мейерхольдовски-гофманский). А Мартинсон играл «пустую душу». И он уже тут ведь без Мейерхольда был гениальный Карандышев, — «Достоевский»!

Бирман была гениальная актриса, это ведь мало кто понимал. Мне просто жаль тех, кто не увидел ее в гастрольном «Дядюшкином сне», старуху Карпухину. Когда она в конце кланялась в пояс — это был чистый Достоевский. Тут о возрасте совершенно не думалось, потому что образ был совершенным — хотя технически иногда было страшно, что рассыплется.

Бабанова, по-видимому, боялась своего старения, причем очень давно уже стала бояться — и это чувствовалось. У Бирман этого совсем не было.

… Я застал Мариинку «предреволюционную» — на спаде, естественно, — но слушал Давыдову, Преображенскую — не ясно было, как в человеке может помещаться такая голосина. Касторский — глубокий, тонкий певец, необычайный. Я ведь и Люком видел! Такая мера благородства! Дудинская была очень точна, но чрезмерно. На Люком сейчас похожа Колпакова.

11.02. <Узнает, что в фильме Мельникова «Утиная охота» Даль играет Зилова.> Это совсем не то, что нужно. У Даля меланхолия, а в Зилове — массовая ситуация XX века, про которую обывательски можно сказать с «жиру бешенье», а на самом деле глубокая вещь. В «Мадам Бовари» Омэ страшен, это зло; но не менее, а может, еще и более страшна встреча Эммы с пастором. Она ему говорит о своей тоске, а он ей говорит о том, что есть голодающие и так далее, и вроде все так, с «жиру бешенье», но тоска подлинная, и реакция пастора именно обывательская. Это — еще в рамках XIX века, но уже реакция на прозаизацию жизни. В XX веке это массовое явление. Все это предсказано

Гегелем. Те, кто кидаются на Гегеля, — страусы, голову в песок. Скажем, государственность: так ведь неужели не ясно, что без государственности — вообще ужас, нельзя жить.

28.02. Статья Смелянского в «Литературной газете» неплохая, кое-что сказано, об «Утиной охоте». Ясно, что во МХАТе ее овзрослили, чтоб самим играть. И ясно, что Ефремов не завидует своим актерам — берет Мягкова, Смоктуновского, Петренко. Хотя Петренко, конечно, должен был играть Зилова, а не Официанта. Он слывет на роли «убойной силы», а это ведь не так. У Эфроса ему нечего было делать.

Эфрос странен — ведь действительно крупный режиссер, и избавляется от рационализма, но… Мне кажется, его беда в том, что он не видел Мейерхольда и Станиславского, а Немирович-Данченко — это же страшная, реакционная сила.

04.03. <Смотрит книгу Ю. Давыдова «Бегство от свободы».> Он, по его прошлой книге я это понял, мещанин и соответственно — к фашизму. Ибо бунт французских студентов в 1968 году — это бунт низов, это, в сущности, была революция. Он же злобствует, и только, против этого.

17.03. Я не понимаю, как люди, сильно умнее его, — вот Тамара Жирмунская — лебезят перед Максимовым… Я просто ничего не понимаю. Сейчас вообще очень сильны групповые явления. Всем нужна не истина, а идеи группы… Сейчас вообще непонятно все. Вот Камянов: беспардонная развязность по отношению к Толстому, и в России, стране глубоко мыслящей, эту книгу сочиняют и хвалят. Толстой сам мог быть грубым, но это у него было от содержания, очень крупного. И вот признают развязные книги, не понимая, что это же внутреннее качество камяновской книги, вышедшей большим тиражом, подвигающей на нигилизм. Петя Ростов главный герой «Войны и мира»! Ну, знаете…

Я всегда завидовал физикам и математикам. Они в большей степени свободны. Им не нужно, как гуманитарным людям, обладать очень большими знаниями и материалами. Вот я уверен, что без современной критики моя книга о Толстом не получилась бы, совсем иная бы была. Но вот при этой свободе у них бывают дикие вещи. Вот в последнем номере «Вопросов философии» статья Капицы, «столпа», — где есть очень нестандартные мысли, и вдруг: «история — не наука»! На определенном этапе история именно стала необходимой наукой, входящей и в физику.

В этих науках нужно понимание и своя тема, а у гуманитариев совершенно иначе.

… Когда РАПП закрыли, в свое время это произвело впечатление разорвавшейся бомбы, катастрофы. Вначале-то могло показаться, что положительное: закрыли РАПП, но это было закрытием вообще любых объединений.

… В равнении на МХАТ с этой «Анной Карениной» Марков сыграл в свое время мрачную роль…

19.03. … Формалисты не терпели Мейерхольда, чуя в нем символиста. А Блок был гениального ума, он понимал футуристов больше, чем они сами себя,

говорил об их стихийности. Яхонтов чувствовал крах в последние годы. Есенина и Блока ему бы в голову не пришло читать в молодости, — кроме «Двенадцати», но это же экспрессионистская поэма, — далеко вообще для Блока, он же оперный.

… Вам не хватает повествовательности. Сжатость становится искусством, когда есть новеллистичность. Вы попробуйте. Но, может, у вас ее вообще нет. Надо, чтобы герои взаимодействовали друг с другом.

28.03. Вот Энгельгардт был прекрасный литературовед, очень тонкий и настоящий ум, все верно, что он пишет, он выше формалистов, потому что он сбоку, понимал, что это технократические идеи. Для Энгельгардта классическая философия была дорога. Вот Нелли Наумова сказала мне, когда очень внимательно прочла мои обе книги <о Толстом>. «У тебя, Паша, марксизм тридцатых годов!» — комплимент, потому что я действительно человек тридцатых годов и действительно очень уважаю и Лукача, и Лифшица.

… Фрейдизм — в нем безусловно есть содержание, но ведь в том, как оно подается, очень неприятное есть.

02.04. … Давыдов <«Бегство от свободы»> брызжет ненавистью, но ведь, раз действует массовый человек, — это не может быть абсолютное зло. Это хорошо понимали вот в кино, режиссеры-коммунисты. Например, фильм Рене Клемана «У стен Малапаги» — как же вы его не посмотрели! Вам бы надо его посмотреть.

04.04. Вылезает массовидный человек нового типа: это понимали и Толстой и Блок. Блок безусловно меньшего масштаба, но он исторически уже дальше — у него трагический эпос. У него рассословленный человек, крестьяне теперь уже другие.

Гайдаров «Двенадцать» читал сильно — экспрессионистски. И чувствовалось, что в его биографии — Московский университет десятых годов, философский факультет. Я его слушал за сценой (в Доме писателей), это было почти как Блок смотрел со сцены «Жизнь Человека».

В рецензии Н. Наумовой видно, что я работаю не дефинициями. Умный Энгельс говорил, что и в философии нельзя дефинициями.

… Я не верю в прямую наследственность в искусстве. Ольга Осиповна Садовская была гениальна, а сын — так себе. Она, судя по внуку-племяннику, была очень красива, а — это редкость — имела пристрастие играть старух, причем именно и в молодости. Вот М. П. Садовский был очень хороший актер, в мейерхольдовской «Свадьбе Кречинского» играл сильно Нелькина.

… Вульгарная социология тридцатых годов противна тем, что в ней отсутствует идея активности личности.

06.05. Любомудров <его речь по радио против Мейерхольда> застращал тут, а вообще это все блеф, ничего уже не переиграть. До книги Рудницкого еще Марков и другие говорили с тысячей оговорок — а теперь ясно, что история, обнаружив гения, уже не схоронит его обратно. Тем книга Рудницкого и хороша, притом что теоретически она несостоятельна. Притягивать Мейерхольда к «реализму»… Ну вот была мизансцена в «Доходном месте», Юсов вползал на четвереньках к начальнику — и я вдруг нашел буквально

такое место у Гоголя: Мейерхольд взял эту метафору там! Гоголь, Гофман — какой реализм? Да я об этом и не говорю уже. Но эту затею Рудницкого с реализмом можно объяснить — это противовес тем, кто носился с «формализмом» Мейерхольда. Так и сработала книга.

Ильинский все более подает роль Мейерхольда: вот пишет о том, что в «Лесе» не комикование, Мейерхольд его не тянул совсем.

14.05. Вот надо бы мне сходить <в Эрмитаже выставка из Японии>. Сезанн. Он не потрясает, но он первый стал показывать вселенную через человека. Это неправильно, но что делать…

В «Идиоте» Акиро Куросавы Рогожин говорит не о боге, а о «богах»!..

Жерар Филип невеликий актер, но очень француз, должен нравиться им, — и вот он в «Игроке» — плохом — играл Алексея Ивановича как Мышкина, и очень хорошо!

… Плятт — у него была одна грандиозная роль — в «Днях нашей жизни», где все были превосходны. Фивейский был прекрасен, только песню «Быстры как волны все дни нашей жизни» он пел лиричнее, а Мордвинов трагичнее. Плятт играл доктора, который, прежде чем лечь в постель с Оль-Оль, увидев грязь у нее под ногтями, брал ножницы и постригал ей ногти. Вот что в нем, оказывается, имелось, в этом Плятте!

17.05. … В «Вишневом саде» два главных лица — это Фирс и Шарлотта. Пустота, без корня существование — идея Шарлотты в «Вишневом саде».

… Вы знаете, Каган ведь замечательный актер, он в молодости знаете что мог играть — вот он в «Заговоре Фиеско» играл — дьявола! Равикович сильный актер, но у него всегда, в том, что я у него видел, некая сладостность.

20.05. … Славу вообще мало кто выдерживает. Прежде всего утрачивается общение. В безвоздушном пространстве человек занят собственным величием…

<Читаю ему из «Нашего современника», № 3, статью «Болотные огни».> Да… похоже, что Любомудров не один и лелеет идею новой «революции», да.

22.05. У Завадского в «Преступлении и наказании» <«Петербургские сновидения»> принцип старого провинциального театра, вокруг главного героя. Если бы не было Бортникова, ничего бы не было. Бортников сильный актер-неврастеник, XX век, и все, что есть здесь, — концепция Раскольникова, трактовки романа здесь нет. В статье о репетиции <в «Театре»> есть слова, что Мармеладов важен только как отец Сони. Это же значит, что романа нет — раз нет единой темы человеческого достоинства, того, чем близок Мармеладов Раскольникову. Все это есть в спектакле Ленсовета. Петренко — Свидригайлов вообще, по-видимому, лучший за всю историю. А там их не запоминаешь никого.

14.10. … В Тургеневе ведь лирика имеет трагическую подкладку. Вот Уланова — в ней было это тургеневское. В Бабановой это было, лирическая и трагедийная стихия, кроме шекспировской Джульетты, как ни странно! (Юзовский это, в общем, хорошо описал.)

… Я Жуковского с юности люблю. «Он умер. Он мертвец!» Энергия трагическая. В Лермонтове это есть (а в Пушкине — нет).

20.10. <Выставка из Центра Помпиду.> Пикассо эротичен, вы заметили, в его натюрморте с античной головой? Здесь отталкивает. В живописи эротика отталкивает, а вот у Анненского — сильно («Хрусталь мой волшебен трикраты…»).

01.10. <По поводу посмертной публикации Э. Ильенкова в «Вопросах философии».> У Ильенкова очень талантливая, резкая и смелая статья. Но у него чуждое мне: спинозизм, бессубъектный подход…

«Незнакомка», телеспектакль А. Белинского… Вся постройка пьесы тут, конечно, разрушена. Но поразило, что молодые актеры очень хорошо читают стихи Блока.

28.11. Ну как вам эта статья <Р. Дуганов. Замысел «Бани». — «Театр», 1979, № 10>. Да, она абсолютно блестящая, но жуть ее вот в чем: тут арифметика и мистика. Сейчас идеи идут косяками… Конечно, я всегда понимал, что Маяковский помер не случайно. Но вот этот явно усидчивый и слов на ветер не бросающий господин доказывает как *дважды два четыре*, что Маяковский погиб оттого, что задыхался от собственной арифметичности, проецированной на вечность. И ведь даже Христос сюда притянут у него в статье.

Я за всем слежу, читаю и обдумываю; сейчас все как-то идет косяками и жутко делается: идея не успевает родиться, как тут же расхожей монетой становится. Страшный век. Непонятно, куда все это выльется.

… У Зингермана талантливая книга, выясняется, что он художественно и свободно видит конкретные вещи <«Очерки истории европейской драмы XX века»>.

… Интеллигенция, на самом деле, я считаю, сейчас основной массовидный класс… Дело все в том, что интеллигенция немыслима без не-интеллигенции, так же как буржуазия немыслима без пролетариата. И нельзя бороться с буржуазией и уничтожить ее без того, чтобы не уничтожить пролетариат. Должно быть новое единство новых половин, новый этап.

13.12. … По-моему, Рощин умен, но без художественной органики. Он именно «хочу быть добрым», или «спешу». А ведь это то, что не имитируется. Не хватает чувства людей. Вот я не знаю, был Толстой добрый или нет, но у него была зараженность людьми. Кажется, Рощину этого не хватает.

28.12. … Спектакль «Мой бедный Марат» в Театре Ленсовета поразил, сильно напомнил спектакли Второй студии МХАТ, только там еще был трагизм. Общение.

… Стенберги у Таирова — спектакли поражали сочетанием изыска и простоты.

18.01.1980. Шукшин выразил в своем герое недовольство жизнью простых слоев. Это сильно («Калина красная», например), но это, по-моему, не искусство.

21.01. <Вторая часть «Повести о Сонечке» в «Новом мире».> Вещь в целом великолепная, теперь это видно, на лучшем цветаевском уровне. Сонечка довольно мрачна; это по-человечески понятно — отход от прежних связей, когда судьба поворачивается, — но очень не по-человечески все же у нее это по

отношению к Цветаевой. А Володя — прекрасен, из прекрасных людей той эпохи. Мужествен. Стахович — вот необходимое, культура.

20.02. Технократия в наш век неизбежна, эпоха тотального разделения труда. … И я думаю, что создание атомной бомбы дело рук не только физиков, но и философии.

01.02. … Остаток сил мне бы еще нужен — Мейерхольда дописать…

… Если бы это можно было, написал бы об этом — недоброжелательстве к собратьям по профессии, о взгляде на мир и людей из профессии: это основная в XX веке вещь. Чехов многое тут поймал. Об этом «Дядя Ваня»… Вот Гаев — человек без профессии, обломок. «Черный монах» — история сумасшествия, клинически (Чехов врач, это очень важно) и обобщенно. Тут уж не филология, как Серебряков, и тем существеннее. Разделение труда в XX веке.

Взаимопереплетенность добра и зла — мало кто это способен понять. Дьячков на этом: «Жестокость», Раскольников, «Спешите делать добро».

Вы читали историка Соловьева? Грандиозно и по теперешней мере совершенно непостижимо, как один человек мог со всем этим справиться, и столько материала. Интереснейшего. Царь Федор был слабоумен. Он нигде прямо не говорит, а через детали: вот у него послы, — а ведь надо представить ту эпоху, одежды, этикет! — а он, забывшись, увлекся зайчиками от державы, что у него в руке, заигрывает с бахромой скатерти… Он был идиот!

Я пристрастился к истории благодаря тому, что был учительский сын. В доме были старые учебники по истории, и ведь провинциальная Россия была наводнена исторической романистикой. Лажечников просто прекрасный, отличный писатель. О Никоне я узнал и понял тогда. Аввакум был страшный, фанатик, Никон — карьерист. Читал Ключевского — и у него мягко; Соловьев, старик, — хитер и остер, и ведь все с документами. И поразило меня, когда прочел у Соловьева о Григории Отрепьеве совершенно новое, и на документах: Москва кабацкая! Низовая Москва, так ярко, и оттуда Отрепьев.

Была пьеса «Великий государь» <В. А. Соловьева, 1945 г.>; в Александринском театре играли Борисов и Черкасов. Черкасов играл Грозного — никак. Он мастер, но пустой, бездуховный. Играл Ивана, страдальца за русскую землю: сталинистская фальшь; Борисов, отличный актер, играл царя Федора коварным — ясно, что никакого отношения к реальности, сталинистская постройка. А в Москве тоже был «Великий государь» в Вахтанговском театре. Тоже сталинистски: убил сына, осознает как трагическую ошибку. Толчанов играл, из первого поколения. Декорации Фаворского поразили: легкость! Он, конечно, замечательный мастер, хотя специальной любви к нему у меня нет. Никаких, понимаете, боярских шуб. Легкие шелка, такое впечатление. Между Боттичелли (в переводе — бочоночек!) и иконописью. И вы знаете, цвет у мастеров линии — особый. Вот у Боттичелли…

25.04. «Искусство для искусства» вообще бессмыслица. Это искусство индивидуальное, вот и все. Немецких романтиков ругали за субъективизм — но так же можно и за абстрактный, слишком общий ход. Гегель реально разделил эти две вещи, индивидуальное и общее, причем у него акцент на другом, на

общем. Все это очень сложно, нужен был бы огромный контекст <в связи со статьей «Театр Александра Блока» для «Библиотеки поэта»>. Блок эти вещи понимал, он живет уже в очень позднюю эпоху и пытается сочетать оба начала, оттого абстрактен: то одно, то другое.

12.04. <«Живи и помни» В. Распутина.> Да, нежить есть. Сила сверх них, что велит им: размножайтесь — и толкает на все это. Да, знаете…

… Зощенко я в итоге не люблю. Утрированный нигилизм Лескова, хотя Лесков на самом-то деле никаким нигилистом не был…

25.05. ... Вас я просто как-то не понимаю… Да, вы, в общем-то, безусловно не вполне нормальны… Я понимаю N — он элементарен; понимаю, думаю, Канта, именно по-человечески, — люди такого масштаба имеют соответствие своих идей и личности… Но я не могу понимать всех и вся — хотя понимаю, что понимаю больше многих…

Записи завершаются именно этими словами. И тогда и теперь остро жаль пропущенного. Разговоры продолжались до последнего отъезда Громова в Карелию (лето 1982 года). Прийти глубоко заполночь домой и записывать еще звучащие в сознании речи уже не получалось, жизнь вошла в иной ритм. Труднее для подобной записи становились и сами эти речи. «Я же был тогда совершеннейший абстракт», — говорил Громов о своей юности. В конце жизни он вновь погрузился в философствование, которому и всегда был привержен. Адекватно восстановить отвлеченную материю громовской мысли я не бралась. Осталась еще неопубликованная работа «Творчество Александра Блока в исторической перспективе» — там он присутствует, контекст его поздних философских рассуждений о проблеме времени в искусстве, об историческом движении художественного метода.

Н. Таршис

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

А Б В Г Д Е Ж З И К Л М Н О П Р С Т У Ф Х Ц Ч Ш Щ Э Ю Я

Аввакум 237, 330
Аверинцев С. С. 251
Адорно Т. 155, 156, 275
Азов В. 336
Акимов Н. П. 4, 10, 121, 147, 154, 167, 173, 205, 249, 252, 259, 260, 270, 271, 277, 294, 300
Аксаков С. Т. 185, 186
Аксенов В. П. 274
Алданов М. А. 254, 255
Александров И. Н. 218
Алперс Б. В. 137, 255, 275, 306
Альтшуллер А. Я. 239, 240, 278
Альфонсов В. Н. 297
Алянский С. М. 166
Анастасьев А. Н. 285, 304
Андерсен Г.-Х. 173, 313
Андреев В. А. 294, 298
Андреев Л. Н. 60, 98 – 109, 116, 196, 199, 217, 223, 237, 238
Андровская О. Н. 251, 256
Анненков П. В. 224, 238
Анненский И. Ф. 5, 198, 204, 214, 236, 237, 278, 279, 287, 323, 328
Антокольский П. Г. 273, 274
Антониони М. 253
Ануй Ж. 170, 247, 322
Анчиц Г. В. 208
Апухтин А. Н. 154
Арбузов А. Н. 157
Ардан 278
Аристотель 255, 258
Аркадьев А. И. 103
Арлетти 172, 280
Асафьев Б. В. 200
Асмус В. Ф. 244, 252
Астангов М. Ф. 162
Ауслендер С. А. 92
Ахматова А. А. 5, 150, 162, 178, 197, 211, 219, 226, 231, 232, 236 – 239, 242, 246, 260, 265, 276, 280, 283, 290, 291, 296, 299, 306, 313, 316, 322

Бабанова М. И. 153, 161, 189, 192, 225, 227, 229, 230, 235, 255, 266, 275, 282, 313, 314, 318, 325, 328
Бабель И. Э. 288
Бабочкин Б. А. 160, 161
Багрицкий Э. Г. 292
Байрон Дж.-Н.-Г. 220
Бальзак О. де 155, 225, 323
Барановская В. Ф. 249
Баратынский Е. А. 198, 254, 283, 291, 293
Барбой Ю. М. 296
Барро Ж.-Л. 170, 172, 218, 273, 286, 288
Барт Р. 279, 284
Басилашвили О. В. 167
Бахтин М. М. 154, 155, 169, 171, 188, 194, 219, 234, 236, 250, 254, 267, 278, 312
Бачелис Т. И. 288
Бедный Д. 276
Бекетовы 259
Беккет С. 274
Белинков А. В. 169
Белинский А. А. 329
Белинский В. Г. 5, 127, 168, 234, 284, 289, 293
Белов В. И. 239, 317
Белый А. 47, 49, 154, 169, 208, 215, 221, 232, 289, 335 – 337
Беляев Ю. 336
Бенедиктов В. Г. 284, 285, 290 – 293
Бенуа А. Н. 200, 240, 285
Беньяш Р. М. 210
Бердслей О. 260
Бердяев Н. А. 332
Березарк И. Б. 157, 283
Беркли Д. 312
Берковский Н. Я. 4, 154, 155, 161, 172, 175, 182, 183, 185, 191, 198, 204, 215, 227, 230 – 234, 237, 239, 240, 249, 252 – 254, 257, 262, 267 – 269, 274, 275, 280, 281, 299, 305, 309, 314, 322, 332
Бернар С. 262
Берне Р. 267
Бернштейн Э. 202
Берсенев И. Н. 160, 161, 176, 316, 318
Бецкий (Кобецкий М. А.) 93
Белль Г. 240
Билибин И. Я. 267
Бирман С. Г. 160, 185, 230, 271, 318, 324, 325
Бируля И. М. 282
Битов А. Г. 286
Блинников С. К. 120

Блок А. А. 4 – 7, 11, 47, 49, 50, 55, 60, 63, 65 – 67, 69 – 72, 76, 77, 82 – 109, 111, 112, 114 – 117, 152 – 155, 159, 165, 266, 169, 170, 172, 174, 175, 179, 180, 190 – 203, 206, 210 – 212, 214, 224, 226, 231, 236, 240, 248, 252, 255, 258 – 260, 263 – 265, 267, 274, 276, 279, 280, 284, 286, 287, 289, 290, 292, 293, 295 – 297, 299, 301, 302, 305, 307, 308, 310, 311, 313, 318, 323, 326, 327, 329, 331 – 338
Блок Л. Д. 178, 180, 197
Богомолов В. О. 272, 273
Богачев Г. П. 167
Богданов А. А. 334
Бодлер Ш. 280
Болеславский Р. В. 306
Бор Н. 295
Борисов А. Ф. 330
Борисова Ю. К. 321
Бородин А. П. 279
Бортников Г. Л. 328
Босх И. 309, 323
Боттичелли С. 68, 173, 241, 260, 275, 331
Бочаров С. Г. 268
Боярский М. А. 208, 305
Брейгель П. 298
Брехт Б. 171, 175, 179, 207, 217, 247, 253, 297, 299, 303, 310
Бродский И. А. 239, 299
Бромлей Н. Н. 160, 177, 249
Броневой Л. С. 184, 186, 306
Брук П. 274, 299
Брюсов В. Я. 30, 31, 43, 47, 55, 114, 165, 166, 206, 284, 332
Бубликов Ю. Т. 158
Булгаков М. А. 174, 242, 283, 320
Булгаков С. Н. 332
Булгакова М. Г. 229
Бунин И. А. 224, 257
Бурсов Б. И. 316
Буш Э. 303
Бушуева С. К. 308, 309
Быков В. В. 239
Быков Р. А. 157
Бюхнер Г. 211, 217, 303
Бялый Г. А. 249

Вагнер Р. 40, 41, 166
Вагрина В. Г. 323
Вайгель Е. 162, 177, 216, 217, 244, 261, 303
Вакенродер В. Г. 312

Валуа Н. де 298
Вампилов А. В. 265, 270, 281, 290, 294, 307, 312, 314, 317
Варламов К. А. 217
Варпаховский Л. В. 273
Васильев А. И. 160
Васильев С. Д. 170, 229
Васильев Ф. А. 248, 250
Вахтангов Е. Б. 9, 81, 98, 140, 160, 164, 208, 225, 234
Ведекинд Ф. 113, 114, 202, 267
Вейнберг П. И. 308
Вельтер Н. Л. 215, 288
Вельфлин Г. 243
Веневитинов Д. В. 243, 274, 285
Вери П. 218
Веригина В. П. 57, 58, 65, 73, 91, 94, 97, 103 – 107, 115, 176
Верлен П. 235, 280
Вертинская А. А. 324
Вертинский А. Н. 161, 225, 236, 237, 310
Вивьен Л. С. 4
Вилькина Н. М. 230, 235
Винер Н. 214, 299
Виноградская И. Н. 306, 312
Виппер Б. Р. 276
Вислов А. И. 307
Вишневский А. Л. 293
Вишневский В. В. 179, 247
Владимиров И. П. 153, 157, 160, 162, 189, 208, 266, 300, 304, 324
Владимиров С. В. 151 – 153, 165, 184, 210, 214, 215, 224, 237, 239, 243, 255, 258, 259, 26, 266, 298 – 300, 304, 316
Владимирова Н. Б. 215
Вознесенский А. А. 176, 220, 261, 299
Волков Н. Д. 14, 15, 22, 24, 48 – 50, 54 – 56, 60, 90, 92, 116, 149, 150, 206, 312
Волков Н. Н. 216, 247, 304, 305
Володин А. М. 152, 153, 157, 210, 218, 281, 312
Волошин М. А. 333
Волчек Г. Б. 270
Волькенштейн В. М. 39
Вольтер М.-Ф. 279
Вольф-Израэль Е. М. 212
Воронихин А. Н. 227, 271
Воронов В. И. 289
Воронцова З. К. 243
Врубель М. А. 243, 297
Высоцкий В. С. 263

Габен Ж. 229
Габрилович Е. И. 166, 294
Гаврилин В. А. 195, 204, 266, 295
Гаевский В. М. 185, 251, 288
Гайдаров В. Г. 327
Гайдебуров П. П. 338
Гайденко П. П. 150, 154, 244, 251, 314
Галендеев В. Н. 293
Гамсун К. 238
Ганди И. 303
Ганди М. 254
Гарбо Г. 229
Гарин Э. П. 160, 175, 192, 255, 261, 324
Гароди Р. 310
Гаршин В. М. 15
Гаузнер Г. 166
Гауптман Г. 22, 36, 39, 41, 46, 51, 293
Гачев Г. П. 268
Гвоздев А. А. 10
Ге Н. Н. 239
Гегель Г.-В. 3, 33, 62, 130, 188, 201, 202, 204, 226, 233, 242, 244 – 246, 253, 256, 258, 264, 278, 282, 293, 296, 298, 305, 306, 312 – 314, 325, 331
Гейзенберг В. 227, 315
Гейнсборо Т. 274
Гельдерлин Ф. 198, 231, 232, 234, 245
Герасимов А. М. 158, 162
Герасимов Ю. К. 210, 224, 290
Гердер И.-Г. 62, 312
Германова М. Н. 159, 207
Герцен А. И. 145, 233, 234, 250
Гете И.-В. 201, 231, 232, 258, 279, 298
Гзовская О. В. 300
Гиацинтова С. В. 221, 230, 318
Гинзбург Л. Я. 243, 274
Гиппиус В. В. 232, 313
Гирландайо Т. 173
Глизер Ю. З. 177
Глинка М. И. 212
Гнедич П. П. 306
Гоголь Н. В. 10, 14, 97, 124 – 128, 142, 143, 145, 146, 157, 168, 169, 200, 232, 242, 258, 264, 269, 285, 300, 324, 327
Годар Ж.-Л. 155, 157, 299
Гойя Ф. 106, 107, 110, 337
Голидей С. 273, 329
Голиков В. С. 195, 296

Голль Ш. де 235
Головашенко Ю. А. 173, 214, 215
Головин А. Я. 212, 217, 248, 277
Голубев А. А. 93
Гольбейн Х. 242
Гомер 236
Гончаров И. А. 132, 284
Гончарова Н. С. 298
Горбачев И. О. 156
Горин-Горяинов Б. А. 217, 302
Городецкий С. М. 77, 88, 334
Горохова Г. А. 210
Горфункель Е. И. 164
Горький А. М. 101, 102, 167, 188, 192, 199, 251, 262, 265, 272, 305, 310, 324
Горюнов А. И. 205
Готовцев В. В. 193, 199, 221
Гофман Э.-Т.-А. 97, 155, 166, 232, 234, 252, 260, 314, 324, 327
Гоцци К. 212
Грановский А. М. 187, 270, 272, 306
Грачев А. Д. 181, 183, 184, 187, 216, 283, 305, 311, 312
Грек Ф. 189, 239, 271, 299
Грибоедов А. С. 193, 290
Григорович Ю. Н. 250, 251
Григорьев А. А. 5, 182, 186, 196, 239, 268
Грин А. С. 257
Громова-Вовчек А. П. 3, 227
Губенко Н. Н. 160, 261
Гуковский Г. А. 4, 151, 203, 239, 240, 261, 285, 309
Гулыга А. В. 244
Гумилев Н. С. 5, 276
Гюго В. 210, 211

Давыдов В. Н. 262
Давыдов Ю. Н. 157, 245, 275, 296, 309, 310, 325, 326
Давыдова В. Д. 325
Даль О. И. 305, 311, 321, 324, 325
Данилов С. С. 4
Дворецкий И. М. 153
Дега Э. 158
Дейкун Л. И. 199
Дейч А. И. 80, 91, 92
Декарт Р. 282
Демидов А. П. 201, 207, 220, 25, 285, 286, 307
Демидова А. С. 262
Денисов Э. В. 115

Дерен А. 158
Державин Г. Р. 291, 292
Державин К. Н. 4, 172, 174
Де Сика В. 175
Десницкий В. А. 192
Де Филиппо Э. 205
Джеймс П. 324
Джойс Д. 324
Джорджоне Д. 242, 248
Джотто ди Бондоне 68
Дзефирелли Ф. 174
Диккенс Ч. 15, 221, 279
Дикман М. И. 255, 313
Дионисий 294
Дмитриев В. В. 301
Дмитриева А. И. 185
Добин Е. С. 224, 268, 308
Добронравов Б. Н. 220, 229
Добужинский М. В. 167, 213, 260, 277
Додин Л. А. 304
Долгополов Л. К. 202
Долгушин Н. В. 269
Долинин А. С. 3, 151, 216, 233, 242
Долуханова З. А. 295
Донской М. А. 211, 217
Донской М. С. 167
Доронина Т. В. 282
Дорошина Н. М. 153, 316
Достоевская А. Г. 195, 222, 241, 242
Достоевский Ф. М. 3, 5, 7, 8, 11, 14, 15, 39, 62, 64, 87, 97, 121, 122, 134, 135, 142, 150, 152 – 155, 157, 160, 161, 165 – 171, 173, 176, 180 – 184, 186, 188, 190 – 192, 194, 195, 197, 204, 210, 212, 216, 219, 221, 222, 224, 225, 229, 230, 236, 238 – 243, 245, 246, 248 – 252, 255, 258, 259, 264, 266, 268, 269, 272, 274, 278 – 280, 285, 287, 288 – 291, 298, 300, 302, 304, 309, 313 – 317, 324, 339
Дрейден С. Д. 195, 301
Дрейден С. С. 195
Дрейер Ж. 229
Дружинина С. В. 208
Друзин В. П. 171
Друкт А. А. 312
Дуганов Р. В. 329
Дудинская Н. М. 306, 325
Дудинцев В. Д. 186
Дурасова М. А. 199, 221
Дуров Л. К. 182, 184, 187, 216, 247, 248, 258

Дурылин С. Н. 150
Дымшиц А. А. 173
Дынник В. А. 203
Дьячков Л. Н. 10, 141 – 148, 153, 154, 156, 157, 182, 204, 208, 271, 300, 330
Дягилев С. П. 55

Евгеньев-Максимов В. Е. 289
Евклид 315
Еврипид 204
Евстигнеев Е. А. 316
Евтушенко Е. А. 176, 183, 261, 276
Екатерина II 285
Еланская К. Н. 159, 247
Ермилов В. В. 17, 268
Ермолова М. Н. 13, 14, 162, 207
Ершов В. Л. 130
Есенин С. А. 187, 259, 280, 323, 326
Ефремов О. Н. 182, 270, 297, 325

Жаров М. И. 209
Жданов А. А. 313
Жирмунская Т. А. 325
Жирмунский В. М. 279, 284, 285
Жихарева Е. Т. 301
Жуковский В. А. 328
Жюрайтис А. М. 312

Заболоцкий Н. А. 265
Завадский Ю. А. 10, 160, 199, 234, 271, 273, 274, 328
Замерев С. И. 153, 160, 162, 164, 165, 234, 266, 267
Замятин Е. И. 318, 322
Зельманова 200, 245
Зингерман Б. И. 196, 206, 294, 329
Золотницкий Д. И. 151, 215, 236, 255
Золотухин В. С. 159, 160
Золя Э. 225
Зонов А. Ф. 338
Зощенко М. М. 5, 171, 172, 288, 318, 331
Зускин В. Л. 158, 270, 308

Ибсен Г. 36, 39, 57 – 60, 65 – 68, 130, 282, 297, 312, 317
Иванов Вяч. В. 307
Иванов Вяч. И. 50, 55, 56, 62 – 64, 75, 76, 88, 107, 111, 192, 195, 333, 334
Иванов Г. В. 276
Ильенков Э. В. 12, 314, 328, 329

Ильинский И. В. 123 – 125, 127 – 129, 131, 168, 177, 213, 227, 268, 327, 339
Ильф И. А. 171

Кабалевский Д. Б. 267
Каверин В. А. 170, 263, 319
Каган О. З. 155, 328
Казаков Ю. П. 239, 317
Казарес М. 279
Казаринова Н. Н. 206
Калмановский Е. С. 203, 209, 219, 232, 243, 292, 296
Каменецкий Е. А. 153, 165
Камю А. 164, 171, 172, 181, 188, 228, 246, 257, 259, 268, 299, 322
Камянов В. И. 315, 316, 325
Кант И. 4, 226, 230, 233, 244 – 246, 265, 269, 281, 282, 298, 311, 312, 331
Капица П. Л. 326
Каплан Э. И. 264
Кара С. С. 178
Карельский А. В. 313
Карлсен Х. 237
Карне М. 172
Карякин Ю. П. 155, 318, 319
Касторский В. И. 325
Катаев В. П. 316, 317
Катков М. Н. 155
Качалов В. И. 13, 161, 247, 271, 288
Кафка Ф. 107, 164, 217, 246, 322
Кедров М. Н. 137 – 140
Кеннеди Дж. 281
Китаев М. Ф. 266
Клеман Р. 327
Клодель П. 273, 284
Клюев Н. А. 169
Ключевский В. О. 330
Кляйст Г. 230, 231, 233, 303, 313
Кнебель М. О. 229, 230
Книппер-Чехова О. Л. 13, 140, 159, 297, 304
Кобыш В. 320
Ковальский Н. И. 215, 288
Кожинов В. В. 268
Козаков М. М. 305, 306, 311
Козинцев Г. М. 170, 173, 179, 189, 229, 248, 311, 320
Колпакова И. А. 325
Комиссаров А. М. 140, 162
Комиссаржевская В. Ф. 27, 53, 56 – 58, 60, 64 – 67, 72 – 74, 76, 77, 80, 85, 92, 99, 104, 112 – 117, 191, 193, 194, 309, 333 – 335, 338

Комиссаржевский Ф. Ф. 113, 117
Коневской И. 154
Коненков С. Т. 243
Кончаловский А. М. 183
Коонен А. Г. 9, 173, 185, 190, 204, 214, 218, 230, 232, 249, 254, 256, 261, 271, 274, 306, 315, 317
Копельман С. Ю. 223
Коренев М. М. 289
Коренева Л. М. 289
Корнеев Ю. Б. 211, 231
Корнель П. 9, 211
Коро К. 158
Короткевич Г. П. 249
Корчагина-Александровская Е. П. 97, 98, 176, 302, 310
Костелянец Б. О. 137, 178, 187, 227, 235, 249, 256, 308
Котов А. К. 190
Кранах Л. 298
Красовская В. М. 263
Кривелли К. 298
Кроммелинк Ф. 202
Крупская Н. К. 221
Крымов Ю. С. 5, 183, 186, 191, 223
Крымова Н. А. 178, 182, 196, 209, 220, 221, 249, 292, 297, 298, 314, 315, 318
Кугель А. Р. 52, 53, 59, 60, 66, 99, 166, 182, 189, 206, 213, 261, 263, 286, 312, 333, 336 – 338
Кудрявцев И. М. 81
Куза В. В. 260, 272, 323
Кузмин М. А. 159, 212, 248
Кузнецов Б. Г. 314, 315
Купер Г. 164
Купреянова Е. Н. 225, 233
Куприн А. И. 223
Куросава А. 327
Кушнер А. С. 239
Кьеркегор С. 150, 154, 244
Кюхельбекер В. К. 193, 284

Лаврентьев А. Н. 200
Лавров К. Ю. 167
Лавров Ю. С. 318
Лажечников И. И. 330
Лакшин В. Н. 203, 295, 332
Ланина Т. В. 155, 190, 193, 194, 205, 206, 264, 286
Лебедев-Кумач В. И. 276
Леваков О. А. 265

Левидов М. Ю. 137
Левитан И. И. 250
Левитан Ю. Б. 241
Лейтес А. 180
Лем С. 218
Ленау Н. 198
Ленин В. И. 156, 211, 221, 234, 256, 257, 269, 291, 295
Ленский А. П. 55
Леонардо да Винчи 110, 241
Леонидов Л. М. 220
Лермонтов М. Ю. 14, 15, 185, 220, 228, 252, 263, 284, 328
Лесков Н. Н. 240
Лесков Н. С. 5, 134, 158, 188, 190, 237, 240, 250, 269, 287, 290, 321, 331
Ливанов Б. Н. 163, 205
Лилина М. П. 159, 283, 288, 289
Липпи Ф. 241, 272
Лифшиц Д. Г. 152
Лифшиц М. А. 12, 298, 326
Лишин М. Е. 199
Лобанов А. М. 294, 299
Лобачевский Н. И. 315, 323
Локшина Х. Л. 192, 255
Ломоносов М. В. 291
Лотман Л. М. 201, 216
Лотман Ю. М. 156, 169, 197, 221, 260
Луи-Филипп Ш. 157
Лукач Д. 201, 326
Луначарский А. В. 74, 75, 271, 293, 334, 338
Луц Р. 168, 175, 261, 303
Любимов Н. М. 213, 227
Любимов Ю. П. 81, 147, 159, 162, 182, 185, 199, 216, 217, 221, 226, 244, 261 – 264, 268, 269, 286, 298 – 300, 302, 303, 309, 312, 319 – 322
Любомудров М. Н. 185, 210, 224, 310, 327, 328
Любшин С. А. 294, 311
Люком Е. М. 325

Мазаччо Т. 272, 273
Мазика Д. 262
Макаренко А. С. 146, 339
Максимов Д. Е. 191, 192, 197, 201, 224, 239, 258, 289, 308, 325
Максимова В. А. 183
Малеванная Л. И. 152, 203, 300
Малер Г. 287
Малкина Е. 301, 302
Мальро А. 299

Малюгин Л. А. 177, 178
Мамаева Н. В. 320
Манн Т. 169, 249, 275
Мандельштам О. Э. 5, 211, 223, 231, 234, 248, 265, 275, 276, 283
Мансурова Ц. Л. 205
Мантенья А. 273, 298
Маньяни А. 174
Марджанов К. А. 301
Марецкая В. П. 199, 273
Мариенгоф А. Б. 238
Марков П. А. 35 – 39, 161, 198, 205, 215, 264, 272, 302, 326, 327, 332
Маркс К. 33, 153, 188, 202, 207, 293, 295
Марсо М. 217 – 219, 172
Мартинсон С. А. 160 – 162, 237, 301, 324
Маршак С. Я. 267
Массалитинов Н. О. 292, 293
Массалитинова В. О. 167, 289
Мацкин А. П. 206
Мах Э. 293
Маяковский В. В. 5, 150, 156, 160, 191, 219, 223, 231, 263, 296, 297, 310, 329
Медведев П. Н. 4, 201
Медведева Е. М. 159
Мейерхольд В. Э. 4, 6 – 117, 142, 143, 145 – 147, 149 – 151, 155, 157, 159, 161 – 163, 165 – 169, 176 – 179, 182, 189 – 194, 196 – 204, 206, 207, 209 – 213, 215, 217, 219, 224 – 228, 230, 234, 243, 245, 248, 250 – 252, 255, 260, 262 – 264, 268, 273 – 275, 278, 282, 286, 287, 289, 293, 299 – 302, 304, 306, 307, 310 – 315, 318, 319, 322 – 327, 330, 332 – 339
Мейерхольд О. М. 49, 56
Мелкумян М. Ю. 165
Мельников В. В. 325
Мемлинг Х. 68
Мендельсон-Бартольди Я. 54, 55
Меранда И. 229
Мережковский Д. С. 291, 308
Меркюр Ж. 247
Мессер Р. М. 203
Метальников Б. А. 284
Метерлинк М. 27, 34, 35, 43, 46, 49 – 54, 58, 60, 66, 67, 69 – 73, 76, 82 – 84, 86, 88, 93 – 102, 107, 115, 116, 155, 162, 202, 210, 312, 313, 317,
Минц З. Г. 166, 195, 197, 200, 265
Михайлов А. А. 155
Михоэлс С. М. 10, 119, 122, 158, 187, 270, 272, 306, 308
Мичурина-Самойлова В. А. 232
Модильяни А. 158
Мольер Ж.-Б. 77, 137, 138

Мойхер-Сфорим М. 269
Монахов Н. Ф. 200, 261, 285, 312
Моравиа А. 168
Мора лес Л. 250
Мордвинов Н. Д. 199, 328
Морковская О. 241
Москвин И. М. 25, 27, 120, 129 – 132, 151, 158, 163, 182, 185, 236, 248, 271, 305
Мочалов П. С. 189
Моцарт В.-А. 310
Мунт Е. М. 103, 104
Мусоргский М. П. 189, 321
Муссолини Б. 174
Мухина В. И. 189
Мягков А. В. 181, 295, 316, 325
Мягкова И. Г. 288

Навалихин 257
Назаренко В. А. 203
Наумова Н. Н. 326, 327
Небольсин С. А. 195, 197
Нежданова А. В. 228
Некрасов Н. А. 201, 206, 221, 254, 284, 289
Немирович-Данченко В. И. 16, 23, 25, 37, 38, 112, 163, 182, 190, 205, 207, 215, 288, 289, 292 – 294, 302, 304, 312, 323, 325
Нестеров М. В. 189, 241
Нестор 287
Нижинский В. Ф. 263
Никон 330
Николай II 251, 284, 297
Никулин С. К. 153, 154, 156, 208, 307, 311
Никулина Г. И. 165, 300
Нилин П. Ф. 208
Нильсен А. 262
Нинов А. А. 254, 311
Ницше Ф. 19, 54, 62, 166, 167, 181, 182, 201, 204, 262, 264, 265, 299, 302
Новалис Ф. 232, 233, 252, 313

Обухова Н. А. 295, 321
Ойзерман Т. И. 244
Окуджава Б. Ш. 290, 310
Олеша Ю. К. 306
Оливье Л. 161
Ольхина Н. А. 282
О’Нил Ю. 163, 173, 317
Опорков Г. М. 152, 208

Орленев П. Н. 143, 146
Орлов В. А. 190, 197,
Орлов Д. Н. 162, 300
Орлова В. М. 230
Орочко А. А. 205, 323
Ортега-и-Гассет Х. 156
Островский А. Н. 128, 159, 209, 318
Островский В. Б. 269
Остужев А. А. 308
Отрепьев Г. 330
Охлопков Н. П. 115, 294, 295
Оцуп Н. А. 246

Павлов И. П. 189
Павлов К. К. 5
Павлова С. А. 294
Палиевский П. В. 268
Панков П. П. 154, 167, 252
Панова В. Ф. 175, 179, 256, 270, 281, 291
Пансо В. 297
Папатанассиу А. 204
Пастернак Б. Л. 5, 150, 165, 169, 184, 211, 220, 231, 237, 252, 262, 278, 289, 309
Патер У. 242
Патрик Дж. 273
Паустовский К. Г. 198
Пашенная В. Н. 128, 308
Певцов И. Н. — 143 – 146, 176, 232, 318
Петров В. Г. 272
Пети Р. 234
Петипа М. 234
Петренко А. В. 266, 300, 304, 305, 325, 328
Петров Е. П. 171
Петрушевская Л. С. 281
Пикассо П. 155, 207, 220, 267, 280, 298, 307, 308, 328
Пиксанов Н. К. 296
Пинес 197
Писарев Д. И. 224
Писемский А. Ф. 167, 251
Платон 282, 304
Плеханов Г. В. 225
Плисецкая М. М. 277
Плучек В. Н. 306
Плятт Р. Я. 199, 328
Полайоло А. 173, 275
Полоцкая Э. А. 26, 332

Полякова С. В. 189
Попов А. Д. 5, 10, 153, 291, 300, 308
Потебня А. А. 279
Преображенская С. П. 228, 315, 325
Прудкин М. И. 158
Пруст М. 174, 227, 237 – 239, 324
Пудовкин Вс. И. 170, 249
Пузырев А. Ю. 165
Пульвер Л. М. 119
Пунин Н. Н. 162
Пушкин А. С. 14, 15, 142, 173, 185, 193, 198, 211, 220, 254, 256 – 258, 263, 269, 274, 279, 283, 284, 291, 292, 302, 310, 328
Пшибышевский С. 27, 47, 95
Пыжова О. И. 185, 205, 206
Пьяных М. Ф. 295, 310

Равенских Б. И. 163, 199
Равикович А. Ю. 208, 328
Радлов С. Э. 295, 308, 309
Радлова А. Д. 295, 296, 308
Разин С. Т. 209
Райх З. Н. 190, 191, 275, 313
Раневская Ф. Г. 273
Расин Ж. 9, 235, 319, 322
Распутин В. Г. 314, 316 – 319, 331
Рассадин С. Б. 290, 293
Рашевская Н. С. 176
Ремарк Э.-М. 240
Рембрандт Х. 121, 189, 242, 264, 272, 280
Ремизов А. М. 47, 48, 332
Ренуар О. 158
Рерих Н. К. 189
Рибера Х. 250
Рикардо Д. 254
Рильке Р.-М. 198, 231, 279
Родина Т. М. 152, 154, 165, 166, 192, 194 – 197, 206
Рождественский В. А. 5
Розанов А. М. 165
Розов В. С. 183, 187, 220, 272, 277, 281, 321
Рокотов Ф. С. 285
Роксанова М. Л. 26
Роллан Р. 267
Романов М. Ф. 176, 232
Романова А. Ф. 251
Ромен Ж. 297

Ромм А. С. 183, 252
Рондирис Д. 204
Роскин А. А. 332
Рославлев А. 333
Росселлини Р. 174
Росси Э. 271
Ростан Э. 211
Ростиславов А. 338
Ростоцкий Б. И. 185, 196
Ротбаум С. Д. 187
Рощин М. М. 329
Рублев А. 130, 239, 299
Рубцов А. Б. 196
Руднева Л. С. 322
Рудницкий К. Л. 7, 149, 185, 193, 197, 206, 290, 327
Руо Ж. 158
Руссо Ж.-Ж. 309
Рыбакова Ю. П. 193
Рыжова В. Н. 176
Рындин В. Ф. 220, 271

Сагал Д. 167
Саган Ф. 322
Садовская О. О. 162, 327
Садовский М. П. 327
Сайфулин Г. Р. 184, 186, 258, 277
Салакру А. 172, 218
Салтыков-Щедрин М. Е. 134, 269, 271
Салынский А. Д. 209
Саппак В. С. 303, 320
Сапунов Н. Н. 42, 53, 54, 59, 65, 68, 159, 213, 240, 248, 263, 264
Саррот Н. 322
Сартр Ж.-П. 188, 246, 257
Сахновский-Панкеев В. А. 255
Сац И. А. 54, 275
Светин М. С.
Свободин П. М. 278
Северянин И. 150, 293
Сезанн П. 206, 327
Семенов Е. И. 278
Семенова Е. С. 306
Семенова М. Т. 277
Серафимович А. С. 223
Сергеев-Ценский С. Н. 223
Серман И. З. 236, 259

Сильверсен Б. 333
Симонов Е. Р. 205
Симонов К. М. 299, 321
Симонов Н. К. 176, 177, 232, 301
Симонов Р. Н. 205, 260, 321
Скарская Н. Ф. 338
Скафтымов А. П. 181, 182, 219, 267
Скофилд П. 176, 259, 274, 299
Славина З. А. 261, 269, 303
Слонимский М. Л. 5, 180
Смеляков Я. В. 322
Смелянский А. М. 325
Смирнов Л. М. 150
Смирнова А. В. 92
Смирнова Г. М. 265
Смоктуновский И. М. 161, 165, 188, 204, 207, 297, 298
Смолич Н. В. 288
Собинов Л. В. 228, 280, 302, 304
Соболев Ю. В. 272
Соколова А. И. 288
Соловьев В. А. 330
Соловьев В. С. 19, 63, 82, 88, 111, 117, 152, 154, 155, 166, 194, 195, 233, 264, 265, 305, 336
Соловьев И. И. 299
Соловьев Н. 244
Соловьев С. М. 330
Соловьев Ю. 301
Соловьева И. Н. 192, 224
Сологуб Ф. К. 47, 49, 114, 115, 223, 231, 291
Сомов К. А. 42, 60, 212
Софронов А. В. 157, 158
Спартин 179
Спесивцев В. С. 321, 322
Срезневская В. С. 231, 265
Сталин И. В. 160, 172, 199, 229, 235, 247, 263, 267, 275, 283, 296, 303, 309, 316, 330
Стайн Г. 324
Станиславский К. С. 4, 7, 8, 10, 13, 23 – 31, 36 – 39, 43 – 46, 79, 81, 117, 120, 137, 138, 151, 155, 158, 159, 162 – 164, 172, 182, 184, 190, 204 – 207, 209 – 213, 215, 221, 226, 227, 234, 245, 247, 248, 251, 253, 261, 262, 270, 275, 279, 283, 286, 289, 293, 294, 296, 299, 304, 306, 311 – 313, 320, 324, 325, 332, 333, 338, 338
Старикова Е. В. 316
Старк Э. А. 194, 335
Стахович А. А. 330

Стенберги В. А. и Г. А. 173, 329
Стерн Л. 284
Стравинский Ф. Ф. 288
Строева М. Н. 207, 209, 212, 213, 306
Струве Л. Я. 209
Струве П. Б. 295
Суворин А. С.
Судейкин С. Ю. 42, 68
Сулержицкий Л. А. 158, 313
Суслова А. П. 243
Сурбаран Ф. 250
Сушкевич Б. М. 4, 10, 158, 160, 162, 221, 318
Сытин И. Д. 267
Сэлинджер Д. 241

Табаков О. П. 324
Таиров А. Я. 4, 5, 9, 10, 81, 87, 114, 150, 151, 163, 168, 169, 172, 173, 178, 179, 185, 198, 203, 204, 214, 215, 219, 226, 232 – 234, 239, 261, 271, 273, 286, 294, 330, 306, 315, 319, 329
Тарасова А. К. 136, 158, 162, 163, 177, 185, 205, 256, 274, 292, 339
Тарковский А. А. 158, 183, 272, 273, 321
Тарханов М. М. 120, 151, 163
Тверской К. К.
Тик Л. 232, 233
Тициан Т.-В. 241, 242
Тихонов А. Н. 52
Тихонов Н. С. 252
Товстоногов Г. А. 161, 167, 168, 183, 186, 204, 249, 282, 294, 302, 307
Тойнби А. 257
Толмачева Л. М. 283
Толстая С. А. 238
Толстой А. К. 129, 131, 132, 186
Толстой А. Н. 160, 193, 283
Толстой Л. Н. 4, 5, 7 – 9, 11, 14 – 16, 100, 121, 122, 132, 134 – 136, 150, 151, 153, 155, 158, 166, 169, 171, 176, 177, 179, 181, 188, 190, 192, 202, 206, 210 – 212, 214, 215, 217, 221 – 226, 238 – 241, 244, 246, 249, 251, 255, 256, 258, 260, 263 – 266, 269, 270, 278, 284 – 286, 292 – 297, 301, 304, 306, 309, 311, 313 – 316, 323 – 327, 329, 339
Толчанов И. М. 330
Толченова Н. П. 220
Топорков В. О. 139, 140
Толубеев Ю. В. 312
Трауберг Л. З. 170, 229
Тредиаковский В. К. 292
Трифонов Ю. В. 274

Тройская М. Л. 234
Троцкий Л. Д. 202, 267
Тулинцев Б. В. 183, 185, 186, 286 – 288
Тулуз-Лотрек А. де 158
Турбин В. Н. 151, 153, 220
Тургенев И. С. 14, 15, 132, 134, 151, 212, 224, 236, 258, 259, 284, 305, 306, 311, 317, 321, 328
Турков А. М. 5, 11
Тынянов Ю. Н. 5, 156, 162, 170, 173, 193, 198, 254, 274, 275, 280, 284, 290, 302, 317
Тютчев Ф. И. 188, 198, 246, 274, 291 – 293

Уланова Г. С. 170, 218, 234, 277, 328
Ульянов М. А. 321
Урбанский Е. Я. 294
Усачев А. А. 232
Ухтомский А. А. 180

Фаворский В. А. 227, 330
Фальк Р. Р. 272
Федин К. А. 194
Федоров А. В. 192, 196
Федотов П. А. 247
Фейдт К. 229, 303, 318
Феллини Ф. 262
Фермо М. 164
Фет А. А. 5, 156, 254, 284
Фивейский Д. П. 199, 328
Филипп Ж. 327
Фихте И.-Г. 233
Флобер Г. 98, 207, 258
Фокин М. М. 263, 298
Фоменко П. Н. 150, 151, 157 – 160, 187, 243, 308
Фонтейн М. 170, 234
Форд Д. 170
Форш О. Д. 5
Франковский А. А. 239
Франс А. 203
Фрейд З. 156, 169, 194, 197, 268, 312, 326
Фрейденберг О. М. 319
Фрейндлих А. Б. 153, 157, 161, 164, 169, 204, 207, 208, 210, 229, 234, 251, 263, 266, 271, 282, 304, 313, 324
Фрейндлих Б. А. 319, 320
Фридлендер Г. М. 194, 195, 287
Фромантен Э. 242

Фукс Г. 60 – 64
Фурманов Д. А. 196

Халютина С. В. 205, 206
Хайдеггер М. 241
Хаммер А. 158
Харджиев Н. И. 248
Хармс Д. И. 267
Хемингуэй Э. 154, 214, 241, 321, 324
Хлебников В. В. 180
Хмелев Н. П. 81, 129 – 135, 151, 158, 174, 183, 186, 220, 245, 247, 299, 302, 318, 339
Хмельницкая Т. Ю. 169
Ходасевич В. Ф. 5, 211, 231, 245, 246, 249, 280, 285, 301, 323
Хохряков В. И. 209
Хрущев Н. С. 157
Хурвиц А. 175, 291, 303

Царев М. И. 313
Цветаева М. И. 5, 147, 204, 211, 219, 221, 241, 246, 256, 261, 273, 274, 291, 296, 303, 322, 329
Церетелли Н. М. 230
Цимбал С. Л. 206
Цукерман И. И. 305

Чайковский П. И. 34, 151, 228, 279
Чаплин Ч. 217
Черкасов Н. К. 176, 330
Чехов А. П. 7, 9, 14 – 16, 18, 20 – 23, 25 – 36, 38, 45, 46, 51, 52, 59, 64, 94, 147, 163, 170, 177, 181, 182, 198, 210, 213, 218, 219, 221, 227, 236, 253, 267, 268, 270, 272, 285, 293, 295, 312, 330, 332
Чехов М. А. 221, 230, 249, 316
Чириков Е. Н. 49
Чичерин А. В. 234
Чуковский К. И. 77, 267, 334
Чулков Г. И. 50, 53, 76, 77, 88
Чупятов Л. Т. 189

Шааль Э. 310
Шагал М. З. 158, 249, 272
Шагинян М. С. 221
Шаляпин Ф. И. 218, 280, 291
Шаповалов В. В. 262
Шварц Е. Л. 173, 231
Шевченко Ф. В. 120, 133, 151, 158, 159, 163, 167, 183, 247, 256, 299, 316

Шекспир У. 9, 18, 32, 33, 54, 55, 87, 153, 155, 166, 184 – 186, 211, 216, 231, 235, 267, 275, 277, 308, 309, 324, 328
Шелер М. 323
Шеллинг Ф.-В. 239, 245, 264, 269, 313
Шестов Л. И. 181, 182, 188
Шефнер В. С. 249
Шиллер Ф. 9, 62, 131, 171, 200, 228, 230, 231, 264, 291
Шкловский В. Б. 156, 169, 188, 191, 192, 207, 221 – 223, 290, 302, 317
Шкунаева И. Д. 202, 204
Шлейермахер Ф. 233, 305
Шнейдерман И. И. 155, 192, 193, 204, 206, 210, 306
Шницлер А. 27, 77
Шовире И. 170, 234, 322
Шопенгауэр А. 19, 54, 214, 264
Шостакович Д. Д. 286 – 288, 295
Шоу Б. 170, 254
Шпенглер А. 243, 244, 251
Шредингер Э. 227
Штедке К. 278
Штейнберг А. З. 194
Штраух М. М. 177
Шукшин В. М. 329
Шухмина В. А. 55

Щепкин М. С. 264
Щерба Л. В. 156
Щукин Б. В. 158
Щуко В. А. 200

Эйбоженко А. С. 159, 160
Эйзенштейн С. М. 170, 176, 184
Эйнштейн А. 227, 314, 315
Эйхенбаум Б. М. 5, 11, 156, 188, 190, 191, 193, 197, 202, 223, 236, 238, 240, 250, 258, 284, 290, 295, 301, 302, 313, 317, 323
Эль Греко 121, 248, 249, 271
Энгельгардт Б. М. 326
Энгельс Ф. 323, 327
Энгр Ж.-О.-Д. 260
Эрмлер Ф. М. 170, 229
Эрн В. Ф. 275
Эрьзя С. Д. 243
Эткинд Е. Г. 151, 207, 211, 237
Эфрос А. В. 162, 180 – 187, 199, 207, 209, 215 – 217, 220, 221, 226, 247, 249, 253, 259, 277, 282, 295, 298 – 300, 302, 304, 305, 309, 311, 320, 321, 325
Эфрос А. М. 174

Эфрос Н. Е. 26, 211, 332

Юзовский И. И. 247, 308, 328
Юнгер Е. В. 271
Юренева В. Л. 237, 272, 301
Юрский С. Ю. 164, 167, 297
Юрьев Ю. М. 159, 212, 217
Юшкевич С. С. 96

Якобсон Р. О. 279, 284
Яковлева О. М. 181, 183, 184, 187, 216, 258, 277, 283, 306, 311, 312, 321
Якут В. С. 299
Яншин М. М. 174
Ясперс К. 154
Яхонтов В. Н. 142, 145 – 147, 212, 221, 225, 310, 314, 315, 318, 326

КОММЕНТАРИИ И ДОПОЛНЕНИЯ

[i] Полностью публикуется впервые. Частично материал этой работы использован в статьях «Станиславский, Чехов, Мейерхольд» («Театр», 1970, № 1), «Ранняя режиссура Мейерхольда» (сб. «У истоков режиссуры». Л., 1971) и «Чехов, Станиславский, Мейерхольд. У истоков театральных исканий начала века» (сб. «Чехов и театральное искусство». Л., 1985). Печатается по рукописи.

[ii] Литературное наследство, т. 68. М., 1960, с. 875.

[iii] Цит. по: *Полоцкая Э. А*. Чехов и Мейерхольд. — Там же, с. 425.

[iv] *Берковский Н. Я*. Статьи о литературе. М.-Л., 1962, с. 440.

[v] См.: *Роскин А*. А. П. Чехов. М., 1959.

[vi] Письмо В. Э. Мейерхольда к А. П. Чехову от 4 сент. 1990 г. — Литературное наследство, т. 68, с. 439.

[vii] См. об этом в кн.: *Лакшин В*. Толстой и Чехов. Л., 1964.

[viii] Письмо А. П. Чехова к В. Э. Мейерхольду от начала октября 1899 г. — Литературное наследство, т. 68, с. 227 – 228.

[ix] Литературное наследство, т. 68, с. 419.

[x] *Эфрос Н. Е*. Московский Художественный театр. М.-Пг., 1924, с. 224.

[xi] Письмо В. Э. Мейерхольда к А. П. Чехову от 8 мая 1904 г. — Литературное наследство, т. 68, с. 447.

[xii] Там же, с. 448.

[xiii] *Брюсов В. Я*. Ненужная правда. — «Мир искусства», т. 7, отд. 3. 1902, с. 67.

[xiv] Литературное наследство, т. 68, с. 448.

[xv] *Марков П. А*. Новейшие театральные течения. — В кн.: О театре. Т. 1. М., 1974, с. 263.

[xvi] Там же, с. 267, 268.

[xvii] Там же, с. 270.

[xviii] Там же, с. 272.

[xix] Там же.

[xx] *Брюсов В*. Искания новой сцены. — «Весы», 1906, № 1, с. 72 – 74.

[xxi] Литературное наследство, т. 68, с. 448.

[xxii] *Ремизов А*. Товарищество Новой драмы (письмо из Харькова). — «Весы», 1904, № 4, с. 8 – 39. Особо примечательно то, что до своего художественного самоопределения в качестве деятеля символистской школы Ремизов был активным социал-демократом (ср. общественную биографию философов Бердяева, Булгакова и т. д.).

[xxiii] *Кугель А*. Театральные заметки. — «Театр и искусство», 1907, № 14, с. 239.

[xxiv] *Кугель А*. Театральные заметки. — «Театр и искусство», 1906, № 47, с. 732 – 733.

[xxv] *Блок А. А*. Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской. — Собр. соч.

в 8-ми т. Т. 5. М.-Л., 1962, с. 98.

[xxvi] *Кугель А. Р.* В. Э. Мейерхольд. — В кн.: Профили театра. М., 1929, с. 85 – 86.

[xxvii] *Рославлев А.* Призраки на сцене. — «Театр и искусство», 1906, № 49, с. 768.

[xxviii] *Блок А. А.* Собр. соч., т. 5, с. 98.

[xxix] Там же, с. 100.

[xxx] Там же.

[xxxi] Там же, с. 271.

[xxxii] Уже современники отмечали это обстоятельство. — См.: *Сильверсен Б.* К литературной истории сюжета «Soer Beatrix». — «Театр и искусство», 1906, № 50, с. 784 – 788. Некоторые современники возводили основную сюжетную ситуацию «Сестры Беатрисы» даже к античной мифологии. См.: *Волошин М. А.* Лики творчества. — «Русь», 1906, № 71, 9 (22) дек., с. 2.

[xxxiii] *Волошин М. А.* Лики творчества (1. Театр — сонное видение; 2. «Сестра Беатриса» в постановке театра В. Ф. Комиссаржевской). — «Русь», 1906, № 71 от 9 (22) дек., с. 2.

М. А. Волошин в своем описании игры Комиссаржевской, вообще, акцентирует именно трагическую двойственность образа Беатрисы: «… чистая душа небесной Беатрисы, которая все утончается и очищается по мере того, как тело земной Беатрисы горит и искажается в огне земной страсти и земного греха» (там же, с. 3).

Это тем более знаменательно, что статья Волошина в целом близка к построениям самого Мейерхольда этой поры и позволяет многое понять в замыслах режиссера в более широком плане. Опираясь на идеи Вяч. Иванова и под несомненным воздействием «мистического анархизма», Волошин утверждает связь между структурной перестройкой сцены, происходящей в это время (притом привлекаются не только работы Мейерхольда, но и деятельность Станиславского) и революционными событиями в стране. Волошин утверждает, что «формы трагедии находятся в тесной зависимости с формами общественной жизни». Производится сопоставление с эпохой Французской революции; оказывается, там «политическая буря находила свое отражение только в дымном плаще слов, которым одето древнее тело трагедии, но формы трагедии не изменились». Изменения в структуре драмы произошли только в XIX веке, в эпоху романтизма; это значит, что Французская революция не проникла в глубины национального сознания. Совсем иначе в современной России: «А в настоящее время в России стрелка, указывающая на изменение драматических форм, движется с небывалой порывистостью и напряжением…». Связано это с тем, по Волошину, что «происходят органические изменения в самой глубине сонного сознания русского народа» (там же, с. 2). Все это тесно связано с идеями «мистического анархиста» Вяч. Иванова, на которого Волошин и прямо ссылается. Однако примечательно то, что, связывая образ Беатрисы с народными корнями, Волошин толкует его не в тонах «примирения противоречий», «синтеза», но трагически-двойственно:

это далеко от Вяч. Иванова и точно соответствует замыслам Мейерхольда, не осознающего своей розни с «мистическими анархистами», но безусловно считающего, что его работа отражает тревоги народного сознания. Разумеется, и Комиссаржевская, и Мейерхольд, и Волошин толкуют трагедийность образа Беатрисы в плане противоречий духовных, противоречий личности и сознания.

[xxxiv] *Луначарский А.* Заметки философа. — «Образование», 1906, № 12, отд. 2, с. 87.

Подобное упрощение, как кажется, во многом связано с тем, что Луначарский сотрудничает в руководстве журналом, где напечатаны его статьи, с А. А. Богдановым. Социологической прямолинейностью богдановского типа несколько отдает от последнего процитированного пассажа. Для полноты исторической истины следует сказать также, что сам цикл статей, в который входит данная статья, содержит острую критику анархизма вообще, и «мистического анархизма» в частности; многое в конкретных оценках зависит от справедливой борьбы с упадочными настроениями в интеллигентской среде в связи с начинающимся спадом революционной волны. Но это же, в свою очередь, кое-где у молодого Луначарского обусловливает «выпрямление» некоторых ситуаций. Все это говорится отнюдь не для того, чтобы «набросить тень» на Луначарского. В более поздний период Луначарский чрезвычайно высоко оценивал творчество Мейерхольда; а эту раннюю его оценку потом часто использовали для «проработки» режиссера. Притом использование для «проработки» производилось с *игнорированием исторического контекста*, и этот-то контекст и *следует восстановить*.

[xxxv] *Иванов Вяч.* Предчувствия и предвестия (1906 г.). — В кн.: По звездам. СПб., 1909, с. 194, 204 – 205.

[xxxvi] *Городецкий С.* Ал. Блок. Лирические драмы. — «Образование», 1908, № 8, отд. 3, с. 67.

[xxxvii] *Чуковский К.* Петербургские театры. — «Золотое руно», 1907, № 2, с. 76.

[xxxviii] Современник колоритно описывает, к каким практическим последствиям приводило это эстетически незакономерное сужение сценической площадки для авторов и восприятия зрителя в спектаклях Мейерхольда до «Балаганчика»: «А у г. Мейерхольда все действующие лица все время стоят как загипнотизированные и спектакль превращается в ряд живых картин… Зрелище живых картин можно выдержать полчаса, да и то при условии их частой сменяемости. Но целый вечер?.. Невозможно!.. Так и хочется крикнуть: “Да будет вам строить из себя мумий! Станьте живыми людьми!” Далее с ужасающей точностью показывается действительно тяжелое, безвыходное положение, в котором оказываются актер и зритель: “Нужно отдать справедливость г. Мейерхольду: хитро у него все рассчитано, все приспособлено на случай, если бы какому-нибудь не в меру строптивому актеру пришла в голову внезапная фантазия заиграть по старинке. Куда там! Не разыграешься! С одной стороны, перед самым носом партер, а с другой — стена, раскрашенная всеми цветами радуги. Одно из двух: или кидайся в

партер, или проламывай головой стену, эту ужасную стену, которая буквально всякий раз, как раздвинется занавес, начинает давить наш мозг”. Далее эта “стена” становится в изображении критика своего рода аллегорией или символом современной давящей городской цивилизации» (*Старк Э. А. (Зигфрид)*. Стена. — «Театр и искусство», 1906, № 51, с. 806). Следует отметить, что в неприемлющем описании очень отчетливо видно, что сутью эксперимента является именно поиск просцениума. Повторяю, само по себе это абсолютно незакономерно, если только не видеть перспективу; в перспективе же ясно, что на начальных этапах поиска иного выхода, как полный отказ от глубины сцены, пока она не освоена по-новому, действительно нет, как бы это ни «давило мозг».

[xxxix] На эту связь «Балаганчика» с театром Метерлинка в своем плане, в совершенно ином, чем здесь, осмыслении, указывал Андрей Белый: «… пьеса А. Блока — неизбежное продолжение пути, намеченного Метерлинком» («Символический театр». К гастролям Комиссаржевской. — «Утро России», 1907, № 1, 16 сент., с. 7). Согласно Белому, уже Метерлинк наметил путь к превращению драматического театра в театр кукол, марионеток, и Блок непоследовательно идет по этому пути.

[xl] *Блок А. А*. Набросок к «Балаганчику». Собр. соч., т. 4. Л., 1961., с. 425.

[xli] Там же, с. 426.

[xlii] Вся суть блоковской драмы, конечно, состоит именно в этой двупланности, в переходах от «жизни» к «театру», где «театром», омертвляющим обычную человечность, оказываются и «мистики», и «автор». Примечательно, что именно эту двупланность предлагал уничтожить полностью Андрей Белый в своих статьях по поводу гастролей театра Комиссаржевской в Москве. Белый принимает и высоко оценивает превращение «мистиков» в картонажные фигуры, но, с его точки зрения, картонажными должны быть и фигуры контрастно-лирического плана: «Но всего совершеннее, почти гениально, изображены мистики в черных сюртуках, уродливо подпирающих их глупые головы: ритмически повертывают головы, ерзают кистями рук — и по столу пробегает что-то гадкое — будто мышь. Все как по команде проваливаются в сюртуки: остаются черные, мертвые контуры. И контуры взвиваются с колоннами и столом. Все это очень сильно. Но это сильно потому, что мистики — полу марионетки: сюртуки их вырезаны из картона. Вот если бы им приделать картонные головы, образовалась бы действительно точка соприкосновения театра Комиссаржевской с театром марионеток. Театр достиг бы желанной цели. И Пьеро стал бы Пьеро картонным» (*Белый Андрей*. Символический театр. По поводу гастролей Комиссаржевской. — «Утро России», 1907, № 11, 28 сент., с. 5). Та «поправка» к пьесе и к спектаклю, которую предлагает Белый, полностью уничтожает их смысл и заменяет его другим, прямо противоположным. По Белому, должны быть кукольными, картонажными, омертвленными не только «мистики» и «автор», но и Пьеро, Арлекин, Коломбина; процесс отчуждения личности, изображаемый Блоком и Мейерхольдом, должен быть принят, полностью

распространиться на всю жизнь и всех людей, как закономерный, неизбежный и в высшем смысле желательный. Это расправа над жизнью и людьми, признание желательности их полного омертвения и конечного уничтожения ради торжества соловьевского «синтеза», религии «третьего завета». Двойственность, двупланность, контрастность, борьба Пьеро за простой земной смысл происходящего в пьесе Блока и спектакле Мейерхольда представляют собой борьбу с «отчуждением», стремление преодолеть его, вернуть человеку и жизни в целом полноценное существование. Поэтому ни Блок, ни Мейерхольд не могут последовать этому «дружескому совету» и уничтожить в пьесе и спектакле двупланность, то есть реальную конфликтность.

[xliii] *Азов Влад. (Ашкенази В. А.)*. «Балаганчик» — «Чудо странника Антония». — «Речь», 1907, 1 янв., с. 5. Примечательно, что к этому антидемократическому выпаду кадетской газеты фактически присоединился Андрей Белый — в своих цитированных выше статьях он тоже осуждал «вопль какого-то Петрушки о том, что священная кровь трагической жертвы есть кровь клюквенная» («Утро России», 1907, 28 сент., с. 5). В полном противоречии со своим основным утверждением Белый пишет, что мистическая тема Вечной Женственности профанируется «каким-то Петрушкой», превращается в «начало картонное», хотя до этого он же требовал, чтобы в спектакле все было именно картонным.

[xliv] *Беляев Юр*. Театр Комиссаржевской. «Балаганчик» А. Блока. «Чудо странника Антония». — «Новое время», 1907, 3 янв., с. 13.

[xlv] *Блок А. А*. Собр. соч., т. 4, с. 169.

[xlvi] Там же, т. 8, с. 171.

[xlvii] Там же, т. 4, с. 434.

[xlviii] Следует отметить здесь, что, по-видимому, единственным современным критиком, уловившим конкретно-сценическое построение спектакля, был А. Р. Кугель, что не помешало ему оценить все увиденное резко отрицательно. Прежде всего Кугель рисует контраст между большой сценой, полностью открытой, и маленьким выстроенным театриком; это значит, что понят структурный смысл этого контраста: «На большой сцене, какой должна быть сцена настоящего театра, воздвигнут маленький балаганчик». Понимание сочетается с неприятием: хорошо, что открыта вся сцена, но так было всегда, и так должно быть всегда. Отвергается самая суть: новое осмысление полностью открытой сцены. Далее, уловлен контраст между кукольностью персонажей второго плана и игрой Мейерхольда. Механичность кукольных персонажей сопоставляется с приемами французского театра «Гиньоль», то есть с «низкими» зрелищами народного типа. Разные планы сцены связывает образ Пьеро — Мейерхольда. Коротко, точно и зло воспроизведено все реальное построение спектакля, финал пересказан так: «И наконец, после того как по сцене маленького театрика, воздвигнутого на сцене настоящего театра, прошла процессия ряженых кукол — актеров, напоминающих оловянные фигуры и безропотно делавших соответствующие глупости (“parce qu’ils etaient, parce qu’ils etaient tous en plomb” — так поется в “Нитуш”) — после всего этого

рождественско-святочного маскарада, — говорю я, — выходит г. Мейерхольд — Пьеро с длинным носом, который играет на сопелочке уныло, бездарно и безнадежно» (*Кугель А.* Театральные заметки. — «Театр и искусство», 1907, № 1, с. 18). В этом злостно-неприемлющем изображении финала спектакля видно вместе с тем, как все темы спектакля собираются в фигуре Пьеро — Мейерхольда.

[xlix] Стоит отметить, что Андрей Белый, усиленно направлявший режиссера в сторону полной марионеточности, резко осудил в спектакле как раз образы жизненно правдоподобные, с одной стороны, и обостренно-социальные — с другой: «Но совсем не удачен Антоний, или прислуга, глупо прислуживающая, когда она моет пол, или кюре. Это потому, что они люди. А между тем, они ослабляют впечатление от пьесы» («Утро России», 1907, 28 сент., с. 5). С другой стороны, А. Кугель, издевавшийся над манерой исполнителей в спектакле, в то же время утверждал, что «… нынешний Метерлинк уже не прежний», что если в ранних драмах Метерлинка «сущность жизни есть ее бессвязность и, так сказать, антисоциальность», то в новом творчестве Метерлинка появляется «… подчинение инстинкта социальной необходимости, даже, более того, превращение социальной необходимости в инстинкт» («Театр и искусство», 1907, № 1, с. 16). Здесь, несомненно, «враждебный» Мейерхольду Кугель несравненно ближе к сути его исканий, чем находящий его работу «почти гениальной» и будто бы «дружественный» к нему Белый, призывающий его полностью заменить актеров марионетками, дабы не «профанировать» символизм.

[l] *Блок А. А.* О драме. Собр. соч., т. 5, с. 190. Аналогичную оценку спектаклю давал в своей поздней, обобщающей работе о Мейерхольде А. Р. Кугель, выделявший притом сцены чисто режиссерского плана: «Из сопоставления двух постановок — Художественного театра и Мейерхольда — можно с очевидностью судить о преимуществах стилизации. Сцена “Бал у человека”, картины “Рождение” и отчасти “Смерть”, поставленные в духе Гойи, были гораздо убедительнее и художественнее (цельнее, “доходчивее”) в постановке Мейерхольда, нежели в Художественном театре» (*Кугель А. Р.* В. Э. Мейерхольд. — В кн.: Профили театра. М., 1929, с. 86). Контрастность этой поздней оценки с современной спектаклю способна потрясти. Со свойственным ему редкостным художественным чутьем Кугель дает необыкновенно тонкий анализ стиля пьесы, вполне приемля художественное новаторство в литературе: «Пишут жизнь, в кости и плоти, “en chair et os”, по французскому выражению. Леонид Андреев пишет ее “в кости”. Но кость жизни и есть сущность его последней пьесы». Оказывается, в литературе можно создавать художественное произведение «в кости», то есть обобщенно, абстрагированно, и это не нарушает законов правды. Иное дело режиссер — ему это не по плечу: «Если постановка известного своими нелепостями г. Мейерхольда была на этот раз достаточно хороша, то это объясняется тем, что режиссером был сам автор, то есть тот, кто и должен вдохновлять постановку, а не “Некто в сером”, и сам серый из серых, вроде г. Мейерхольда»

(*Кугель А.* Театральные заметки. — «Театр и искусство», 1907, № 9, с. 160). Современному читателю оценка представляется чудовищной по своей несправедливости — но такое ли еще бывало: вспомним приводившуюся выше оценку «Балаганчика».

[li] *Блок А. А.* Памяти Леонида Андреева. — Собр. соч., т. 6. М.-Л., 1962, с. 132.

[lii] Там же, т. 5, с. 190.

[liii] *Блок А. А.* Указ. соч., с. 186 – 187.

[liv] Там же, с. 173 – 174.

[lv] Там же, с. 190 – 191.

[lvi] Там же, с. 191 – 192. Здесь следует привести прямо противоположную оценку именно этой сцены в пьесе и спектакле современником: «Вот, говорят, самая художественная, сильная и трогательная сцена — мольба человека и проклятие после смерти сына. Но ведь это грубо, так односторонне. Кто не переживал моментов потери самых близких, дорогих существ? И разве этот сложный комплекс чувств, который овладевает в моменты потери, как бы ни велико было горе, сводится к проклятию Его, жизни, столь напоминающему в данном случае брань ребенка, у которого отняли любимую игрушку? Разве не доминирует над всеми остальными чувствами чувство тайны, загадки, неизбежной примиренности?» (*Ростиславов А.* О «Жизни Человека». — «Театр и искусство», 1907, № 11, с. 190). Как видим, те же «детские вопросы», непримиримо острая постановка которых представлялась Блоку огромным достоинством Андреева, тянут критика к «примиренности», а не к общественной, в конечном счете, конфликтности. Любопытно, что А. Р. Кугель, напечатавший эту статью, оговорил в редакционном примечании несогласие с ней. А. В. Луначарский говорил уже в советскую пору, что Кугель «был человеком в высшей степени передовым, но с индивидуалистически-анархистским оттенком» (см.: предисловие к кн. «Профили театра», с. 5). Очевидно, реально Кугель в этой ситуации близок к Блоку, Андрееву и Мейерхольду.

[lvii] Чтобы читатель мог иметь представление о реальной атмосфере, в которой приходилось работать Мейерхольду, следует привести оценку этого новаторского приема, имевшего столь разветвленные последствия, в профессиональном журнале: «Есть такие стенные календари — портфели с перегородками, отделениями, уголками для писем, карточек и пр. Едва ли кому покажется художественным общий план постановки пьесы по типу такого портфеля, как это сделано в “Пробуждении весны”. Можно, конечно, сочувствовать затруднительному положению руководителей театра, не имеющего вертящейся сцены, но ведь зрителя прежде всего шокирует нехудожественность этих попеременно освещенных сцен-перегородок, сцен-карманчиков» (*Ростиславов А.* «Не-то». — «Театр и искусство», 1907, № 43, с. 702). Оценка эта столь наглядно не проницательна, что граничит с анекдотом и в иных комментариях не нуждается.

[lviii] *Блок А. А.* Собр. соч., т. 5, с. 196, 195.

[lix] Там же, с. 199.

[lx] Там же, с. 202.

[lxi] Письмо В. Ф. Комиссаржевской к В. Э. Мейерхольду, зачитанное на общем собрании труппы театра 9 ноября 1907 г. — Цит. по работе А. Зонова «Летопись театра на Офицерской». — «Алконост», кн. 1. Изд. Передвижного театра П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской. Пб., 1911, с. 71 – 72.

[lxii] *Станиславский К. С.* Ответ третейским судьям по делу В. Ф. Комиссаржевской и В. Э. Мейерхольда. — Собр. соч., т. 5. М., 1958, с. 361 – 362.

[lxiii] Впервые опубликована под названием «Стиль и ансамбль в театре» в журнале «Литературный современник» (1940, № 8 – 9). Печатается по изданию: *Громов Павел*. Герой и время. Статьи о литературе и театре. Л., 1961.

Сохранилась позднейшая запись П. П. Громова об этой статье:

«Вопрос об аналитическом и синтетическом принципах в театральном творчестве именно как о способах, методах решения человеческого образа как в целостности спектакля, так и в единичном актерском создании личности человека на сцене был поставлен мною в работе “Ансамбль и стиль спектакля” (1940 г.). Ставился он мною на основе истолкования современных тогда (и ставших теперь уже историей русского театра) актерских образов и образов спектаклей: Ильинского в роли Хлестакова, Хмелева в роли царя Федора и Каренина, Тарасовой в роли Анны Карениной, спектаклей “Ревизор”, “Анна Каренина” и “Тартюф”. Здесь нужно подчеркнуть то обстоятельство, что ставился этот вопрос не в виде отдельных наблюдений и преходящих оттенков в том или ином образе или системе, но именно в теоретически-обобщающей форме. Положение осложнялось тогда тем, что приходилось всю теоретическую проблему излагать в образных соотношениях и в обобщающих формулировках, не называя имени Мейерхольда; в особенности затемняло ситуацию то обстоятельство, что я считал тогда и считаю теперь Хмелева учеником Мейерхольда (по реальным художественным результатам его игры) в не меньшей степени, чем учеником Станиславского. Я ставил также вопрос о взаимопроникновении аналитического и синтетического начала в совокупности творчества того или иного художника (синтетически построенный Каренин и аналитически решенная Анна у Л. Толстого). Тут также, по многим обстоятельствам, приходилось не договаривать — скажем, вопрос о “методе физических действий” в работе Станиславского над “Тартюфом” не мог быть сопоставлен с “биомеханикой”, вернее, он мог быть соотнесен только образно, без прямых слов. Одной из существеннейших линий моего тогдашнего построения было преемственное сопоставление аналитического и синтетического начал на театре с традициями классического русского реализма XIX века. Аналитические способы создания человеческого образа (поскольку основное внимание сосредоточивалось на концепции человека) связывались преимущественно с традицией Л. Толстого, синтетические — с традицией Достоевского. Я и сейчас придерживаюсь той же точки зрения».

[lxiv] Печатается впервые.

[lxv] *Макаренко А. С*. Сочинения. Т. 3. М., 1950, с. 460.

[lxvi] Печатается впервые. Небольшая выдержка из этих записей опубликована в журнале «Театр» (1990, № 1).