

ИЗ ДОПОЛНЕНИЙ К «ПЕРЕПИСКЕ» В.Э. МЕЙЕРХОЛЬДА

Появление в 1976 г. книги «В.Э. Мейерхольд. Переписка» нарушало устоявшиеся тогда публикаторские приемы. Принято было томами писем завершать собрания сочинений, используя «чужие» письма лишь для комментариев. А на этот раз более полутысячи (535!) писем Мейерхольда и к Мейерхольду были расположены единым потоком. Возникла свободная композиция из множества самостоятельных эпизодов, которые сменялись воистину с непосредственностью жизни. Каждое письмо получало самоценность, выигрывало от возникавшего (биографического, творческого, исторического) контекста, влияло на этот контекст. Составительницы «Переписки» архивисты В.П. Коршунова и М.М. Ситковецкая следовали за Мейерхольдом – он хранил получаемые письма (и все бумаги своего архива) в хронологическом порядке, фиксируя прошлый путь и динамику контактов.

Жанр книги нуждался в защите, да и Мейерхольду все еще требовалась защита. Обе задачи предстояло выполнить автору предисловия, чье имя должно было быть бесспорным. Эту роль принял Ю.А. Завадский. Внутри сектора театра Института истории искусств (нынешнего ГИИ) не было секретом, что прекрасное предисловие на деле написано К.Л. Рудницким. Он с победоносным лукавством молча выслушивал похвалы коллег. На подаренном ему экземпляре «Переписки» составительницы написали: «Дорогому К.Р. с сердечной признательностью за помощь и участие и в надежде на будущее сотрудничество (без псевдонимов!). В. Коршунова, М. Ситковецкая. 23. VIII 76 г.».

Непосредственный участник создания книги, он должен был держаться за кулисами. Книга готовилась не один год, и фамилия Рудницкого, недавнего «подписанта» с неснятым партвыговором, затрудняла бы ее путь. Да и в тогдашней мейерхольдовской комиссии отношение к Рудницкому еще не устоялось, появление в стороне от

нее его книги «Режиссер Мейерхольд» (М.: Наука, 1969) было для комиссии неожиданностью. Дирекция института года три не решалась допустить эту монографию к защите в качестве докторской диссертации. Виртуозный сценарий погасить нерешительность дирекции разработал тогда с присущей ему находчивостью заведующий сектором театра Ю.А. Дмитриев. Во главе небольшой группы сотрудников он отправился ранним утром на прием к министру культуры Е.А. Фурцевой якобы для того, чтобы преподнести ей – в виде отчета о работе – завершённую сектором шеститомную «Историю советского драматического театра» (пришлось срочно найти экземпляры всех томов в нетронутых суперобложках). После общей короткой дружеской беседы о масштабности шеститомника – с упоминанием титанической работы с авторами из всех союзных и автономных республик, проделанной Рудницким (что было чистой правдой), к тому же автором прекрасной книги о Мейерхольде, хотя и «подписантом» – Юрий Арсеньевич, уходя, в дверях кабинета обернулся и посмеялся над сомнениями дирекции в праве Рудницкого стать доктором. Уже распрощавшаяся

Дорогому К. Р.
с сердечной признатель-
ностью за помощь и
участие и в надежде
на будущее сотрудничество
(без псевдонимов!)
В. Коршунова
М. Ситковецкая
23 VIII 76 г.

Дарственная надпись на экземпляре «Переписки», принадлежавшем К.Л. Рудницкому и Т.И. Бачелис

с посетителями министерша ответила, что не видит препятствий, раз книга превосходна. Летом 1972 г. защита состоялась.

В предисловии к «Переписке» Рудницкий выполнял отнюдь не «негритянскую» работу за другого. Он был на четверть века моложе Завадского, но их рабочие контакты были по-товарищески дружескими. Рудницкий и был инициатором появления имени Завадского в выходных данных «Переписки», предисловие было актом объединявшей их борьбы за воскрешение Мейерхольда.

На празднование докторской защиты Рудницкого Завадский приподнялся и, немногими словами извинившись за задержку, легко заговорил о том, что дарование Рудницкого – светлое, и о том, как необходимо в жизни это драгоценное свойство. Он заговорил о том, как полвека назад Вахтангов, репетируя с ним, создавал образ мекленбургского святого Антония. При этом он слегка пригнул голову, голос его стал тише и глуше, черты лица чуть изменились, сделались будничнее, почти невзрачными. Громадный рост и крупная фигура Юрия Александровича стали восприниматься иначе, словно их заслонил силуэт ссутулившегося рослого сухопарого нищего. Его глаза уменьшились, в них стоял мирный живой свет, шло излучение некой неугасимой светлой стихии.

Это были считанные секунды мягчайшего внешнего и внутреннего перевоплощения, мгновенное воскрешение зерна давным-давно

неигранной роли, штрих в дружеском слове на праздничном застолье.

Читая «Предисловие», можно расслышать и Завадского, и Рудницкого, их сливающиеся голоса. Живые впечатления Завадского и исследовательские усилия Рудницкого освобождались от неизбежных еще недавно оговорок. Блистательно сделанный словесный портрет Мейерхольда, открывающий «Предисловие», в импровизационно менявшихся устных вариантах можно было услышать от Завадского и на гитисовских занятиях, и при других обстоятельствах. Ему удавалось поставить слушателей лицом к лицу с Мейерхольдом.

В последние десятилетия письма корреспондентов Мейерхольда воспроизводятся в печати нередко, все они – дополнения к «Переписке». В томах мейерхольдовского «Наследия», издаваемых с 1998 г. (и охвативших пока путь Мейерхольда лишь до последних месяцев 1905 г.), было решено вводить все письма в общий поток сохранившихся документов. Судить о начальных этапах пути художника нельзя, не представляя последующих, расшифровывать и комментировать документы разных лет приходится впрок, для будущих томов, возможность подготовки и издания которых все более скрывается в туманных даях. Досадно, что подготовленные материалы залеживаются. Три письма разных лет, обращенные к Мейерхольду, публикуются ниже.

О.Фельдман

П.М.Ярцев – В.Э.Мейерхольду

4 августа 1907 г., Москва

4 августа

Дорогой Всеволод Эмильевич!

Мне все представляется вот как.

Прежде всего мне очень трудно вообразить, что Вы оставите Драматический театр. Даже просто невозможно вообразить. Не потому, чтобы я считал Вас неспособным решиться сделать это, а потому, что в Драматическом театре перед Вами открыты широкие, готовые возможности.

В этом меня убеждает и то, что Вы «все лето об этом думали» и не могли остановиться на таком решении, – значит, чувствовали сами то, о чем я говорю. Теперь же через несколько дней (быть может, – сейчас) Вы начнете репетиции, и колесо развертит Вас, и уйдет этот вопрос, потому что для него не будет двух решений.

Есть в этом другая сторона, та, благодаря которой (как я думаю) этот вопрос мог приходиться к Вам в голову и волновать Вас.

Пронин, конечно, не причина; Пронин – лишний повод, Пронин – настроение¹.

Все в том, что Драматический театр – арена видная, но для Вашего искусства – искусства неустановившегося, искусства в поисках за формой, – слишком видная, грузная, «академическая» что ли.

Уже в нынешнем сезоне – в особенности, если будете иметь успех, – искусство Ваше на этом театре грозит утратить свежесть, не достигнув обладания формой.

Несомненно, что обладание – то есть полное выражение, то, когда уже нечего искать – есть конец Вашего искусства или начало нового. Достигнутая форма – «академия»: она безусловна, сама за себя говорит, ей не страшны грузные арены, – может быть, для нее [они] и созданы.

В Вашем же искусстве свежесть – это все, атмосфера, где нет колёй и будней, но нет и комфортабельной арены.

Вы употребляли слово «безумство». Слово хорошее и для меня, конечно, субъективно, но хорошо определяет среду для Вашего искусства.

«Безумствовать» в Драматическом театре (как и во всяком почтенном театре) невозможно, и Вы будете «искать» с возможно благопристойностью.

Это все не откровения, и Вам теперь не нужно об этом и думать, и Вы, конечно, об этом не думаете. То есть не считаете это безусловным (иначе у Вас не было бы вопроса: что сделать?), и, может быть, в самом деле это относительно.

Вот если бы только в Драматическом театре уже больше не было такой сырой и серой вяжущей тоски!

Я прежде думал, что тоска сия происходит от обилия лишних людей, ими определяется, а мною так остро ощущается потому, что я сам один из лишних.

Но потом я скоро убедился, что здесь не вся причина происхождения «тоски», а только маленькая часть причины и даже самая ничтожная.

Причина же вот в чем: в рекламности служения Драматического театра Вашему искусству.

Сказать яснее: грузный театр – как Драматический – могло притянуть к Вашему искусству одно славолубие; славолубие же (в такой форме) – дурная болезнь, и сырая серая «тоска» – верный симптом ее.

Ибо славолубие не способно радоваться тайным победам (а у Вашего искусства все победы тайные), а только может злиться и терять дух от явных неудач (а у Вашего искусства явны только неудачи; можно сказать, что все оно состоит – и должно состоять – из одних явных неудач).

Драматический театр соблазнился «прославиться», «заткнуть всех за пояс» – прежде всего Московский Художественный театр, – начать новую страницу сценической истории и сделать это поскорей и подешевле. И даже не поскорее, а сразу взять и сделать.

Всякий другой солидный театр, принимая Ваше искусство, втайне полубессознательно руководился бы тем же.

И посему я думаю, что «тоска» все-таки будет (полегче, конечно), и даже так думаю, что если «тоски» не будет – то есть начнется прославление Драматического театра, – то это будет смерть для Вашего искусства.

Ибо чем больше я верю в Ваше искусство, тем меньше полагаю возможным для него остаться самим собою и достигнуть сегодня заслуженного прославления.

Не потому, что оно как-нибудь «высоко для понимания», а потому, что оно только

начинается и не может быть – и не должно быть – совершенным. И понятным быть не должно, потому что в настоящем может стать понятным только в виде «приспособленном». В будущем же, конечно, в формах законченных оно должно стать понятно как день, как искусство.

Когда я думаю о том, как возможно развивать формы искусства сценического в условиях современной большой сцены, я начинаю думать, что мысль театра «Студия» рядом с Художественным театром была дальновидная мысль (прежде мне казалось странным сосуществование двух театров одной антрепризы).

Нельзя ли изобрести нечто хотя отдаленно аналогичное в театре Комиссаржевской? То есть так что ли, чтобы Вам, например, поставить три-четыре пьесы, а остальные пусть поставит Унгерн². И спектакли «студийные» (Ваши) как-нибудь отделить, отметить от спектаклей законченных (так как они будут в новых формах, то, значит, от спектаклей «приспособленных»).

Вот и у немца, по поводу которого Вы писали в «Весах», две сцены³. У него – разные, а у Вас будут по формам одинаковые, но столь же разные по существу.

Но главное, конечно, все-таки не в том, а в «тоске» главное.

В борьбе с «тоской» – хотя бы в относительной борьбе – многое [заключено] в солидарности руководителей театра. Я не знаю, каков в этом году состав «совета», но на Комиссаржевских Вы влияете и влияли бы еще крепче, если бы не нервничали, держали спокойно влияние. А то иногда Вы слишком подозрительны, и тогда торопитесь сохранить мир, который, может быть, и не нарушался. А тем себя и без нужды ослабеваете.

Вы вообще – человек сложной душевной жизни: Вам доступны в своем роде «две бездны», из которых одна маленькая, и Вы всегда бываете самим собою и никогда самим собою не бываете.

Не смейтесь, что я об Вас так разговорился.

Я сказал бы, что Вы можете все – или очень многое противоположное. Но ведь здесь все Ваше ценное, и здесь же Ваш талант.

Бравич в «тоске», можно сказать, родоначальник, и все из беззаветной преданности «новому искусству», которому надлежит «затыкать за пояс», «писать новые страницы» и т.п. Чтобы его утешить, нужно, чтобы после спектакля случилось по меньшей мере некое восторженное светопреставление.

Ему Вы скажите, что не только не может быть светопреставления, но и не должно его быть, что «новое искусство сценическое» еще и не искусство, а только пробы расширения сценических форм, что дело его не в конкуренции с достигнутыми формами.

Я бы прибавил, что оно даже не находится с этими формами в противоречии, но тут Вы со мной не согласитесь, судя по тому, что писали в своей статье. Это не важно. Важно то, что понятно, что нужно сказать Бравичу.

Написал я все это и чувствую, что нужно бы ответить на «душу» Вашего письма.

«Душа» эта – как всегда у Вас – неуловима, и трудно отвечать.

В какой мере пережиты слова: «Я измучился. Я не могу остаться в нем, в этом театре»? Если крепко пережиты, отвечаю: не медля решайтесь оставить театр, но думаю, что тогда это Вы бы и без меня сделали. Ибо как Вам, припрятав такое переживание, возможно работать? Если же возможно, то это не переживание, а настроение, которое пройдет, и чем скорее, тем лучше.

Решусь ответить: приветствовал ли бы я Ваше решение уйти?

Да, я бы приветствовал. И для Вас, и для Вашего искусства (трения, о которых шла речь,

мне не кажутся победимыми), – не для себя, потому что у меня нет иллюзий что-то делать с Вами. По разным причинам я очень опустился и вообще плохо верю в какие-то свои возможности.

Скажу, чтобы все сказать, что вместе с этим я был бы непомерно рад делать с Вами самое маленькое дело, – и даже чем меньше, тем лучше – для того только, чтобы быть в атмосфере театра.

Учитайте [так!] все это, чтобы получить все содержание моего ответа, но на мои иллюзии ничего не относите: у меня их нет.

Что бы мог я для Вас сделать, если бы теперь приехал к Вам? Теперь, когда Вы должны быть уже заняты в театре? Если же – что я не полагаю вероятным – что-то действительно мог, то теперь наверное я бы к Вам уже ехал. Потому что я бы чувствовал – «зачем».

Кажется, все сказал, по крайней мере все главное.

Скажу еще, как представлял бы себе события, если бы Вы сейчас действительно оставили бы Драматический театр. Вы бы собрали маленькую труппу молодежи – учеников и еще даже не-учеников – и поехали бы с ней в провинцию. Там бы Вы работали зиму для того, чтобы будущей осенью открыть в столице свой театр, подвижный, «балаганный», в организации демократизированный, пополнив труппу ему истинно приверженными.

Я бы поехал с Вами, если бы Вы меня позвали, и постарался бы во всем быть Вам полезным.

Я бы сказал, что Вы делаете то, что нужно и как нужно, и в том случае, если бы Вы меня не позвали.

Теперь же совсем все сказал.

От Пронина я получил открытку из Швейцарии – давно уже – с изображением кабачка в горах и с надписью: «Мне кабачок этот очень нравится» и «Иду пешком в Женеву» (что-то такими фразами). Тогда я порадовался его подвижности и подумал, что он поборол свою мрачность.

Когда он ушел и куда? И почему? В Художественный театр он весною идти не решался, считая, что связан с Драматическим.

Ну, прощайте. Если захотите – напишите, а не напишите – увидимся в Москве.

Говорить кому-либо о Ваших помыслах оставить Драматический театр я бы не стал ни в коем случае: мне понятна и возможность этих помыслов, и трудность решения.

Жму Вам крепко руку и всем, кто с Вами, кланяюсь.

Ваш *П. Ярцев*

Автограф: РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед.хр. 2684, л. 13–18 об.

Синтаксис письма (символистскую усложненность игры знаками препинания) пришлось приблизить к нынешним нормам.

П.М. Ярцев (1871–1930) в сезон 1906/07 г. непосредственно участвовал в работе Драматического театра В.Ф. Комиссаржевской на Офицерской, Мейерхольд отметил это в 1913 г. в книге «О театре». В черновиках книги сказано подробнее:

«П.М. Ярцев, заведывавший Литературным бюро Театра В.Ф. Комиссаржевской, принимал участие в некоторых постановках в качестве режиссера (“Вечная сказка”, “В городе”). Но главной

работой Ярцева была работа мэтра от литературы (того, кто в немецких театрах именуется “драматургом”). На предшествовавших репетициях “беседах” им читались рефераты, дававшие подробный анализ драм, намеченных к постановкам. Присутствуя на всех репетициях, он всегда помогал актерам разбираться в сложной психологии ролей. На трактовку образов из “Эдды Габлер” в сильной мере повлияло письмо П.М. Ярцева ко мне в Полтаву (1906, лето), где я работал со своей

труппой (Товарищество новой драмы) над некоторыми из постановок, повторенными потом в Театре В.Ф. Комиссаржевской в новых вариантах (“Эдда Габлер”, “Чудо св. Антония”). Ярцев дал, как в старину говорили, “рефлекторный разбор” некоторых постановок (“Эдда Габлер”, “Сестра Беатриса”, “В городе”, “Чудо св. Антония”, “Балаганчик”, “Вечная сказка”) и первый подзывает значительность описательного приема в рецензиях» (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.430, л.14–15; упоминаемое письмо о «Гедде Габлер» – там же, ед.хр.2684, л.1–3).

Еще в Херсоне Мейерхольд поставил две пьесы Ярцева: «Волшебник» был серьезным опытом самостоятельного использования приемов «театра настроений» (премьера 9 февраля 1903 г., см.: *Мейерхольд В.Э.* Наследие, т. 1, М., 1998, с. 579–580); конкретные сведения о решении Мейерхольда другой пьесы Ярцева («Брак», премьера 17 января 1904 г.) не известны.

«Рефлекторные» разборы спектаклей театра на Офицерской Ярцев поместил в прессе осенью 1907 г. в связи с московскими гастролями театра, когда уже не был связан с ним организационно. О непоказанных в Москве программных спектаклях театра появились две его статьи в недолговечной московской «Литературно-художественной неделе»; очерк о спектаклях, которые увидела Москва, напечатал журнал «Золотое руно».

Публикуемое письмо написано в начале августа 1907 г. в ответ на неизвестное письмо Мейерхольда о колебаниях, владевших им накануне второго сезона театра на Офицерской.

И для Мейерхольда, и для В.Ф. и Ф.Ф. Комиссаржевских весенне-летнее межсезонье 1907 г. было временем напряженных переоценок завершившегося сезона, свидетельство тому их переписка. Ярцев был, оказывается, участником этих переоценок. Днем позже письма Мейерхольду он ответил на письмо В.Ф. Комиссаржевской, писавшей ему о «переживаниях большой неуверенности, потере “заветного слова”». Его письмо ей – один из лучших портретов творческой личности великой актрисы и проницательнейший анализ всех слагаемых той ситуации, в которой она находится. Ярцев избегает советов, знает

напрасность подсказок, и тем веселее в одном из предельно ясных – пронумерованных им – пунктов письма противопоставлены Комиссаржевская и ее театр («Театр Ваш – каков бы он ни был – в конце концов несоизмерим с Вашим личным талантом. <...> Если бы Вы смогли отдавать театру – как театру – минимум своей личности, и всю ее сцене.» Цит. по: *Рыбакова Ю.П.* В.Ф. Комиссаржевская. Летопись жизни и творчества. СПб., 1994, с. 361).

Ярцев видел, что условия современной большой сцены с неотвратимостью – пусть различно – ограничивают возможности и Комиссаржевской, и Мейерхольда.

В письме Мейерхольду резко, как при сильном увеличении прочерчено скрещение двух разнонаправленных сил, определявших завершившийся сезон.

Сторонник Мейерхольда, Ярцев судил трезво и открыто говорил, что «“новое искусство” сценическое еще и не искусство», что оно – «неустоявшееся», не может и не должно иметь всеобщего признания. Он полагает, что в условиях «большого» театра Мейерхольд не сможет раскрыть потенциальные возможности искусства, разрабатывать которые начинает.

Имели основание и суровые слова Ярцева о «рекламности служения» театра на Офицерской искусству Мейерхольда, о «славолюбии». Носителем этих настроений он недаром называет К.В. Бравича, не упоминая о Комиссаржевской. Но жесткость его слов заслоняет те черты театра, которые он отлично знал и о которых вспоминал после ухода Комиссаржевской из жизни, – она ждала, что в «новых формах», отысканных условным театром, «забьется жизнь» (*Речь*, 10 февраля 1913, № 40).

Опыты Мейерхольда Ярцев определял как «пробы расширить сценические формы», и тем их ограничивал. Определенность его веских формулировок не покрывала сущности дела. Мейерхольд действовал интуитивно, но подводя итоги год спустя, напишет иначе: «Если теперь оглянуться назад на мою работу в петербургском Драматическом театре, может быть, яснее станет, что я хотел. Хотел театра трагедии и трагикомедии» (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.400, л.4).

Говоря о «славолюбии» театра на Офицерской, Ярцев был прав, как и говоря о первоначальности опытов Мейерхольда, это противоречие он был готов считать непреодолимыми. Но его наблюдения этим не исчерпывались. Из его письма следует, что он был свидетелем влияния, которое в первый сезон Мейерхольд имел на В.Ф. и Ф.Ф. Комиссаржевских. Конкретных результатов этого влияния он не назвал. Наблюдал он и обстоятельства, при которых влияние слабело по вине Мейерхольда («если бы не нервничали», «слишком подозрительны, и тогда торопитесь сохранить мир»).

Действие высвеченных Ярцевым противоречий продолжалось и в начальные месяцы второго сезона. Но иссякало влияние Мейерхольда на Комиссаржевских. Это началось еще летом. Союз Комиссаржевской и Мейерхольда был разрушен противоречием между продолжаемой Мейерхольдом разработкой условных форм и

угасанием веры Комиссаржевской в возможность того, что в этих формах «забьется жизнь».

Впоследствии Ярцев будет возвращаться мыслью и к анализу творческой личности Мейерхольда, и к спору о значимости его исканий, и к последствиям встречи с ним для творческой судьбы Комиссаржевской.

1. Год назад Б.К. Пронин был приглашен Комиссаржевской по рекомендации Мейерхольда, а спустя два года его работу в сезон 1906/07 гг. Мейерхольд оценивал сурово («делать ничего не мог»). См.: *Мейерхольд В.Э.* Переписка, с. 63 и 126. Но их контакты на этом не оборвались.
2. Р.А. Унгерн был сотрудником Мейерхольда в Товариществе новой драмы, одним из руководителей Товарищества в сезон 1906/07 гг., летом 1907 г. был приглашен в театр на Офицерской.
3. В «Весах» (1907, № 6) напечатана статья Мейерхольда о М. Рейнхардте; в 1913 г. она вошла в книгу Мейерхольда «О театре».

Б.М. Эрбштейн – В.Э. Мейерхольду

4 февраля 1921 г., Москва

Москва 4-II-1920 г.

Всеволод Эмильевич!

Кратко опишу положение вещей так, как они представляются мне.

О Главполитпросвете.

Значение Есениной в Главполитпросвете Вами очевидно несколько преувеличивается. Она совершенно не имеет никакого решающего голоса. Она просто инструкторша, а даже не заведывающая каким-нибудь отделом (клубным, школьным и т.п.).

Вот Вам пример:

Есенина сама вполне сочувственно относится к левому искусству вообще и к Маяковскому в частности. Когда же я сказал, что недурно было бы во 2-ом Театре РСФСР поставить с красноармейцами «150 000 000», она ответила: «Нет, уж этого никак нельзя делать, так как Крупская очень несочувственно относится к левому искусству и никоим образом этого не допустит».

Таких примеров много.

О самодеятельном театре Красной Армии (2-ом РСФСР).

С самого начала мне не понравился сценарий, так как весь сценарий состоит из нескольких всем скучных и неинтересных общих мест и лишен всякого нерва жизни плюс целый ряд весьма неудачно воспринятых чужих влияний и большой доли самой банальнейшей декадентщины вроде «праздника животной прекрасной почти зверского обнаженного человеческого тела» (инсценировка III Интернационала, Жемчужный).

Наконец вчера удалось привести к красноармейцам Маяковского. Он разругал их сценарий детально и предложил ставить «150 000 000». Они очень обиделись и выставили такой довод: «Пусть это плохо, но зато это *наше*, родное». (Сценарий в основном – пьеса

Бессалько, потом оскопленный Верхарн и т.д., и это-то: наше, родное!). Маяковский убеждал их не бояться реальности и злободневности и бросить пустое обобщение.

Они решили, что ни Маяковский, ни я не можем понять их души. Они сидят в самом гнусном декадентстве, до смерти боясь влияния «интеллигента» Маяковского (ибо он зарегистрирован как интеллигент) и всецело подчиняясь пролетарию Жемчужному, студенту (ибо он зарегистрирован как красноармеец).

Получается обыкновенная история: труппа пролетариев, боясь интеллигентского влияния, отворачивается от лучших (вроде Маяковского) и подчиняется третьестепенным и дилетантам (которые потому и неизвестны как интеллигенты, ибо они дилетанты).

Их идеал «черная женщина над траурным гробом», мускулистое животное тело, какие-то силены бельгийских символистов, каменщик-строитель (Сольнес Ибсена), строящий башню (для чего – неизвестно) чуть ли не из слоновой кости.

Маяковский тоже говорит, что ничего у них из этой постановки не выйдет, так как там ничего и нет, а сам он отказывается заштопывать их сценарий.

Мой вывод такой:

Если они будут продолжать развиваться самостоятельно, у них ничего не выйдет. Недоучившиеся интеллигенты в их среде затемняют их здоровое начинание.

В настоящее время работаем у них я и Державин.

По Вашему выздоровлению необходимо устроить собрание с Вами.

Теперь о моих личных делах.

1) военные:

Я и Дмитриев состоим на учете Петроградской Академии художеств. Так как мы принадлежим к самым несчастным годам, которым отсрочка предоставляется лишь по специальным ходатайствам, потеря учета в Академии художеств грозит нам всевозможными неприятностями. В настоящее время наши отсрочки кончились, и нам необходимо в Петербурге переменить их на новые, зарегистрировать [в] Петроградском Военкоме и [в] поверочном сборе немедленно же, ибо мы можем оказаться дезертирами. Порвать же с Академией мы не можем, ибо мы к ней крепко пришиты.

2) пункт.

Я приехал в Москву, не захватив с собой почти никаких вещей, даже красок, и не захватив ни сколько денег, поэтому все мое материальное состояние находится в очень плачевном виде.

В виду этих двух причин, мне необходимо съездить в Петербург устроить все эти дела.

Относительно моей работы в Красноармейском театре (2-ой РСФСР) я могу сказать следующее:

Все мои силы я могу проявлять исключительно в творчестве художественном, а не организаторском, к какому не вижу и не видел у себя никаких способностей. Когда Вы предложили мне ставить «Каменщика», я с удовольствием согласился, ибо эта работа была художественная, теперь я никакой художественной работы не несу, а являюсь чуть ли не администратором, что совершенно не отвечает моим намерениям. Я, проработав два года в политотделе флота, отстранился от этой работы, так как увидел, что она совершенно затормозила мое художественное развитие, и теперь я снова против воли вовлекся в такую же работу.

Эрбштейн

Борис Михайлович Эрбштейн (1901–1964) – один из петроградских учеников Мейерхольда, кого Мейерхольд зимой 1920/21 гг. стремился вовлечь в свои масштабные московские начинания, – как и В.В. Дмитриева, А.Л. Грипича, К.Н. Державина, В.И. Инкижинова.

Трагически складывавшийся жизненный путь Эрбштейна восстановила Л.С. Овэс (см.: Художники сцены. СПб., 2004, с. 30–31 и 90).

Письмо написано в дни, когда серьезно заболевший Мейерхольд находился в лечебнице. Оно поделено автором на три части.

Первая связана с поручением Мейерхольда обратиться в Главполитпросвет к Есениной за поддержкой предполагавшейся сценической постановки поэмы В.В. Маяковского «150 000 000». Есенина – это З.Н. Райх, еще носившая фамилию своего первого мужа С.А. Есенина. «15 августа 1920 г. она пришла на службу в Наркомпрос – инспектором подотдела народных домов, музеев и клубов. Этот маленький подотдел был частью большого внешкольного отдела, которым ведала Н.К. Крупская», – сказано в статье К.Л. Рудницкого «Портрет Зинаиды Райх» (перепечатано в кн.: Есенина Т.С. О Вс. Мейерхольде и Зинаиде Райх. Письма К.Л. Рудницкому. М., 2003, с. 150). Память о позиции Н.К. Крупской могла отразиться в оценках, высказанных З.Н. Райх на собеседовании в труппе ГосТИМа 6 июня 1933 г.: «Я считаю, что старики-партийцы неверно отвергали новое искусство» (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.636, л.18).

Вторая, основная часть письма связана с тем, что Мейерхольд, вызывая Эрбштейна в Москву, предлагал ему постановку пьесы П.К. Бессалько «Каменщик» в Первом самодеятельном театре Красной Армии. Название этого недолговечного театра не раз видоизменялось, одно время он именовался ОСТКА – Окружным самодеятельным театром Красной Армии. Помещался он с конца ноября 1920 г. в бывшем незлобинском театре вместе со старой незлобинской труппой.

Легенда о том, что прибывшие из Рязани любители-красноармейцы самочинно захватили одно из лучших театральных зданий столицы, неверна. О появлении ОСТКА в Москве расска-

зано в мемуарах Э.П. Гарина, выходяца из этой труппы. Организованная в ноябре 1919 г. в Рязани режиссером В.Л. Жемчужным (1898–1966) студия-мастерская самодеятельного красноармейского театра была направлена на Южный фронт и должна была оформить направление в Москве, где ее оставили, переподчинили Политотделу Московского военного округа и поместили в крохотном зале на 250 зрителей в доме № 53 на Арбате (где когда-то квартировал А.С. Пушкин). Там Жемчужный приготовил комедию Я.Б. Княжнина «Сбитенщик» и несколько агитпрограмм (см.: Гарин Э.П. С Мейерхольдом. М., 1974, с. 3–17).

Год спустя, 17 ноября 1920 г. Политотдел сообщил в ТЕО Наркомпроса, что «располагает вполне слаженным красноармейским коллективом», который станет образцом для красноармейских студий, и просил разрешить ему, бездомному, «воспользоваться одним из современных театров». Через неделю 24 ноября Мейерхольд, заведующий ТЕО, переслал это обращение А.В. Луначарскому с просьбой «санкционировать представление красноармейцам театра, в котором дает представления так называемая незлобинская труппа, с тем, чтобы три дня в неделю здесь выступал самодеятельный красноармейский коллектив». Луначарский ответил: «Безусловно одобряю этот план». Подселение «жемчужников» к незлобинцам было оформлено официально. Эти обстоятельства документированы Т.Б. Князевской и А.В. Февральским в кн. «Советский театр. 1917–1921» (М., 1968, с. 320–321, 327).

Устанавливалось совместное использование помещения двумя самостоятельными труппами, хотя Мейерхольд (как и Луначарский) надеялся на их взаимодействие (см.: Вестник театра, 1920, № 76–77, с.10–13).

Так возник Театр РСФСР Второй. Афишу продолжали заполнять незлобинцы, поскольку «жемчужники» не имели репертуара. Возглавить театр Мейерхольд предлагал Н.Н. Евреинову. На это предложение, полученное через приехавшего в Петроград сотрудника ТЕО В.А. Брендера, Евреинов ответил письмом 27 декабря, он соглашался лишь на режиссерские гастрологи

(«пришлите только загодя интересную и подходящую к моим способностям пьесу» – РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.1547, л.12).

После этого возникла кандидатура Эрбштейна. Вместо самостоятельной постановки «Каменщиков» ему пришлось включиться в работу над слабым и громоздким сценарием «Коллективного действия», сочиненным Жемчужным накануне появления Театра РСФСР Второго. Жемчужный признавался, что использовал «подходящие литературные материалы (Верхарн, Маяковский, пьеса Бессалько “Каменщик”», и предупреждал, что «для действия потребуется хор (не менее сорока человек), симфонический оркестр и тридцать человек товарищей из какого-либо красноармейского культпросвета помимо тридцати активных участников мастерской».

Этот сценарий он противопоставлял инсценировке поэмы Маяковского. Определяющую им позицию театра Эрбштейн изложил точно («группа пролетариев, боясь интеллигентского влияния, отворачивается от лучшего», «недоучившиеся интеллигенты в их среде затемняют их здоровое начало»).

З.П. Злобин – В.Э. Мейерхольду

22 июля 1930 г., Бретань

От Зосимы. 22/VII

Дорогой Всеволод Эмильевич!

Я нахожусь у океана вместе с Алексеем Михайловичем [Ремизовым] и вернусь в Париж к 1 августа.

Писем уже давно ни от кого не получал (последнее от Цетнеровича из Польши).

Живу как будто на другой планете – так резко переменялись обстановка и общество.

В Париже последнее время я осмотрел все школы по движению (от акробатики до балета), был во многих музеях и на выставках и просмотрел интересное собрание старинных итальянских, испанских и японских гравюр, а также узнал многое от Б.Ф. Нижинской о балетах Дягилева и т.п.

Алексей Михайлович рассказывает много о литературе, о людях, а главное о старине и легендах своих и чужих.

Живем мы в Бретани в одной трудовой французской семье (как интересно!). Я уж начинаю говорить по-французски.

На днях поедем по самым старинным местам – Карнак. св. Анна (тут будто бы провалялась и Атлантида). Теперь как раз национальные бретанские праздники и можно видеть костюмы, танцы и народные карнавалы, и крестные ходы. (Я записал несколько танцев.)

К первому августа в Париже.

Много, много видел всего, разбираться придется после; чувствую себя хорошо! Живу

Встреча Маяковского с «жемчужниками» 3 февраля не привела к согласию, но 8 февраля «Вестник театра» (№ 82, с.14) сообщил: «Первой постановкой театра будет “Коллективное действие” на тему борьбы и победы труда. Сценарий действия разработан коллективом актеров-красноармейцев. Главный организатор действия – т. Жемчужный, литературная обработка – В. Маяковского, художник т. Эрбштейн. “Коллективное действие” будет показано в марте месяце». Спектакль не состоялся.

Третья часть письма – о необходимости срочного отъезда в Петроград. В таком же положении, как Эрбштейн, находился В.В. Дмитриев, ожидавший в Москве начала намечавшейся Мейерхольдом работы над «Гамлетом», ему также было голодно и предстояло продлить отсрочку. Он писал об этом Мейерхольду в тот же день 4 февраля (см.: РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.1346, л.2).

Не состоялась и постановка комедии Тика «Кот в сапогах» в театре РСФСР Третьем (бывш. Корш), которую по предложению Мейерхольда должен был осуществить А.Л. Грипич, также не решившийся осесть в Москве и вернувшийся в Петроград (см. там же, ед.хр.1455, л.48).

по самому скромному, но деньги уж все равно выходят. А впереди еще дорога – ой-ой. Хочется возвратиться по Средиземному морю через Италию, Грецию и Турцию. Стоит это почти то же, что по железной дороге (1400 франков). Если у Вас будет возможность, вырчайте!

Я думаю, что в счет будущих гастролей денег в этой стране одолжить можно.

Тут живут, оказывается, совсем не бедные люди.

А Вашим именем пользоваться не впервой (в сущности, кормимся от него).

И вот, когда и как ехать мне в Москву, – я хотел бы положиться на Вашу волю.

Я ведь живу по-птичьему, и мне ни торопиться, ни терять нечего. Могу ждать Америки тут, могу немедленно возвращаться в Москву. Во всех случаях я буду надеяться, что Вы не забудете меня, когда поедете через Париж, и поможете справиться с этим вопросом.

Всегда вспоминаю Гвырм. Как хотели Вы всех выучить (ставка на нового человека), организовать труппу, которая через три года будет совершенствоваться в Америке и будет первой в мире.

И вот почти сбывается мечта.

Но немного по-другому.

У людей стали не те глаза (повыцвели).

Изменилось отношение.

Постарели не от возраста и, конечно, увидят не то и не так.

Как жаль!

Таких возможностей, по существу, не было в истории театра, а с Вами актер теоретически вырос из жалкого рабского существа до философского уровня.

Ах! Если бы еще немножко вперед...

Наша масса при низком уровне развития легко заражается или животным пафосом или переходит в уныние и брюзжание от малейшей неудачи.

Вас не может не гнести этот груз – все с болью срослось, не освободишься легко, не вырвешься.

В общем, наша школа и труппа еще не идеальны, и необходимо, чтоб длилось Ваше внимание в самую глубину их (по существу).

В самом деле, не должно же пройти бесследно «гвырмовское» начало, а «мейерхольдовская романтика» замениться обыкновенным профессиональным театром.

Наше дело все же интереснейшее!

А теперь, после европейских, а если удастся американских гастролей, у театра есть новый опыт, который дает новую зарядку.

Должны же победить наверняка и быть первым в мире театром.

Меньше же нельзя, черт возьми, не интересно!

Вот приедем в Москву.

Вы найдете те же неприятности, что и были. А ведь уже и Европа признала.

И еще – может встать вопрос о существовании театра, а не об американских гастролях. Смешно!

Жизнь от сезона к сезону!

Какая-то несерьезность!

Это я так...

Океан да легенды кругом, и заболтался.

В нашей среде есть что-то неприличное так говорить, а у меня какая-то отрывка.

Простите!

Я получил от Вилли Линке из Берлина письмо, в котором просит сообщить Ваш адрес, чтоб он мог обратиться к Вам за согласием взять его в ученики. Он бы желал иметь это в письменной форме, чтоб удостовериться свою цель поездки в СССР. Желание у него действительно большое быть у нас. Учит русский и даже письмо написал по-русски. Как Вы смотрите на это?

Привет сердечный Зинаиде Николаевне.

Мой адрес – на *Malherbe*.

Отдыхайте спокойно!

Ваш Зосима

Автограф: РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.1607, л.4-6 об.

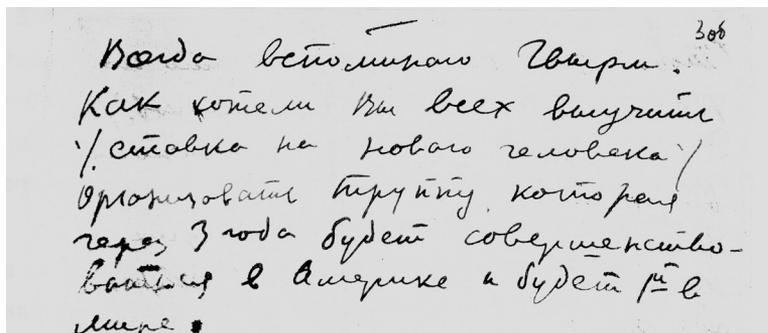
После окончания летних гостимовских зарубежных гастролей 1930 г. В.Э. Мейерхольд и З.Н. Райх отдыхали во Франции, а З.П.Злобин сначала – в ожидании намечавшихся, но не состоявшихся гастролей ГосТИМа в Америке – оставался в Париже, затем ездил в Бретань вместе с А.М. Ремизовым, с которым познакомил его Мейерхольд. (Вернувшись в Париж, Злобин в очередном письме Мейерхольду упомянул: «Доброе полдня провожу у Ал. Мих. Подружились мы с ним быстро и хорошо».)

Гвырмовец первого призыва (1921/22 учебного года) Зосима Злобин (1901–1965) к началу 30-х гг. стал ведущим преподавателем биомеханики, в восприятии которой частенько оказывался едва ли не бóльшим биомеханистом, чем Мейерхольд. «Зосиму Мейерхольд очень любил, и именно Зосиму приглашал к себе в Леонтьевский Станиславский, чтобы понять, что такое биомеханика», – рассказывала Е.А. Тяпкина (Вопросы театра. М., 1990, с. 200). В труппе Го-

сТИМа профессиональный авторитет Злобина был безусловен, но над его погружением в методологию биомеханики и над его «романтизмом» посмеивались. «Мне приходилось в жизни сталкиваться со Злобиным – он большой идеалист», – говорила Е.В. Логинова летом 1933 г. на внутритеатральной конференции, посвященной методологии ГосТИМа (РГАЛИ, ф.963, оп.1, ед.хр.58, л.43).

В публикуемом письме отразились воспоминания Злобина об уходящей в прошлое гвырмовской эпохе зарождения биомеханики, его взгляд на нынешние настроения труппы, его вера в раскрытые Мейерхольдом возможности актерского искусства и сохраняемая им надежда на будущее ГосТИМа.

Публикация и комментарии Н.Н. Панфиловой и О.М. Фельдмана



Из письма
Зосимы Злобина