

Pro memoria

Валерий ЗОЛОТУХИН

Ю. ЮРЬЕВ И В. МЕЙЕРХОЛЬД. «МАСКАРАД»

К истории творческих взаимоотношений

Над постановкой «Маскарада» Всеволод Мейерхольд, Юрий Юрьев и художник Александр Головин работали в течение шести лет. Премьера состоялась в 1917 году. Спустя шестнадцать лет появилась его вторая (1933), а затем третья (1938) редакции. История «Маскарада», включая послевоенные его исполнения Юрьевым на сцене ленинградской Филармонии, насчитывает более трех десятилетий. Однако исследователям, которые пытаются ответить на вопрос, как за эти годы менялся спектакль, приходится сталкиваться с проблемами.

Многие критики, писавшие о «Маскараде» 1917 года (А. Кугель, А. Бенуа, П. Гнедич и другие) уже не могли видеть третью редакцию спектакля 1938 года и оценить те изменения, что произошли с мейерхольдовской постановкой. Ю. Юзовский, А. Мацкин, С. Цимбал и другие, писавшие о последней редакции спектакля, не видели первых его исполнений. Их рецензии, содержащие важные замечания об игре исполнителей и принципах постановки, тоже не вполне отвечают на вопрос: как со временем менялся «Маскарад».

Вопрос о разнице между первой, второй и третьей редакциями спектакля редко становился предметом отдельных научных исследований. Исключение составляет небольшое число работ разных лет¹, в частности, статья Б. Зингермана², где автор не только разбирает структуру конфликта в постановках режиссера второй половины 1920-х и 1930-х годов, но и обосновывал внутреннюю связь между героями поздних

спектаклей Мейерхольда – Чацким, Хлестаковым, Кречинским, Арбениным и др.

В свою очередь, попытки исследователей хотя бы контурно обозначить путь, проделанный за эти годы исполнителем роли Арбенина, представляются не вполне убедительными. А. Альтшуллер, автор единственной работы, прямо посвященной совместной работе Юрьева и Мейерхольда, самым существенным изменением в спектакле считал «процесс очеловечения» героев «Маскарада»: «Мейерхольд требовал от исполнителей, чтобы они отнеслись к своим персонажам как к живым людям, ясно представляли себе их биографию, образ жизни, поведение, учитывали сложность, многогранность, переменчивость их психологии. Таким образом шел процесс «очеловечивания» (термин критика 1930-х годов) образов «Маскарада»»³.

Попытка проследить этапы развития «Маскарада» впервые была предпринята самим Юрьевым.

¹ См.: статью К. Державина, написанную в начале 1940-х годов для 2 тома «Записок» Ю.М. Юрьева; храниться вместе с черновиками Ю.М. Юрьева в отделе рукописей Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства // Ф. Ю. Юрова КП. 6688/130, 131. А также: Шнейдерман И. В. Э. Мейерхольд в работе над последним возобновлением «Маскарада». По страницам стенографических записей 1938 года // Наука о театре. Л., 1975. С. 162–209; Цимбал С. Театр. Театральность. Время. Л. 1977. С. 97–109; Чепуров А. М. Зансцены на музыке // Мейерхольд, режиссура в перспективе века. Материалы симпозиума критиков и историков театра. Париж, 2000, 6–12 ноября. Вып. 1. М., 2001. С. 357–367.

² Зингерман Б. На репетициях у Мейерхольда. 1925–1938 // Мейерхольд репетирует: В 2 т. М. 1993. Т. 2. С. 402–421.

³ Альтшуллер А. Ю.М. Юрьев и В.Э. Мейерхольд // Актерское мастерство академического театра драмы имени А.С. Пушкина. Сборник научных трудов. Л., 1983. С. 26.

Согласно первоначальному плану второго тома его «Записок», глава «Моя работа над ролью Арбенина» шла сразу после главы о премьере первой редакции «Маскарада»⁴. Сама композиция книги подсказывает очевидную мысль: работа над Арбениным не закончилась в 1917 году, но продолжалась вплоть до конца жизни Юрьева. К каждой из трех редакций режиссер и актер подходили с накопленным опытом. Эти спектакли становились точками пересечения путей Юрьева и Мейерхольда, и потому анализ актерского пути, проделанного Юрьевым в роли Арбенина, для историка приобретает не меньшее значение, чем анализ режиссерского метода Мейерхольда, также существенно менявшегося за эти годы. Не принимая этого во внимание, невозможно убедительно ответить на вопрос, как же менялся этот легендарный спектакль XX века на протяжении десятилетий.

ИСТОРИЯ СПЕКТАКЛЯ

Замысел лермонтовского спектакля появился фактически одновременно со второй по счету совместной постановкой режиссера и актера в Александринском театре – «Дон Жуаном» Мольера (сезон 1910–1911). Первые совместные считки прошли летом 1911 года⁵, а начало полноценных репетиций относится к весне 1912 года⁶. Премьера «Маскарада» стала самым громким событием сезона Александринского театра 1916–1917 годов, однако исторические события и обстоятельства внутри театра препятствовали сохранению в репертуаре этой постановки. После 15–16 представлений, сыгранных в мае 1917 года,

было решено снять спектакль с репертуара. Объяснением этого шага послужила чрезмерная пышность, а также «враждебность» его трактовки современности.

Защитником спектакля с тех пор (и на долгие годы) стал Юрьев, исполнитель роли Арбенина, который, как вспоминала Е. Тиме (исполнительница роли баронессы Штраль), «огорченный, обескураженный, куда-то ездил, бился за своего любимого героя»⁷.

Актер, защищая спектакль, пошел на рискованный шаг. Гастролируя в мае–июне 1917 года в театре Народного дома, Юрьев играл Арбенина не в оригинальных декорациях А. Головина (оставшихся, разумеется, в бывшем Александринском театре), а в декорациях спектакля, осуществленного недавно в самом Народном доме, не имеющих по торжественности и по разработанности каждой детали ничего общего с головинскими. «Тем самым, – вспоминал актер, – я стремился хоть немного продолжить сценическую жизнь моего героя и заодно проверить на иной аудитории и в другом окружении, насколько эта моя новая и все более любимая мною роль, как утверждали, будто бы связана с той пышной рамкой, с тем нарядным обрамлением, которое было придано “Маскараду” в Александринском театре. Результатами такой проверки я был совершенно удовлетворен, – пожалуй, они даже превзошли мои предположения»⁸. Юрьев впервые разошелся со спектаклем Мейерхольда–Головина вскоре после премьеры, однако история «самостоятельной» жизни Арбенина, вне оригинальных декораций и мизансцен, на этом не

⁴ См. черновик главы «Маскарад»: «Я сейчас не буду касаться всех переживаний Арбенина, я подробно остановлюсь на них <... > в следующей главе моих «Записок», озаглавленной «Моя работа над ролью» // Санкт–Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, Ф. Ю. Юрьева. ОР, КП 6688 / 130, 131. Во всех изданиях «Записок» Ю.М. Юрьева статья «Моя работа над ролью Арбенина» помещена в отдельный раздел.

⁵ Конспект речи Мейерхольда об Арбенине, прочитанной перед занятыми в спектакле актерами после 2–ой считки 21 августа 1911 года // РГАЛИ, Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 109.

⁶ Замечания режиссера к исполнителям ролей в спектакле (весна 1912 года) // РГАЛИ, Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 114.

⁷ Тиме Е. Дороги искусства. М.; Л., 1962. С. 212.

⁸ Юрьев Ю.М. Записки: В 2 т. . Л.; М., 1963. Т.2. С. 239–240.

Pro memoria

закончилась. В 1920–1930-е годы он постоянно будет выступать с сольными вечерами, где будут звучать отрывки из роли (чаще всего, монологи 3-й картины и финальная сцена). Последние показы этого спектакля на сцене Филармонии также пройдут без знаменитых декораций.

Вскоре после ухода Юрьева из Александринского театра, в 1919 году, «Маскарад» был восстановлен в репертуаре режиссером Н. Петровым, а Арбенина в нем исполняли сначала Л. Вивьен, а затем – Г. Ге. Никакой новой интерпретации в 1919 году не было: спектакль был восстановлен в очень короткие сроки по просьбе руководителя петроградских академических театров И. Экскузовича. Помимо исполнителя Арбенина, Петрову пришлось искать замену Е. Рощиной-Инсаровой, игравшей Нину. К тому времени актриса уехала за границу. Ее место в 1919 году заняла сначала М. Ведринская, затем Н. Железнова, а в 1930-е годы – Е. Вольф-Израэль.

Первое исполнение Юрьевым роли Арбенина en frас (концертное) состоялось в 1921 году по случаю открытия Северо-западной Торговой палаты в помещении петроградской Фондовой биржи. Весной того же года актер возвратился в Актраму, а в ноябре вновь вышел на сцену в лермонтовской роли.

На протяжении 1920-х годов спектакль оставался в репертуаре. В 1922 году Юрьев писал Н. Барабанову (исполнитель роли Неизвестного в спектакле 1917 года в тот момент работал в Риге): «Возникла идея поездки за границу. Александр[инский] театр волею Экскузовича дает полную обстановку «Маскарада» до последнего

гвоздя и весной намеревается поехать. Предполагает побывать в Берлине, Лондоне, Нью-Йорке!..»⁹. Однако планы вывезти спектакль за границу не осуществились.

До сих пор не совсем ясно, корректировал ли Мейерхольд «Маскарад» во время состоявшихся в 1926 году московских гастролей. Юрьев рассчитывал на эту работу и искал возможность провести репетиции, о чем говорит его письмо режиссеру: «Выяснилось, что поднять труппу в Москву имею возможность 11 мая с тем расчетом, чтобы всем быть на месте 12 числа для репетиций “Маскарада”. Спектакли начнутся 15 мая. Таким образом, в Москве четыре дня для репетиций, которые мы можем использовать и утром и вечером»¹⁰. Попав в ЦГАЛИ, это письмо Юрьева было датировано 8 марта 1933 года. Однако есть основания считать, что произошла ошибка, и речь в нем идет не о второй редакции «Маскарада», но о московских гастролях спектакля 1926 года. На это указывает дата 15 мая, точно совпадающая с днем начала гастролей. К тому же в марте 1933 года Юрьев находился в Москве и репетировал «Свадьбу Кречинского» в Гостиме. В феврале 1926 года он сообщал в интервью «Красной газете» (1926, 8 февраля), что Мейерхольд пообещал подкорректировать спектакль. Вопросы относительно того, велась ли работа над спектаклем весной 1926 года, возникают в связи с опубликованным в «Афише ТИМа» письменным отказом Мейерхольда корректировать «Маскарад» перед гастролями: «От корректирования этой работы, борясь за качество, я решительно отказался, так как всякому, борющемуся за качество, тем более автору постановки, необходимо

⁹ Власова Т. Николай Барабанов. Рига, 1982. С. 106–107.

¹⁰ Мейерхольд В.Э. Переписка. 1896–1939. М., 1976. С. 326.

большее время, чем то, которое могло бы быть предоставленным для корректуры: александринцы приезжают в Москву за пару дней до премьеры»¹¹. Согласно хронике «Вечерней Красной газеты», труппа Актрамы прибыла в Москву не за четыре дня до первого показа «Маскарада», а за два (13 мая). В свою очередь, в интервью Юрьева 29 апреля 1926 года актер уже не упомянул о корректировке спектакля Мейерхольдом¹².

В сезоне 1929–1930, в связи с переходом Юрьева в Малый театр, играть «Маскарад» перестали. Но уже в следующем сезоне на московских эстрадах актер вновь выступал с концертным исполнением роли Арбенина. Столетний юбилей театра (к тому моменту переименованного в Государственный театр драмы) в 1932 году был также отмечен показами лермонтовского спектакля. Совместная работа Юрьева с Мейерхольдом продолжилась после выпуска «Свадьбы Кречинского» в ГосТИМе (1933) репетициями второй редакции «Маскарада» (премьера – 25 декабря 1933 года). До возвращения в Госдраму в 1934 году Юрьев играл эту роль в статусе приглашенного артиста.

В редакции 1933 года «Маскарад» шел вплоть до 1937 года. В декабре, еще до закрытия ГосТИМа, С. Радлов (в то время художественный руководитель Театра драмы имени А.С. Пушкина) сообщил на совещании художественной коллегии о намерении театра «реставрировать» спектакль и декорации к нему¹³. Однако уже 10 января 1938 года, когда судьба мейерхольдовского театра была решена, Радлов сообщил на заседании Комитета по делам искусств, что «Петр I» снят,

как спектакль политически неверный, «Борис Годунов» – как антипушкинский, «Маскарад» – как развалившийся¹⁴. Спустя некоторое время Радлов ушел из театра (в связи с чрезвычайной загруженностью режиссерской работой в других театрах), а на его место был назначен Л. Вивьен, который 17 сентября 1938 года в докладе о репертуаре театра в том же Комитете сказал, что театр намерен восстановить лермонтовский спектакль: «На спектакле “Маскарад” был мистический налет, это снять можно. Мы уже договорились с Мейерхольдом. Такой спектакль должен находиться в надлежащем состоянии на сцене нашего театра. Он должен не сходить с репертуара...»¹⁵. «Снятие мистического налета» – так удачно было найдено оправдание для возвращения к работе над этим спектаклем, которое, однако, не вполне соответствовало действительности. Те сцены, которые, как считалось, несли в себе «мистический налет» (эпизоды с Неизвестным, маскарад в Доме Энгельгардта и т.д.), были существенно изменены Мейерхольдом еще в 1933 году.

Репетиции третьей редакции начались осенью 1938 года, а премьера спектакля прошла в последних числах декабря того же года. Об атмосфере, в которой выходил спектакль, а также о надеждах, на него возлагавшихся, свидетельствует письмо Юрьеву, написанное в первых числах января 1939 года З. Райх: «Все триумфы пока получают “домашнего и провинциального свойства” – вот в чем свинство обидное, но может быть юбилей все поднимет и триумф Ваш, Маскарада и Мейерхольда, и все встанет на место»¹⁶.

¹¹ Афиша ТИМа, №1, 1926, 1 мая. С. 15.

¹² См.: Интервью с Ю. Юрьевым к гастролем «Маскарада» в Москве // Вечерняя Москва, 1926, 29 апреля.

¹³ Протокол совещания художественной коллегии при Государственном Академическом Театре Драмы им. Пушкина от 13. XII. 1937 г. // ЦГАЛИ СПб, Ф. 354, Ед. хр. 9734.

¹⁴ См.: Мейерхольд репетирует. Т. 2. С. 314.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Ф. Ю. Юрьева. К.П. 6688/214/60.

После ареста режиссера в 1939 году постановщиком спектакля на афише театра был вынужденно заявлен Юрьев, и так продолжалось до последнего его исполнения в оригинальных декорациях Головина 6 июля 1941 года. В годы войны монологи и сцены из спектакля актер исполнял на «Вечерах классической трагедии» в Новосибирске, куда был эвакуирован Пушкинский театр, а также на многочисленных выездных спектаклях, где роль игралась в концертном варианте¹⁷. 16 января 1947 года Юрьеву исполнилось 75 лет, а 10 и 11 апреля 1947 года на эстраде ленинградской Филармонии «Маскарад» с его участием прошел в концертном исполнении последний раз. Спустя год, 13 марта 1948 года, в Ленинграде актер скончался.

«МАСКАРАД».
РЕДАКЦИЯ 1917 ГОДА

А. Кугель в статье, написанной в 1927 году к 35-летнему юбилею сценической деятельности Юрьева, вспоминал спектакль 1917 года: «Отличительным свойством этой помрачительно-роскошной, а главное, самодовлеюще-роскошной постановки была огромная, можно сказать, сверхчеловеческая холодность постановщика к воспроизводимой им пьесе – что пьесе! – даже к теме воспроизводимой пьесы. Ему не жаль ни Нины, ни Арбенина, ни баронессы; ни жертвы, ни палача»¹⁸. Рассказывая об исполнении Юрьева, он замечал: «Его Арбенин, действительно, может о себе сказать:

*Я холодом закрыл объятия
Для чувств и счастья земли...»¹⁹.*



Холодность актерской игры и режиссерского решения в целом поразили Кугеля, запомнились ему сильнее всего. Вспоминая в 1941 году репетиции пьесы, Юрьев отмечал, что первые две картины – игорный дом и маскарад – понимал как увертюру к пьесе Лермонтова и хотел затронуть в них основные темы, развивающиеся в последующих актах. «Вс. Мейерхольд, ставивший данную пьесу, находил, что этого делать не стоит, что Арбенин весь раскроется дальше и не нужно здесь останавливаться на деталях,

Ю. Юрьев – Арбенин.
1917

¹⁷ См. об этом в воспоминаниях О.А. Образцовой // РГАЛИ, ф. 2732, оп. 2, ед. хр. 563.

¹⁸ Кугель А. Ю.М. Юрьев. Жизнь и творчество. М.; Л., 1927. С. 24.

¹⁹ Там же.

боялся перегрузки, задержки, и видел в этом тормоз в развитии фабулы. Он доказывал, что важнее показывать в первых двух картинах лишь путь, по которому прошел Арбенин. <...> Он настаивал, сосредоточить все внимание на интимной третьей картине, раскрыть в ней весь внутренний мир Арбенина, поэтому режиссер добивался вихревого темпа. Меня это необычайно сковывало тогда, не давало мне возможности показать живого человека. При такой интерпретации вся сущность Арбенина покрывалась какой-то броней, и налицо оставался только его пресловутый демонизм»²⁰. Это актерское замечание важно, потому что подтверждает и отчасти объясняет впечатление бесстрастности, которое отмечали в исполнении многие рецензенты спектакля. Но не только. В этой фразе – след существенного расхождения между режиссером и актером в понимании образа Арбенина. Ключом к этому расхождению является слово «демонизм».

В контексте фразы Юрьева оно употребляется как синоним отрешенности героя от окружающих, и, по-видимому, это качество было определяющим в первой редакции. Однако Мейерхольд, впервые употребивший его во время беседы с исполнителями в 1911 году, имел в виду совершенно другое. Упомянув «демонические черты Арбенина», он указывал источник, откуда было взято слово: «Определение демонизма, сделанное Ив. Ив. Ивановым»²¹. В списке литературы, который Мейерхольд составил, готовясь к «Маскараду», даются ссылки на две статьи о Лермонтове, написанные московским критиком. Одна из них была

напечатана в собрании сочинений поэта, а вторая – в журнале «Артист»²², которую, очевидно, Мейерхольд и имел в виду.

Употребляя выражение «демонизм Арбенина» Ив. Иванов подразумевал отнюдь не inferнальные черты в образе героя «Маскарада», а его практически полную тождественность лермонтовскому Демону. Причем, доказательство этого основывалось на сравнении финала поэмы и последней (!) редакции пьесы, которая заканчивалась не убийством Нины, а уходом Арбенина от супруги: «Первый исход (т.е. отравление. – **В.З.**), по-видимому, более гармонирует с теми чертами, какие мы заметили в Александре (герое пьесы Лермонтова “Два брата”. – **В.З.**), но второй исход – несравненно достойнее и свидетельствует о зрелости и силе характера. Арбенин, во всем величии демонического настроения, должен был поступить и после нового и последнего разочарования так же, как поступил Демон, когда у него отняли душу Тамары:

*И проклял Демон побежденный
Мечты безумные свои,
И вновь остался он надменный,
Один, как прежде, во вселенной,
Без упования и любви!..»²³.*

Однако самой важной чертой, роднящей этих героев, Ив. Иванов считал отнюдь не разочарованность, а сосуществование в одном лице глубокого разочарования с идеализмом. «У Арбенина также в глубине души не умирала эта вечно юная надежда, и он с былою страстью и трепетом счастья полюбил Нину. Демон, после ряда веков злобы и холодного презрения, любит

²⁰ Юрьев Ю.М. Указ.соч. Т. 2. С. 439.

²¹ Мейерхольд В. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. . М., Ч. 1. 1968. С. 297.

²² Иванов Ив. Лермонтов как драматург // Артист, 1891, № 15.

²³ Там же.

Pro memoria

Тамару, наиболее “опустошенный” из этих героев Печорин – и тот боится вновь полюбить, минутами чувствует приступ давно минувших сердечных бурь. Разве может быть более ясное и вразумительное толкование того, что зовется Лермонтовским *разочарованием*? Оно существует до тех пор, пока нет предмета, достойного очарования, любви, восторга»²⁴.

Сделанные Ив. Ивановым выводы позволяли провести параллели между Демоном, Печориным, Арбениным и их автором, самим Лермонтовым, – к чему с самого начала стремился Мейерхольд. Однако наложение двух планов – разочарования и идеализма – насколько можно судить (в том числе, и по воспоминаниям Юрьева), в первой редакции «Маскарада» воплотить не удалось. Само слово «демонизм» применительно к Арбенину достаточно быстро утратило литературную ассоциацию, лежащую в его основе.

Чем дальше продвигалась репетиционная работа над спектаклем в 1910-е годы, тем больше Мейерхольд начинал интересоваться другой персонаж пьесы – Неизвестный. Пристальное внимание к этому образу появилось у режиссера отнюдь не с начала репетиций. Напротив, работа над спектаклем началась с двух развернутых бесед с актерами об образе Арбенина, и упоминаний Неизвестного в конспектах этих бесед не было (в качестве персонажей «света», противопоставленных Арбенину, фигурировали Шприх и Казарин). По-видимому, Мейерхольда все больше интриговала постоянная смена масок, к которой прибегал таинственный лермонтовский персонаж. Заметим,

что эта черта была изначально при-суща герою и другого мейерхольдовского спектакля – Дон Жуану.

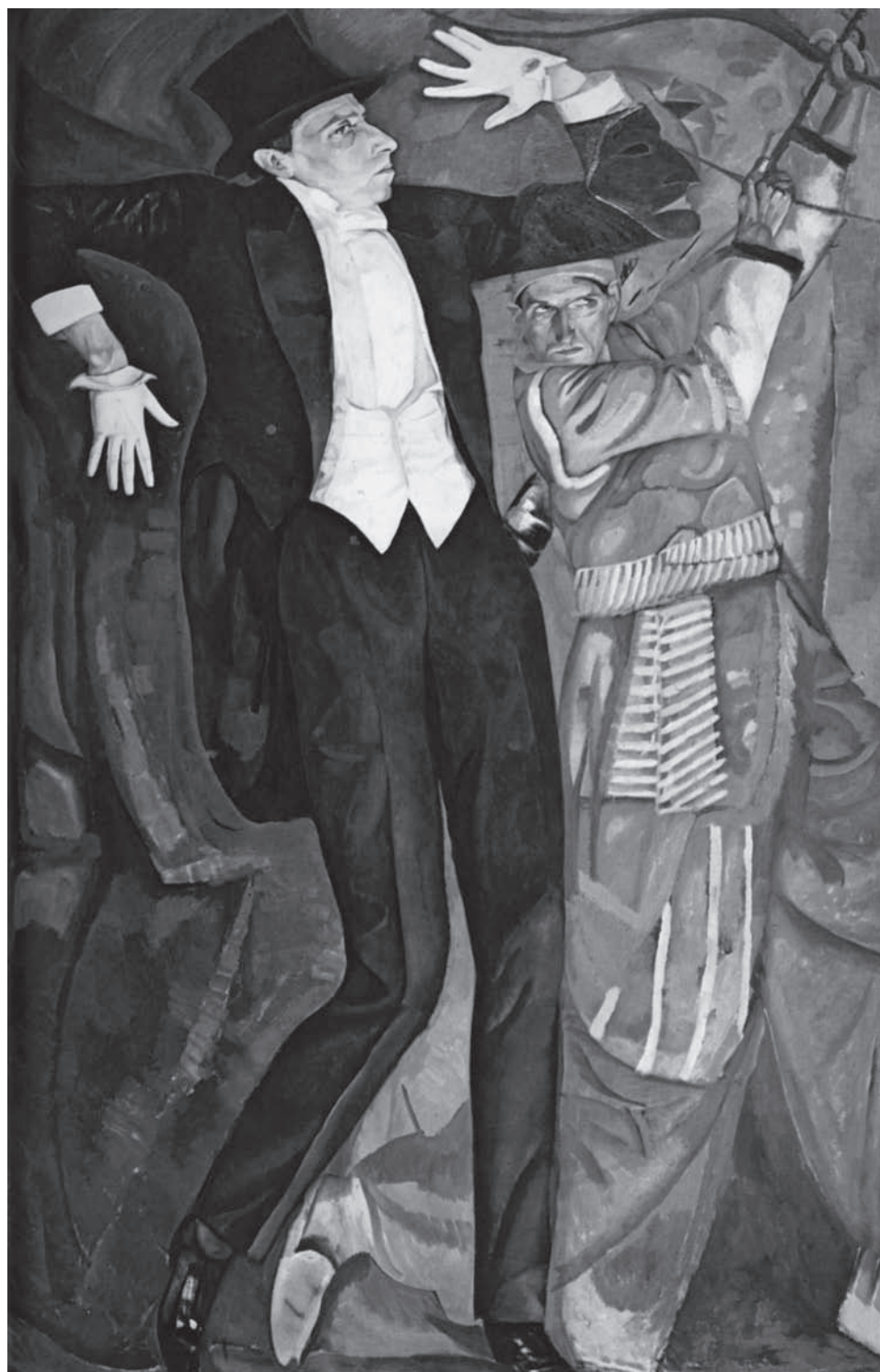
Замысел «Маскарада» появился у Мейерхольда практически одновременно с постановкой пьесы Мольера. В спектакле 1910 года Юрьев не закреплял образ на каких-то типических или психологических чертах, а менял маски на протяжении всего действия. Маски в «Дон Жуане» были символом проникнутой театральностью эпохи (или эпох – учитывая связь спектакля с веком Людовика XIV и одновременно с Серебряным веком). Смена масок воплощала в себе радость игры. Однако в «Маскараде», в отличие от «Дон Жуана», эта тема приобрела трагическое звучание: «На великий маскарад, именуемый жизнью, Неизвестный пришел в маске, держа под плащом своего домино большой запас новых [масок] ей на смену»²⁵. Этот спектакль с самого начала задумывался отнюдь не о свободе, которую давала маска на лице. Неизвестный был убийцей, исполнителем «мести света», как объяснял Мейерхольд, был и режиссером карнавала, отстраненным наблюдателем, который следит за соблюдением правил им же задуманной игры.

«Маскарад» любили называть «последним спектаклем царской России», подчеркивали тему «заката империи», звучавшую в спектакле. В этом виделась связь спектакля с эпохой, подходящей к своему завершению. Однако его смысловым центром, в котором находили отражение, в том числе, и события тех лет, была отнюдь не финальная сцена панихиды, а грандиозная интрига, сжатая пружина, приводимая в действие героями. Дерзость этого спектакля в том и заключалась,

²⁴ Там же

²⁵ Юрьев Ю.М. Указ.соч. Т. 2. С. 361.

Б. Григорьев.
Портрет
Вс. Мейерхольда.
1916

DM

Pro memoria

что персонажи «света», скрытые под той или иной маской, как бы и вовсе отсутствовали, сами становились «неизвестными». «Лишь слабым контуром проступают фигуры людей, ведущих сложную интригу и поработанных страстями»²⁶, – писал в своей рецензии Э. Старк. В этой фразе есть не только ключевое для спектакля слово «интрига», но и одна из главных его тем – «поработанность страстью». (Формулировка, объединяющая два главных мотива спектакля, – страсть и несвобода.)

В течение первых шести лет подготовительной работы к «Маскараду» Неизвестный успел вырасти в одного главных героев этого спектакля, чья страсть к мщению приобретала самые многообразные формы. Перед самой премьерой Мейерхольд прямо скажет об этом в одном из интервью: «Главное действующее лицо выступает в третьей части. Это – Неизвестный»²⁷. На роль изначально предполагался один из премьеров Александринского театра – В. Далматов (умерший до премьеры). Но даже без знаменитого артиста Неизвестный в исполнении Н. Барабанова (в костюме и маске, созданных Головиным) обращал на себя самое пристальное внимание зрителей первой редакции «Маскарада»: «Это действительно тот маскарадный костюм (персонаж появлялся в черном плаще, отделанном серебром, и в венецианской бауте. – В.З.), в который может быть наряжен только такой значительный персонаж, как Неизвестный»²⁸.

В мольеровском спектакле 1910 года на первый план выходила фантазия об эпохе Людовика XIV, с которой Дон Жуан – Юрьев

находился, скорее, в игровых отношениях, нежели ей противостоял. Однако к 1917 году главный конфликт «Маскарада» видится Мейерхольду именно в столкновении Арбенина со светом. Но как был сформулирован этот конфликт? Иначе говоря, был ли «Маскарад» пьесой о холодной, расчетливой и «многоликой» мести общества Арбенину или же об обреченном, но решительном бунте героя? Перенос акцентов определял те изменения, которые происходили с этой постановкой на протяжении более чем 20 лет.

Ответ, предложенный Мейерхольдом в первой редакции, сформулирован в режиссерских записях об Арбенине: «Обреченный богом, Арбенин брошен в вихрь маскарада, чтобы сеть маскарадных интриг и случайностей опутала его, как муху паука. Но когда нет маски и когда она на лице у действующих лиц “Маскарада” – не понять»²⁹. Режиссер как будто начинал видеть сцены «Маскарада» глазами лирика Лермонтова, в то время, как сам образ поэта, который в начале работы сблизился с Арбениным, постепенно отходил на второй план.

²⁶ Мейерхольд в русской театральной критике. 1892–1918. М., 1997. С. 362.

²⁷ Мейерхольд В. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1. С. 303.

²⁸ Мейерхольд в русской театральной критике. 1892–1918. С. 356.

²⁹ Мейерхольд В. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1. С. 299.

А. Головин.
Костюм Нины, эскиз
декорации к спектаклю
«Маскарад»



Мизансцена маскарада у Энгельгардта детально прорабатывалась Мейерхольдом и Головиным именно для того, чтобы у зрителя возникало впечатление вихря, в который попал с самого начала Арбенин: «Казалось, на сцене – тысячи масок. Кого тут только не было! И ожившие игральные карты, и фигуры из “Тысячи и одной ночи”, и героини популярных опер, и персонажи итальянской комедии масок, все эти Пьеро, Арлекины, Смеральдины, Ковиелло, Пульчинелла и представители разных народностей – бухарцы и индусы, турчанки и китайцы, испанки и татарки, а далее – карлики, шуты, жирафы, рыцари, крестьянки, маркизы, маркитантки, амурсы, наконец, страшный “фантом” – Смерть с косой в руке»³⁰.

В беседе с актерами, предвещающей репетиции, Мейерхольд говорил о двух началах в «Маскараде», театрах Грибоедова и Шекспира: «Лермонтов задумал написать злую критику на современные нравы. И то, что должно было быть главным в пьесе, делается фоном. С грибоедовским театром не справляется Лермонтов. Перевес берет шекспировский театр. С ним Лермонтов справляется блестяще и драма ревности на первом плане»³¹. Здесь мы как будто имеем дело с одним из часто встречающихся в 1930-е годы приемов Мейерхольда – расширением круга зрительских ассоциаций. Однако на репетициях первой редакции «Маскарада» режиссер, напротив, будет препятствовать проникновению, к примеру, черт Чацкого в образ Арбенина³².

Описывая «Маскарад» в редакции 1917 года, Юрьев выделял в нем четыре черты:

величественность, холодное спокойствие, внутреннюю напряженность и сдержанность³³. Такой была формула первой редакции спектакля в представлении исполнителя главной роли. Обреченный и отрешенный от окружающих, но вместе с тем сохраняющий спокойствие, внешнюю безупречную форму, холодный ум и сосредоточенность – такой была характеристика Арбенина первой редакции.

Движения маскарадной толпы подчеркнута точно соответствовали музыкальному сопровождению А. Глазунова, менявшемуся от величественно-размеренного к «галопу» маскарада, через звук барабанной дроби за окнами квартиры Звездича, в сцене панихиды возвращавшемуся к торжественному настроению. Сложная ритмическая и звуковая партитура, которая легла в основу постановки, ставила поведение героев в строгое подчинение, что придавало спектаклю дополнительный смысл, точно сформулированный в те годы ближайшим сотрудником Мейерхольда В. Соловьевым: «Чувствуется, что кто-то невидимый управляет всеми их поступками и вовремя подсказывает им то или иное решение»³⁴. Второй постановочный принцип заключался в том, что перед каждым актером в отдельно взятом эпизоде ставилась задача рельефно выделять одну эмоцию, которой в данный момент жил его герой, и, «не закончив вполне одного переживания и не поставив, так сказать, точки над ним, не переходить к другому»³⁵. Каждому фрагменту пьесы было присвоено название (так, к примеру, 3-я картина с монологами Арбенина называлась «Ревность»), строго соответствовавшее задаче актера.

³⁰ Рудницкий К. Мейерхольд. М., 1981. С. 222.

³¹ РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 109.

³² См. записи Мейерхольда во время первых репетиций «Маскарада»: «[картина] 3. Сбивается на Чацкого» // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 114.

³³ См. интервью актера во время гастролей в Москве в 1926 году: «В постановке «Маскарада» есть много от «старого Петербурга» времен Пушкина и Лермонтова: величественность, холодное спокойствие и вместе с тем внутренняя напряженность и сдержанность» // Вечерняя Москва, 1926, 29 апреля.

³⁴ Мейерхольд в русской театральной критике. 1892–1918. С. 355.

³⁵ Юрьев Ю. М. Указ. соч. Т. 2. С. 211.

Два постановочных принципа накладывались один на другой. Во-первых, сложная ритмическая структура, во-вторых, точные, будто заимствованные из графики линии эмоциональных «маршрутов» героев (из точки А в точку В, с остановкой в каждом пункте). Обе структурные особенности будут сохранены Мейерхольдом во всех редакциях спектакля, однако к середине 1920-х годов безупречная ритмически-музыкальная организация, связывающая пластику и речь героев спектакля с музыкальным и художественным оформлением, начала постепенно пропадать, в том числе, и из-за введения на роли новых исполнителей. Во время гастролей «Маскарада» в Москве в 1926 году об этом написали многие критики. Кроме них, это отмечала и Е. Тиме в интервью в связи со 150-м исполнением «Маскарада»: «Особенно трудной была вторая картина, где Всеволод Эмильевич требовал чрезвычайно точного ритма: слово должно было сочетаться со звуком (в возобновленном виде эта точность была утеряна)³⁶. Массовые сцены, включая маскарад, поставленные, скорее, по законам музыкального театра, постепенно сами собой теряли ту важность, которая им придавалась изначально. К третьей редакции эта исключительная соподчиненность актерского исполнения музыкальному и сценическому оформлению, достигнутая в 1917 году, уйдет, а мизансцены и актерская игра будут выведены из подчинения стройной и строгой декорации Головина³⁷. Страстность в каждой сцене спектакля, к которой режиссер будет стремиться во время возобновлений «Маскарада» 1930-х годов, будто бы изнутри начнет

давить на декорацию Головина, как шампанское (одно из любимых сравнений Мейерхольда 1930-х годов) на толстое стекло бутылки.

«МАСКАРАД». РЕДАКЦИЯ 1930-Х ГОДОВ

Изменения, вносимые в «Маскарад» в 1930-е годы, можно условно разделить по нескольким направлениям: они касались, во-первых, структуры спектакля, во-вторых, текстологических нововведений, в-третьих, нового режиссерского метода Мейерхольда. Параллельно с этим существенные изменения в роль Арбенина вносил и Юрьев.

К 1930-м годам массовые сцены утратили необычайную тщательность отделки. Это было результатом не только «старения» спектакля, но еще и изменений, вносимых в него режиссером. На фоне этих сцен стали выделяться эпизоды, принципом построения которых было разделение на первый и второй планы. Так, например, в 3-й картине (встрече Арбенина с Ниной после маскарада) посреди сцены опускался занавес, чтобы вывести на просцениум (на «крупный план», как называли это Мейерхольд и Юрьев) артиста, читающего монолог. Просцениум широко выходил в зал, и таким образом, персонаж или группа в этих эпизодах на глазах зрителя буквально отстранялись от остальных действующих лиц, были выделены мизансценически. Сделано это было ради монологов Арбенина, и именно это «укрупнение» было первой попыткой в редакции 1917 года разбить драматургическую ткань произведения на отдельные эпизоды, содержащие наиболее существенные для драматического действия сцены.

³⁶ 150 представление «Маскарада». Прекрасные воспоминания. Интервью с Елизаветой Тиме // Рабочий и театр, 1926, № 15.

³⁷ См. беседу Мейерхольда с исполнителями после генеральной репетиции 27 декабря 1938 года: «Разве можно играть эстетически Лермонтова, разве можно его играть в pendant к головинским декорациям? В спектакле в этих декорациях надо играть, надо контрапунктически, построить что-то абсолютно другое. Вот тогда зазвучит» // Мейерхольд ренетирует. Т.2. С. 383.

Корректировка структуры «Маскарада» второй и третьей редакций была направлена на то, чтобы заставить сильнее и отчетливее звучать новые темы спектакля, а также вывести основных героев постановки из маскарадного «вихря». Речь идет о том, как была переработана сцена маскарада во второй редакции, та самая сцена, где впервые в пьесе лицом к лицу (а точнее, лицом к маске) Арбенин встречается с Неизвестным. «Если сравнить режиссерский экземпляр 1917 года с зафиксированными мизансценами редакции 1933 года, отчетливо бросается в глаза, что в 1933 году действие второй картины по преимуществу происходит на просцениуме, перед разрезным маскарадным занавесом, и только в двух эпизодах – в сцене с Неизвестным и в сцене со Шприхом – маскарадный зал раскрывался во всю глубину. В 1930-е годы Мейерхольд снимал разработку маскарадных сюжетов, все более обобщая маскарадную толпу, используя различные способы отстранения – сначала перенося эпизоды мазурки за маскарадный занавес, а затем просто-напросто выстроив боскетную решетку, которой в ключевых эпизодах отделял маскарадных персонажей от главных героев. Такого подчеркивания контраста общих и крупных планов, разделения персонажей на солистов и хор в спектакле 1917 года не было»³⁸.

Точь-в-точь об этом же разделении на «планы» шел спор Юрьева с Мейерхольдом перед премьерой 1917 года: правомерно ли в самом начале бросать Арбенина в вихрь маскарада или же выделять его из толпы, давая так называемый «крупный план»? В редакции 1938 года

Мейерхольд идет еще дальше, концентрируя действие во 2-й картине вокруг Звездича, Баронессы и Арбенина. Как будто устраняя неудобство, о котором Юрьев писал в «Записках», режиссер убыстрял темп этой сцены и давал указания актерам: «Стремительный темп нужен Арбенину для 3-й картины, поэтому темп должен быть взят во второй картине»³⁹.

Кроме структурных изменений, свой отпечаток на «Маскарад» наложил появившийся на рубеже 1920–1930-х годов новый режиссерский метод построения образов. «Внешне поведение Германна – писал И. Соллертинский в рецензии на постановку “Пиковой дамы” Чайковского, – строится на полухулиганской характеристике, которую Пушкин вкладывает в уста Томского: «Этот Германн – лицо истинно романтическое: у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля». По существу же он шире пушкинского образа: это – замечательно стилизованный тип необузданного романтического героя, “молодого человека XIX столетия”, охваченного наполеоновским честолюбием, демоническими страстями, чайльдгарольдовской тоской и гамлетической рефлексией <...>. В нем собраны черты героев Стендаля (Жюльен Сорель из “Красного и черного”), Бальзака, Лермонтова и даже частично Достоевского. ...Он – чужой среди всех этих Томских и Елецких, Нарумовых и Чекалинских, жуирующих гвардейцев и банкометов. Его социальное одиночество роднит его и с мейерхольдовским Чацким из “Горя от ума”»⁴⁰.

Здесь сформулированы не только черты персонажа, увлекшего режиссера в «Пиковую даму», «Маскараде», «Даме с камелиями»

³⁸ Черушев А. Указ. соч.. С. 366.

³⁹ РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 353.

⁴⁰ Соллертинский И. Письма из Ленинграда. «Пиковая дама» // В.Э. Мейерхольд. «Пиковая дама». Замысел. Воплощение. Судьба. Сборник документов и материалов. СПб., 1994. С. 294.

Pro memoria

(Арман Дюваль в исполнении М. Царева) и даже пушкинском Самозванце, но сам принцип построения Мейерхольдом сложного и многогранного образа «молодого человека XIX столетия», вбирающего в себя черты многих литературных и исторических персонажей. Именно этот образ всеми силами стремился быть воплощенным Мейерхольдом и Юрьевым в другом «необузданном романтическом герое» – Арбенине второй и третьей редакций.

В гранях, которыми поворачивается к публике Арбенин, начинают отражаться образы других мейерхольдовских спектаклей. Во второй редакции Юрьевым и Мейерхольдом была выделена тема сумасшествия героя, ставшая, как рассказывал актер, «одной из ведущих сторон психики Арбенина»⁴¹ Сцена сумасшествия роднила Арбенина с Германном из «Пиковой дамы» Чайковского, поставленной в ленинградском Малом оперном театре в 1935 году. Отразилась в Арбенине второй и третьей редакции и Чацкий. Напомним, что высказывания о «грибоедовском театре», равно как и упоминание Чацкого, звучали еще во время первых репетиций пьесы, но тогда за этими отсылками стоял, как считал Мейерхольд, замысел Лермонтова – дать «злую критику на современные нравы», который удался автору «Горе от ума». В 1930-е годы в сопоставлении было иное содержание. «Вести сцену чуть легче, не так мрачно, больше от Чацкого, слегка высмеивая»⁴², – подсказывал Мейерхольд Юрьеву во время репетиций третьей редакции спектакля в 1938 году.

Однако неверно было бы утверждать, что в образе Арбенина

режиссер искал черты Чацкого. Особенностью редакций 1930-х годов было то, что одни и те же образы-отражения сопровождали не только главного героя, но и других персонажей «Маскарада». Это были внутренние ассоциативные ряды, которые связывали образы лермонтовской пьесы, обеспечивали их сложную взаимосвязь. Черты Чацкого в определенных моменты отражались и в Звездиче. Репетируя сцену, где Арбенин обвинял Звездича в шулерстве, Мейерхольд подсказывал исполнявшему роль Звездича Болконскому: «Потом – пошел быстро. Это чему соответствует? Такой фразе Чацкого: “старух зловещих, стариков...” – и он идет, но нельзя тут молчать: ты должен отступить от этих стариков: “Все против меня...” (показывает). Отступление: “старух зловещих, стариков, дряхлеющих над выдумками, вздором...”»⁴³.

В самом финале этой сцены изможденный Звездич после минутной вспышки негодования и «отступления», в конце концов окончательно терял силы. «Ты уронил саблю и стоишь, уже сам собой, – подсказывал Мейерхольд Болконскому. – Может тут пот со лба тирать и потом <...>: “О где ты, честь моя...” Вот как хорошо. Это же прямо из Гамлета»⁴⁴.

Но почему это, по-видимому, неожиданно родившееся сближение Звездича с Гамлетом так взволновало Мейерхольда? Какая мысль, стоявшая за этим сближением, увлекла его?

Цепочки ассоциаций в его поздних спектаклях в некоторых случаях (как, к примеру, Арбенин и Германн) легко усваивались зрителями. Однако в этом конкретном эпизоде – «гамлетовской» теме в

⁴¹См.: Интервью с Ю. Юрьевым к возобновлению «Маскарада» // *Вечерняя Красная газета*, 1933, 23 декабря.

⁴²Мейерхольд репетирует. Т. 2. С. 322.

⁴³РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 357.

⁴⁴Там же.

«Маскараде» – ассоциативный ряд был намного сложнее. В упоминаемой выше статье Ив. Иванова было приведено письмо шестнадцатилетнего Лермонтова, написанное тетке М.А. Шангирей, однажды нелестно отозвавшейся о шекспировском «Гамлете»: «Ma chere tante. Вступаюсь за честь Шекспира. Если он велик, то это в “Гамлете”, если он истинно Шекспир, этот гений необъемлемый, проникающий в сердце человека, в законы судьбы, оригинальный, то-есть неподражаемый Шекспир – то это в “Гамлете”. <...> Ваше письмо меня воспламенило: как обижать Шекспира?»⁴⁵.

Возможно, именно это письмо Лермонтова о «Гамлете» и вспомнил Мейерхольд, когда заметил сближение образа «Маскарада» с шекспировской пьесой и одобрил его. Однако «гамлетовская» тема в спектакле не исчерпывалась неожиданно родившейся ассоциацией Звездич – Гамлет. Она проникла и в образ Арбенина, а за нею стояли некоторые биографические предпосылки.

Арбенина Юрьев впервые сыграл в день 25-летия службы на сцене Императорского театра, а в последних спектаклях он выступал уже пожилым актером. И напоминать эти выступления могли гастроли виденного Юрьевым в молодости Эрнесто Росси, который стариком исполнял роль Ромео⁴⁶. На это требовалась совершенно особая актерская смелость, и вместе с тем человеческой смелостью было отмечено заявление Юрьева, сделанное в 1939 году, за несколько месяцев до ареста Мейерхольда: «Самая большая моя мечта – сыграть Гамлета. Я много думаю о нем, много работаю с В.Э. Мейерхольдом, который собирается его ставить. Но я



не хочу и не могу сейчас говорить о нем: я считаю, что пока роль не сделана, к ней нельзя прикасаться грубо, нельзя выносить на свет то, что существует только в замыслах, во многом несовершенных и незаконченных»⁴⁷. Нам практически ничего не известно о совместной работе или хотя бы о переговорах между актером и режиссером, связанных с этой ролью и спектаклем, о котором до конца жизни мечтал Мастер. Возможно, постановка и распределение ролей в «Гамлете», которого режиссер собирался ставить в Театре драмы имени А.С. Пушкина⁴⁸, были обговорены еще до того, как Юрьев и Вивьен на обсуждении «Маскарада» Комитетом по делам искусств заявили о своем желании оставить Мейерхольда в штате театра.

Но в нескольких предложениях актера о готовящейся роли Гамлета содержится кроме прямого, еще и скрытый смысл. О Гамлете будто бы

Вс.Мейерхольд. 1921

⁴⁵ Иванов Ив. Указ. соч.

⁴⁶ По воспоминаниям Станиславского, Росси «уже не мог его играть, но восхитительно рисовал его внутренний образ».

⁴⁷ Юрьев Ю. Мой путь к Шекспиру // Театр, 1939, № 4.

⁴⁸ «Гамлет» упоминается в списке спектаклей, с которыми были связаны постановочные планы Мейерхольда в Театре драмы имени А.С. Пушкина в конце 1930-х годов. В начале 1939 года Б. Пастернак по просьбе режиссера взялся за новый перевод «Гамлета». Тогда же поэт получил от Мейерхольда приглашение в Ленинград посмотреть только что выпущенный им «Маскарад». См.: Пастернак Е. Борис Пастернак. Биография. М., 1997. С. 545.

Pro memoria

из суеверия и с опаской (в действительности же это звучало вызовом) говорил 67-летний актер, которого в эти годы практически перестали занимать в новых постановках театра. Роль Гамлета была предметом его раздумий в 1900-е годы⁴⁹, однако позже Юрьев как будто оставил этот замысел: Гамлета нет в обширном репертуаре шекспировских образов актера. Если вспомнить, что и А. Южин, исполнявший роль Гамлета в молодости, в дальнейшем редко возвращался к ней, трезво оценивая свою неудачу, в «заявке» Юрьева на эту же роль можно увидеть поворот актера в преемственности от А. Южина к А. Ленскому (оба были учителями актера в Филармоническом и Театральном училищах в Москве), чье исполнение Гамлета было признано одной из главных удач актера.

Говоря в 1911 году о «шекспировском театре», как об одном из источников лермонтовской трагедии, Мейерхольд ссылаясь на «Отелло». В третьей редакции лермонтовского спектакля мотивы «Отелло» остались, но вместе с ними тонким, почти скрытым от глаза ручьем вливалась гамлетовская тема. Репетируя эпизод воспоминаний Казарина («Я вспоминаю про прежнее...») во 2-й сцене второго действия, режиссер подкажет: «Вот теперь, когда уже все сделано, когда все яды вы в него [Арбенина] уже влили, остается только это – шампанское»⁵⁰. Два выбранных Мейерхольдом образа – яд намеков Казарина и «шампанское» его воспоминаний – рифмуются с отравлением Нины. Они рождают и еще одну устойчивую ассоциацию: вино с ядом отсылает к финалу шекспировской трагедии, бокалу, предназначавшемуся Гамлету.

Сопоставление давало иное зрительское отношение к Арбенину (вспомним, что Арбенина – Юрьева первой редакции Кугель называл «карателем») и резко усиливало звучание темы противостояния Арбенина и «света». Виножник отравления Нины сам оказывался «отравлен» Казариным.

К подобным сложным биографическим, литературным, музыкальным ассоциациям режиссер обращался затем, чтобы расширить горизонт лермонтовской драмы. Несколькими годами ранее, обсуждая в Государственной академии искусствознания свою постановку «Пиковой дамы», в ответ на доклады Соллертинского, Гвоздева и других критиков Мейерхольд скажет: «Этот спектакль (“Пиковая дама”. – В.З.) вызывает ряд ассоциаций. Что это значит? Это значит, что не простое желание рассказать повесть о каком-то Германне, не простое желание представить зрителю какой-то любовный адюльтер Германна и Лизы мы имели, – вовсе это не может и не должно нас интересовать. Нам нужно было создать такую атмосферу (и мы ее, кажется, создали), которая бы вызвала в зрительном зале эти новые ассоциации, которые вводят зрительный зал к критическому отношению к тому миру, которого уже сейчас нет. И этот “молодой человек XIX века”, и то, что ваши мысли бросаются то к Стендалю, то к Бальзаку, то к Достоевскому, – это и есть то качество, которое мы обрели в данном спектакле»⁵¹. Стоит ли говорить, что кроме «Пиковой дамы» это качество обретали практически все (за исключением, возможно, «33 обмороков») спектакли Мейерхольда 1930-х годов.

⁴⁹ В 1909 году в Александринском театре замышлялось возобновление «Гамлета», заглавную роль в котором должен был сыграть Юрьев. Однако по неизвестным нам причинам Гамлет так и не был исполнен им в те годы. В интервью 1909 года, данном в связи с готовящейся ролью, Юрьев рассказывал, что работал над ролью в течение десяти лет. «Роль Гамлета я штудировал с А.П. Ленским. Он даже зарисовывал мне более яркие моменты постановки трагедии, как они ему представлялись. Эти наброски он отдал мне» // Театральный день, 1909, № 28.

⁵⁰ РГАЛИ. Ф. 998. Оп. № 1. Ед. хр. 355.

⁵¹ Заседание в Государственной академии искусствознания, посвященное обсуждению постановки оперы «Пиковая дама». 30 января 1935 года // В.Э. Мейерхольд. «Пиковая дама». Замысел. Воплощение. Судьба. С. 252–253.



Я. Малютин –
Неизвестный,
Ю. Юрьев – Арбенин,
Е. Студенцов – Звездич.
1930-е годы

Во время последнего возобновления «Маскарада» основное число репетиций пришлось на сцены с участием новых актеров, прежде не занятых в «Маскараде», в ролях игроков, Казарина, Звездича, Шприха и некоторых других. Именно поэтому, говоря о позднем методе

Мейерхольда, мы берем в качестве примеров указания, сделанные режиссером исполнителям этих ролей. Однако нет оснований сомневаться, что этот метод был использован режиссером и в работе с Юрьевым, Тиме, Вольф-Израэль и остальными актерами в 1933 году.

В нашем распоряжении нет стенограмм репетиций второй редакции «Маскарада». Однако нужно заметить, что к тому моменту режиссерский прием, основанный на идее взаимопроницаемости образов и мотивов, уже сложился.

Вполне возможно, что на репетициях 1938 года продолжалась работа, которая была начата Мейерхольдом еще в 1933 году.

Лермонтовский спектакль в редакциях 1930-х годов был начинен литературными и театральными мотивами, а на его героев была как будто наброшена сеть художественных ассоциаций, связанных с захватившей Мейерхольда темой «молодого человека XIX столетия». Эти «отражения» были отнюдь не случайны и подчинялись определенной системе.

Зрительский эффект от этого спектакля точно сформулировал Ю. Юзовский в одной из последних рецензий на «Маскарад»: «Этой ассоциаций, который вызывает спектакль, доставляет глубокое наслаждение, как от мгновенного проникновения в эпоху, от ощущения хотя бы в намеке трагического конфликта с действительностью, в котором обретались лучшие умы того времени»⁵². Кроме структуры и метода, в поздних редакциях «Маскарада» иначе разрабатывались некоторые ключевые темы. Особенностью лермонтовского спектакля 1933 и 1938 годов было то, что его главной темой стала страсть, а точнее, запас сил и страсти в человеке, которые всегда, даже в самых суровых и трагических обстоятельствах, не могли не найти себе выхода. Вспомним, как сам Лермонтов объяснял запрещение «Маскарада» цензурой:

«Драма “Маскарад”, в стихах, отданная мною на театр, не могла быть представлена по причине (как мне сказали) слишком резких страстей и характеров...»⁵³.

Сдержанность, скованность и подчиненность героев, присутствовавшие в первой редакции спектакля, постепенно уступали место внутреннему ощущению полноты жизни и томлению от неизрасходованной силы. «Порабощенность страстью» здесь уступала место переизбытку страстей, желаний, надежд и страданий.

Если в первой редакции ритм, темп и мизансцены были во многих сценах подчинены музыке Глазунова и декорации Головина, то в последней центром организации спектакля стал сам лермонтовский стих, в котором, как он однажды остроумно заметил, всегда «сидит джигит». На это обратил внимание Ю. Юзовский: «Обнаруживается в спектакле не только красота лермонтовского стиха, но его внутренняя страстность, с которой он стремится, мчится – параллельно со страстями самих героев, чтобы там завязать единый узел»⁵⁴. Страстным, «пенящимся», как настаивал Мейерхольд, был князь Звездич. Артисту Томскому, репетировавшему роль Казарина, в уже упоминавшейся сцене воспоминания о молодости режиссер делал такие указания: «“Я вспоминаю про прежнее...” – не надо тянуть. Получается, как будто прежнее было скучно и неприятно. Ничего подобного – это было замечательно...»⁵⁵. Баронесса Штраль (Е. Тиме) под маской на балу резвилась и разыгрывала кокетку, чтобы остаться не узнанной князем. Банкометы и просто следившие за игрой, бессловесные маски на балу, три

⁵² Юзовский Ю. Лермонтовский спектакль // Советское искусство, 1939, № 21 (601), 12 февраля.

⁵³ Лермонтов Ю. Объяснение по делу о неправомерных стихах // Вестник Европы, 1887, № 1.

⁵⁴ Юзовский Ю. Там же.

⁵⁵ Мейерхольд репетирует. Т. 2. С. 337.

барышни, входящие в зал («три грации – как у Брюллова»⁵⁶), – во всех здесь таилась страстность.

В сцене анекдота, который Арбенин рассказывает Звездичу за карточным столом, вопросительные реплики князя и ответы на них должны были звучать отрывисто, «как звук рапир в бою», «чтобы после этого вся атмосфера была замороженная»⁵⁷. Даже Неизвестному – Малютину Мейерхольд на репетиции жуткой, пугающей сцены сумасшествия Арбенина делал указание: «Я покинул все: женщин и любовь» – отсюда бешеный темп. Как Ленский! Надо нестись, надо захлебнуться. <...>

Из темпа – кода. “Узнал я истину” – пауза, “Тебе открою” – и в крик: “Ты убил жену!” И дальше холодно: “Я все сказал”. Испанский театр здесь весь»⁵⁸.

На репетициях 1938 года режиссер объяснял, что собирается давать большое количество холодных тонов в противоположность тому, что во время репетиций первой редакции называлось «блоковскими тонами». «Это все шло от блоковских мотивов, – когда горели лампы и т.д. А тут надо заморозить немного, и будет сильнее, грознее»⁵⁹.

Однако грозными в третьей редакции «Маскарада» будут отнюдь не герои, но подчеркнута вещественные образы, к которым Мейерхольд прибегает во время репетиций сцен пьесы. «Надо <...> плевать на Арбенина этими огненными струями, обрызгать его, чтобы он весь был в огне, – описывает он сцену финала пьесы. – Как будто вы [Звездич] взяли баллон бензина, а Неизвестный спички чиркает и кидает, и он весь в пламени»⁶⁰.

Новая интерпретация Неизвестного оставляла за ним загадочность и таинственность, но стремление Мейерхольда к конкретности меняло акценты в финальной сцене. «Лермонтов сознательно делает загадочной фигуру Неизвестного при первых двух его появлениях на сцене для того, чтобы дать Неизвестному возможность открыть себя в последней 10-й картине. Здесь он решительно разрывает окружающий его таинственный покров и предстает перед Арбениным во всей реальности своей собственной трагической судьбы. <...> Мщение Неизвестного достигает своего высшего предела в тот момент, когда Арбенин в отчаянии узнает мстителя (“Прочь – я узнал тебя, – узнал!”) и перед мысленным его взором возникает картина содеянного им в жизни зла»⁶¹, – вспоминал исполнитель этой роли Я. Малютин. Другими словами, Неизвестный последней редакции в последней сцене был признан Арбениным. Это стало закономерным завершением движения спектакля в сторону конкретности мотивировок лермонтовских героев. «Откуда я беру эти краски? – обращался к Малютину Мейерхольд во время репетиции сцены, – Из Бальзака. Только оттуда. Тогда верно будет. “И я покинул все с того мгновенья... (показывает)... и поклонился им”. <...> “Ты убил свою жену!” – Да, я виню, я видел, как ты всыпал яд, на балу, в мороженое, я знаю, – ты убил свою жену!” – Конкретно: он видел. Вот это будет Лермонтов»⁶².

Повторим еще раз. Изменения, происходившие с «Маскарадом» в 1930-е годы, были связаны, во-первых, с изменениями, которые вносил режиссер в структуру

⁵⁶ Там же. С. 379.

⁵⁷ РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 353.

⁵⁸ Мейерхольд репетирует. м. 2. С. 324.

⁵⁹ РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 355.

⁶⁰ РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 353.

⁶¹ Малютин Я. Актеры моего поколения. М.; Л., 1959. С. 101.

⁶² РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 353.

Pro memoria

спектакля; во-вторых, с его новым методом построения образов.

Однако параллельно с этим изменения в роль Арбенина вносил и сам Юрьев. Нагляднее всего это проявилось в 3-й картине пьесы – сцене встречи с Ниной после маскарада. В ней звучали монологи главного героя – «исповедь», как называл их Юрьев. «Здесь – перелом пьесы. С этого момента драма Лермонтова переходит в другую плоскость. От сложных, тончайших, я бы сказал, интеллектуальных переживаний этого свободолюбивого, гордого, взыскательного, мятущегося человека драма переходит в область человеческого инстинкта...»⁶³. Такое развитие роли было заложено режиссером изначально, оно несколько не сковывало артиста, но давало возможность сконцентрироваться на «переломном» моменте в развитии характера героя.

Вот какого рода изменения постепенно вносил актер в этот эпизод: «Раскрыв себя Нине, он почувствовал облегчение, вся тяжесть с него слетела, и он ощутил такой прилив нежности и такую жажду счастья, что невольно стал верить в полное свое перерождение.

Этот момент мне хотелось подчеркнуть как можно ярче.

Но нелегко мне это давалось. Я произносил раньше всю эту тираду очень горячо, темпераментно, как бы в порыве и ощущал постоянно, что это путь наименьшего сопротивления, малоинтересный, шаблонный.

Долго я блуждал в поисках иного, более глубокого выявления.

И вот только недавно, как мне кажется, обрел то, к чему стремился.

На одном из спектаклей после фразы Нины «Опять ты не

доволен... Боже мой!», я вдруг почувствовал, что мне не нужно сразу покрывать реплику, как я это делал раньше; наоборот, у меня явилась потребность сделать большую паузу, чтобы уложить в себе предыдущее настроение, отойти от него и зажить другим. И ни в коем случае не торопиться произносить слова, а мягко, нежно привлечь Нину к себе и замереть на мгновение. И только после этого сказать: «О, нет...» – Опять пауза и снова замереть, а дальше тихо-тихо, чуть слышно – и опять же на паузах: «Я счастлив, счастлив», прижимая ее голову к своей. Потом, опять-таки после паузы, чуть ли не по-детски заглядывая ей в глаза, произнести:

*Оставим прежнее! забвеньё
Тяжелой, черной старине!*

Казалось бы, что Арбенин на вершине счастья... И вдруг – браслет!..»⁶⁴.

«Груз тяжких дум» и отчужденность, которыми был обременен герой с самой первой сцены, оставался всегда, но на первый план постепенно выходила другая черта Арбенина – боязнь потерять Нину.

Темы борьбы и мечты о примирении с самим собой и своим прошлым были акцентированы в монологах, сохранившихся в аудиозаписи. После перелома, обнаружения Арбениным пропажи браслета, в его голосе появлялся смятение, вместе с отчаянной мольбой, которое прерывается протяжным, полным отчаяния возгласом «Но если я обманут...». Во второй части сцены за словами героя отчетливо слышится ярость и угроза, направленные в адрес Нины, но, в сущности, адресованные самому себе. Так происходило

⁶³ Юрьев Ю.М. Записки. Т. 2. С. 441.

⁶⁴ Там же.

своеобразное замыкание, которое и предвещало трагическую драму мщения и сумасшествие героя. Подобное решение сцены было не очевидным и вызвало возражения одного из зрителей этого спектакля, филолога Б. Эйхенбаума. Этот спор носил принципиальный характер и прямо касался интерпретации образа Арбенина, так что остановимся на нем подробнее.

Б. ЭЙХЕНБАУМ В ПОЛЕМИКЕ С Ю. ЮРЬЕВЫМ И В. МЕЙЕРХОЛЬДОМ

Анализируя различные влияния на этот спектакль, мы уже вспоминали мейерхольдовские постановки «Пиковой дамы» и «Горя уму». Однако до настоящего момента ни разу не был поставлен вопрос о связи этого спектакля с филологическими исследованиями 1930–1940-х годов, давшими новую интерпретацию как самой пьесе «Маскарад», так и различным литературным влияниям на лермонтовскую прозу и поэзию. На репетициях 1938 года Мейерхольд обращал внимание на близость Неизвестного героям Бальзака. Практически в это же время Б. Томашевский, работая над исследованием о влиянии западноевропейской литературы на произведение Лермонтова, указывал на связь бальзаковских «Шуанов» с «Вадимом»⁶⁵. Таково одно из возможных сближений.

Еще один пример – отношение Юрьева и Мейерхольда с Эйхенбаумом, выдвинувшим оригинальную идею возвращения к первоначальному варианту лермонтовского текста и вступившим в полемику с создателями спектакля.



Вс. Мейерхольд.
1930-е годы

Во время репетиций 1917 года Мейерхольду определенно было известно, что канонической редакции пьесы (с безумием Арбенина в финале) предшествовала редакция, которая заканчивалась убийством Нины. Но это никак не отразилось на решении ставить четырехактную редакцию без купюр и текстологических изменений⁶⁶. Вопрос о возвращении к первоначальному замыслу Лермонтова впервые был поставлен Эйхенбаумом в 1935 году, когда в собрании сочинений Лермонтова была опубликована обнаруженная в 1930-е годы в бумагах семьи Якушкиных новая редакция «Маскарада»⁶⁷. В ней было 4 акта, однако отсутствовала сцена сумасшествия Арбенина

⁶⁵ См.: Томашевский Б. Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция // Литературное наследство, М., 1941. Т. 43–44. С. 469–516.

⁶⁶ Редакция «Маскарада» была посвящена статья, опубликованная в 1911 году в «Ежегоднике императорских театров». См.: «Маскарад» М. Ю. Лермонтова в драматической цензуре // Ежегодник императорских театров. 1911. Вып. V. С. 55–57.

⁶⁷ Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений: В 5 т. . М.; Л. 1935. Т. 4. С. 522–551.

(пьеса заканчивалась отравлением и смертью Нины). Из всех известных редакций эта была самой первой, она предшествовала читанной цензором Ольдекопом трехактной редакции (которая затем была возвращена автору с указаниями для переработки). Комментируя публикацию, Эйхенбаум писал: «Ею нельзя заменить традиционную вторую редакцию, но она дает очень ценный материал для изучения работы Лермонтова над созданием пьесы. В результате сличения этой рукописи с текстом канонической (второй) редакции мы получаем более 600 новых стихов "Маскарада", в числе которых есть целые большие сцены и монологи»⁶⁸. В этих же комментариях он впервые высказал идею о том, что каноническая редакция является плодом цензурного нажима: «Подлинный "Маскарад" остается по существу неизвестным, поскольку первая редакция до нас не дошла, а все остальные являются в большей или меньшей степени искажениями первоначального замысла, сделанными под цензурным давлением»⁶⁹. Спустя несколько лет эта идея предстанет цельной программой возвращения к первоначальному лермонтовскому замыслу.

В конце 1930-х годов Эйхенбаум неоднократно возвращался к этой проблеме⁷⁰, а наиболее обстоятельно раскрыл ее на научно-творческой конференции, собранной (по случаю 100-летия со дня гибели Лермонтова) в апреле 1940 года Кабинетом Островского и русской классики ВТО. Конференция была посвящена одной-единственной пьесе Лермонтова, а прочитанный Эйхенбаумом доклад назывался «Пять редакций "Маскарада"»⁷¹. «Я могу теперь уже решительно

утверждать, что появление четвертого акта с Неизвестным подсказано было не художественными, не принципиально драматургическими соображениями. <...> Авторский замысел пьесы и ее первоначальная редакция, предложенная театру, были иными»⁷². Поставленный им вопрос касался того, можно ли считать канонической четырехактную редакцию 1835 года с сумасшествием Арбенина в финале: «Вывод, документированный отзывом Ольдекопа и письмом Лермонтова, заставляет все же поставить вопрос о возможности восстановления трехактной редакции – если не для основного текста в издании (для этого недостаточно имеющихся текстологических данных), то для создания сценической редакции, освобожденной от цензурных уступок и от театральных компромиссов. Тут может помочь новонайденная рукопись, предшествовавшая трехактной редакции и во многом с ней совпадающая: она кончается смертью Нины»⁷³. Б. Эйхенбаум допускал возможность ввести материалы из найденной рукописи в постановки (в том числе, канонических редакций), обращая внимание на то, что новые реплики и монологи существенно корректируют образы не только Арбенина, но и Казарина, и остальных героев. Еще одним его предложением было создание новой редакции пьесы на основе уже имеющихся: «Я думаю, что театроведы и режиссеры должны произвести такой опыт реконструкции "Маскарада", опираясь, с одной стороны, на приведенные исторические факты и теоретические соображения, а с другой – на имеющийся текстовый материал: три первые

⁶⁸ Там же. С. 521.

⁶⁹ Там же. С. 520.

⁷⁰ См.: Эйхенбаум Б. Три редакции «Маскарада» // Искусство и жизнь, 1939, № 3.

⁷¹ Эйхенбаум Б. Пять редакций «Маскарада» // «Маскарад» Лермонтова. Сборник статей. М.; Л., 1941. С. 93–108.

⁷² Там же. С. 105–106.

⁷³ Там же. С. 108.

акта “канонической” редакции и текст новонайденной рукописи»⁷⁴. У концепции Эйхенбаума были оппоненты. В частности, К. Ломунов выдвигал совершенно иное обоснование причин, заставивших Лермонтова сделать добавления в пьесу: «Четвертый акт органически входит в ткань пьесы и представляет собой великолепный сценический материал. ...Мы склонны думать, что Лермонтов написал четвертый акт не по “приказу” цензуры, а по “заказу” деятелей театра, артистов»⁷⁵. Заявленные Эйхенбаумом в 1935 году текстологические проблемы «Маскарада», разумеется, не могли не обратить на себя внимание Мейерхольда. Перед началом репетиций третьей редакции спектакля (предположительно в сентябре 1939 года) ученый был приглашен в Пушкинский театр прочесть доклад о пьесе.

Дочь литературоведа О. Эйхенбаум вспоминала: «Когда Мейерхольд ставил “Маскарад”, он пригласил Бориса Михайловича прочесть актерам лекцию»⁷⁶. В воспоминаниях нет уточнения, когда именно был прочитан доклад, однако можно предположить, что приглашение последовало именно в связи с целостным пересмотром пьесы, коснувшимся, в том числе, новых вставок в сценический текст, которых не было во второй редакции спектакля. На это указывают и предшествующие рассказу о лекции воспоминания О. Эйхенбаум об отношении ее отца к спектаклю «Маскарад» и исполнителю роли Арбенина: «Не был доволен папа и инсценировкой “Маскарада” в Александринском театре, потому что Арбенина играл знаменитый Юрьев, а папа его не любил. Кроме того, он считал, что последнюю

сцену Лермонтову навязала цензура и ее следует снять. Но Юрьев был уверен, что этот акт – самый выигрышный для актера, потому его надо сохранить»⁷⁷. На расхождении Юрьева и Эйхенбаума в интерпретации Арбенина мы остановимся позже. Здесь важно отметить, что Мейерхольд до начала работы над третьей редакцией был знаком, во-первых, с предложениями Эйхенбаума о возвращении к трехактной редакции без сумасшествия Арбенина в финале (которое он отверг), во-вторых, о включении фрагментов найденной рукописи в канонический текст (которое он принял).

Перед началом репетиций был составлен список разночтений новонайденной редакции с канонической»⁷⁸. Вслед за тем актеры получили новые вставки в свои роли. В «Дорогах жизни» Е. Тиме привела переданную ей Мейерхольдом записку, из которой следовало, что реплика Баронессы из 3-й сцены второго действия канонической редакции была дополнена монологом из новонайденной рукописи»⁷⁹.

Уточнения вносились и в роль Казарина, которая приобрела за счет обнаруженной редакции новые существенные черты. «Есть несколько редакций “Маскарада”, – пояснял Мейерхольд в предшествующей репетициям спектакля беседе, – и в них Казарин имеет ряд строк, которые открывают иное. Он изображен вождем игроков. Он говорит, что теперь за игру можно попасть и в Петропавловскую крепость, куда брали не только политических, но и игроков. Оказывается, среди игроков были политические. Они конспирировались под игру, это была политическая мимикрия. “И часто мысль гигантская заводит

⁷⁴ Там же.

⁷⁵ Ломунов К. «Маскарад» Лермонтова как социальная трагедия // «Маскарад» Лермонтова. С. 47.

⁷⁶ Из воспоминаний О.Б. Эйхенбаум // Эйхенбаум Б.М. «Мой современник». Художественная проза и избранные статьи 1920–30-х годов. СПб., 2001. С. 629.

⁷⁷ Там же. С. 628.

⁷⁸ См. РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 351.

⁷⁹ См. Тиме Е. Дороги искусства С. 209.

Pro memoria

пружину пылкую ума". Таким образом, у Казарина нужно больше значимости... Тут многое недоговорено, Казарин загадочен»⁸⁰. Речь шла о монологе Казарина из 4-й сцены второго действия, расширенном за счет вставки из рукописи:

*«...Да, я почувал издали,
Что скоро нам он будет нужен –
Союз наш стал не слишком дружен
И годы тяжкие пришли.
За то, что прежде, как нелепость,
Сходило с рук не в счет бедам,
Теперь Сибирь грозитяся нам
И Петропавловская крепость.
В такие страшные года,
Когда все общество готово
Вдруг разорваться навсегда,
Нужней нам боле, чем когда,
Товарищ умный, господя,
С огнем в груди и силой слова...»⁸¹.*

«Помню, – писала Е. Тиме, – как Мейерхольд объяснял новому исполнителю роли Казарина, что он, Казарин, и есть главное зло в жизни Арбенина. Неизвестный – это Рок, Возмездие, а Казарин – демон-искуситель»⁸².

В спектакле 1938 года образ Казарина был разработан очень подробно. По значимости он стал практически вровень с Неизвестным.

Сам же монолог репетировался с исполнителем роли В. Гайдаровым несколько раз с очевидной целью дать новые штрихи к образу исторической эпохи: «Мы тут немного пропустили: "... и Петропавловская крепость". Возьмем еще раз. Это нельзя так просто, так это будет вставка ни к селу, ни к городу.

Я думаю, что было бы хорошо, если бы на слова "... и Петропавловская крепость" – Урванцов (исполнитель роль 3-го

понтера. – **В.3.**) сказал: "Тс-с!" (показывает: прикрывает рот рукой, встает и тихонько отходит)"⁸³.

Кроме прямых нововведений, оказавших влияние на общий замысел спектакля за счет пересмотра образов, Мейерхольд менял и общий тон сцен. Переработке, к примеру, подверглась сцена в игорном доме из 4-й сцены второго действия, в первой редакции которой (существенно отличавшейся от канонической) игроки вступали в сговор против князя. Смех игроков в этой сцене Мейерхольд называл «смехом затаенной шарады»: «Покашливание, смех – какой-то замысел. Против князя здесь замысел. Хозяин говорит: "Надо князя сегодня пощупать". Неужели он говорит это одному Казарину? Нет. Еще кому-то говорил. Все это знают. Поэтому такая встреча князя»⁸⁴.

Все это свидетельствует, что Мейерхольд воспользовался советом Эйхенбаума и ввел в текст канонической редакции фрагменты из обнаруженной первой редакции. В таком случае, особый интерес представляет вопрос, почему же он не пошел по предложенному Эйхенбаумом пути отбросить последний акт пьесы как навязанный цензурой?⁸⁵ Попробуем восстановить предпосылки возникновения идеи Эйхенбаума и возможную реакцию на них Мейерхольда.

Мысль о том, чтобы вернуться к первой редакции и признать акт с сумасшествием Арбенина данью Лермонтова цензуре, Эйхенбаум аргументировал чрезвычайно

⁸⁰ Мейерхольд репетирует. Т. 2. С. 320.

⁸¹ См. репетиции третьей редакции «Маскарада»: «Идет монолог Казарина: "... и с силой слова». Входит Арбенин, ему скорее уступают стул». (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 355.)

⁸² Встречи с Мейерхольдом. Сборник воспоминаний. М.; Л., 1967. С. 150.

⁸³ РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 355.

⁸⁴ Мейерхольд репетирует. Т. 2. С. 375.

⁸⁵ Мы не знаем дополненно, провозгласило ли это предложение на лекции, прочитанной Эйхенбаумом перед актерами театра, однако сам Мейерхольд рассказывал на репетиции: «Недавно найдена другая редакция «Маскарада». Там 4 акта и нет сумасшествия Арбенина. Но первого экземпляра этой редакции все же не нашли. Может быть, его можно еще будет найти, но пока мы играем по этому экземпляру»// РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 353.

обстоятельно. Он ссылался на Шиллера, на которого в значительной степени ориентировался Лермонтов, разбирая природу зрительского сочувствия к его героям: «Вопрос не в самом сострадании, а в его качестве, в его составе, в его смысле. Сострадание к злодею, наказанному “провидением”, – это не столько сострадание, сколько обыкновенная жалость, и притом в данном случае весьма умеренная, весьма элементарная. Совсем не о таком сострадании хлопотал Шиллер и не к такому состраданию стремился Лермонтов. “Маскарад” был написан не для того, чтобы придумать (в отличие от прочих мелодрам) такую казнь злодею, при которой у зрителя, рядом с чувством морального удовлетворения (“так ему и надо!”) просыпалось бы и некоторое чувство жалости, – это, я полагаю, ясно из всего вышеизложенного. “Маскарад” – высокая лирическая трагедия, в которой сострадание должно иметь совсем другую цену»⁸⁶. Однако была еще и другая сторона в размышлениях Эйхенбаума.

В конце 1930-х годов ему, как и остальным, постоянно приходилось сталкиваться с чрезвычайно жесткими правилами прохождения текстов не только на сцену, но и в печать. Произведения менялись до неузнаваемости, корректировались самими авторами вплоть до полного изменения своего первоначального замысла (как, к примеру, переделки пьес М. Горького). Вмешательство редакторов и цензоров, а иногда и самих авторов, искажало первоначальный замысел произведений, что прямо сказывалось на результатах. Возвращение к первоначальному замыслу (и тексту) автора могло стать в этом



случае общим решением проблемы изучения текстов, претерпевающих цензурные вмешательства. Текстов XIX века так же, как и текстов современных авторов. Такой подход очевидным образом пересмыслил функции текстолога и историка литературы, ставя новые задачи выявления первоначального замысла автора, еще не подвергнувшегося цензурной обработке. По-видимому, именно в этих обстоятельствах скрыты причины той настойчивости, с какой Эйхенбаум предлагал возвратиться к трехактной редакции пьесы⁸⁷.

Рискнем предположить, что вариант подобного возвращения мог рассматриваться Мейерхольдом. Во-первых, соблазнительной должна была ему показаться сама идея

Ю. Юрьев - Арбеннин.
1938

⁸⁶ Эйхенбаум Б. Пять редакций «Маскарада». С. 107.

⁸⁷ См. Эйхенбаум Б. *Мой временник...* СПб., 2001. С. 96: «История не принадлежит к числу бескорыстных, чисто теоретических наук (если такие вообще есть). Кто-то в шутку назвал ее «пророчеством назад». Это вовсе не так странно, как может показаться. Да, мы пророчествуем назад, чтобы таким образом разобраться в современности, – потому что не можем пророчествовать вперед. <...> История – особый метод изучения или истолкования современности».

Pro memoria


третьей редакции спектакля как постановки новой – найденной – редакции пьесы. При постановке «Горе уму» и «Ревизора» режиссер уже использовал разные редакции пьес для сценического текста, а новое (в самом буквальном смысле слова) звучание пьесы было одним из пунктов его режиссерской программы. Во-вторых, в годы, предшествующие постановке третьей редакции «Маскарада», Мейерхольд пережил мощнейший цензурный натиск, связанный с запретом Комитета по культуре готовых спектаклей «Наташа» и «Одна жизнь» и закрытием созданного им театра. Идея «защитить» Лермонтова от цензуры, вернувшись к первоначальному замыслу драмы, разумеется, не могла не привлечь режиссера, переживающего ситуацию, в сущности, близкую лермонтовской.

Тем не менее, «Маскарад» третьей редакции по-прежнему шел с четырьмя актами, с Неизвестным, и за этим решением стояло не только режиссерское, но отчасти и личностное восприятие лермонтовской дилеммы: даже в самых суровых обстоятельствах драматург будет искать выход, не жертвуя самым ценным в своей пьесе. Приезд Мейерхольда в Ленинград для работы над спектаклем был, в сущности, продиктован тем же поиском выхода из ситуации, грозившей ему отстранением от режиссерской работы.

В таком случае, принять первый вариант пьесы значило бы косвенно согласиться с невозможностью для художника противостоять цензуре собственными силами. Рискнем предположить, что именно эта логика, в конечном счете, определила намерение

Мейерхольда ставить каноническую редакцию.

Остановимся на другом факте – несогласии Эйхенбаума с трактовкой Арбенина Юрьевым. О. Эйхенбаум не поясняет, чем именно был недоволен ее отец в игре Юрьева, однако косвенные свидетельства позволяют хотя бы в общих чертах восстановить эту полемику.

Во время доклада о пяти редакциях «Маскарада», комментируя функцию монологов в пьесе Лермонтова, Эйхенбаум указывал на их неверное толкование: «Монологи Арбенина, то и дело заставляющие вспоминать текст “Демона”, вносят в “Маскарад” глубокий иносказательный смысл, уводящий далеко за пределы самого сюжета и обнаруживающий подлинный замысел автора: показать трагедию человеческого общества, устроенного так, что настоящее, деятельное стремление к добру, насыщенное мыслью и волей, неизбежно должно принять форму зла – ненависти, мести. И гибнуть жертвой этого зла должна именно невинность – чистая, детская душа: Тамара в “Демоне”, Ольга в “Вадиме”, Нина в “Маскараде”. Зритель, прислушивающийся к монологам Арбенина (если они не искажаются ложным “психологическим” истолкованием актера), должен испытывать сложную борьбу сочувствий: естественное сочувствие к Арбенину – как к страдальцу, потерявшему единственную надежду на спасение»⁸⁸. В зале тогда присутствовал Юрьев (он был одним из участников конференции), а произнесенная *aparté* реплика о психологическом истолковании монологов, вполне возможно, была адресована Юрьеву. Это

⁸⁸ Эйхенбаум Б. Пять редакций «Маскарада». С. 100.

предположение могло бы остаться в области гипотез, если бы не одна деталь: подходы Юрьева, Мейерхольда и Эйхенбаума действительно подразумевали разные толкования центрального образа лермонтовской драмы.

Эйхенбаум настаивал на тесной связи Арбенина с ранними лермонтовскими образами: Демона, Вадима, Александра («Два брата»). «Основа «Маскарада» – не психология, не страсти сами по себе, не построение и разработка характеров, а философия поведения: проблема соотношения добра и зла. <...> Его Арбенин (как и Александр) – не простой злодей, которого надо наказывать, а «великий безумец» – как Демон, как Вадим. Зло, воплощенное в лице Арбенина, – не недостаток добра, а сила, рожденная из одного с ним начала (как это сказано в «Вадиме» об ангеле и Демоне) и потому являющаяся скорее по неволе искаженным добром, чем простым злом»⁸⁹.

Отстаивая идею непсихологической природы Арбенина, Эйхенбаум становился в оппозицию к Юрьеву, чье исполнение Арбенина усложнялось за счет совмещения философского и лирического (редкого в его ролях, но в «Маскараде» наиболее ярко проступившего в монологах) планов роли.

Однако основная сложность заключалась в том, что и Мейерхольд считал игру Юрьева в центральной третьей картине не вполне отвечающей задачам новой редакции «Маскарада». «В первой же сцене – заноза ревности, ее и нужно хранить. К окну, лбом к стеклу, метание по комнате – вот, что должно быть у Арбенина. Входит Нина – пусть как Отелло! Пусть в Арбенин

возбуждается чуть ли не женоненавистничество, – предлагал Мейерхольд на репетиции первого монолога 3-й картины. – Не надо печали, все монолитнее, все на дрожжах ревности, а не раздумия. <...> Каждый монолог имеет свое развитие, свои стадии, надо не застревать на них, а актеры бояться растерять куски. Арбенин ломает монолог на несколько частей, а этого не надо. ...Эпизод называется «Ревность» – надо туда не вкрапливать других спадов»⁹⁰.

На это Юрьев отвечал, что из-за размеров и риторичности монологов, их нужно либо читать мелодраматически, либо «углублять». Но Мейерхольд настаивал: «Иногда монолог разбивают на куски, живые куски, а иногда хочется просто монолога. Пусть здесь у Арбенина будет просто монолог, а не куски. Должно быть раздражение на всех, на все. ...Нельзя выбрасывать первые строки, «теперь я жду жены своей». Надо сделать Арбенина порочным в прошлом, пусть он кается, нет иначе экспозиции для монолога, для удара»⁹¹.

Различие интерпретаций этой сцены во второй и третьей редакции спектаклей ярко иллюстрируют указания режиссера. Делая пометы во время премьеры «Маскарада» 1933 года, Мейерхольд отмечал: «Арб. «Няня сказку» (и книгу берет после слов)»⁹². Согласно мизансцене, Юрьев в определенный момент монолога должен был в задумчивости взять в руки книгу. Репетируя сцену в 1938 году, он ее корректирует: «Книга в конце монолога, взятая Арбениным, ошибка! Он должен грохнуться на тахту, он зверь»⁹³.

Сложно сказать, в какой степени Юрьев принял указания Мейерхольда, касающиеся

⁸⁹ Там же. С. 99–101.

⁹⁰ РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 353.

⁹¹ Там же.

⁹² РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 259.

⁹³ РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 353.

Pro memoria

3-й картины, однако то, что мы слышим в записи этих монологов, противоречит этим указаниям и отчасти объясняет, зачем режиссеру понадобилось вносить в эту сцену изменения. В 1930-е годы Юрьев часто выступал с концертами, на которых читал монологи Арбенина (сохранившаяся аудиозапись сделана, видимо, во время одного из них). Возможно, Мейерхольд старался избегать их прочтения как вставных номеров в пьесе. Тем не менее, в них содержался целостный портрет Арбенина, результат многолетней работы Юрьева. «В монологах Арбенина, – писал С. Цимбал о сложившемся к 1930 годам образе, – появились новые и непредвиденные перепады, внезапные паузы, едва слышимые свидетельства того, что человек не только выполняет сценическую задачу, но и живет напряженной и не укладывающейся в отдельные жесты и отдельные интонации жизнью»⁹⁴.

В монологах Юрьев демонстрировал два «полюса» личности своего персонажа – гневного, замкнувшегося в себе ревнивца и героя, достигающего (в словах «Мир прекрасный/ Моим глазам открылся не напрасно») шиллеровской патетики, отражения лермонтовского идеализма, о котором писал Ив. Иванов. Как Мейерхольд в режиссуре «Маскарада», так Юрьев в своей игре расширял горизонт образа: вместе с разочарованностью в нем появился и идеализм. Однако объединяли монологи, следующие один за другим, не психологическая мотивировка, а точная формула образа, вместившая как будущее, так и прошлое героя. В монологах Арбенина была сыграна не только вся драма Арбенина,

но и сам «Маскарад». В них был обозначен путь от внутреннего триумфа к замыканию. Даже если предложенная Мейерхольдом линия поведения Арбенина и была принята Юрьевым, а 3-ю картину в последней редакции «Маскарада» он играл, согласно указаниям режиссера, подчиняя ее единой теме ревности, из монологов уже не могло исчезнуть то, что было найдено и введено в роль актером.

Во время репетиций третьей редакции «Маскарада» Мейерхольд часто обращался к Юрьеву с вопросом, как та или другая сцена игралась в прошлых редакциях, и актер восстанавливал детали мизансцен. При чтении стенограмм репетиций может даже сложиться впечатление, что актер как стоит на страже прежних версий спектакля, защищает однажды найденные решения и принимает новые лишь тогда, когда они по образности и ясности не уступают старым⁹⁵.

В действительности, изменения, внесенные в образ Арбенина самим Юрьевым в 1920-1930-е годы, были не менее существенными и отнюдь не всегда принимались Мейерхольдом. Было бы ошибкой считать «Маскарад» спектаклем, в котором предложенная Мейерхольдом программа исчерпывающе и до конца была выполнена Юрьевым. Это не соответствует действительности: и в первой, и в третьей редакциях спектакля игра Юрьева существенно (мы постарались это доказать на примере интерпретации арбенинского «демонизма» и исполнении 3-й картины) расходилась с поставленными перед ним задачами режиссера.

«Маскарад» в истории творческого союза Мейерхольда и Юрьева, безусловно, является

⁹⁴ Цимбал С. *Театр. Театральность. Время. С.* 102.

⁹⁵ См. замечание Мейерхольда во время репетиции сцены мести Арбенина и показательный ответ Юрьева: «У Арбенина должно прозвенеть "И обольстителя с пощечиной оставил". Обольстителя сказать так, чтобы публика сказала: "А обольститель, – вот кто он"». (Юрьев говорит, что и было иначе, но соглашается, что и это интересно) // РГАЛИ. Ф. 998 Оп. 1. Ед. хр. 353.

самым значимым спектаклем – и одновременно, самым сложным (куда сложнее, чем «Дон Жуан» или «Свадьба Кречинского») вариантом их совместной работы.

Занятая Юрьевым на репетициях третьей редакции «охранительная» позиция объяснялась тем, что он, видимо, опасался серьезного вмешательства Мейерхольда в его собственную интерпретацию Арбенина. Однако влияние Мейерхольда на Юрьева сказывалось, и, если попытаться ответить одним словом, в чем оно заключалось, этим словом будет «метод». Мы уже говорили, что в монологах 3-й картины Юрьев проигрывал всю драму Арбенина. Этот ход рифмовался со сложной структурой «повтора», которую использовал Мейерхольд в постановке пантомимных сцен. В финальной сцене «Маскарада» 1933 года на сцену в замедленном темпе выходили баронесса и Звездич, безмолвно проигрывая сцену передачи браслета. «Арбенин устремляется назад. Его взгляд падает на то место, где он отравил Нину. Он отступает назад, и Неизвестный остается один в центре просцениума. Темнота»⁹⁶. Юрьевское построение монолога было аналогом повторов Мейерхольда, снимающих нагрузку с сюжета и подводящих «Маскарад» к «притчевой», по замечанию А. Чепурова, простоте.

Отрешенность Арбенина от мира, его загадочный внешний вид и голос, металлом чеканивший каждую строку монолога, – другими словами, образ из первой редакции за двадцать лет жизни спектакля сильно изменился как внешне (Юрьев практически перестал использовать головинские гримы), так и внутренне. О герое

Мейерхольда этих лет Б. Зингерман писал: «Игра поз, ракурсов и граней, неожиданно пересекающихся, капризно преломляющих световые лучи»⁹⁷. В портрете точно зафиксирован поздний стиль Юрьева – Арбенина с бесчисленными (в рамках монолога или диалога) переходами от одной эмоции к другой, от петита к курсиву, от порыва к расчету. Каждая строка монолога поворачивала героя перед зрителем разными гранями. Герой вбирал в себя центральные для актера образы Дон Жуана, Фердинанда, Чацкого и отчасти Гамлета. Однако у Арбенина – Юрьева уже не было той целостности, которую можно услышать в монологах его учителя А. Южина. Опыт мейерхольдовского театра затронул самую основу актерского метода Юрьева – речь.

РАССТАВАНИЕ

В критике 1930-х годов одним из самых популярных терминов был странный, отдающий искусственностью глагол «очеловечить», за которым скрывался постепенный уход (где-то вынужденный, но у многих критиков совпадающий с их взглядами) от экспериментов условного театра 1920-х годов. После премьеры «Маскарада» авторы многочисленных статей о спектакле именно этим словом старались объяснить (а в глазах властей оправдать) работу режиссера над спектаклем, что в действительности противоречило ситуации. Отнюдь не в очеловечивании было дело, но в огромном пути, пройденном этим спектаклем и его авторами. Если «Ревизор» 1926 года, по словам П. Маркова, «вырос мрачной и великолепной громадой»⁹⁸, то «Маскарад» на мрачном фоне ленинградской зимы 1939 года

⁹⁶ Чепуров А. Указ. соч. С. 367.

⁹⁷ Мейерхольд репетирует. Т. 2. С. 225.

⁹⁸ Марков П. О театре: В 4 т. М., 1976. Т. 3. С. 383.

Pro memoria


вознесся немислимой лирической страстью своих героев. Каждый, кто писал о нем в 1939 году, прекрасно сознавал возможные последствия для себя. Но неожиданно в текстах критиков было сказано даже больше, чем можно было ожидать. «Правильно ли мы поступили, когда молча и без споров согласились со столь распространенным теперь и к тому же очень превратно понимаемым мнением о режиссере, “умирающем в актере”. ...В театр должен прийти режиссер – поэт и философ, режиссер, не выдающий никакой добродетели в том, чтобы устранить свою личность из спектакля»⁹⁹, – писал А. Мацкин, выражая несогласие с одним из самых унылых лозунгов театра тех лет. Другому постулату – о главенстве психологического театра – свое несогласие выразил Ю. Юзовский: «Многим манера Юрьева кажется старомодной, устаревшей. Однако в основе своей эта манера и характерная для нее величественность, масштабность, высокое чувство стихотворной формы очень близки стилю романтической драмы и трагедии. Романтическая драма не часто привлекает внимание наших театров – и не оттого ли, что в пренебрежении артистические приемы ее воплощения?»¹⁰⁰. Последний спектакль Мейерхольда имел еще и психологическую подоплеку. Режиссером как будто был преодолен страх перед Неизвестным. Достаточно вспомнить, каким подозрением встречали незнакомых зрителей на репетициях Мастера в 1920-х годах: каждый присутствующий казался саботажником. Однажды появившийся страх напоминал о себе постоянно, провоцировал страшные ссоры с окружающими, становился причиной знаменитых разрывов

режиссера – с Бабановой, Гариним, Эйзенштейном. Но вот что интересно. Репетиции «Маскарада» в 1938 году (как и «Дон Жуана» в 1932-м) были открытыми, в зале присутствовал чуть ли не весь артистический Ленинград. Это был урок не только гениальной режиссуры, но и урок абсолютно открытого театра. «Вы не знаете, что такое в нашей закулисной жизни этот период, что В.Э. Мейерхольд внес к нам. Это такой для нас праздник, мы так отошли от всех этих будней и мелочей, которые неизбежны в обыденной работе театра, он такой огонь зажег в нас. По крайней мере, – у исполнителей этой пьесы и у тех, которые интересовались этим спектаклем, – а интересовались очень многие»¹⁰¹, – говорил Юрьев на обсуждении перед Комитетом по делам искусств после закрытого показа последней редакции спектакля. Ожидание Неизвестного, который однажды мог прийти в зал и помешать рождению спектакля, как будто перестало тревожить Мейерхольда в тот момент, когда для его появления были самые серьезные причины. На обсуждении спектакля перед комиссией Реперткома 28 декабря ситуация складывалась удачно: члены комиссии признавались, что «потрясены» спектаклем и не имеют никаких замечаний. Юрьев просил Комитет перевести режиссера на постоянную работу в Ленинград, в Академический театр драмы. Его монолог (по интонации, по мысли) был противоположен моногам-отречениям актеров Гост ИМа, произнесенным годом раньше: «Я буду прямо говорить: у нас есть какой-то провал, мы боеем этим провалом, а Мейерхольд нам показал, что мы опять на известной высоте. Мы хотим этого, дайте нам возможность

⁹⁹ Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. М., 2000. С. 501.

¹⁰⁰ Юзовский Ю. Лермонтовский спектакль // Советское искусство, 1939, № 21(601), 12 февраля.

¹⁰¹ РАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 706.

дышать этим воздухом, который нам дает Мейерхольд. Этому театру нужно и должно помочь, и мы должны это сделать, обязаны это сделать. Что Мейерхольду в Московском театре им. Станиславского? Почтенный театр и т.д., но все же – театр не всесоюзного значения. Всесоюзного значения – три театра: Малый, Художественный и наш театр. Дайте Мейерхольда нам, нашему театру надо помочь»¹⁰². На этом же обсуждении Вивьен сообщил, что готово постановление, согласно которому Мейерхольд должен был поставить в Театре драмы имени А.С. Пушкина «Путь к победе» А. Толстого. Однако этим планам не суждено было сбыться.

Это была не единственная попытка отстоять Мейерхольда. За месяц до ареста режиссера, в мае 1939 года, Юрьев с Мейерхольдом выступали на совещании Союза писателей. Речь шла о проекте создания массового народно-героического театра, который мог стать спасительной зацепкой для Мейерхольда (в деле также предполагалось участие Юрьева). Режиссер высказал общие соображения по поводу спектаклей нового театра. И произнес, в своем роде, ответную речь Юрьеву: «Вот Юрий Михайлович Юрьев, мы видели, какой у человека запас знаний сценических форм. Через 10–20 лет его с нами не будет и получится, что у него нет наследников, он не может передать другим свой запас знаний. На чем он будет показывать? Он может показать, когда читает монолог Эдипа, Отелло, у него нужно учиться, он очень силен, несмотря на свой возраст. Нужно расширить и эту группу артистов, спросить Юрьева, кому он доверяет в этом смысле, кого считает необходимым привлечь. Давайте

окружим его такой группой людей актеров, чтобы он дал им тонус»¹⁰³. Отсутствие у Юрьева наследников было на тот момент очевидным фактом, но за этим вставала еще более сложная проблема. Выверенная техника игры, использованная в романтической драме, – это парадоксальное, на первый, взгляд совмещение – уходила вместе с Юрьевым из театра XX века. Огромный драматургический пласт, прежде всего, стихотворные драмы Гюго, Шиллера, Лермонтова, воплощенные Юрьевым, оставались, но следующие поколения актеров находили с ними диалог посредством совершенно других приемов и методов. В июне 1939 года Мейерхольд был арестован, а в 1940 году расстрелян. «Маскарад» же продолжал жить до 1947 года, преодолевая жуткое время. «Слушатели долго и горячо приветствовали Юрьева, будто предчувствуя, что выдающийся актер прощался тогда и со своей знаменитой ролью, и со зрителями... Мне кажется, что Юрий Михайлович никогда раньше не играл Арбенина так проникновенно и так глубоко, как в эти вечера. Коронная роль выдающегося артиста стала его лебединой песней»¹⁰⁴, – вспоминала Е. Тиме, партнерша актера с первого спектакля «Маскарад» до последнего. Другой его партнер, Я. Малютин, писал: «Мысль о том, что любимое создание его актерской жизни живо, живо наперекор страшным разрушительным годам войны, живо, несмотря ни на что, наполняло его молодой и счастливой гордостью. Должно быть, зритель филармонического спектакля почувствовал это: каждое появление Юрьева на оркестровом помосте, каждый его монолог сопровождался бурными и долгими овациями»¹⁰⁵.

¹⁰² Стенограмма обсуждения спектакля «Маскарад» в Ленинградском театре драмы им. Пушкина 28 декабря 1938 года после просмотра Комитетом по делам искусств СССР // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 706.

¹⁰³ Стенограмма совещания с режиссерами и художниками. 19. V. 1939. О создании массового народно-героического театра // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 338.

¹⁰⁴ Тиме Е. Дороги искусства. С. 205.

¹⁰⁵ Малютин Я. Указ. соч. С. 104.