

Юлия Галанина
Олег Фельдман

Мейерхольд в работе над пантомимой «Влюбленные»

1911–1912

Пантомима «Влюбленные» принадлежит к тем экспериментам Мейерхольда, сведения о которых чрезвычайно скупы. Она была сыграна лишь дважды с разрывом в полгода, причем в разных вариантах и на разных площадках, с разным составом исполнителей и разными сценографами.



Э. Англада. «Влюбленные». 1910

Это происходило в период между крушением «Дома интермедий» и созданием Студии на Бородинской. Мейерхольд надеялся тогда сохранить неоформленную организационно «группу пантомимы», которая существовала бы вокруг него как «странствующая труппа» и свободно использовала для выступлений любые поводы и площадки ради освобождения театрального искусства от «литературщины» во имя вдохновлявших Мейерхольда поисков чистой театральности.

Импульсом, вызвавшим создание «Влюбленных», были впечатления Мейерхольда от черно-белой репродукции картины испанского художника-постимпрессиониста Эрменехильдо Англада-и-Камараса, воспроизведенной в 1911 г. в девятом номере журнала «Аполлон»¹.

Через полтора года после первого показа «Влюбленных» Мейерхольд летом 1913 г. в Париже познакомился с художником. «Англада очарователен, – писал он жене. – Он очень был заинтересован моими “Влюбленными” и очень жалел, что ему не написали, не то он прислал бы имеющиеся у него костюмы»².

Персонажи картины Англады – все они гитаристы – погружены в стихию меланхолического, но страстного музицирования. В.П. Веригиной, участнице второй редакции пантомимы, помнилось, что в «Аполлоне» картина была названа «Серенада»³. Такое название было бы точнее, но оно ошибка памяти.

Барельефом расположенные на продолговатом холсте фигуры музыкантов объединены только ощутимо переданным звучанием исполняемой ими музыки. Этой мизансценой Мейерхольд не воспользовался. Он не копировал полотно Англады, не воспроизводил



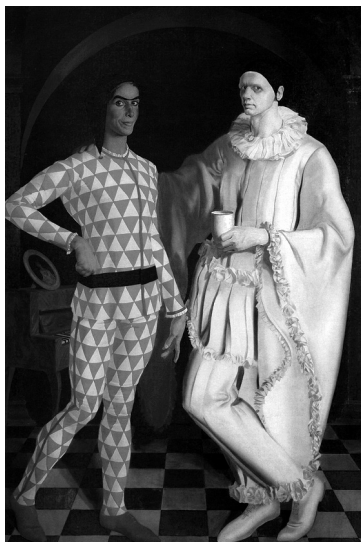
А.Ф. Гейнц

он и ситуацию серенады. Работая над «Влюбленными», Мейерхольд раз за разом трижды менял характеристики персонажей (ставших «влюбленными» в его версии сюжета) и сочинял варианты их взаимоотношений.

1.

Единственный источник сведений о содержании и режиссуре первого варианта «Влюбленных» – короткие воспоминания А.Ф. Гейнц, одной из исполнительниц. Они написаны ею для Н.Д. Волкова и приведены в его монографии о Мейерхольде⁴. Ее изложение достоверно, она знала, что его прочтет Мейерхольд, Волков работал над книгой в тесном контакте с ним.

По ее словам, пантомима строилась из ясно обозначавшихся почти элементарных событий, вполне условных, никак не бытовых, не этнографических. Почти свободная от «литературщины», пантомима состояла из пластических экзерсисов, граничащих с танцем и переходивших в танец. Упрощенность содержания компенсировалась изощренностью пластики, заразительность которой стремилась соперничать со словом. Открытость и определенность отличала самочувствие персонажей, ясные линии их поведения прочерчивались энергично. Движения двух пар влюбленных, появлявшихся на сцене, «выражали страсть и радость»



А.Е. Яковлев и В.И. Шухаев.
Парный автопортрет

(так сказано у Гейнц). Им аккомпанировал старик, он был в маске; в его фигуре присутствовала «какая-то демоничность» (его играл Мейерхольд), но она не оказывала воздействия на сюжет, оставалась краской его пластики. В роли одинокой третьей женщины (ее играла Гейнц) содержалось больше игрового материала: поначалу она наблюдала за квартетом счастливых, затем врвалась в их компанию, терпела поражение в попытке отвоевать одного из кавалеров и в отчаянии бросалась к старику, тот принимал ее «полуиронически, полужалостливо». Финал был статичен и живописен, шесть персонажей превращались в «застывшую пластическую группу».

Нездолго до «Влюбленных» с той же «бродячей труппой» Мейерхольд приготовил пантомиму «Арлекин, ходатай свадеб», опираясь на изобразительные и литературные свидетельства о выступлениях актеров *Commedia dell'Arte*, собранные автором сценария В.Н. Соловьевым. В стиле этих материалов Мейерхольд сочинял новые мизансценические и актерские приемы⁵, таков был увлекавший его метод эксперимента.

Исходным материалом для «Влюбленных» должны были быть фигуры испанцев на картине Англады. Интерес Мейерхольда к ней был очевидным следствием его недавней работы над кальдероновским «Поклонением кресту» (Башенный театр, весна 1910 г.) и его контактов со студенческим кружком «молодых испанистов», сгруппировавшимся



Дом О.К. и Н.П. Карабчевских. Петербург, Знаменская, 45

вокруг него. Во «Влюбленных» испанский колорит был трактован условно и обобщенно – костюмы были «мрачно-черные, облегающие, мягкие с белой росписью», гримы «в черных и белых тонах, губы ярко красные». Это можно считать отражением стиля, подсказанного репродукцией картины Англады. Пластикой его персонажей Мейерхольд почти не воспользовался.

Этот вариант «Влюбленных» был показан в богатом петербургском особняке О.К. и Н.П. Карабчевских (о владельцах этого дворца и их участии в культурной жизни предреволюционного Петербурга подробно рассказано в мемуарах Е.И. Тиме⁶). Точная дата показа неизвестна. В книге Мейерхольда «О театре» он датирован глухо: «Сезон 1911/1912»⁷. К январю 1912 г. отнесен показ в монографии Н.Д. Волкова⁸.

В ежедневнике Мейерхольда за декабрь 1911 г. участники пантомимы и Карабчевский упомянуты трижды, 7-го, 9-го и 29 декабря⁹.

7 декабря Мейерхольд сделал две записи. Первая из них: «5 ч. – Яковлев, Шухаев»; вторая: «Юрьев, Карабч[евский] у Гол[овина]».

Первая запись сделана четко чернилами в середине страницы, так Мейерхольд размечал предстоящие события дня. Была заранее намечена его встреча с А.Е. Яковлевым и В.И. Шухаевым, молодыми художниками и актерами-любителями, участниками мейерхольдовского «Шарфа Коломбины» (Дом интермедий, 1910); они готовили декорационное оформление показа у Карабчевских «под руководством

А.Я. Головина» (подчеркнуто в книге «О театре»¹⁰) и получили роли во «Влюбленных», их партнершами были незаурядные профессиональные актрисы Е.А. Маршева и Т.Х. Дейкаханова.

Вторая запись сделана карандашом сокращенной скорописью внизу страницы, так Мейерхольд отмечал для памяти уже совершившиеся существенные события. Отмеченная встреча могла произойти в мастерской у Головина высоко под крышей Мариинского театра во время или после исполнявшегося в тот день вагнеровского «Моряка Скитальца». Головин сооружал сцену («полукруглую эстраду») у Карабчевских, об этом с неудовольствием упомянуто в дневнике В.А. Теляковского, считавшего, что сторонние заказы мешают Головину в срок выполнять служебные обязанности¹¹. Юрьев мог быть среди инициаторов затеи с «Влюбленными».

9 декабря Мейерхольд пометил кратко: «9 ч. – *Карабчевские*».

29 декабря записано подробнее: «9 ч. веч. – *Ольга Конст[антиновна] и Ник[олай] Плат[онович] Карабчевские*». Это могла быть либо дата репетиции в присутствии еще мало знакомых Мейерхольду хозяев дома, либо день показа.

Январского ежедневника за 1912 г. в архивном фонде Мейерхольда нет.

2.

Рукопись остававшегося неизвестным либретто «Влюбленных» ныне обнаружена в собрании сценариев пантомим (она хранится в Отделе рукописей и редких книг Петербургской театральной библиотеки). Либретто, подписанное псевдонимом Мейерхольда (Доктор Дапертутто), переписано рукой В.Н. Соловьева. Оно поступило в цензуру вместе с текстами пантомим Соловьева «Арлекин, ходатай свадеб» и «Арлекин, пристрастный к картам». Все они получили разрешение 4 апреля 1912 г. – через три месяца после показа у Карабчевских. Как и «Влюбленные», «Арлекин, ходатай свадеб» впервые был показан Мейерхольдом до цензурного разрешения – 8 ноября 1911 г. в зале Дворянского собрания на вечере «Оживленная старина», посвященном двухсотлетию со дня рождения М.В. Ломоносова и устроенном М.А. Ведринской. Одновременное обращение в цензуру с либретто трех пантомим могло быть связано с планами их предстоящего публичного исполнения; мог иметься в виду летний териокский сезон, хотя Мейерхольд, по-видимому, несколько позже согласился участвовать в замысле Л.Д. Блок,

В.П. Веригиной и Б.К. Пронина, инициаторов зародившегося Товарищества актеров, художников, писателей и музыкантов.

Либретто почти ни в чем не совпадает с версией, изложенной в письме Гейнц. В нем также шесть персонажей, но их роли изменены и ситуация развивается иначе.

Текст либретто лишен претензий на литературность, это рабочий сценарий, внутритеатральный документ, его функции служебные, и потому в нем допустимы небрежная приблизительность слова и броскость образности, наскоро насмешливо снижаемой во избежание стилизованной «литературщины» («как собака воет на луну» – сказано о певце-поэте; применительно к гитаристам иронически перетолкована мизансцена картины Англады: «их носы то тонут в гитарах, то тянутся к глупой луне»). Но направленность предстоящих сценических – пантомимических – решений легко угадываема и в тех и в других случаях.

Технически либретто строится из «шуток, свойственных театру». Таков выбранный сценаристом (он же и режиссер) открыто условный сценический язык. Таковы все ситуации, основные и мельчайшие. Таковы задания, намеченные для режиссуры, и таковы подсказываемые актерам приспособления. Таковы по-режиссерски намеченные ритмы.

Условность предстоящего представления предполагалось заявить сразу и обыгрывать не раз. Появляясь первым, старик-гитарист (он же «первый испанец») должен был приветствовать зрителей, а затем мог обращаться к остальным участникам пантомимы то как к ее персонажам, то как к ее исполнителям, становился то одним из действующих лиц, то руководителем демонстрируемой зрителям игры и даже сочинителем ее продолжения и развязки. Та из героинь, которой предполагалось дать сольную сцену, общалась бы не только со стариком, но и со зрителями.

Первую половину либретто переполняют легко намеченные и быстро сменяющиеся чисто комедийные перипетии: юный певец появляется в сопровождении двух гитан, его поклонниц, друг, надоевших ему и друг другу; он ждет третью гитану; та, появившись, тянется не к нему, а к другому; ревнивец-певец вступает в драку с соперником, гитаны пытаются их разнять, в этой кутерьме складываются две пары влюбленных, а оставшаяся одинокой третья из гитан погружается в тоску. Заключительная часть либретто намечена по контрасту с начальной: группе гитан предстояло испытать неподдельный ужас. По сигналу старика юный певец на глазах зрителей должен был мгновенно



В.Э. Мейерхольд в Териоках. 1912

переодеться в заранее заготовленный белый плащ и нацепить маску смеющейся Смерти, режиссер предполагал сопоставить откровенный розыгрыш с подлинным переживанием ужаса и разработать панику гитан, не подыгрывающих розыгрышу, а всерьез «молящих о пощаде». Завершалась бы пантомима – ее сюжет и ее исполнение – общим смехом и общей пляской, возникающими по команде старика, он обрывал сюжет и прекращал представление. Все оканчивалось бы общим весельем («Смеются испанцы, смеются гитаны. Пляшут испанцы, пляшут гитаны»). В основе нехитрого замысла лежала шуточная попытка веселой театральной игры сначала смешным, а затем страшным, ненадолго сменяющим смешное¹².

Нет оснований считать, что либретто, предлагавшее комедийную версию, было использовано в редакции «Влюбленных», показанной в Териоках. Оно осталось неиспользованным, его приходится отнести к тем пробам, которые Мейерхольд предпринимал на рубеже 1900-х – 1910-х гг., намечая технические – сценарные, актерские, мизансценические, сценографические – приемы, в которых ему виделись неисчерпаемые ресурсы сценической выразительности. Среди таких проб его инсценировка рассказа Г. Банга «Короли воздуха и дама из ложи», написанная «специально для театров типа *Grand Guignol*»¹³, его перевод «Теракойи», диктовавший обращение к приемам японского театра, его согласие использовать для несостоявшейся постановки



В.П. Веригина



Л.Д. Блок

кальдеронового «Врача своей чести» задуманные Юрием Бонди костюмы и бутафорию серебряного цвета¹⁴.

3.

Второй редакции «Влюбленных» посвящены несколько страниц в мемуарах В.П. Веригиной, игравшей одну из гитан¹⁵.

Из ее изложения следует, что в пантомиме сюжет как бы отсутствовал, его словно не было, были лишь вариации пантомимического общения, ненадолго переходившего в танец. «Некто, сходный с гофмановским странствующим энтузиастом, – писала Веригина, – выходил с гитарой из глубины» и «как бы вызывал своей музыкой пары влюбленных», «они появлялись справа и слева одновременно», «кавалеры – с гитарами, на которых они временами как бы играли», «пары действовали по обеим сторонам сцены», «иногда, как в танце, кавалеры менялись дамами», «в середину выходила одинокая женщина, отвергнутая кем-то», «движения боковых фигур становились интенсивнее, усложнялись», «немой диалог становился оживленнее и порой переходил в танец, который быстро обрывался, и снова возникал диалог». Столкновение одинокой с квартетом влюбленных не достигало, по-видимому, открытого конфликта, как в первой редакции.

«Каково было вообще содержание нашей пантомимы, я точно не помню. Да это и не важно»¹⁶, – признался в своих мемуарах

А.А. Мгебров, исполнитель роли старика-гитариста. Веригина считала, что не только во «Влюбленных», но и в «Арлекине, ходатае свадеб» «сюжет почти ускользал от публики», «действие не завязывалось и не развязывалось, были налицо лишь взаимодействие действующих лиц, и каждое действующее лицо имело свою маску»¹⁷.

Сопоставление текстов Веригиной и Гейнц позволяет предположить, что во второй редакции пластика смягчалась, сюжетная напряженность ослабевала, локальные краски («страсть и радость») сменялись щедростью оттенков. Разумеется, различия индивидуальностей двух актрис не могли не отразиться на их текстах. Но обе они принадлежали к тем сотрудникам Мейерхольда, чьими литературными фиксациями его работ он дорожил, это оправдывает попытку опереться на их слова и делать подобный вывод.

«Как ничего не значащие слова несут в себе многое, понятное влюбленным, – ласку, сомнение, ревность, просто радость свидания и т. д., – так же движения пантомимы Мейерхольда таили в себе диалог чувств»¹⁸, – утверждала Веригина. В ее рукописи сказано, что движения, показанные Мейерхольдом, «заключали в себе внешний и внутренний диалог», «логически следуя одно за другим»¹⁹.

Она настойчиво и твердо писала о «подводном течении», возникавшем во «Влюбленных»: «Подражатели Мейерхольда упускали из виду это подводное течение, а в нем и заключалась половина обаяния его пантомим. Подводное течение шло по тому же музыкальному руслу, по которому шел внешний узор движений»²⁰.

При описании териокских репетиций в ее рукописи не раз повторено: «Мейерхольду тогда в работе было важно *“как”*, а не *“что”*»²¹. Почти все подобные утверждения в 1974 г. были убраны при издании ее мемуаров или притушены, сказывалось искреннее желание автора и редактора защитить Мейерхольда от Мейерхольда.

В рукописи остался фрагмент: «Подражатели схватывают иногда манеру преувеличенных движений, отчетливость рисунка, изощренность в выдумке узоров, но нисколько не достигают впечатления мейерхольдовских пантомим. Между тем подводное течение, о котором говорилось выше, по временам выявляется в них, и зритель ощущает его, следит за ним»²².

Если по наблюдениям Веригиной, в «Арлекине, ходатае свадеб» публика следила не за сюжетом, а «за теми смешными положениями, о которых главным образом заботился режиссер»²³, то легко



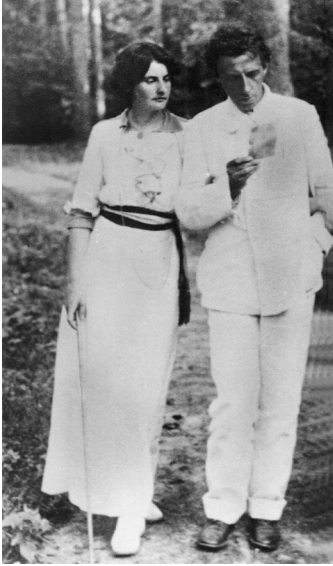
Териоки. Казино-театр

предположить, что в последней редакции «Влюбленных» публике предлагалось следить за лирическими положениями, разработанными режиссером.

Отлично помня об экспериментальности мейерхольдовского подхода к «Влюбленным», О.Н. Высотская, репетировавшая одну из ролей, писала, что «в беседах после репетиций» Мейерхольд утверждал, что форма пантомимы «более, чем другие формы, <...> способна приблизить театр к возрождению в нем импровизации»²⁴.

Характеризуя метод териокских репетиций, Веригина подчеркивала, что Мейерхольд предлагал каждому участнику строить линию пребывания на сцене импровизационно, но считаться с тем, что музыка ограничивает его во времени, что заранее закрепленный рисунок мизансцен дисциплинирует в использовании игрового пространства, и помнить, что показанная режиссером индивидуальная окраска движений подсказывает исполнителю направленность его вольного фантазирования и импровизационной изобретательности. Такими были режиссерские задания и в «Арлекине, ходатае свадеб».

Из ее рассказа следует, что режиссерский показ пластики был основным приемом работы Мейерхольда. Пояснений («литературщины») на репетициях не было. Показы, особо подчеркивала она, вели к некой форме общения актеров (и тем самым персонажей), при котором



О.Н. Высотская и В.Э. Мейерхольд
в Териоках. 1912

возникала передача энергии от партнера к партнеру. Веригина стремилась описать этот метод и передать характер намечавшихся связей («Все жесты, движения, касания делались с особой оттяжкой, как будто некая энергия стекает с концов пальцев, остается на предметах, переходит в руку партнера. Мейерхольд не говорил нам об этом, но он так показывал, что нельзя было этого не ощутить, не усвоить»²⁵).

Репетировать «Влюбленных» начали до переезда в Териоки и продолжили в Териоках, пантомиму готовили для открытия сезона, назначенного на 3 июня. Несчастный случай с О.Н. Высотской, репетировавшей роль одинокой гитаны, вынудил на неделю передвинуть открытие. «На репетиции я, пробегая по сцене, попала ногой между сложенными досками, и у меня получилось растяжение. Я должна была лежать»²⁶, – вспоминала Высотская. Этот случай – свидетельство темперамента и напряженности репетиций. Роль спешно передали В.В. Чекан. Открыли сезон 9 июня. В тот день начали «Влюбленными», затем показали «Двух болтунов» Сервантеса, «Арлекина, ходатая свадеб» и концертное отделение.

Спектакль смотрел А.А. Блок. Веригина помнила, что пантомима «до него не дошла», так сказано в ее мемуарах²⁷. В другой раз вспоминая о неприятии этой пантомимы Блоком, она объяснила его негативное впечатление частными недостатками исполнения: «Очевидно,

он увидел в ней черты дилетантизма. Никто из нас не был профессионален в испанском танце, который возникал по ходу действия на короткие моменты»²⁸. Его неприятие «Влюбленных» было серьезнее. На следующий день после спектакля, 10 июня Блок написал матери: «...пантомима, по-моему, очень бессмысленная и необыкновенно банально придуманная и поставленная»²⁹.

11 июня в петербургской газете «Речь» появился отчет Л.М. Василевского об открытии териокского сезона, и в нем было сказано: «Очень стильной и выразительной оказалась сочиненная Доктором Дапертутто пантомима “Влюбленные”»³⁰. Василевский, авторитетный театральный критик, со времен театра на Офицерской был внимателен к исканиям Мейерхольда³¹.

Если воспользоваться расхожими определениями, примененными Веригиной в цитированной выше фразе о Мейерхольде териокской поры, можно сказать, что Василевский оценил то, *как* были сделаны «Влюбленные», а Блок счел банальностью то, *что* – смыслово и технически – разрабатывалось в пантомиме. Он не принял подобный вариант экспериментального поиска чистой театральности.

4.

Мейерхольд ценил результаты работы над «Влюбленными». Тексту либретто он предпочитал осуществленный сценический вариант и хотел, чтобы осталось зафиксированным главное – использованный принцип мизансценирования и найденные особенности актерской пластики. Оказавшись в 1919 г. в общей камере белогвардейской новороссийской тюрьмы и получив там возможность читать и писать, он составил, в частности, завещание, обращенное к прежним сотрудникам, и намечал для них возможности закрепить его творческий путь. Включив «Влюбленных» в перечень своих драматургических опытов, он не упомянул о существовании либретто, но написал: «Заказать запись художнику Шухаеву и приложить его чертежи и зарисовки»³². Шухаеву предстояло бы не только изложить ход действия раннего варианта «Влюбленных», но закрепить «чертежами» планировочные приемы, примененные режиссером, и передать «зарисовками» установленные ракурсы актерской пластики.

Таковыми и были две основные задачи, решавшиеся режиссером во «Влюбленных». Потому Веригиной помнилось, что Мейерхольд «начертил узор движений на сцене» и «указал характер движений каждого действующего лица»³³.

- ¹ Картина Англады находится в собрании Библиотеки-музея Виктора Балагера в городе Виланов-и-ла-Желтру в Каталонии (Испания), где значится под названием *La rondalla de Jaca* («Уличный оркестр в Хаке»). Пантомима была сочинена Мейерхольдом на музыку прелюдов Клода Дебюсси «Прерванная серенада» и «Менестрели» (№ IX и XI первой тетради Дебюсси), написанных в 1910 г.; первый строится на контрасте двух тем: страстном, трижды возобновляемом признании в любви, назойливо прерываемым диссонирующим вторжением внешнего мира. Второй прелюд – подражание выступлениям *Minstrel Orchestras* (белых музыкантов, загримированных под негров), познакомивших Европу с афроамериканской музыкой и сыгравших заметную роль в формировании джаза. В нем негритянский фольклор соединялся с танцевальной (кек-уок) и эстрадной музыкой, основная мелодия насмешливо прерывалась неожиданно возникающими темами.
- ² Мейерхольд В.Э. Переписка. 1896–1939. М.: Искусство, 1976. С. 155.
- ³ См.: Веригина В.П. Воспоминания. Л.: Искусство, 1974. С. 177.
- ⁴ См.: Волков Н.Д. Мейерхольд. Т. 2. М.–Л.: Academia, 1929. С. 221.
- ⁵ См.: Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1. 1891–1917. М.: Искусство, 1968. С. 252–253.
- ⁶ Следуя петербургской легенде, Е.И. Тиме в кн. воспоминаний «Дороги искусства» (М.: Искусство, 1967) назвала В.В. Растрелли автором особняка Карабчевских, построенного в 1857–1859 гг. по проекту архитекторов А.П. Гемилиана и В.А. Гартмана. Она писала: «В Петербурге в то время был один очень богатый дом знаменитого адвоката Карабчевского, который широко принимал артистов. <...> В особняке на Знаменской улице, выстроенном знаменитым архитектором Растрелли, раз в год друзья Карабчевского – артисты давали концерт в пользу одного из благотворительных учреждений. Посетители платили огромные деньги за билеты, так как могли увидеть в интимной обстановке и в необычайной, часто шутильной программе всех знаменитостей города. Этому вечеру-концерту предшествовали репетиции. По субботам собирались артисты всех профессий; радушные хозяева угощали великолепным ужином; было весело и непринужденно».
- ⁷ Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1. С. 234.
- ⁸ Волков Н.Д. Мейерхольд. Т. 2. С. 220.
- ⁹ См.: РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 781, л. 99 об., 100, 110 об.
- ¹⁰ Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1. С. 234.

- ¹¹ См.: *Теляковский В.А.* Дневники директора Императорских театров. 1909–1913. М.: АРТ, 2016. С. 499.
- ¹² По замыслу Мейерхольда маска Смерти была обыграна в Доме интермедий в 1910 г. на рождественском маскараде «Праздника Арлекинов». Рассказы об этом сохранились в хронике петербургских изданий: «Программа уже закончена, а публика сидит и ждет. Не без “робости” Гишман просит очистить зал для танцев. И едва успели убрать столы и стулья, – в зал снова врывается толпа веселых масок в костюмах, фраках, в бальных туалетах и начинает весело кружиться вокруг пляшущей на столе маски Смерти. Точно невидимка, издала команду веселой, жизнерадостной толпой неутомимый “Доктор Дапертутто” в красной маске, еще раньше, во время спектакля незаметно принимавший живое участие в общем веселье» (*W. Z.* [Щедербаум В.] Вечер масок // *Обозрение театров*. 1910. № 1277. 31 декабря. С. 22). «Затем последовали танцы, начавшиеся с оригинально задуманного вступления. Маска-смерть (символ тоски и скуки) стала среди зала. Мимо нее бешено пронесся хоровод молодежи. Смерть присмотрелась к пляшущим, сбросила страшную маску и уже в более веселом костюме вступила в ряды танцующих» (*К-ов Г.* Дом Интермедий // *Санкт-Петербургские ведомости*. 1910. № 293. 31 декабря. С. 7).
- ¹³ См.: *Мейерхольд В.Э.* Переписка. С. 123.
- ¹⁴ См.: *Веригина В.П.* Воспоминания. С. 191.
- ¹⁵ Там же, с. 177–179. Рукопись (машинопись) «Воспоминаний» Веригиной более полна, она принадлежала Мемуарной комиссии ВТО, находится ныне в Отделе рукописей ЦНБ СТД и цитируется ниже с любезного разрешения ее директора В.П. Нечаева.
- ¹⁶ *Мгебров А.А.* Жизнь в театре. Т. 2. М.–Л. Academia, 1932. С. 194.
Веригина дважды называет скрипачом того персонажа, которого играл Мгебров, но тут же пишет, что он «выходил с гитарой». По ее словам, он был похож на «гофманского странствующего музыканта», для начала произносил что-то (не имевшего, ей казалось, отношения к пантомиме), затем «как бы вызывал своей музыкой пары влюбленных». Мгебров вспоминал, что во «Влюбленных» ему «пришлось изображать Иоганна Крейслера», что он ощущал в руках «маленькую волшебную скрипку», «водил по ней волшебным смычком» и верил, что «извлекает из этой скрипки чудесные звуки, под которые в безмолвном напряжении возникали Коломбины и Пьеро». Можно было бы считать, что он аккомпанировал действию и даже руководил им. Но детали,



В.В. Чекан, А.А. Мгебров и В.Э. Мейерхольд в Териоках. 1912

которые он перечисляет, вызывают сомнение: кто-то из персонажей «вдруг вскакивал на бочку» (этого быть никак не могло), кто-то «начинал петь старинную скорбную песню», кто-то «стремился отнять у Арлекина его Коломбину», «иные даже рыдали и плакали вместе с печальным Пьеро, и все вместе пытались дерзко отнять у небес огонь Прометея, все вместе хотели и жаждали любви» – «но любовь то ускользала, то снова охватывала всех». Вслед затем Мгебров признается: «Таково было содержание этой пантомимы, если оно действительно было» (*Мгебров А.А. Жизнь в театре. Т. 2. М.–Л.: Academia. 1932. С. 195–196*).

Читая его мемуары, приходится вычленять достоверную информацию из страниц, заполненных экстатическим фантазированием, бурлящим преимущественно там, где Мгебров переходит к воспоминаниям о своем творчестве. Именно таков его пересказ содержания «Влюбленных». Но его поэтически окрашенная формулировка позиции Мейерхольда в Териоках точна и выразительна: «Ему хотелось в группе друзей попробовать свои силы для осуществления мечты о свободном театре, который не шел бы на поводу у зрителя, но поднимал его силою энтузиазма и мастерства до высот самодовлеющего значения театра и человеческой жизни» (там же, с. 193).

Вролях «влюбленных» были заняты Л.Д. Блок, В.П. Веригина, Н.П. Бычков (муж Веригиной, под псевдонимом Измайлов) и Донской,

особо выделенный в рецензии Л.М. Василевского (*Речь*, 11 июня 1912).

Фигура Донского остается, к сожалению, не ясна. Веригина, рассказав о его ярких артистических данных и одаренности («Мейерхольд был очень доволен его работой»), упоминает о его больном сердце. На общей фотографии териоковцев лишь Донской сидит, остальные мужчины стоят. В именном указателе книги Веригиной его инициалы Ю.Ф.; в «Кривом зеркале» был актер В.И. Донской (см. подпись под карикатурой в «Театре и искусстве», 1911, № 12, с. 260); по сведениям библиографического кабинета ЦНБ СТД на карточке члена РТО значится Донской Владимир Александрович, имя вписано чужой рукой, остальные пункты не заполнены.

¹⁷ Веригина В.П. Рукопись. Ч. 2. С. 154.

¹⁸ Веригина В.П. Воспоминания. С. 178.

¹⁹ Веригина В.П. Рукопись. Ч. 2. С. 160.

²⁰ Веригина В.П. Воспоминания. С. 178.

²¹ Веригина В.П. Рукопись. Ч. 2. С. 154, 155.

²² Там же. С. 161.

²³ Там же. С. 155.

²⁴ Высотская О.Н. Мои воспоминания // *Театр*. 1994. № 4. С. 89.

²⁵ Веригина В.П. Воспоминания. С. 178.

²⁶ Высотская О.Н. Мои воспоминания. С. 89.

²⁷ Веригина В.П. Воспоминания. С. 177.

²⁸ Александр Блок в воспоминаниях современников. В 2 т. М.: Художественная литература. 1980. Т. 1. С. 465. Стремление передать испанский стиль движений и танца входило в задачи актеров. В статье В.П. Веригиной «Памяти Любви Дмитриевны Менделеевой-Блок» (*Звезда*. 1980. № 10. С. 164) сказано, что во «Влюбленных» Л.Д. Блок «была убедительной испанкой по верности стиля и по насыщенности образа внутренней энергией».

²⁹ Блок А. Собр. соч. в 8 т. Т. 8. М.–Л.: ГИХЛ, 1963. С. 392.

³⁰ Вас-ий Л. Театр в Териоках // *Речь*, 11 июня 1912; Василевский, в частности, отметил: «Превосходные костюмы».

³¹ См.: Петровская И.Ф. Театр и зритель российских столиц. 1895–1917. Л.: Искусство, 1990. С. 23.

³² См.: Мейерхольдовский сборник. М.: О.Г.И. Вып. I. Т. 1. С. 245.

³³ Веригина В.П. Рукопись. Ч. 2. С. 155.

Доктор Дапертутто
(В.Э. Мейерхольд)

«Влюбленные»

Этюд в 1-м действии, навеянный картиною испанского художника Англада-Камараза* и сочиненный на два прелюда Claude Debussy** Доктором Дапертутто
(для немых актеров, любящих язык телодвижений)

Действующие лица

Гитаны: 1-ая,

2-ая,

3-ая

Испанцы: 1-й (старик)

2-й

3-й

На эстраде две ширмы, поставленные так, что образуют для актеров три выхода: два боковых и один средний.

По устремленным к небу лицам выходящих из-за ширм актеров видно, что на небо всплыла луна.

И оттого, волей-неволей: мужчины бренчат по струнам аккорды излюбленной в Толедо серенады, а женщины смотрят влюбленными глазами на тех, кто страстнее рвет струны, кто сильнее срывает поцелуи.

Сцена первая

Из середины выходит старик с гитарой в руках. Идет к самому краю эстрады, кланяется зрителям спектакля и снова играет. С правой стороны выходит 2-ой, это самый длинный и самый сухой из всех, живущих в Толедо. Этот, как и старик, идет к краю эстрады, но он, засмотревшись

* «Аполлон». 1911, № 9, стр. 35 (примеч. Мейерхольда).

** *Preludes pour piano* (1-er Livre) par Claude Debussy. Paris, A. Durand et Fils; 4, Place de la Madeleine, 1910 Preludes IX и XII (примеч. Мейерхольда). [В рукописи Соловьева: XI и XII.]

на луну, наталкивается на Старика и чуть не выбивает из рук его гитару. Старик метнул зловещей угрозой и снова играет.

Но вот выходит самый юный, самый прекрасный, самый страстный из певцов серенады. А за ним, обнявшись, как на прогулках обнимаются уже наскучившие друг другу подруги, идут на эстраду влюбленные в него гитаны. Они любят и его серенадой, и лунной пылью, окутавшей, как вуалью и их, и этого страстного певца.

Выход третий

3-я гитана выходит, танцует: вот она та, кого любит страстный певец, вот кому поет он свою серенаду, ей, а не этим двум, которые стоят теперь и млеют, и не сумели вовремя, еще до прихода танцорки, пуститься в пляс вокруг него, когда как собака выл он на луну своей серенадой. Но смотрите, что делает танцорка. Страстный певец ждал его, а она даже не слушает. Танцует, она устремила взоры на самого длинного и самого сухого из всех, живущих в Толедо! Он как пришел, так и стоит на левой стороне эстрады, образуя со стариком симметрию, будто ждал танцорку. Страстный певец – ревнивый испанец – хватается своего соперника. Начинается борьба. Гитаны засуетились, бегут разнимать их. И эта сцена борьбы двух испанцев и вцепившихся разнимать их гитан совпала с основной темой Debussy его *Le Sérénade interrompue*. Жесты действующих лиц соперничают с пением второго *a tempo*. Картина влюбленных пар.

Сцена 4-ая

Маленькое solo

Без любовника осталась одна из гитан. Она в отчаянии. Светит луна. Так хочется любить, но кого. Не старика же этого, хоть он умело выщипывает цепкими, длинными пальцами из струн своей гитары такую опьяняющую мелодию. Одинокая гитана жалуется публике, жалуется на судьбу свою старику.

Сцена 5-ая

Старику надоели застывшие позы двух влюбленных, надоели вопли одинокой гитаны. Старик вытаптывает ногой сигнал к танцу. Испанцы, образуя одну группу, девицы, образуя другую группу, расправляют свои члены, настраивают гитары, и все готовятся к общему танцу. Пластические модуляции начавшегося танца определены ремаркой

Debussy: *nerveux et avec humeur****. Гитаны нервно подергивают плечами, сходятся и расходятся в парадном выходе традиционного испанского болеро-танца. Они броскими взмахами рук скидывают и вновь накидывают свои яркие плащи. Испанцы скрючились, как на картине Англада, их носы то тонут в гитарах, то тянутся к глупой луне. Старик знает, когда и как расстроить пластические узоры растанцевавших гитан. Старик любит сменить веселье ужасом.

Скоро наступит у Debussy *Moqueur*****. Старик уже подмигнул страстному певцу: пора пустить в ход пружину обычной затеи.

Они принесли под плащами деревянный меч и маску Смерти. Вот раздались такты *Moqueur*. Страстный испанец уже облачился в белое и смеется маской Смерти. Гитаны в панике бегут. Смерть идет по пятам за ними. Испанцы ломают комедию, а гитаны свиваются в гирлянду молящих о пощаде. По сигналу Старика маска сброшена. Смеются испанцы, смеются гитаны. Пляшут испанцы, пляшут гитаны.

Конец этюда «Влюбленные».

Рукопись В.Н. Соловьева: Санкт-Петербургская театральная библиотека. Отдел рукописей и редких книг. Собрание либретто пантомим (без шифра, в порядке алфавита названий).

Публикация Ю.Г. Галаниной

*** Нервно и с юмором (*франц.*).

**** Насмешка (*франц.*).