

Олег Фельдман

В.В. Дмитриев вспоминает «Зори» В.Э. Мейерхольда и Студию на Бородинской

**К публикации стенограммы выступления
В.В. Дмитриева в ГАИСе 8 марта 1934 г.**

В 1934 году, через четырнадцать лет после премьеры мейерхольдовских «Зорь» (она состоялась 7 ноября 1920 г.), В.В. Дмитриев, ученик Мейерхольда и художник спектакля, рассказал под стенограмму ленинградским историкам театра о рождении сценографии «Зорь». Затем он ответил на расспросы о последнем периоде мейерхольдовской Студии, свидетелем которого когда-то был. Попутно он вспоминал о том, каким был Мейерхольд до своего отъезда из Петрограда на юг в мае 1919 г. и каким вернулся с юга в Москву в сентябре 1920-го. Театроведы ленинградской ГАИС (Государственной академии искусствознания, прежнего Зубовского института) предполагали продолжить работу над «Историей советского театра» и вслед за ее первым – оставшимся единственным – томом, который был издан ими в 1933 г. и посвящен театральному Петрограду эпохи военного коммунизма, готовили книгу о театральной Москве тех же лет¹.

Рассказ Дмитриева сохранился в публикуемой направленной стенограмме, сделанной двумя сменявшимися стенографистками. Они не сличили свои записи, и потому концы и начала смен иногда совпадают по смыслу, но различаются подбором слов. Театральные сюжеты были им далеки, вместо «Фуэнте Овехуна» в тексте стоит «инфуэте», вместо Экстер – «сарки». Опорные слова кое-где были плохо уловлены на

слух, и приходится по смыслу исправлять «трассы» на «тросы», «свет» на «цвет». От подобных несообразностей удалось освободить текст, отметив исправления в примечаниях.

И в остальном стенограмма на удивление несовершенна. Ее синтаксис сплошь и рядом затемняет логику, склеивает в одну фразу самостоятельные мысли или дробит мысль в осколки. Есть случай, где потеряна отрицательная частица «не», в другом случае она явно лишняя.

Синтаксис публикации пришлось подчинить строю живой речи, угадываемому в порядке слов. Чтобы прояснились переходы от темы к теме и проступила меткость формулировок, поглощаемых бесформенностью слипшейся словесной массы, поток стенограммы пришлось расчленивать на короткие абзацы.

В присутствии внимательных слушателей Дмитриев охотно, но с некоторым усилием возвращался памятью к временам «Зорь». Ритм его рассказа установился не сразу. Многие оценки закрепились у него давно, но он, углубляясь в воспоминания, заново – если не впервые – формулировал суть творческих процессов полуторадесятилетней давности. При очевидной прямоте он малословен и собран, тон его непосредствен, иногда ироничен, структура сказанного строга. В нескольких случаях что-то не поддавалось мгновенной устной словесной фиксации, осталось очерчено приблизительным наброском. Подыскивая ускользающее слово, Дмитриев иной раз позволяет слово заведомо неточное, не стесняясь минутного косноречия.

Участник двух этапов работы Мейерхольда над «Зорями» – заглохшего петроградского (весна – лето 1918 г.) и победного московского (осень 1920-го) – Дмитриев отлично помнил их связи и различия. Петроградский замысел и московский спектакль возникали в его памяти параллельно, и в живом контакте с аудиторией он иногда лишь интонационно обозначал, о каком варианте говорит. Поэтому пришлось в прямых скобках ввести в текст указания на место и время тех или иных подробностей (Петроград или Москва, 1918-й или 1920-й). Тем же приемом введены необходимые уточняющие слова.

В рассказ неизбежно вклинивались оценки многих граней ситуации, в которой создавались «Зори», этим вызваны отклонения в сторону, опережающие забегания вперед, возвращения к сказанному. Часть сюжетов могла быть вызвана вопросами, заданными перед заседанием. На нем председательствовал А.А. Гвоздев, среди слушателей были А.И. Пиотровский, С.С. Мокульский, И.Б. Березарк.

Все они, петроградцы, едва ли видели «Зори», – спектакль жил недолго, с 7 ноября 1920 г. по 31 марта 1921-го.

Два-три краткие фрагмента стенограммы Гвоздев привел в главе о Театре РСФСР Первом, которую готовил для второго тома «Истории советского театра»². Страницы о Студии штудировал Н.Н. Чушкин, он цитировал их в опубликованном разделе своей незавершенной книги о В.В.Дмитриеве³.

Прошедшие десятилетия увеличили цену сохранных стенограммой прямых свидетельств одного из участников создания мейерхольдовского шедевра. Его слова проясняют методы построения спектакля, уточняют наиболее авторитетные из сложившихся суждений о «Зорях».

Конкретные пояснения к стенограмме приведены в примечаниях к ней, но о некоторых обстоятельствах полезнее сказать предварительно, комментируя публикуемый документ. Цитаты из стенограммы ниже выделены курсивом.

1.

Дмитриеву помнилось, что весной 1918 г. в Петрограде Мейерхольд вместе с ним, восемнадцатилетним, начинал режиссерскую разработку «Зорь», не имея в виду конкретный театр.

На деле было, очевидно, не совсем так, каких-то подробностей юный Дмитриев мог не знать.

С начала 1918 г. намерения Мейерхольда – при его попытках покинуть бывшие императорские театры – определялись стремлением к разработке новых сценических возможностей и новых контактов со зрителем. Ближайшие полтора года Мейерхольд пробовал разные варианты, ни один из них не закрепился. Был слух, что его пригласят «для постановки зрелищ на открытой сцене сада “Аквариум”», и зрелища будут носить «общедоступный народный характер»⁴. Замышлявшийся Эрмитажный театр в Георгиевском зале Зимнего дворца должен был бы, напротив, экспериментально искать обновление высоких театральных традиций; предполагалось, что Мейерхольд покажет там не только «Саломею» О. Уайльда, но и байроновского «Каина»⁵. Параллельно его привлекала кажущаяся перспективность самодеятельных заводских театральных начинаний.

Среди других вариантов были попытки контакта с петроградским городским самоуправлением. Еще в середине 1917 г. Городская дума предлагала Мейерхольду возглавить принадлежавший ей Василе-



В. Дмитриев. Автопортрет.
Конец 1910-х гг.



В. Дмитриев.
1930-е гг.

островский театр⁶. Весной 1918 г. печать сообщала, что в создаваемый коммунальный театр Рабочего дома Второго (Коломенского) городского района в Луна-Парке на Офицерской улице «в качестве режиссера будет приглашен Вс.Эм. Мейерхольд»⁷.

Этот театр недолго просуществовал летом 1918 г. В первом томе «Истории советского театра» А.А. Гвоздев и А.И. Пиотровский оценили его как «ранний опыт создания районного театра для рабочей аудитории» и назвали Мейерхольда «руководителем нового культурного начинания советской власти», которое работало «все еще в символических и порой мистических приемах»⁸.

Дмитриев помнил, что в этом театре Мейерхольд готовился «что-то осуществить из своих планов» и именно здесь было решено показать «Зори».

В 1934 г. Дмитриев назвал этот театр «незлобинским». Незлобинская труппа играла в театре Луна-Парка с осени 1916 г. Но летом 1918 г. он был реквизирован, и возник компромисс – было решено, что «в течение летнего сезона в театре Луна-Парка должно играть товарищество артистов театра Незлобина при условии, что театр будет называться Рабочим домом Второго городского района»⁹.

О единственном спектакле Мейерхольда в театре Рабочего дома, «Норе» Ибсена, Дмитриев высказался сурово – как о наскоро сделанной

«черновой пробе» вызывающе внебытового решения, которое Мейерхольд продемонстрирует через пять лет при постановке «Норы» в Москве. Уже в петроградском варианте Мейерхольд «стилизует постановку, тщательно выбрасывая все, что может напоминать о быте, вплоть до стен, дверей, окон, даже мебели»¹⁰. По его заданию Дмитриев задрапировал сценическую площадку имевшимися в театре вышитыми плюшевыми шторами, развесив их холщовой изнанкой, на которую проступал рисунок с лицевой стороны, «что-то вроде гортензий голубых и желтых». «Первую работу Дмитриева – декорации к «Норе» – видел Блок, которому они нравились», – отметил Н.Н. Чушкин в записи бесед с Дмитриевым¹¹.

Вспоминая в ГАИСе петроградский замысел «Зорь», Дмитриев употребил рабочие термины, возникшие у Мейерхольда в 1918 году, причем один из них получил тогда отрицательную окраску, другой – положительную, оба их надо пояснить.

Дмитриев сказал, что по общему сценическому решению «Зори» напоминали бы «условный спектакль», хотя задуман был Мейерхольдом спектакль «уличный».

Не без улыбки он упомянул о том, что Мейерхольд вознегодовал бы, услышав о причислении петроградского замысла «Зорь» к тому типу «условных спектаклей», который в прошлые годы он и А.Я. Головин создали в споре с бытовым театром и который уже летом 1918 г. воспринимался Мейерхольдом как изжитый. В споре с самим собой Мейерхольд отбрасывал теперь те формы сценической условности, которые утверждал недавно, и искал иные формы и иную меру сценической условности, зная безграничные возможности условной природы театра.

Определение «уличный спектакль» в 1918 г. обозначало у Мейерхольда никак не намерение вынести «Зори» в открытое пространство, «на улицу», хотя подобная мечта его волновала. Этой рабочей формулой он обозначал увлекавший его принцип использования портативных – и в этом смысле «уличных», – упрощенных условных театральных средств.

Ко времени беседы в ГАИСе Дмитриев отчетливо сознавал, что основные конструктивные элементы «условных спектаклей» Мейерхольда и Головина в преображенном варианте присутствовали в петроградском замысле и сохранились в московском спектакле. Более того, он видел, что «символически-декламационная» тональность отрицавшихся Мейерхольдом «условных спектаклей» понадобилась в окончательном варианте «Зорь», – она понадобилась вопреки тому, что в 1920 г.



В.Э. Мейерхольд. 1920



В.Э. Мейерхольд. 1934

к символизму Мейерхольд с враждебным пренебрежением относил те тенденции в искусстве предреволюционных и первых пореволюционных лет, против которых теперь негодуяюще восстал и воплощением которых стал для него Камерный театр. Разгоравшееся в 1920 г. жесткое противостояние Мейерхольда Таирову как противопоставление нынешнего театрального дня дню вчерашнему Дмитриев помнил отлично.

Но петроградские решения 1918 г. он считал близкими программам Камерного театра той поры. Принцип своих юношеских макетов к «Зорям» он определял как «экстеровского типа кубизм», имея в виду декорации А.А. Экстер к таировскому спектаклю «Фамира Кифаред». «Были какие-то объемы, – вспоминал он намеченное сценическое пространство. – Но все-таки это держалось на цвете». Дмитриев подчеркивал, что его цель ограничивалась задачей «более или менее нормально декорировать» сцену – «хотя бы и супрематически». По его словам, его эскизы «почему-то нравились» А.Я. Головину.

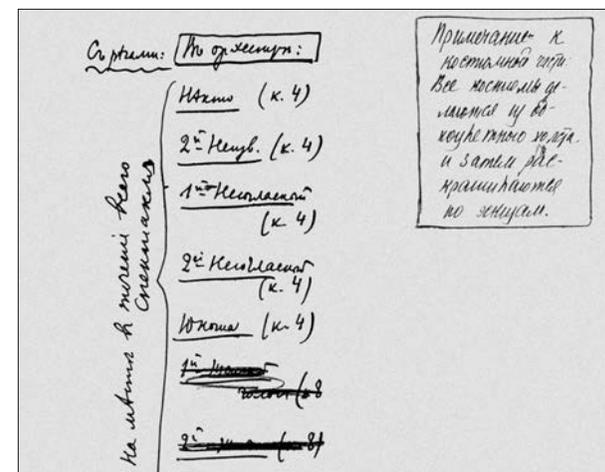
Задуманный Мейерхольдом вариант «уличного спектакля» был бы облегченным вариантом условного театрального зрелища, который Мейерхольд и Головин разработали в недавние годы на императорских сценах. Совпадали бы приемы организации игрового пространства, были бы использованы те же элементы – ограничивающие планшет сцены «большие кубы» слева и справа у портала, одноцветные экраны-панно в качестве задников, углубление оркестры перед рампой.

Функция кубов была чисто декоративной, это были бы боковые кулисы. На фоне экранов-задников в первой картине стояли бы «холмы с деревьями» (в «Монтировке»¹² деревья названы «кактусами», таковы были бы их очертания); в четвертой картине на их месте появились бы кладбищенские кресты. Вторая картина шла бы перед игровым занавесом. В трех картинах (третьей, пятой и седьмой) квартиру Эренъена обозначали бы ширмы на фоне экранов и «мебель в форме простых геометрических фигур, изображающих стол и два стула, удобные для того, чтобы на них можно было бы вскакивать». В последней картине в середине сценической площадки находилась бы черная плита, на которой лежало бы тело погибшего Эренъена, и стоял бы красный столб (замена статуи свергаемого правительства), его рушили бы в финале.

Уцелевшая «Монтировка» этого несостоявшегося спектакля размечена на старых типовых типографских бланках императорских театров. В ней Мейерхольд пометил, что спектакль «предназначается к представлению в коммунальных театрах». Театры упомянуты во множественном числе – был задуман спектакль, легко перемещаемый с площадки на площадку, «походный», этот термин в ту пору был для Мейерхольда полон программного смысла.

Поискам упрощенных форм Мейерхольд предполагал не только подчинить постановочную часть, но распространить этот принцип на работу актеров. Роли в будущих «Зорях» он назначал не незлобинцам, а своим ученикам, только что записавшимся на созданные им летние Инструкторские курсы по обучению мастерству сценических постановок. Листы «Монтировки» были заполнены в три приема. Сначала шестнадцатилетний К.Н. Державин, слушатель курсов и добровольный секретарь Мейерхольда, внес в соответствующие разделы список декораций, мебели и бутафории. Затем Мейерхольд в графе «действующие лица» перечислил персонажей и назвал в их числе намеченных им немногих участников народных сцен «с речами» и «без речей», после чего Державин вписал в ту же графу фамилии будущих исполнителей, своих соучеников. Курсанты начинали готовить роли. Назначенный на роль Эно П.С. Чичканов писал Мейерхольду три года спустя из Баку: «О Вас знаю по печати. Радовался осуществлению “Зорь”, следил за полемикой. И нас здесь встряхнуло все это»¹³. Московский спектакль он воспринимал издали как итог петроградских разработок.

Дмитриев не помнил, была ли оркестровая яма («оркестр») в театре Луна-Парка, но в «Монтировке» оркестра упомянута и названы одиннад-



В. Мейерхольд. Страница «Монтировки» спектакля «Зори». 1918

цать персонажей, которым предстояло находиться в ней «в течение всего спектакля». Пятеро из них получили бы небольшие роли в четвертой картине «На кладбище» (Некто, Второй неизвестный, Юноша, Первый и Второй несогласные). Кроме них в оркестре в первой и последней картинах намечены три «мужских голоса», а в восьмой к ним прибавлены три женских. Обозначена оркестра и в «Экспозиции» спектакля, ее летом 1918 года написал Дмитриев, уже будучи слушателем Инструкторских курсов и выполняя учебное задание, поставленное всем новичкам¹⁴.

Он помнил, что подготовка «Зорь» вызвала «ворчание» среди незлобинской труппы, но Мейерхольд «быстро успокоился», поскольку «Блок этому делу покровительствовал». Дмитриев был свидетелем последнего периода прямых контактов Мейерхольда и Блока. Именно тогда, летом 1918 года, в его памяти запечатлелось, что Блок «смутно предчувствовал, но не дождался при жизни» раскрытия тех потенциальных творческих возможностей Мейерхольда, которые обнаружатся десятилетие спустя в «Ревизоре», когда (по словам Дмитриева) «исторически здесь театр выполнил функцию литературы – пророчество и плач о России», и дал «выражение не[вы]сказанных чувств всех взволнованных людей современности». Дмитриев напомнил об этом Мейерхольду в феврале 1928 года в трудные для себя дни¹⁵. Отклик («покровительство») Блока мог быть вызван предощущением трагедийного решения «Зорь».

2.

В мельком проброшенных замечаниях Дмитриева проступает цепь случайностей, вернувших Мейерхольда в сентябре 1920 г. к мысли о пьесе Верхарна и сосредоточивших на задаче в кратчайший срок – к третьей годовщине революции – осуществить ее постановку. Еще в начале октября в его планах главенствовал замысел «не всероссийского, а международного масштаба» – «создание в центре Москвы театра международного пролетариата»¹⁶. Предполагалось, что этот театр разместится в благоустроенном театральном здании в саду «Эрмитаж». Попутно Мейерхольд обещал консультировать постановку «Взятия Бастилии» Р. Роллана, ее намечалось приготовить к празднику силами красноармейской самодеятельности.

Было случайностью, что В.М. Бебутов, с 1909 г. считавший себя учеником Мейерхольда, уговорил его параллельно возглавить работу над «Зорями» (ставить их Бебутов брался с художником Г.Б. Якуловым, успевшим приготовить «макет с лестницами»). И вовсе случайная – на улице – встреча с приехавшим из Петрограда Дмитриевым подсказала возможность воспользоваться петроградскими наработками.

Так Мейерхольд, руководитель ТЕО, вопреки своему намерению не входить ни в один существующий театральный коллектив, оказался во главе разнородной труппы, помещавшейся в запущенном театре «бывш. Зон» и сохранявшей в театральном быту название двух насильственно соединенных коллективов, прошлая жизнь которых складывалась незавидно (Театр-студия ХПСРО, он же Новый театр, и Вольный театр Б.С. Неволина).

«Случайный опыт на пути сложной проблемы»¹⁷, – скажет о «Зорях» Мейерхольд год спустя.

Каждое слово этой фразы драгоценно точностью.

Конкретный спектакль – «Зори» – возник случайно. Это был эксперимент, опыт.

Выбранный путь был нехоженым. Сложность проблемы определял ее масштаб – Мейерхольд брался противопоставить нескладнице и разноречию текущей театральной жизни спектакль «героических монументальных форм»¹⁸.

Впечатление премьеры «Зорь» П.А. Марков запомнил «радостно огорошивающим и одновременно долгожданным»¹⁹. Оба свойства коренились в побуждениях Мейерхольда, он действовал вызывающе и непреложно.

Его устремления в работе над московским вариантом «Зорь» Дмитриев определил словами: «Разгон на импровизацию».

Это самое существенное из сказанного им театроведам ГАИСа.

Дмитриев помнил себя участником импровизационно развернувшегося творческого процесса. Он мог с отстраненно сдержанным юмором говорить, что Мейерхольдом владело «желание “начудить” с революционным духом, только больше в левую сторону, и чтобы здесь обязательно были элементы революционности». (Стенографистку явно изумило словечко «начудить», – в расшифровке-машинописи она взяла его в кавычки, но опечаталась, переставив буквы, вышло «начудить».)

Дмитриев наблюдал, как в ходе репетиций «иногда Мейерхольд импровизировал новую экспозицию в один-два дня» и находил «какие-то новые театральные конструкции», благодаря чему непредвиденно «соединялись элементы догадок». Импровизационные поиски эстетической «левизны» и плакатно яростной «революционности» главенствовали в режиссерской разработке формы и смысла.

Ту же импровизационность режиссуры Мейерхольда фиксировали в начале 1920-х гг. театральные критики московской школы. С максимальной определенностью под впечатлением «Зорь» это сделал В.Г. Сахновский. Цитируя речь Мейерхольда, напечатанную в 1920 г. «Вестником театра», и подчеркивая, что она «позволяет допустить сознательность режиссерских решений Мейерхольда», Сахновский осторожно, но без оговорок констатировал, что «факты могли бы убедить в противном» и доказать внимательному наблюдателю, что «Мейерхольд, импровизационно, здесь же что-то найдя, чем-то увлекшись, связывает и оформляет», а в итоге оказывается, что «целое спектакля сжато в плотный синтетический комок»²⁰.

Более других выдающихся московских премьер рубежа 1910-х – 1920-х гг. «Зори» убеждали в том, что «правильно даже режиссерское творчество тех лет признать лирическим» и видеть, что «идеология в строгом смысле отходила на второй план», поскольку «идеологическая основа спектаклей была шаткой и неопределенной»²¹. Так писал П.А. Марков в 1924 г. В 1950-е гг. он вспоминал первые московские премьеры Мейерхольда как «явления огромной яркости, взрывы творческой энергии и неудержимого темперамента», поражавшие «неожиданностью больше, чем крепкой сделанностью»²².

Лирическая природа определяла свойства этого импровизационно проведенного эксперимента. Признать это необходимо вопреки тому,

что в самых авторитетных источниках не раз акцентированы «обнаженный рационализм» замысла «Зорь», холодный схематизм спектакля. Тем самым творческий импульс, вызвавший «Зори», оказывался упрощен²³.

Зная, что у Мейерхольда отсутствовал предварительный постановочный план, Дмитриев бросил коротко: «Плана у него не было». И тут же поправил себя, уточнил, что в Москве Мейерхольд сразу заговорил о «введении зрителя в действие», о включении зрительного зала в события спектакля. В петроградском замысле подобное намерение присутствовало «в очень незначительной дозе». Там участники Хора – одиннадцать человек – все время действия находились бы в «оркестре». А в Москве часть хористов (те, кто были в театральной униформе в отличие от тех, кто оставался в повседневной собственной одежде) могли волей режиссера подниматься из оркестра на сцену по ступеням веерообразной лестницы и вступать в действие от лица зрителей – как бы «выплеснутые зрительской массой»²⁴. Размеченное режиссером богатство логики их поведения восстанавливал в памяти, вспоминая премьеру, П.А. Марков, – они «непосредственно обращались то к участвующим, то к залу, подчеркивая отдельными выкриками происходящее на сцене, призывая к вниманию, восклицая, предсказывая, оценивая, предостерегая, проклиная, славословя – и соединяя зал со сценой непрерывной волной всепогружающего темперамента»²⁵.

«Как бы ни была наивна идея осуществления слияния зала со сценой, это все-таки сделано», – говорил И.Г. Эренбург на диспуте 29 ноября 1920 г. (втором «Понедельнике “Зорь”»)²⁶.

Общий принцип оформления спектакля в Москве стал иным, чем задумывался в Петрограде. Петроградские макеты Дмитриев делал весной 1918 г., до создания Инструкторских курсов и до официальной организации нового театра в Луна-Парке; его макеты 29 апреля видел А.А. Блок²⁷. Их цель была традиционна (как упомянуто выше) – «более или менее нормально декорировать» сцену.

В Москве по инициативе Мейерхольда петроградский макет «стал татлинизироваться».

Об увлечении Мейерхольда творческими открытиями В.Е. Татлина и о его намерении ввести на сцену приемы татлинских контррельефов Дмитриев знал со времен Студии. Мейерхольд был убежден в плодотворности возможного влияния татлинских контррельефов на театр. В подготовительный конспект к беседе в Студии 25 октября 1917 г. он вписал отдельным пунктом: «Татлинизм для театра»²⁸. В «татлинизме»

он предвидел возможность новых форм сценической условности. Он предлагал вернуться к когда-то отвергнутой им практике предварительного сочинения макетов сценического оформления, подчеркивая, что логика Татлина потребует проектировать условное решение не только игрового пространства, но и «всей бутафории». «Макет прежде и макет теперь (Татлин)» – помечено в его подготовительной записи к лекции на летних курсах 15 июля 1918 г.²⁹. Потенциал ожидаемого им театрального «татлинизма» Мейерхольд воспринимал как следствие совершавшегося в России органического развития идей Крэга об условности театральных форм. «Заявление Гордона Крэга о форме – на русской почве создает татлинизм», – изложил мысль Мейерхольда кто-то из курсантов в живой записи лекции 19 июля 1918 г.³⁰. В учебных работах курмасцеповцев присутствовали вариации татлинских приемов и цитатные заимствования из татлинских рельефов, раскрывавшие очевидную сценичность «татлинизма». В.М. Бебутов вспоминал, что Мейерхольд мечтал позвать Татлина оформить «Зори»³¹.

В итоге «татлинизирования» петроградский макет получил «чисто абстрактный вид контррельефа», появился «контррельеф, перенесенный на сцену и раздутый до огромных размеров». Так оценивал случившееся Дмитриев.

Возникла «какая-то абстрактная, не описывающая место действия конструкция». Дмитриев знал об отсутствии в ней стилистической – и логической – выдержанности. Осталась доля иллюстративности, необходимость частичной смены декораций потребовала использовать занавес. Ворота осажденного города во второй картине «были писанные», знамя на них «сделано по принципу живописности». В перерыве между первой и второй картинами ворота «опускались сверху», затем также убирались («делать неписанные было некогда и некуда было их убирать» в неприспособленном закулисье «бывш. Зона»). В четвертой картине («Кладбище») «ставился крест, много крестов»; так было намечено и в Петрограде, но теперь кресты «были пересечены какими-то зигзагами», как и большие кубы по краям сцены. Дмитриев помнил присутствие в декорациях «каких-то намеков на наше время», но на сохранившейся фотографии второй картины не удастся рассмотреть упомянутые им новейшие подъемные краны.

Анализируя оформление «Зорь» в статье, приготовленной в 1931 г., но опубликованной впервые в 1990-м, Н.М. Тарабукин писал: «Принципы “контррельефов” и легли в основу зрительного оформления сцены.

Кубы, цилиндры, изогнутые плоскости, окрашенные в локальные цвета и перерезанные прямыми линиями проволок, составляли изобразительный материал сцены. Сценическая площадка оставалась, однако, плоской. Кулисы сохранялись. Рельефные формы вещественного оформления были неподвижны и выполняли по существу функции декораций»³².

Дмитриев иначе судил о решении сценического пространства. «Спереди подавались кубы, которых в первом варианте не было», – вспоминал он, называя «первым вариантом» на этот раз не свои петроградские макеты, где эти кубы были, а отвергнутый Мейерхольдом якуловский «макет с лестницами». И продолжал: «На этих кубах строились группы, с них говорили. Они стояли не для декорации, а чтобы по ним ходить, – много мизансцен располагалось на них». Новизны в этом приеме он не видел, поскольку в «Фамире» у Таирова «это уже было».

Стилистику спектакля – при его «неком плакатно-митинговом характере» – Дмитриев воспринимал как выстроенную режиссерски «по системе условного театра». Таким жил в памяти Дмитриева пластический и речевой рисунок «Зорь».

Символистскую условность («налет символизма») приобретали закрепленные групповые мизансцены. Дмитриев помнил, что Мейерхольда радовала легко читаемой цитатностью непреднамеренно родившаяся в ходе репетиций мизансцена, схожая с примитивистским повторением средневекового рельефа «Положение во гроб». Она могла появиться либо в сцене смерти отца Эренъена в первой картине, либо в финале спектакля в эпизоде прощания с погибшим Эренъеном. Не возникало, на взгляд Дмитриева, противоречия в том, что актеры с незагримированными лицами «двигались по формам условного театра». Это сочетание – предлагаемую новую меру условности – Эренбург назвал многообещающим, но неудачно осуществленным³³.

Та же мера условности определяла подачу текста: «И сама декламация была такова, что это была отчасти речь оратора, а отчасти это была речь символического театра», – формулировал Дмитриев, помня заданный режиссером речевой прием: монологи («митинговые речи») адресовались не непосредственно в зрительный зал и не просто «в сторону действующих лиц», а «через них к зрителям», объединяя слушателей, находившихся на сцене, со слушателями в зрительном зале.

Звено за звеном свидетельства Дмитриева опровергают прямолинейность описаний спектакля, сводящих к намеренной элементарности



«Зори». Сцена из 1-й картины спектакля.
Театр РСФСР Первый. 1920

постановочные решения режиссера и его задания актерам. «Актеры <...> декламировали в зрительный зал агитационные монологи трагедии и жестикулировали в приемах митинговых ораторов, стоя на линии рампы или на высоких кубах»,³⁴ – сказано в книге Б.В. Алперса «Театр социальной маски», изданной в 1931 г. Но Борису Владимировичу либо не удалось видеть «Зори» (в 1920 г. он «оставался в Новороссийске и был в рядах Красной Армии»³⁵), либо он смотрел спектакль весной 1921 г. проездом через Москву с юга в Петроград. К тому времени очередные представления износившегося спектакля, не рассчитанного на чуть ли не ежедневную эксплуатацию в течение почти полугода, шли «в очень плохом тоне, неверном темпе, лишённые подъема и пафоса». Так сказано в «Дневнике Театра РСФСР Первого»³⁶.

Язык «Зорь», условный и упрощенный, не был элементарен. Прямолинейный взгляд на «Зори» как на «спектакль-митинг» искажает метод режиссера. «Зори» были масштабным поэтическим экспериментом вчерашнего «режиссера-символиста» (эта краткая автохарактеристика Мейерхольда была опубликована в 1915 г.³⁷), выбор художественных средств опирался на его прежний символистский опыт. О совпадении приемов построения «Зорь» и «Стойкого принца», показанного Мейерхольдом в 1915 г., вспоминал С.М. Эйзенштейн, имевший возможность сопоставить оба спектакля. Анализ этих совпадений он считал задачей,

напрасно незамечаемой театроведением. Совпадали, по его наблюдениям, «превалирование ритма произношения над произносимым» в речи персонажей и пластика высокой трагедии в их поведении – определяющие черты «патетического театра»³⁸.

Природа режиссуры «Зорь» оставалась символистски обобщающей и обобщенной.

Обобщенно толковался сюжет: «“Зори” начинались пожаром и кончались победой идеи над смертью»³⁹, – формулировал приверженец спектакля, называя его жанр «славословием вулканизирующей революции». «Трагедию Верхарна “Зори” Мейерхольд поставил как символическое выражение революционной борьбы»⁴⁰, – писал П.А. Марков в 1933 г. в книге, оставшейся тогда неизданной. Возникшая «ассоциативная система образов» давала «олицетворение революции», воспринимаемой «в космическом масштабе»⁴¹.

Срочно выполненный импровизационный «эскиз» (это определение возникло у М.Б. Загорского в 1920 г.⁴²), предназначавшийся стать образцом для спектаклей «героических монументальных форм», был уникален и не был повторен.

Отвечая на вопрос о переменах в тексте Верхарна, Дмитриев вспомнил о «некоторых изменениях в смысле смягчения символизма» и попытку «с политической стороны <...> проверить действующих лиц».

«Смягчением символизма» он назвал стремление режиссеров к изгнанию многословия, начавшееся при подготовке к репетициям и продолжавшееся в первые месяцы жизни спектакля. Вопреки усилиям Мейерхольда и Бебутова им не удавалось сжатием текста избавить «Зори» от «тучности»⁴³. После премьеры пьесы и ее перевод оценивались жестко. «Пьеса риторична, <...> стих скверный, а в русском переводе еще хуже»⁴⁴, – говорил на диспуте 22 ноября О.М. Брик. «Очень плохой перевод Чулкова, исполненный им в юношеские годы»⁴⁵, – повторил на диспуте 29 ноября Эренбург. Мейерхольд признал, что текст Верхарна не доработали – «не было достаточно времени»⁴⁶.

О послепремьерной «политической проверке» ситуаций и персонажей в атмосфере окружавшей спектакль полемики (она не закончилась к 27 декабря, когда была показана вторая редакция «Зорь») Дмитриев говорил несобранно и сбивчиво. Ему отчетливее вспоминалось то, что он писал о «Зорях» в 1918 г. в «Экспозиции», чем те трактовки, которые появились среди зимы 1920-го. Строки о переработке сюжетных ситуаций – совсем невнятный фрагмент стенограммы, почти

абракадабра, что-то неотчетливо набросано оратором, что-то порушено затрудненной записью.

Редактирование текста «Зорь» режиссурой следовало бы рассмотреть отдельно. «Театр РСФСР Первый открылся вольной переработкой “Зорь” Верхарна»⁴⁷, – вспоминал в 1928 г. П.А. Марков. Все стадии «вольной переработки» текста пьесы воспринимались Мейерхольдом как закономерное «вторичное творчество» по канве авторского сценария, дающее новую «сценическую постройку». Примеры «вторичного творчества» он убежденно находил в театральной истории. Процесс подготовки спектакля и его последующую жизнь он готов был видеть как время импровизационно длящегося открытого диалога (и возможного спора) с драматургом, с труппой, с критикой во всех ее проявлениях, с ожиданиями зрителей, осознаваемыми и еще скрытыми, латентными.

Частью этого свободного импровизационного процесса он считал учет прозвучавших в печати возражений и рекомендаций, еще не имевших цензурной директивности, не вынуждавших к конъюнктурному приспособленчеству, допускавших оспаривание.

Если судить по ответу Дмитриева на вопрос А.А. Гвоздева, в его памяти вовсе не осталась полемика вокруг спектакля. Но она дала срез театрального сознания в сезон 1920/21 г., в ней не было неверных точек зрения – их взаимоисключающий пафос запечатлел реальную судьбу искусства театра и зрительного зала во времена социальных сдвигов и катастроф.

Были неизбежны все линии обсуждавшихся взаимоотношений художника и общества. Решения режиссера без пощады проверялись на прочность – пристрастно, субъективно, тенденциозно. В злых спорах профессионалов театра за столкновением противоположных программ и позиций проступало богатство природы театрального искусства: в крайне неблагоприятных, казалось бы, условиях театральный процесс устремлялся по многим руслам. Были закономерны все требования к театру и ожидания от него, общие оценки социального порядка и конкретные реакции зрителей разной подготовленности. Во многих зрительских анкетах, заполнявшихся горячими сторонниками спектакля, повторялась искренняя просьба объяснить увиденное, воздействующее так могуче⁴⁸. Ситуацию, создававшуюся для театра и для зрителей, обозначил Мейерхольд, вспоминая о «Зорях» год спустя: «Чтобы воспринять условный театр, следует быть подготовленным»⁴⁹.

Общение Дмитриева с Мейерхольдом в эпоху «Зорь» было недолгим – полтора месяца до премьеры (конец сентября, октябрь, первая неделя ноября) и три месяца после нее (три недели ноября, декабрь, январь, на первой неделе февраля 1921 г. Дмитриев уехал из Москвы). Из петроградского далека последующие события представлялись ему смутно. Он не знал, долго ли прожили «Зори», какова была очередность последующих мейерхольдовских премьер, кто и как вытеснил Мейерхольда из «бывш. Зона».

3.

Тема Студии на Бородинской не могла не возникнуть на встрече в ГАИСе. На этот раз Дмитриев говорил о Студии собранно, всерьез, с ощутимым чувством ответственности, – в отличие от той шутиливой, чуть ли не высокомерной иронической небрежности, с какой однажды упомянул Студию в случайном разговоре, записанном Н.Н. Чушкиным, и от той романтической ностальгической нежности, с какой писал о Студии в мемуарных набросках, известных по копии, когда-то снятой Чушкиным⁵⁰.

Шестнадцатилетний Дмитриев появился в Студии в сезон 1916/17 г., после сотрясших ее событий весны 1916 г., после ухода В.Н. Соловьева и многих студийцев прошлых поколений. В его рассказах о Студии нет упоминаний о том, как проходило сближение новичков 1916 г. с теми, кто оставался в Студии, и с теми, кто когда-то ее покинул, а теперь возвращался к Мейерхольду. Эти обстоятельства он не замечал.

Но в ГАИСе он немногими словами легко очертил новизну исканий, свидетелем которых оказался.

«В той Студии, которую застал я, уже не было итальянской тематики», – говорил он. И пояснял: «Там была импровизация. Но импровизация была взята как вообще, не как опять-таки воспроизведение итальянских приемов. То есть отыскивались свои приемы».

Эволюция менявшегося с 1913-го по 1916 г. восприятия Мейерхольдом тематики и техники комедии дель арте заслуживала бы специального внимания.

Называя в 1913 г. комедию дель арте «колыбелью европейского театра», Мейерхольд публично декларировал: «В учрежденной мною с этого года Студии я занимаюсь с многими учениками исключительно изучением приемов игры и сценариев *commedia dell'arte*»⁵¹. В этой декларации была доля увлечения и преувеличения, с первых дней Студии

комедия дель арте не была единственным – и даже основным – предметом занятий.

В апреле 1917 г. позиция Мейерхольда была иной, ее кратко изложил С.Э. Радлов, отвечая на студийном собеседовании кому-то из новичков: «Не к *commedia dell'arte*, а от *commedia dell'arte*, развитие актера». Эту формулу Мейерхольд вписал среди заметок, которые делал для памяти в ходе общей беседы⁵².

Дмитриев застал тот период Студии, когда Мейерхольд подчеркивал, что «путем археологии нельзя вдохнуть новую душу в театр»⁵³. Об этом он писал А.А. Блоку 3 февраля 1916 г., убеждая его продолжить сотрудничество со студийным журналом «Любовь к трем апельсинам». Блок, не скрывавший неприятие того, что называл «апельсинством» в практике Студии и журнала, оценил серьезность этих слов Мейерхольда, продолжил вести в журнале отдел «Стихи» и поместил в ближайшем номере (1916, № 1) одно из своих трагических прозрений – «Голос из хора» («...О если б знали, дети, вы, // Холод и мрак грядущих дней!»)⁵⁴. Таким был важный этап продолжавшегося общения Блока и Мейерхольда.

Освобождение от музейных заданий обновляло методологию студийных занятий, утверждалась новая образность. «*Отыскивались свои приемы*», – помнил Дмитриев и, стремясь определить их сущность, формулировал: «*Студия строилась на свободном движении*».

В его памяти эта тенденция связывалась с появлением В.И. Инкижинова. «*Это принес Инкижинов*», – утверждал он.

Инкижинов вступил в Студию в конце 1916 г., его природная пластическая одаренность («гибкость и ловкость движений были у него сверхъестественные»⁵⁵) ответила стремлению Мейерхольда к изменению творческих установок, совсем недавно казавшихся основополагающими. В эту зиму Мейерхольд и Инкижинов вместе составляли «разные виды упражнений»⁵⁶.

Повышенное внимание к технике пластической импровизации еще в сезон 1915/16 г. вело к разработке больших пантомимических композиций. Центральное место среди них заняла возникшая в тот сезон пантомима «Охота». Очевидно, было несколько ее вариантов, и она изменилась с появлением Инкижинова.

С долей вероятности можно предположить ее историю.

На раннем этапе «Охота» была задумана из двух частей – в первой намечались индивидуальные роли для нескольких студийцев, во второй был занят «весь женский состав Студии»⁵⁷.



В. Дмитриев. Фантазия на тему пантомимы «Охота» в Студии на Бородинской. 1916–1917 (?)

Ее первоначально закрепившийся сюжет внешне совпадает в пересказах А.В. Смирновой-Искандер и А.А. Мгеброва⁵⁸.

У Смирновой сюжет изложен нейтрально («Охотники, вооруженные луками и стрелами, подстерегали и подстреливали птицу»). У Мгеброва он получает символистскую окраску («Основной темой были символические охотники, подстреливающие чудесную птицу, никому неведомую, всем чужую и потому обреченную на смерть», «это была тема об умирающем лебеде»).

Мгебров суммарно упомянул режиссерские задания охотникам: «Мы перепрыгивали друг через друга, натягивали воображаемые луки, <...> пускали свои стрелы в ту, что была этой трепещущей птицей».

Смирнова помнила четко выстроенную драматургию. Птица (она становилась солисткой) действовала на узкой эстраде зала на Бородинской, охотники (аккомпанемент) оставались преимущественно на большом ковре перед эстрадой; они появлялись, выжидая добычу; она возникала из двери в центре эстрады, исчезала, появлялась вновь, перелетала с одного края эстрады на другой («своеобразный танец»), пугалась, трепетала, ее ранили, начинался «танец смерти»; в финале она, погибая, падала с эстрады на руки «охотников»; они, победители, на высоко поднятых руках уносили ее через зал.

Были, видимо, и другие варианты.

На одном из последних занятий осенью 1917 г. возобновлялись старые пантомимы и вводились новые исполнители. На этот раз в списке персонажей «Охоты» помимо исполнительницы главной роли указаны «король», две группы охотников (двое в одной и трое в другой) и «три птицы»⁵⁹. Сюжет, следовательно, был иным, чем в рассказе Смирновой.

К осени 1917 г. ни Мгеброва, ни Смирновой на Бородинской не было. (С Мгебровым Дмитриев там, очевидно, вовсе не встречался.) Самым стойким воспоминанием Дмитриева о Студии был «прыгающий» Инкижинов в бессюжетной «Охоте», преследовавший – как повторял всякий раз, вспоминая, Дмитриев – не птицу, а лань. Возможно, лань – лишь абберация памяти, тем более что пластический рисунок роли партнерши Инкижинова А.И. Кулябко-Корецкой не мог иметь имитирующей иллюстративной окраски, хотя она «носилась по сцене, вскидывая кверху руки» (как крылья?)⁶⁰. Демонстрировалась «детальная разработка технических заданий» при бессюжетности большой пантомимической композиции. Пластика получала усложненную симфоническую разработку. Virtuозная техника пластической импровизации была итогом и вершиной лабораторной студийной сосредоточенности на выработке новой актерской техники.

В тетрадь записей Н.Н. Чушкина внесены слова Дмитриева о том, что по убеждению Мейерхольда в Инкижинове «воплотились мечты о новом актере»⁶¹. В ГАИСе восприятие Мейерхольдом индивидуальности Инкижинова Дмитриев передал иначе, несопоставимо масштабнее. По его словам Мейерхольд называл тогда Инкижинова: «*Дитя революции*».

Этот обещающий образ весной 1917 г. возник в атмосфере широко воспринятых Мейерхольдом освободительных тенденций, пробужденных начальными днями Февральской революции. Сказалась утопическая вера в обновляющие возможности провозглашенной свободы.

В стенограмме сказано, будто бы Инкижинов явился в Студию «в первый день Февральской революции». Эти слова Дмитриева – поэтическое обобщение, оно едва ли не полуиронически сдвигает впечатления во времени, Инкижинов вступил в Студию за два-три месяца до февральских событий.

Возможность грядущего обновления актерского искусства сливалась в представлениях Мейерхольда с пробужденной событиями Февраля верой в возможность обновления человеческого материала, в приход «новых людей».

О том, как поиск Мейерхольдом «новых людей» проявлялся в 1920 г. в Москве, Дмитриев упомянул в ГАИСе не один раз – сдержанно, твердо, с холодноватой отстраненностью юмора. Не оправдывая и не осуждая, как бы воссоздавая в памяти проявления мощного незаурядного стихийного увлечения, он констатировал, что в Москве Мейерхольд отстранился от «лиц из символистического лагеря», «ни одного приличного человека к себе не пускал», «набрал черт знает какого народа», и этих новичков «преподносил как необычайные находки», из-за чего складывалась ситуация, в которой «все они должны были изображать из себя “новых людей”», что оборачивалось фальшью. Он и в поведении Мейерхольда видел налет нарочитости, «подчеркнутое делание революции» («мог спать на хорошей кровати или вообще на кровати, но он спал на каком-то дырявом диване, это уж нарочно»).

Можно уточнить картину, встающую за наблюдениями, помнившими Дмитриеву, – назвать хотя бы стремление Мейерхольда опереться в Москве на своих петроградских учеников и заодно его попытки выстроить контакты с И.Н. Певцовым, А.Я. Закушняком, Г.Б. Якуловым, Н.Н. Евреиновым.

Стремление отыскать «неизвестные лица» и опереться на них сопровождалось просчетами и ошибками. Дмитриев помнил, что в Студии у Мейерхольда «проявлялась любовь к ученикам», и что Мейерхольд осени 1920 г. не был похож на Мейерхольда студийной поры, теперь он легко «разбрасывал людей». Поиск «новых людей» приведет Мейерхольда в ближайшем будущем к утопическому стремлению создавать одновременно «нового актера» и «нового человека».

В конце рассказа о Студии Дмитриев упомянул об интермедиях Сервантеса. Он имел в виду никак не студийный вариант «Саламанкской пещеры» (1915), а незавершенный «Театр чудес», эскизы к которому, как и студийные эскизы к также незавершенной «Победе над смертью» В. Хлебникова, он считал своим театральным дебютом⁶². Он ничего не сказал о намерениях Мейерхольда в сентябре 1917 г. преобразовать Студию в театр – «бродячую труппу» и Лабораторию актерской техники, подготовить гастроли «бродячей труппы» в Москве и показать там «Театр чудес» и «Победу над смертью». Обдумывая новый этап студийных исканий, Мейерхольд провозглашал: «Все этапы временные»⁶⁵. Опубликованное Н.Н. Чушкиным письмо Дмитриева В.В. Сафоновой написано пламенным энтузиастом назревавших перемен («В Студии сейчас происходят чрезвычайно интересные события. Я уже писал,

что Студии нет, есть театр, а при нем так называемая мастерская сценической техники, в которой и происходят обыкновенные студийные работы. <...> Выступление нового театра уже готовится и завтра будут первые репетиции»⁶⁴.) Письмо следует датировать 5 сентября 1917 г., сопоставив его с дневником студийных репетиций.

В 1934 г. легким штрихом Дмитриев обозначил перемены, случившиеся на рубеже 1917/1918 г., в самый последний период существования Студии. Конец 1917 г. он назвал «периодом разложения Студии» – в ней возникают «группы», противоречия между «левыми» и «правыми»; весной 1918 г. Студия «кончила свое существование», началось «рассеивание» студийцев «по близлежащим к Мейерхольду театрам».

О том, каким помнил Дмитриев Мейерхольда второй половины 1918 г., он говорил А.В. Февральскому:

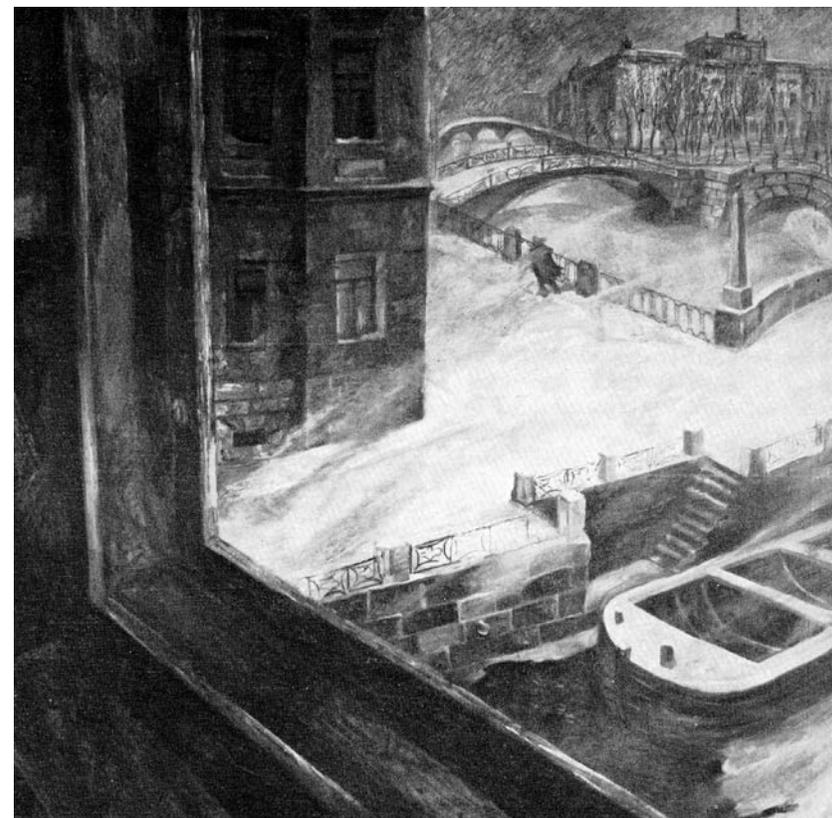
«Мейерхольд отошел от своей Студии, потому что ему уже нужно было совсем другое, более резкое... Ему нужна была прививка извне. Он искал ее и в большевизме, и в художественной молодежи. Его влекло к Хлебникову и к Маяковскому. Отсюда предположения о постановке “Ошибки смерти” Хлебникова и трагедии “Владимир Маяковский”. Когда начали ставить “Мистерию-буфф”, Мейерхольд очень прислушивался к Маяковскому и соглашался на все, что предлагал Маяковский»⁶⁵.

Начать работу над «Ошибкой смерти», чтобы ввести ее в будущий репертуар проектируемой «бродячей труппы», предполагалось еще в Студии.

О намерении Мейерхольда поставить трагедию «Владимир Маяковский» другие упоминания не встречаются. Атмосферу репетиций петроградской «Мистерии-буфф» («Мейерхольд очень прислушивался к Маяковскому и соглашался на все, что предлагал Маяковский») Дмитриев помнил как очевидец. Его разговор с Февральским произошел 16 июня 1939 г., на следующий день после речи Мейерхольда на Всесоюзной режиссерской конференции и за считанные дни до его ареста.

Марина Владимировна Дмитриева (Пастухова), вдова В.В. Дмитриева, в доме у П.А. и М.А. Марковых (она жила по соседству с ними) не раз говорила, что после гибели Мейерхольда В.В. Дмитриев неоднократно писал его одного то удаляющимся, то гонимым среди решеток и мостов полуфантастического ночного Петербурга.

Это были некрологи, памятники, реквием, знаки неотступных мыслей о Мейерхольде и его судьбе. Одному из этих изображений



В. Дмитриев. Окна в прошлое. 1940, 1942, 1945.
Из собрания семьи художника

место бы в Третьяковке (где нет почему-то ни одной работы Дмитриева и где оно достойно встало бы в один ряд со знаменитыми портретами Мейерхольда работы П.В. Вильямса и П.П. Кончаловского), а другим – в музее Мейерхольда.

¹ См.: История советского театра. Очерки развития. Т.1. Петроградские театры на пороге Октября и в эпоху военного коммунизма. 1917–1921. Л.: «Художественная литература», 1933.

² См.: Гвоздев А.А. Театр РСФСР I. «Зори» Верхарна (1920) // КР РИИИ, ф.31, оп.1, ед.хр.6.

- ³ См.: Чушкин Н.Н. Юный Дмитриев // Театральная правда. Сборник статей. Тбилиси: Издание Театрального общества Грузии, 1981. С.195–212.
- ⁴ См.: *Новые ведомости*, 1918. 12 июня, № 84. С. 8. Цит. по: Галанина Ю.Е. Любовь Дмитриевна Блок. Судьба и сцена. М.: «Прогресс-Плеяда», 2009. С.265.
- ⁵ См.: История советского театра, т.1, с.190.
- ⁶ См. там же, с.68.
- ⁷ *Театр и искусство*, 1918. № 12–13, 21 апреля. С.128.
- ⁸ См.: История советского театра, т.1, с.222 и 172.
- ⁹ *Театр и искусство*, 1918. № 12–13, 21 апреля. С.128.
- ¹⁰ Старк Э.А. Театр «Дома рабочих» // *Новый вечерний час*, 1918, 10 июня. № 85. Цит. по: в кн.: Галанина Ю.Е. Любовь Дмитриевна Блок. Судьба и сцена. М.: «Прогресс-Плеяда», 2009. С.262.
- ¹¹ Чушкин Н.Н. В.В. Дмитриев Творческий путь (Записи бесед, выписки, наброски и др. материалы). 1948 год. Публикация Е.И. Струтинской // Мнемозина. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2004. С.353.
- ¹² См.: РГАЛИ, ф.963, оп.1, ед.хр.7. Опубл.: Мейерхольд В.Э. Лекции. 1918–1919. М.: О.Г.И., 2000. С.246–248.
- ¹³ РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.2594, л.1.
- ¹⁴ «Экспликация» опубликована в приложении к кн.: Мейерхольд В.Э. Лекции. 1918–1919. С.241–246.
- ¹⁵ См.: Из писем художников В.Э. Мейерхольду // *Театр*, 1994. № 7–8. С.148.
- ¹⁶ *Вестник театра*, 1920. № 70, 9–17 октября. С.11.
- ¹⁷ Запись М.М. Коренева лекции В.Э. Мейерхольда в ГВЫРМе 25 (26) ноября 1921 г. // РГАЛИ, ф.1476, оп.1, ед.хр.153, л.14.
- ¹⁸ См.: Правда нашего бытия. М., «Новое издательство», 2014. С.153.
- ¹⁹ Марков П.А. Книга воспоминаний. М.: «Искусство», 1983. С.138.
- ²⁰ Сахновский В.Г. Мейерхольд // *Временник РТО*, 1924 (на обложке: 1925). № 1. М., с.229. При перепечатке статьи в кн. «Мейерхольд в русской театральной критике. 1918–1938» (М., «АРТ», 2000) эти замечания Сахновского выпали из-за многостраничной купюры, отмеченной на с.79.
- ²¹ Марков П.А. О театре. В 4 т. Т.3. М.: «Искусство», 1976. С.238.
- ²² *Вопросы театра*, 2011. № 1–2. С. 310.
- ²³ См.: Алперс Б.В. Театральные очерки. М.: «Искусство», 1977. Т. 1. С. 47, 49.
- ²⁴ Марков П.А. Книга воспоминаний. С.139.
- ²⁵ Там же.
- ²⁶ Из стенограммы второго «Понедельника “Зорь”» // РГАЛИ, ф.963, оп.1, ед.хр.10, л.44.
- ²⁷ Блок А.А. Записные книжки. М.: «Художественная литература», 1965. С. 403.
- ²⁸ См.: *Театр*, 2004. № 2. С. 96.
- ²⁹ См.: Мейерхольд В.Э. Лекции. 1918–1919. С. 87.
- ³⁰ Там же, с. 116.
- ³¹ См.: Бебутов В.М. Незабываемое. В кн.: Творческое наследие В.Э. Мейерхольда. М.: Всероссийское театральное общество, 1978. С. 278.
- ³² Тарабукин Н.М. О В.Э. Мейерхольде. М.: О.Г.И., 1998. С. 65.
- ³³ И.Г. Эренбург говорил: «...комично выпускать актера в объемном костюме и без грима, но это опять-таки относится к неудачам воплощения этого спектакля, а не к неудачам принципа» (РГАЛИ, ф.963, оп.1, ед.хр. 10, л.44).
- ³⁴ Алперс Б.В. Театральные очерки. М.: «Искусство», 1977. Т. 1. С. 48.
- ³⁵ См.: Мейерхольд и другие. М., О.Г.И., 2000. С. 308.
- ³⁶ Правда нашего бытия, с. 238.
- ³⁷ См.: Мейерхольд В.Э. Наследие. М.: О.Г.И., 1998. Т. 1. С. 31.
- ³⁸ Эйзенштейн о Мейерхольде. Составление и комментарии В.В. Забродина. М.: «Новое издательство», 2005. С. 178 и 274.
- ³⁹ Мейерхольд и другие. С. 513.
- ⁴⁰ Марков П.А. О театре. Т. 1. С. 480.
- ⁴¹ Там же. Т. 2. С. 64 и 69; Марков П.А. Книга воспоминаний. С. 139.
- ⁴² Мейерхольд в русской театральной критике. 1918–1938. С. 10.
- ⁴³ См.: Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. М.: «Искусство», 1968. Ч.2. С.14.
- ⁴⁴ См.: *Вестник театра*, 1920. № 75. С. 12.
- ⁴⁵ РГАЛИ, ф.963, оп.1, ед.хр. 10, л. 44. В стенограмме переводчик «Зорь» по ошибке назван Стекловым, а не Чулковым.
- ⁴⁶ *Вестник театра*, 1920. № 75. С. 14.
- ⁴⁷ Марков П.А. О театре. Т. 3. С. 525.
- ⁴⁸ См. «Опросные листы (анкеты) зрителей с отзывами о постановке драмы Э. Верхарна “Зори” в Театре РСФСР Первом» (РГАЛИ, ф.963, оп.1, ед.хр.9).
- ⁴⁹ Запись М.М. Коренева лекции В.Э. Мейерхольда в ГВЫРМе 25 (26) ноября 1921 г. // РГАЛИ, ф.1476, оп.1, ед.хр.153, л.14.
- ⁵⁰ См.: Мнемозина. М.: «АРТ». 2004. С. 354–355 и 385.

⁵¹ «В.Э. Мейерхольд о современном театре» // *Театр*, 1913. № 1370. С. 6.

⁵² См.: РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.794, л.9.

⁵³ *Мейерхольд В.Э.* Переписка. М.: «Искусство», 1976. С. 178.

⁵⁴ Кстати, во всех экземплярах этого номера журнала (1916, № 1), которые удавалось увидеть, нет страниц 65–66. В оглавлении (в «Содержании», оно на стр. 7) стоит: «Стихи А. Блока и Влад. Княжнина... [страница] 65». Страницу 62 занимают последние строчки пьесы Л. Тика «Кот в сапогах». Следующая страница не имеет типографского номера. На ней стоит название рубрики «Стихи», ее оборот – чистый и так же не имеет типографского номера. Это страницы 63–64. Но за ними идет страница 67, на ней стихотворение Княжнина «Свет ангельский», над его названием поставлен латиницей номер два, а номера первого нет, как нет и страниц 65–66. Что это значило бы? Случайность, типографский дефект или цензурное изъятие листка из готового тиража? На страницах 68–69 – «Голос из хора».

⁵⁵ *Смирнова-Искандер А.В.* О тех, кого помню. Л.: «Искусство», 1989. С. 80.

⁵⁶ Там же.

⁵⁷ Любовь к трем апельсинам, 1915. № 1–2–3. С. 153.

⁵⁸ *Смирнова-Искандер А.В.* О тех, кого помню. С. 39–40; *Мгебров А.А.* Жизнь в театре. М.–Л.: Academia, 1932. Т. 2. С. 286, 294.

⁵⁹ См.: *Театр*, 2004. № 2. С. 94.

⁶⁰ См.: *Мнемозина*. 2004. С. 354–355, 385.

⁶¹ Там же, 354.

⁶² См.: *Театрально-декоративное искусство в СССР*. 1917–1927. Л., 1927. С. 232.

⁶³ См.: *Театр*, 2004. № 2. С. 94.

⁶⁴ Цит. по: *Театральная правда*. 1981. С. 208.

⁶⁵ Цит. по: *Февральский А.В.* Первая советская пьеса «Мистерия-буфф» В.В. Маяковского. М.: «Советский писатель», 1971. С. 57.

Сообщение В.В. Дмитриева о постановке «Зори» в Театре РСФСР Первом в 1920 году.

Стенографический отчет заседания бригады по «Истории советского театра». 8 марта 1934 года

Д м и т р и е в. Начну с древних времен. У Мейерхольда был театр, существовавший в 18-м году на Офицерской. Это было первое мероприятие Мейерхольда в театральном деле после революции. Он устроил свой театр в бывшем незлобинском театре¹.

Это был черновой вид будущего мейерхольдовского театра. Но он был настолько смешанным театром, что даже нельзя сказать, что какие-то мейерхольдовские принципы как-то выражались.

Отчасти туда попали люди из мейерхольдовской Студии, которая к тому времени кончила свое существование. Там появился Тверской, который ходил в военной форме и имел комиссарский вид. Была Любовь Дмитриевна².

Блок принимал какое-то участие³.

Вообще предполагалось, что это будет театр, в котором Мейерхольду удастся что-то осуществить из своих планов.

В этом театре должны были идти «Зори».

До этого там шла постановка довольно странного свойства, «Ткачи» Гауптмана. С этого театр открылся, но не в постановке Мейерхольда, а какого-то режиссера незлобинского типа⁴.

Вслед за этим была поставлена «Нора», ставил Мейерхольд. Причем эта «Нора» была для него черновой пробой для следующей «Норы»⁵. Этот спектакль был сделан наспех. Нужно было что-то сделать для затравки.

Играла Нору Коваленская, [участвовали] Любош, Мгебров⁶.

Для меня это был первый спектакль, который я монтировал, если вообще [это] можно назвать монтировкой. Потому что там были просто взяты занавески, висящие в зале, повешенные [на сцене не с лицевой, а] с задней стороны по предложению Мейерхольда, – но именно тут [с лицевой стороны] была занавеска плюшевая, а подкладка была холщевая.

Вся монтировка была из материи с большими цветами, что-то вроде гортензий голубых и желтых. Был здесь такой же абажур колоссального размера.

Но ничего выдающегося в этом – ничего не было. Эта постановка имела вид полупровинциальный или полугастролерский, имела вид чисто слаженный [наскоро].

Мейерхольд намечал постановку «Зорь» до осуществления этого театра, но когда он и сам не знал твердо [где удастся ее показать]. И эту работу начали [мы] с ним вместе.

Эту работу я сдавал как зачетную работу на своих Курсах мастерства⁷. Мне она была зачтена до [намечавшегося] открытия спектакля – мне ее зачитали, чтобы подзадорить другую публику и поощрить ее к работе.

Эта [московская] постановка [в 1920 году] вообще намечалась для какого-то театра, но тут подвернулись мои курсы [петроградские макеты], и одна [постановка] одновременно была дана мне и Мейерхольду, который в это время появился [в Москве]. А она намечалась для какого-то другого театра⁸.

Первый вариант «Зорь», когда он был доведен [в Петрограде] до макета, до режиссерской экспозиции, во многом отличается от последующего спектакля, который потом осуществился [в Москве].

Я не уверен, был ли в первом варианте оркестр.

Мейерхольд [в Петрограде] делал его уличным спектаклем (если это был спектакль, то только в зачаточном виде).

Это скорее всего напоминало условный спектакль. (Следует ли это писать в стенограмме? Я боюсь, что Мейерхольд меня убьет за эти слова.)

Но надо сказать следующее.

Во-первых, там выпячивался символизм пьесы. И очевидно, она такой символически-декламационной и должна была быть, как в то время Камерный театр ставил свои вещи. Тем более, что Мейерхольд в это время увлекался «Благовещением», делал «Обмен» для Камерного театра⁹.

Было много сходства в декорационном отношении, это был какого-то экстерского типа кубизм¹⁰. В основе были живописные работы. Хотя там были какие-то объемы, но все-таки это держалось на цвете¹¹. Никакого [подлинного] материала не вводилось [в декорации].

Общая конструкция сохранилась, и по фотографии можно видеть, что было и чего не было.

Спереди было нечто вроде кубов. Было два экрана, которые в точности остались такими же [в московском спектакле], – один черный, другой серый.

Та постройка, которая была [намечена в петроградских макетах], здесь предполагалась писанная.

В костюмах некоторое сходство было [в Петрограде и в Москве].

Постановка со всеми костюмами [в Петрограде] была сделана в макете и поступила в работу.

Головин очень интересовался этим, и я ему показывал эскизы, они почему-то нравились ему. Эскизы сохранились и имеют наивно детский вид. Головин в то время жил у Мейерхольда¹², некоторое время он принимал какое-то покровительственное участие.

Когда [в Петрограде] в этом театре дошли до постановки «Зорь» настолько, что были вещи отданы в работу, то исполнители реакционного типа, старые исполнители, сразу начали ворчать. Так начались работы. Причем Мейерхольд [знал об их ворчании, но] быстро успокоился, тем более, что Блок этому делу покровительствовал.

Но этот театр закрылся, он прогорел¹³.

У Мейерхольда начались истории в [петроградском] ТЕО¹⁴.

И он уехал в Ростов, попал в Новороссийск.

Таким образом это дело заглохло в 1918 году.

В 1919 году Мейерхольд был в Новороссийске.

Летом двадцатого года я был в Москве и встретил Мейерхольда, который приехал в Москву и ждал своего назначения¹⁵.

Он мне сказал, что будет ставить «Зори», но сказал это не вполне уверенно¹⁶.

Театр, в котором Мейерхольд хотел работать, был им назван «Театр РСФСР № 1», и Мейерхольд очень гордился этим названием и говорил, что все театры так и будут называться, – «Театр РСФСР № 1», «Театр РСФСР № 2», «№ 3», «№ 20» и так далее, и так далее.

Этот театр существовал в довольно странном виде.

Там была драматическая труппа сборного характера из актеров разных театров с каким-то режиссером, где сам [этот] режиссер – с точки зрения каждого мейерхольдовского предприятия – есть глупость, и [известен он был неудачной] попыткой новаторства¹⁷. Словом, ерунда, и так далее. Но в то же самое время (если назовем этого человека Неволыным, дадим ему такую фамилию) он готовил «Фуэнте Овехуна»¹⁸.

Словом, это был театр, существующий на ходу с этим человеком во главе.

В этом театре было и оперное отделение, где ставились оперы. Я помню, шла опера «Сказки Гофмана» Оффенбаха¹⁹.

И в этом же театре было решено ставить спектакли Мейерхольда.

И в этот театр он провел своих людей. Я их назову ...

(Помета стенографистки: *Оратора не слышно.*)

Здесь произошло слияние несливаемых тел.

И Неволин, который приносивился к условиям, привлекал сюда «левых» художников.

Там процветал Федотов²⁰.

Но это [приносивание] заключалось только в выборе пьес. (Тогда предполагали ставить такие пьесы, которые раньше не шли. Ставились все мистические пьесы, которые раньше были запрещены.)

Там [в Вольном театре] была «Фуэнте Овехуна».

А Мейерхольд не решился сразу всех разогнать и все по-своему наладить.

Мгебров появился [в этой труппе] вместе с театром, в котором, возможно, был каким-нибудь руководителем или одним из руководящих лиц²¹.

Мейерхольд, чтобы [из-за случайного состава труппы] не поднимать лишнего шума, очевидно, решил примириться с ним.

В театре сразу стало существовать два разных театра, хотя труппа была одна.

Мейерхольд начал готовить «Зори».

В первом [первоначальном] варианте [в Москве], пока Мейерхольд меня не встретил на улице, Якулов, который работал в театре, делал макет с лестницами, из чего впоследствии [он] сделал «Царь Эдип»²².

Сам театр и весь состав театра не был приспособлен для мейерхольдовских постановок.

В части декорации там был художником и заведующим постановочной частью Черкес, который никогда этим не занимался. И Мейерхольд по чьему-то совету его посадил²³.

В общем, одни работники сидели на головах у других²⁴.

Черкес был художником и не собирался работать у Мейерхольда.

Мейерхольд собрал всех этих людей для того, чтобы создать видимость своего театра.

Там была Бабанова, она участвовала [в «Зорях»] в Хоре. Вероятно,

она работала в этом театре. Закушняк работал с Мейерхольдом раньше, и он пришел туда с ним. Там появился Ильинский, только не знаю, откуда он появился²⁵. Тогда совершенно молодой человек, он играл [в «Зорях»] фермера Гислена] и играл плохо, это не его роль. Мейерхольд на него постоянно раздражался, говорил, что его надо снять отсюда. Это было во время постановки «Зорь»²⁶.

Но я предупреждаю вас, что вообще во всем этом моем рассказе всего-навсего правды девяносто процентов, так как все это было очень давно, и я, вероятно, здесь много путаю. Помню, что Ильинский говорил, фальшивя.

Иногда Мейерхольд импровизировал новую экспозицию в один-два дня.

У него плана не было.

Я бы сказал, что основное в плане было то, что давало разгон на эту импровизацию. Было желание «начудить»²⁷ с революционным духом, только больше в левую сторону. И чтоб здесь обязательно были элементы революционности.

Мейерхольд в основном предпочитал вынос спектакля на зрителя. В конце концов, какая-то задача у него была [с самого начала работы]. Я помню его первый разговор – у него было желание вынести основные элементы спектакля [на зрителя].

Это в монтированном отношении – конструктивизм.

Мейерхольд увлекался Татлиным. Элементы конструктивизма были показаны в Москве на выставке как большевистское искусство в силу своей разрушительной тенденции²⁸.

Конструктивизм понимался как нечто материально-архитектурное. Но задач театрального конструктивизма не знали. Существовало такое положение, что конструкция должна быть утилитарна. То есть чтобы в спектакле все было удобно, и в этом вся суть дела. Если тут стоит деревяшка, то и будет так стоять, и не на картоне, так как если деревянная точка [?] будет на картоне, то должна сломаться. Нельзя делать что-либо не из тех предметов, которые по законам физики на других силах держаться не могут. Мейерхольд об этом не имел ясного представления, а знал, что это что[-то] такое хлесткое. И он его усиливал и стал это вводить.

И вот в этом внешнем виде в смысле нового плана макет тот же самый [был взят в Москве, какой был в Петрограде].

Старый макет стал татлинизироваться.

То есть из своего чисто декорационного вида, построенного на элементах, [которые должны были бы] более или менее нормально декорировать [сцену] хотя бы и супрематически, [макет] стал входить в чисто абстрактный вид контррельефа.

Мейерхольд в это время жил в ужасных условиях. Работая в [московском] ТЕО, спал на столе. Туда же выписал свою семью. Державин, который был выписан в качестве секретаря, жил где-то на шкафу²⁹.

Но тем не менее Мейерхольд очень быстро начинал в этих контррельефных устремлениях выискивать какие-то новые театральные конструкции.

Прежде всего основное, что довольно быстро пришло в голову (и что в первом [петроградском] варианте было в очень незначительной дозе), это мысль о введении зрителя в действие.

С этой целью весь Хор был введен в оркестр, как бы античная комбинация. Причем предполагалось, что он как будто бы [от] лица зрителей выходит [из оркестровой ямы] и говорит.

Была придумана специальная прозодежда. Но прозодежда не в нашем понимании, а просто какие-то абстрактные костюмы неизвестно какой страны, примерно периода Средневековья, но все в кубическом духе.

Это основное, что было сделано для слияния со зрителем.

Насколько помню, был один режиссерский момент, это когда по ходу пьесы [персонаж] должен был говорить какую-то речь, то полагалось, что в эту речь были вставлены злободневные фразы. В это время была Гражданская война, и [для вставок] брали всякие моменты. А если ничего [нового] не приходилось говорить, то суть была не во фразах, иногда говорили то, что полагалось по пьесе.

Во время действия со всех сторон бросались в публику листовки. Это был самый сильный момент спектакля³⁰.

Больше ничего не помню в спектакле того, что бы определяло его в этом смысле.

Некоторые монологи, которые произносились, подавались как митинговые речи, адресованные не в сторону действующих лиц, а через них к зрителям. Пожалуй, в этой постановке был некий плакатно-митинговый характер. Была во всяком случае попытка найти эти плакаты. Вот что я могу вспомнить.

В режиссуре «Зорь» в основном остался налет символизма. Оставалось стремление найти рисунок [спектакля], идущий от условного театра. Здесь некоторые люди двигаются по системе условного

театра, у некоторых была предтеча биомеханики, выбеги наверх. Но композиции рисунка [движений] шли по чисто [внешнему] наружному пути.

И сама декламация была такова, что это была отчасти речь оратора, а отчасти это была речь символического театра.

Актеры здесь были разного типа.

Это были [в основном] старые актеры, которые были убеждены, что их заставляют играть чужь.

Эреньена играл Закушняк и играл хорошо.

С м е с т а. Там в Хоре была Бабанова, и Ильинский играл мелкие роли.

Д м и т р и е в. Там были нелепости, не было системы.

Мейерхольд делал композиции на [скульптурные] группы. Он вдруг вспоминал [приемы] примитивиста и очень умилился на группу, которая была похожа на «Положение во гроб».

Происхождение [событий] этой пьесы неизвестно – действие, вероятно, происходило в средние века, если судить по костюмам людей. Одна сторона этой пьесы проявляет милитаристические наклонности, но этот милитаризм [в спектакле] пушек не имел, а было здесь что-то чуть-чуть намекающее на наше время. [Таков] там был наружный вид дела. С одной стороны, какая-то абстрактная, не описывающая место действия конструкция. Причем конструкция, как [я] подчеркивал, не театральная, – собственно, контррельеф, перенесенный на сцену и раздутый до огромных размеров.

А с другой стороны, там были ворота входа в город тоже архитектуры неизвестной, но из-за них торчали два крана подъемных. Так что тут были какие-то намеки на наше время.

Все костюмы были однородными, нечто вроде прозодежды, немножко отличавшиеся цветом. В основе они были все серые, но на них были красные пятна. Покрой был одинаковый, кроме плаща, который был у Пророка. Костюмы должны были напоминать какое-то вооружение средневекового типа, полу-латы, а вместе с тем были похожи на френч и галифе. На голове было что-то вроде шлема.

В монтажке самое важное, что отражает эту постановку и постановки того времени Камерного театра, – то, что контррельеф, перенесенный туда, был не только внешне воспроизведен, но был построен на [подлинном] материале и даже с некоторой претензией на то, чтобы были законы конструктивности соблюдены. Если вещи висели, то на чем-то висели, и это было обнаружено. Вся конструкция – железные тросы³¹, имеющие вид двух конусов, опрокинутых один на другой, на

этих тросах держалась вся верхняя установка. Материал был весь настоящий. То есть то, чему полагается [и] должно было быть из железа, было из железа сконструировано по тому методу, каким с железом надлежит обращаться.

Много элементов было сделано из дерева.

Цвет³² оставался [как и в петроградских макетах] в виде двух экранов, на фоне которых все стояло.

Спереди подавались кубы, которых в первом [якуловском] варианте не было. На этих кубах строились группы, с них говорили. Они стояли не для декорации, а чтобы по ним ходить, – много мизансцен располагалось на них.

Не нахожу, чтобы это было новое, потому что в «Фамире» это уже было³³. Новое – это было вынесение на зрителя, желание его затронуть.

Монтировка была разнобойная: ворота входа в город были писанные и вместе с экранами опускались сверху, когда было нужно. Это объяснялось тем, что делать неписанные было некогда, и некуда было их убирать. Театр был не приспособлен к таким постановкам.

В театре стоял ужасающий стон, и, действительно, делалось все крайне неохотно. Рабочие были в отчаянии от колоссальных тяжестей, которые приходилось впервые в жизни таскать, поднимать эту махину, [потому что] в театре испортились колосники.

Конечно, вещь осуществить было бы можно. Может быть, в то время это противоречило всякому [привычному] закону, но выполнялось, потому что был приказ, и под действием приказа выполнялось все.

Рабочие вопили, что было тяжело.

Но я не слышал, чтобы кто-нибудь говорил, что спектакль непонятен и вся эта постановка и дело непонятны.

Актеры все были в ужасе, но не смели этого говорить. И я не видел, чтобы Мейерхольд пытался с ними что-нибудь делать.

В конце играли «Интернационал», но точно этого я не помню. Валилась колонна, было здесь что-то вроде Вандомской колонны, – то есть свержение Вандомской колонны³⁴. Выносили какие-то тряпки и говорили, что вот вам знамена Великой Революции. Это было чем-то вроде апофеоза. И по-моему там играли «Интернационал», хотя я и боюсь сказать об этом утвердительно³⁵.

В монтировке были разные стили. Там, где было кладбище, ставился крест, много крестов. Но они все были пересечены какими-то зигзагами непонятными никому и ничему.

Существенным в этой пьесе оказалось то, что грим был отменен. Это произошло по следующей причине. Правда, совершенно случайно, но вдруг это получило идеологическое подтверждение. Когда Мейерхольд спросил меня, как у нас обстоит дело с гримом, я ему сказал просто (в надежде, что их не придется делать) в форме вопроса: «А что будет, если мы не будем делать грима совсем?»

Мейерхольд тут же задумался, и, видимо, эта мысль ему понравилась. И он сказал: «Что же, ведь это те же лица, [что] и зрители. Можно и без грима». Это уже была конструктивистская тенденция, чтобы показывать железо как железо, медь как медь, лицо как лицо. Хотя эти люди и двигались по форме условного театра.

Словом, все время в постановке соединялись элементы догадок.

В то же время в Камерном театре шло «Благовещение»³⁶, упора на митинговость [там] не было, но вещь была сделана более грамотно, это был хороший и интересный спектакль. Антагонизм был настолько велик, что я тайком от Мейерхольда пошел [смотреть «Благовещение»].

По поводу «Зорь» больше ничего добавить не могу.

В о п р о с. Изменение текста было?

Д м и т р и е в. Вначале основной текст не сокращали сильно. Потом, кажется, были некоторые изменения в смысле смягчения символизма в тех случаях, когда доходило до такого вида, что постановщику было заметно. А это было не так легко, потому что касалось объемов текста.

По поводу текста нужно сказать кое-что в смысле трактовок действующих лиц. Была сделана попытка с политической стороны подойти [к] пьесе, то есть проверить действующих лиц. И в виду того, что тут происходила революция вообще, ничего такого советски-большевистского там не было, то она [пьеса] вообще могла подойти к любой революции, к любой республике. Поэтому Эренъен, главный герой, не произносил никаких специфических фраз большевистского типа. Но там был другой человек (имя его забыл, его играл актер, который у Мейерхольда потом играл), это брат жены Эренъена, который был более непримирим³⁷. В тех случаях, когда по пьесе у них существует какой-то спор, враждебная армия предлагает перемирие, то Эренъен как будто бы соглашался, но другой человек говорит, что нет, мы должны до конца биться, и так далее. Он просто по пьесе был лицом отрицательным, и не помню точно, но не уверен в том, что он не был предателем. Словом, вся правда была на стороне Эренъена. Или же этот человек был изображен тупым или преследующим личные цели, а Мейерхольд обратил на него внимание,

это был [в спектакле] большевик, и он был построен так, что все сочувствие обращалось на него. Тут и листовки присылали. Мейерхольд старался убить Эренъена, ранить, убрать с поля, [из] штаба, чтобы дать власть [?] то есть [?]³⁸. Эренъен сделал ошибку, чересчур кому-то доверился.

С м е с т а. Там был славный победитель, кажется, который все совершил и достигает результатов.

Д м и т р и е в. Да. А тут он [Эренъен] наказан за политическую ошибку, так как он что-то или чем-то слиберальничал. В тексте, вероятно, не то было; текст, вероятно, был изменен, но главным образом была изменена трактовка и некоторое изменение фраз Эренъена, так были переданы фразы Эренъена. Над этим человеком уже лежал гроб [?], и Эренъен превратился в труп. У зрителя было такое восприятие.

На спектакле присутствовало много красноармейцев, и они слушали эту пьесу с необыкновенным подъемом.

С м е с т а. Да ведь это деревенская молодежь, которая ничего не видела и ничего не понимала, она же неграмотна не только в театре, но и во всем.

Д м и т р и е в. Видимо, этот спектакль чем-то бил в зрителя, несмотря на свой символизм. И в этом все его отличие от «Благовещения».

Через два месяца после [премьеры] один красноармейский клуб просит пояснить ему «Зори». Это был клуб с уклоном к театральной деятельности. Предполагалось, что это будет большой красноармейский театр, там было около тысячи человек красноармейцев. Они, правда, не были актерами, но их к этому готовили, они имели помещение³⁹. Так вот, они попросили объяснить им «Зори». И я дал это объяснение самым простым языком и имел большой успех. Довольно большое количество слушавших мой доклад после него были настроены так, чтобы идти в другие театры бить их и закрывать.

С м е с т а. Ай да носители культуры...

С м е с т а. Как это вам помогло...

Д м и т р и е в. Что их затронуло в моем докладе, я не знаю. Вероятно, я затронул разрушительные тенденции, которые у них были, что было тогда естественным и современным.

«Зори» раскололи публику. Для одних это был ужас, а для других это была Октябрьская революция в театре.

Играли там, по-моему, плохо.

В о п р о с. Почему Мейерхольд говорит насчет Петрова-Водкина в связи с пьесой «Зори» в своем каталоге театрального музея?⁴⁰

Д м и т р и е в. В «Зорях» были остатки живописности. На этих воротах, которые были попросту написаны, было красное знамя, которое было сделано по принципу живописности. Был живописный занавес, довольно идиотский, кстати говоря.

Единственное любопытное свойство занавеса, что [на нем] было написано «Театр РСФСР I». Причем занавес состоял из черного фона, и было два [красных] полукруга, красный [круг] был рассечен: треугольник желтый и потом белый полюс⁴¹. Публика это толковала странно, но было очень твердо установлено такое объяснение, что черный – это реакция, кругом весь мир, красный (два полушария) – это Советская Россия расколота, желтый – это эсеры, и белый полюс – белогвардейцы в Крыму. Все приходили и все так сразу понимали.

Для Мейерхольда очень характерно то, что написано [им обо мне] в «Театральном музее». Я [у Мейерхольда в 1920 году] назывался учеником Татлина, [учеником] которого и не был. И тогда Мейерхольд вообще говорил, что вот именно благодаря тому, что я Татлина ученик, удалось сделать настоящую конструкцию. А через несколько лет, когда Мейерхольд нашел настоящую конструкцию, то он начал объяснять иначе, – что как ученик [Петрова-] Водкина я не нашел нужной конструкции.

Вообще то, что говорилось в разгар страстей, не поддается описанию.

Диспуты о «Зорях» были при ТЕО Наркомпроса, они напечатаны⁴².

Там есть речь Маяковского в защиту этого дела⁴³. И когда говорится обо мне, так он говорил, что «тут говорят про наших художников, вот наша молодежь, которая умеет делать, вот Дмитриев, получивший первую премию Академии». Никакой премии [я] не получал, вообще никаких премий в Академии не выдавали. Это все фантазии, чтобы чем-нибудь бить [оппонентов]. Татлин даже обиделся, когда кто-то ему сказал, что я его ученик, и даже написал в газете, что я не его ученик.

А в то время было выгодно создавать такую группу.

Эта работа на меня оказала влияние и проявилась в Новой драме⁴⁴. И в «Каменном госте» элемент «Зорь» был⁴⁵.

(После контррельефа мы шли в общежитие Академии, где у нас происходили споры по целым вечерам, где Татлин играл на гитаре, и мы разрешали судьбы мира⁴⁶. Татлин говорил, что контррельеф есть остаток эстетизма, что должны быть только общие столы и стулья, и штаны надо шить. Люди перестали заниматься искусством и стали проектировать стулья, которые были чертовски неудобны.)

Для меня все это имело значение какой-то прочистки. С меня слетел после этого налет искусственности. А этот налет у меня был.

Первый [петроградский] вариант «Зорь» Мейерхольда носил элементы символизма, [а мой] «Каменный гость» по наружному виду [был] похож на [московские] «Зори». И после этой постановки в Театре Новой драмы меня [в Петрограде] стали бояться.

Я перестал работать у Мейерхольда по той причине, что после «Зорь» (так как увидел, что следующие постановки надо делать сугубо конструктивно, а я был как раз живописец и учился в Академии, писал картины) я сказал Мейерхольду, что хочу писать картины.

С м е с т а. А какое освещение там было?

Д м и т р и е в. Там была одна идея насчет освещения, что освещаться все должно одинаково с начала до конца. Занавес был «РСФСР», который в антрактах опускался, потому что перестановка декораций была. В отношении освещения – прожекторов не помню. Но помню, что принцип света был таков, что нет дня и ночи. Вот чем мы очень гордились. А если нужно было дать ночное ощущение, то оно давалось не светом, а ситуацией и тем или иным фоном, или чем-нибудь таким.

В о п р о с. Как были видны незагримированные лица без прожекторов?

Д м и т р и е в. По-моему, не были. Видны лица были потому, что всегда в театре раньше [так] было видно. С восприятием света вообще происходит странная вещь. У нас публика жалуется при просмотре «Эсмеральды», что, мол, на сцене темно, что такой театр, как Мариинский не может как следует осветить, и так далее, – а вместе с тем, сейчас на «Эсмеральде» в четыре-пять раз больше света, чем было раньше⁴⁷. Если осветить по тем записям, по каким она шла в дореволюционное время, то вообще вам покажется, что ничего не видно, такая глухая темнота.

С м е с т а. Чем это объясняется?

Д м и т р и е в. Это касается не только театра, а вообще глаза, и это докторам нужно определить. Это общая вещь для всех людей. Когда я работал при лампе в двадцать пять свечей, а потом переходил на лампу в сто свечей, то ясно, что потом мне трудно было перейти на работу при лампе в двадцать пять свечей.

Говорят вместе.

С м е с т а. А какова была активность Мейерхольда?

Д м и т р и е в. Он много работал. А вот роль Бебутова была ничтожна, он делал «куски» и монтировал текст. Когда я приехал в Москву, то Мейерхольд работал много, он все время был в театре.

П р е д с е д а т е л ь. А когда он работал с вами, он давал вам указания или нет?

Д м и т р и е в. Мало. Кроме абстрактных указаний ничего не было. Он только приходил и требовал: «Левое, левое и левое!».

М о к у л ь с к и й. Вы присутствовали при знаменитом эпизоде, когда во время спектакля «Зорь» в театре было сделано сообщение о взятии Перекопа?

Д м и т р и е в. Я этого не помню. Но это сообщение несомненно имело успех. Кроме взятия Перекопа делались и другие сообщения, сообщения о других событиях. У меня остались в памяти лишь листовки. Я не помню, видел я Перекоп или нет. Кажется мне, что видел⁴⁸.

С м е с т а. А бывали вы на «Понедельниках “Зорь”»?

Д м и т р и е в. Нет, я уехал в Ленинград.

М о к у л ь с к и й. Сколько времени шел спектакль?

Д м и т р и е в. Не помню.

Б е р е з а р к. А вот такие сообщения, как взятие Перекопа, имело характер неожиданный, это сообщалось впервые или же носило другой характер?

Д м и т р и е в. Вы хотите спросить, ожидала или нет это публика?

Б е р е з а р к. Как это сообщалось зрителю? Это должно было влиять на зрителя в самом спектакле, или же это было только сообщение о событии?

Д м и т р и е в. Я думаю, что взятие Перекопа – это было сообщение нового события, которого публика еще не знала. А может быть, было и другое. Затрудняюсь сказать, было это давно.

М о к у л ь с к и й. Вот вы упомянули про антагонизм между Мейерхольдом и Таировым. Этот антагонизм при вас уже был развернут?

Д м и т р и е в. Более, чем когда-либо.

М о к у л ь с к и й. Как это создавалось? За долгое ли время до этого?

Д м и т р и е в. Это началось сразу, что называется, за здорово живешь. Мейерхольд приехал в Москву с другими мыслями. Он [в Петрограде] привлекал к себе лиц из символистического лагеря, лагерь тот же самый... – Тверской, Радлов, Блок. То когда [он] приехал в Москву, он вообще ни одного приличного человека к себе не пускал, потому что он набрал черт знает какого народа.

Был там Бассалыга⁴⁹ и так далее. Были лица весьма подозрительного свойства, которые Мейерхольд преподносил как необычайные находки. И все они должны были изображать из себя «новых людей».

Бассалыга был молодой здоровый парень, ходил в сапогах, садился, где попало, здороваться не умел.

Ган был приличный человек, но отличался кровожадностью⁵⁰.

В о п р о с. Маяковский был близок в период «Зорь» к Мейерхольду?

Д м и т р и е в. По-моему, не очень. Во всяком случае, Маяковский появился во время диспутов, а в «Зорях» участия не принимал.

В о п р о с. Была музыка в «Зорях»?

Д м и т р и е в. По-моему, в конце был «Интернационал». Больше ничего не было⁵¹.

В о п р о с. Как относились пролеткультовские круги к этому спектаклю, были они около этого дела?

Д м и т р и е в. Пролеткульт тогда был слабым учреждением, и никто на них внимания не обращал.

В о п р о с. Почему назвали театр «РСФСР Первый»?

Д м и т р и е в. Сидели и думали, как назвать театр. Мейерхольд сказал, что нужно назвать «РСФСР». Сказали ему: «Почему же “РСФСР”, а другие нет?» – «Так пусть он будет “Театр Первый”», а потом будет “Второй”, “Третий” и так далее». Это произошло чисто случайно.

В этом театре были актеры самого странного свойства. Часть актеров из труппы Неволина ушла к Мейерхольду, и он стал производить отсев.

Но все же тот театр в конце концов победил. Через год-два Мейерхольд был изгнан из театра, тот театр остался на месте.

И после [изгнания] Мейерхольда все декорации были уничтожены и сожжены...

П р е д с е д а т е л ь. А «Нора» Ибсена при вас была?

Д м и т р и е в. Она только что начала готовиться⁵².

П р е д с е д а т е л ь. Замысел ее постановки возник при вас?

Д м и т р и е в. Нет, случайно эту мысль подал Бебутов. Здесь был характер спектакля старый, методы были старого Камерного театра. Мейерхольд, помню, ходил и морщился.

С м е с т а. А как Мейерхольд напал на свою тему?

Д м и т р и е в. Он напал на тему так. Ведь это была пьеса, которая импонировала восстанию пролетариата, импонировала современности, он искал ее, и ему рекомендовали «Зори». Они были рекомендованы впервые.

С м е с т а. Вы сказали, что в театре были [сделаны в тексте ролей] специальные разъяснения стратегии [персонажей]. А вам Мейерхольд ничего не говорил относительно плана, например, взятия города [осаждавшими его войсками]. Какие объяснения [событий пьесы] он приводил?

(Говорят вместе.)

Д м и т р и е в. Большинство объяснений Мейерхольд придумывает через три года спустя [после премьеры]. Мейерхольд делал все в связи с большевистскими событиями.

П р е д с е д а т е л ь. А вот выступления против этого спектакля сразу и позже, и до вас, были? Доходили ли они до вас заранее или позже?

Д м и т р и е в. Был диспут, который подробно напечатан. Там ясно наметились и определились пути и положения и отношения. Но чего-нибудь особенного там не было. Работ против этого [спектакля] особенных не было. Каких-нибудь особенных выступлений тоже не было.

С м е с т а. А Мгебров долго работал у Мейерхольда?

Д м и т р и е в. Вероятно, недолго.

За это время Мейерхольд поставил «Нору» и «Мистерию Буфф»⁵³.

Шостакович в то время не проникал в театр, даже фамилии его не помню.

В театре фигурировал Якулов, но он там ничего не поставил. Делал «Мистерию-Буфф», которую Мейерхольд потом не принял⁵⁴. А потом год спустя [Якулов] появился в Камерном театре, и тут определились [его] расхождения с Мейерхольдом.

Рабинович появился, стал ходить за кулисы и хотел завести сношения с Мейерхольдом, но почему-то Мейерхольд его невзлюбил. Рабинович тогда только что приехал в Москву⁵⁵.

П и о т р о в с к и й. Вы говорите относительно того, что Мейерхольд хотел облегчить новым [для него] людям. Как понимать отношение [Мейерхольда] к вам?

Д м и т р и е в. Мейерхольда отношение ко мне было в то время вообще необыкновенное. Это объясняется тем, что Мейерхольд знал меня с детства и вообще рассматривал меня как целиком своего ученика в области театра. Именно своего без всякой чужой примеси. Потому что я появился в 16-м году в Студии, весь последний период Студии прожил с ним.

Потом, я был единственным художником, который был в Студии из молодых, и он ко мне стал хорошо относиться.

Он меня всюду таскал с собой. Он почему-то без нас ничего не мог делать. Когда сидел в Театральном Отделе [в Петрограде], то просто приказывал приходиться и сидеть за столом.

П р е д с е д а т е л ь. А от Студии перешло что-нибудь в «Зори»?

Д м и т р и е в. В Студии было больше элементов конструктивизма, чем в «Зорях». Основной задачей работ Студии было – использование вещей как декораций⁵⁶, использование сценической площади. Я считаю, что все мейерхольдовские принципы совершились в Студии, и большие постановки не могли осуществить его принципов.

Возьмите пантомиму. Как Мейерхольд смотрел на музыку? У него музыка должна была быть не такой, как в балете, где музыка соответствует характеру содержания и ритму. А здесь бралась музыка такая, которая являлась контрастом движения. Здесь не было, как в балете, а шло по своим рисункам.

П р е д с е д а т е л ь. Был ли символизм в Студии?

Д м и т р и е в. В Студии его не было. В Студии создан «Бубус» – и в большой роли пантомимы, и в обращении с вещами⁵⁷.

В Студии уже намечались биомеханические законы.

Студия строилась на свободном движении. Это принес Инкижинов, и [он] здесь Мейерхольду предстал как «потомок Чингис-хана»⁵⁸. Инкижинова приняли в театр за его хорошую мускулатуру. Он был любимцем Мейерхольда, показывал свое тренированное тело. Этот Инкижинов появился в первый день Февральской революции, и Мейерхольда захватило – «дитя революции».

В Студии в этот период были постановки пантомим, – случайно и Инкижинов демонстрировал способность своего тела на биомеханических позах.

Ставились интермедии Сервантеса. Это было начало 18-го года⁵⁹. Интермедии строились на живом движении и музыке.

П р е д с е д а т е л ь. Почему Соловьев ушел из Студии?

Д м и т р и е в. У меня не было впечатления, что есть какая-то ссора с Мейерхольдом. Этого не замечал⁶⁰. Ему трудно было делать то, что делалось там.

П и о т р о в с к и й. Вы намекали, что элементов итальянщины осталось меньше.

Д м и т р и е в. Итальянщина сама очень быстро трансформировалась. Тут есть тот момент, когда Соловьев и Мейерхольд расходятся. В той Студии, которую застал я, уже не было итальянской

тематики. Там была импровизация. Но импровизация была взята как вообще, не как опять-таки воспроизведение итальянских приемов. То есть отыскивались свои приемы. Есть осознание элементов биомеханики.

Инкижинов Мейерхольду нравился тем, что хорошо держал [форму], имел хорошую мускулатуру.

П и о т р о в с к и й. После Февраля Мейерхольд делал декларацию⁶¹ интернационалистского характера, держался лево. В Студии выявлялось это политически?

Д м и т р и е в. О политике говорили мало. Общественность была, но не в нашем понятии. В то время было много знаменитых заседаний в Михайловском театре, где собирались все люди, работающие в искусстве. Это было в начале Февральской революции. В результате этих заседаний стали создаваться прообразы союзов, объединения. Были объединения художников, актеров. И вот в этих объединениях большую роль играли студисты Мейерхольда, были председателями. Это носило самозванный характер. Я сам состоял в то время товарищем председателя объединения художников, а мне было 17 лет⁶². Глупость какая-то. От Студии Мейерхольда пошла какая-то общественная работа, но совершенно не политическая.

П и о т р о в с к и й. Мейерхольд в 19-м году устраивал народные гуляния, тут Студия не при чем?

Д м и т р и е в. По-моему, не при чем.

Начал создаваться Эрмитажный театр⁶³. Студия начала рассеиваться на близлежащие к Мейерхольду театры.

В этот период Мейерхольд поставил отчасти с Студией, отчасти с какими-то актерами «Незнакомку»⁶⁴. Этот спектакль вообще никто не знает. По-моему это было в 18-м году. Ставил Кроль...

С м е с т а. Нет, Вермель.

Д м и т р и е в. У вас Кроль Георгий, кинорежиссер.

В этот период с конца 17-го года был [для Студии] периодом разложения. Здесь была королевская группа, здесь был Ляндау, Чернявский. Там были «правые» и «левые». «Правые» находились в действии, а «левые» в бездействии и ничего не делали. Грипич то появлялся, то исчезал. Кроль и Елагин объединяли группу. В «правой» группе была Александрова, которая уехала за границу, и Трусович, и Кроль⁶⁵.

На Кузнецком мосту [в Москве] было кафе, [где показали «Незнакомку»], там, где полукруглый пассаж, там был магазин художников.

Это была королевская организация. Мейерхольд поднял эту историю и придумал «Незнакомку». Я ее не видал, я помню только разговоры и видел расписанное Якуловым здание. Эта постановка была сугубо символистической и пахла Камерным театром, и Мейерхольд встал в сторону. У Мейерхольда были люди, которые ему нравились, как, например, Инкижинов. Кроль не был талантливым человеком, это был человек маленького масштаба Таирова с немецким образованием. Мейерхольду это не нравилось, и он стал искать способов других.

У него было увлечение заводами, и меня он сюда втравил. Здесь у него была мысль о рабочем самодеятельном кружке. Он меня вдруг взял и назначил на [петроградский] завод «Треугольник», где строилась сцена и организовывался рабочий клуб. Я ничего не умел делать и построил сцену никому не понятную. Причем должен был по гудку ходить на завод, а Мейерхольд наслаждался – настоящее производство!

Все эти вещи его интересовали тогда больше, [чем профессиональный театр]. Но из них ничего не вышло.

У него был интерес к Эрмитажному театру, но он тут чего-то выжидал и соображал.

А кроме того был просто увлечен общественной работой.

А уж в Театральном отделе в Москве [в 1920 году] – это было подчеркнутое делание революции. Характерно, что Мейерхольд мог спать на хорошей кровати или вообще на кровати, но он спал на каком-то дырявом диване, это уж нарочно. Ходил как красноармеец.

Вообще Театральный отдел Наркомпроса [в Москве] представлял холод, мерзость, слякоть. Я помню, что все «Зори» проработал с одним башмаком и с одной галошей.

Я заработал на «Зорях» небывалые деньги благодаря Якулову, который в это время разработал систему ставок и под шумок провел в союзе. Если перевести на наши деньги, то равняется сорока тысячам рублей. Когда [я] принес [счет на эту] сумму, подписанную союзом, антрепренеру, – он просто встал и ушел, это было невероятно. Вскоре эта ставка была снята.

Председатель. Видели какие-нибудь спектакли за это время в Москве?

Дмитриев. Видел «Благовещение». Это был спектакль Камерного театра, продолжение той же линии, немножко более крепкой в смысле конструктивной, более живописной, спектакль похож на «Саломею» Экстер.

Председатель. Это был «левый фронт»?

Дмитриев. Да, у нас был «левый фронт». И эти спектакли были бы отнесены к «левому фронту», если б не появились «Зори». Но с наличием «Зорь» такая пьеса, как «Благовещение», понималась как мерзейшая реакция – особенно в той среде, где был я...

Сместа. (вполголоса): ...которая не отличалась ни культурностью, ни образованием.

Дмитриев. Так что «Благовещение» считалась чудовищным представлением. А я был в то время наивным человеком, но посмотрел и увидел, что там ничего страшного нет.

Председатель. А каково было отношение к МХТу?

Дмитриев. МХТом интересовались меньше. Там не было религии [как в «Благовещении»], но и на МХТ смотрели как черт знает на что.

Нашим врагом был Камерный театр, и особенно ненавистна была пьеса «Благовещение», так как здесь было затронуто религиозное чувство человека.

Я читал дневник Вахтангова, где он говорит [хорошо] только о Мейерхольде⁶⁶. Там имеется оценка Немировича-Данченко, Станиславского. Главное там то, что затрагиваются живые люди. Все рассуждения о Станиславском замечательно живы. Вахтангов придает Мейерхольду очень большое значение и не придает абсолютно никакого значения Таирову...

Все, кто имел крепкое приверженство к символизму, уходили в Камерный театр.

В этот период Мейерхольд разбрасывал людей.

Там [в Театре РСФСР Первом] долгое время культивировался Есенин.

Сместа. А Есенин имел отношение к театру?

Дмитриев. Нет, никакого не имел. Он в это же время писал пьесы, которые Мейерхольд предполагал ставить⁶⁷. Долгое время были с ним заигрывания.

В ту пору Мейерхольд больше любил неизвестных лиц.

Он однажды предложил пойти с ним в какую-то мерзкую гостиницу где-то на Тверской, где жил какой-то матрос. Матрос был настоящего фронтového типа братишка, который написал пьесу. Он [Мейерхольд] шел со мной эту пьесу слушать и даже был от нее в восторге, хотя это было черт знает что. Пьеса называлась «Рыбий бунт». Там рыбы устраивали революцию. Причем интересно, что они кричали: «Да здравствует Рыбсовет!» И говорилось: «Товарищ Ерш, ваше слово!», «Товарищ Пескарь!» – И какой-то рыбий совнархоз был⁶⁸.

П и о т р о в с к и й. Тут два звена, которые нужно ухватить. Одно – о 17-м годе и [другое] о Вахтангове. Но об этом трудно говорить.

Д м и т р и е в. У Вахтангова есть замечательный дневник, который [он] писал в Сочи⁶⁹, когда был в санатории, где излагал все свои мысли по поводу того, каким должен быть театр, и оценку существующего театрального положения. Это совершенно замечательный дневник. Когда он был в санатории, он писал этот дневник. А на людях он не показывался даже.

П р е с е д а т е л ь. А Инкижинов появлялся на горизонте [в Москве]?

Д м и т р и е в. Нет⁷⁰.

С м е с т а. А Фердинандов не имел отношения к театру?

Д м и т р и е в. Нет⁷¹. Мейерхольд с Камерным театром были как враги.

Но сегодня он не враг, а завтра будет враг или не будет – определить [было] трудно.

Я бы сказал, что у Мейерхольда в Студии [более] появлялась любовь к ученикам. Раньше.

П р е с е д а т е л ь. О Фореггере вы говорили?

Д м и т р и е в. Нет, я его и не видел даже.

П р е с е д а т е л ь. У кого какие вопросы еще есть?

Таких больше нет.

Тогда разрешите сегодня на этом и закончить.

Машинопись: Кабинет рукописей РИИИ, ф.31, № 381, л.1–49.

¹ Обстоятельства недолгого существования «бывшего незлобинского театра» в Луна-Парке на Офицерской улице в летний сезон 1918 г. изложены в кн.: *Галанина Ю.Е.* Любовь Дмитриевна Блок. Судьба и сцена. М.: «Прогресс-Плеяда», 2009. С.254–267. Название этого театра было неустойчивым и в документах варьировалось: Рабочий театр Второго городского (Коломенского) района, Театр Дома рабочих, Театр б. Незлобина, Театр коммуны Второго городского района и т.д.

² Из мейерхольдовских студийцев последних лет в афише театра, сообщавшей состав труппы, названы Н.М. Бонди, А.М. Крестова и Н.А. Щербачков. См.: РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.2781.

К.К. Тверской (Кузьмин-Караваев) и Л.Д. Блок покинули Студию ранней осенью 1914 г. – Кузьмин-Караваев был призван в армию, а Л.Д. Блок

окончила курсы сестер милосердия и уехала из Петрограда в составе Пятого кауфманского госпиталя.

После демобилизации в 1918 г. Кузьмин-Караваев работал в Отделе театра и зрелищ петроградского ТЕО; в Театре Дома рабочих он поставил несколько спектаклей.

Л.Д. Блок вернулась в Петроград в марте 1915 г.; с весны 1915 г. участвовала в нескольких петроградских театральных начинаниях, пробовала играть в провинциальных труппах, была «очень сосредоточена на своей театральной судьбе». Так она писала мужу в августе 1916 г. (А.А.Блок – Л.Д.Менделеева-Блок. Переписка. 1901–1917. М., ИМЛИ РАН, 2017. С.595.) Она была среди инициаторов создания коммунального театра в Луна-Парке, ее участие в подготовительных совещаниях с февраля 1918 г. отмечал в своей записной книжке А.А. Блок. См.: *Блок А.А.* Записные книжки. М.: «Художественная литература», 1965. В это издание не вошла вырезанная Блоком из газеты «Речь» (переименованной тогда в «Наш век») и вклеенная в записную книжку хроникальная заметка, в памфлетном тоне сообщавшая, что «по предложению г-жи Басаргиной» (сценический псевдоним Л.Д. Блок) культурно-просветительная комиссия при Коломенском совете рабочих депутатов Второго городского района Петрограда решила реквизировать театр в Луна-Парке и «организовать собственную труппу». См.: *Галанина Ю.Е.* Любовь Дмитриевна Блок. С.259. Из записей Блока, в частности, следует, что актер Афанасьев 4 апреля помогал Л.Д. Блок составлять смету будущего театра; 29 апреля Блок отметил: «Вечером вдруг пришли к Любе Мейерхольд, художник Дмитриев и Афанасьев. Дмитриев показывал макеты “Зорь” Верхарна (хорошо красное с зеленым и кладбище)».

³ Связь А.А. Блока с театром в Луна-Парке организационно носила почти официальный характер. Блок с марта 1918 г. входил в Бюро историко-театральной и репертуарной секций Театрального отдела (ТЕО) Наркомпроса; члены Бюро взяли на себя «в целях художественной экспертизы посещение коммунальных театров». Было условлено, что «для удобства» членов Бюро посещение театров «может быть порайонное, то есть по месту, где каждый из членов Бюро живет». Адрес Луна-Парка – Офицерская, 39; Блок жил на Офицерской, 57. См. хронику Е.В. Ивановой «Блок в Театрально-литературной комиссии и ТЕО Наркомпроса» (Литературное наследство, т.92, кн. 5, М., 1993, с.147).

⁴ Режиссером «Ткачей» был Н.Н. Урванцов (Урванцев, 1867–1941; брат драматурга Л.Н. Урванцова, 1864–1929). Режиссуру Урванцова

Н.Н. Евреинов называл «актерской», считал, что его вкусы отдавали «запахом прошлого (без его аромата...)» (*Евреинов Н.Н. В школе остроумия: Воспоминания о театре «Кривое зеркало»*. М.: «Искусство», 1998. С.182). В 1938 г. на возобновлении «Маскарада» в бывш. Александринском театре Мейерхольд встретился с Урванцовым, репетировавшим роль одного из партнеров Арбенина в эпизодах карточной игры. «Ряд фигур великолепен; хорош Урванцов», – говорил Мейерхольд на одной из последних репетиций (Мейерхольд репетирует. В 2 т. М.: «АРТ», 1993. Т.2. С.372). «Ткачи» шли в день открытия театра; оно неоднократно переносилось (с 12 мая 1918 г. на 18-е, затем еще не раз – на 26-е, 28-е) и состоялось 1 июня. Точная дата приведена в записной книжке Блока: «1 июня. Назначено открытие “Дома рабочих” (Луна-Парк). Очень холодно. Весь Театральный отдел налицо. <...> А где же рабочие?». Премьеру Блок смотрел не до конца и «досматривал» спектакль 3 июня, когда отметил: «Актеры играют хорошо, несмотря на отсутствие публики».

⁵ В записях Блока: «8 июня. <...> Премьера в “Доме рабочих”: “Нора”. Я убежал от злости в начале 3 акта».

Следующей «Норой» Дмитриев называет московский спектакль, показанный Мейерхольдом в Театре Актера 20 апреля 1922 г.; но между петроградским и московским вариантами Мейерхольд 6 июля 1920 г. показал «Нору» в Новороссийске. Сложилось так, что в 1918 г. Мейерхольд делал «Нору» с петроградской незлобинской труппой, а в 1922 г. – с членами бывшей московской труппы Незлобина.

⁶ Н.Н. Коваленская, выдвинувшаяся в недавние сезоны в нескольких александринских спектаклях Мейерхольда, заменила в труппе недавних незлобинцев ее премьершу В.Л. Юрневу, покинувшую летом Петроград. «Прекрасна постановка Мейерхольда, хорошо играет Коваленская Нору, но общего подъема у артистов, конечно, нет», – писала Е.К. Замысловская (*Новая жизнь*, 1918. № 115, 16 июня). А.С. Любош играл Гельмера. На роль Ранка к Мейерхольду пришел А.А. Мгебров, когда-то ненадолго появившийся в мейерхольдовской Студии, а в 1920 г. сыгравший Пророка в московском варианте «Зорь».

⁷ Летние Инструкторские курсы по обучению мастерству сценических постановок (июнь – август 1918 г.) предшествовали созданию в 1918/19 учебном году Курсов мастерства сценических постановок (Курмасцеп). В отчете о их деятельности отмечено: «В классе режиссуры велась всем курсом работа над пьесой Э. Верхарна “Зори”» (*Временник ТЕО*, 1918. № 1. С.23).

⁸ Осенью 1920 г. в Москве «Зори» показал только Театр РСФСР Первый. Пьеса постоянно возникала в репертуарных планах предыдущих сезонов. В хронике первого (и единственного) номера ежедневной газеты «Вестник театра и зрелищ» 9 мая 1918 г. сообщалось: «Ф.Ф. Комиссаржевский предполагает в ближайшее время осуществить постановку “Зорь” Верхарна. На днях выяснится вопрос, где будет поставлена пьеса Верхарна. Есть предположение поставить ее в Большом театре, но скорее всего она будет поставлена в Театре СРД (то есть в помещении Оперы С.И. Зимина)».

В конце 1918 года режиссер В.В. Образцов показал «Зори» в Замоскворецком районном театре. «На слабые плечи районного, весьма добросовестного, но ограниченного в своих средствах и возможностях театра возложили гигантскую, почти космическую тяжесть “Зорь”. <...> Районный театр добросовестно изнемог в тщетных и напрасных усилиях», – писал М.Б. Загорский (*Театральный курьер*, 1 декабря 1918. № 50).

Слова Дмитриева позволяют думать, что поначалу могло предполагаться параллельно осуществить мейерхольдовскую постановку «Зорь» и намечавшийся спектакль другого театра (возможно, постановку Бебутова в «бывш Зоне»).

⁹ Премьера «Обмена» в Камерном театре – 20 февраля 1918 г.; об участии Мейерхольда в разработке постановочного плана этого спектакля см.: *Мейерхольд В.Э. Переписка*. С.191–193. «В плане, предложенном Мейерхольдом, в частности, фигурировал принцип кубов, который был использован художником Г.Б. Якуловым», – сообщает А.В. Февральский (см.: *Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы*. М.: «Искусство», 1968. Ч.2. С.522).

¹⁰ Дмитриев настаивал на сходстве своих петроградских макетов с работами А.А. Экстер для Камерного театра.

¹¹ В стенограмме: «...держалось на свете».

¹² Свидетельством того, что А.Я. Головин в 1918 г. переселился в петроградскую квартиру Мейерхольда, служит составленный Мейерхольдом черновик охранной грамоты: «Живущие в одной квартире по 6 роте в доме 8 режиссер государственных театров, историк театра Всеволод Эмильевич Мейерхольд и художник Александр Яковлевич Головин имеют ценный архивный и музейный материал (как то книги, рукописи, картины, эскизы, наброски, фарфор), не подлежащий реквизиции. Квартира, в которой весь этот материал хранится, находится под охраной научно-педагогической секции Театрального

отдела Комиссариата по просвещению и вселению не подлежит» (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.2998).

Тот же адрес (Измайловский проспект, 6 рота, 8) указан в последних книжках журнала «Любовь к трем апельсинам» как адрес его редакции и конторы. Описание квартиры в воспоминаниях дочери Мейерхольда Татьяны Всеволодовны см.: *Театральная жизнь*, 1989. № 5. С.30.

¹³ В мае-июне 1918 г. анонсировалось, что в Луна-Парке помимо «Норы» и «Зорь» Мейерхольд покажет «Зеленого попугая» А. Шницлера и «Даму с камелиями» А. Дюма (см.: *Обозрение театров*, 1918. № 3732, 3767). 26 июня 1918 г. газета «Новые ведомости» сообщила: «Говорят, что г. Мейерхольд, который должен был поставить в Луна-Парке несколько пьес, ушел оттуда». Некоторое время после ухода Мейерхольда театр продолжал существовать.

¹⁴ Дмитриев, очевидно, помнил о противоречиях между петроградским ТЕО, где служил Мейерхольд, и Отделом театра и зрелищ Союза коммун Северной области (СКСО), комиссаром которого была М.Ф. Андреева.

¹⁵ Назначение Мейерхольда руководителем ТЕО Наркомпроса было оформлено 16 сентября 1920 г.; чуть позже «Дмитриев был послан Мейерхольдом в Петроград за макетом» (см.: *Золотницкий Д.И. Зори театрального Октября*. Л.: «Искусство», 1976. С.102). В письме Мейерхольду из Петрограда 27 сентября С.Э. Радлов упомянул о том, что Дмитриев «завтра уезжает в Москву» (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.2286, л.4).

¹⁶ В сентябре 1920 г. в творческих планах Мейерхольда «Зори» не занимали приоритетного места. «Главное внимание и остающиеся в моем распоряжении силы я должен обратить на создание в центре Москвы театра международного Пролеткульта», – говорил он, начиная работу над «Зорями» (см.: *Вестник театра*, 1920, 9–17 октября. № 70. С.11–12).

¹⁷ Труппа, помещавшаяся в театре «бывш. Зон», была механическим соединением нескольких неудачливых коллективов. К работавшему там Театру-студии ХПСРО (он же Новый театр), оставленному уехавшим за границу Ф.Ф. Комиссаржевским на попечение В.М. Бебутова, была подселена труппа Вольного театра Б.С. Неволина, который чувствовал себя лидером новообразованного театра. (Десятилетие назад, в феврале-марте 1908 г. Неволин входил в гастрольную группу Товарищества под руководством Мейерхольда и Р.А. Унгерна). В октябре 1920 г. в «бывш. Зон» были переведены также некоторые актеры из ликвидированного Госпоказа (Государственного Показательного театра).

¹⁸ Неволин показал пьесу Лопе де Вега «Фуэнте Овехуна» еще в 1919 г. под

маркой Вольного театра в зале Литературно-художественного кружка на Б.Дмитровке. Осенью 1920 г. Дмитриев был свидетелем попыток Неволина возобновить спектакль под маркой Театра РСФСР Первого, чему сопротивлялся Мейерхольд, утверждая, что замысел спектакля – «вне планов того театра, который ныне возник» (см.: *Правда нашего бытия*, с.130).

¹⁹ «Сказки Гофмана» были поставлены в Театре-студии ХПСРО Ф.Ф. Комиссаржевским и В.М. Бебутовым в декорациях А.В. Лентулова (премьеры 28 мая 1919 г.). «Общий колорит спектакля – мрачное освещение, загадочные переходы, атмосфера тайны и чертовщины, гротескные гримы, в соединении с дьявольским и фантазмагорическим началом, совсем забыли лирическое, человеческое начало», – вспоминал этот спектакль П.А. Марков (Книга воспоминаний. С.132).

²⁰ И.С. Федотов не был «привлечен» Неволиным, он был автором декораций спектаклей Театра-студии ХПСРО «Безумный день, или Свадьба Фигаро» (режиссер Ф.Ф. Комиссаржевский) и «Вильгельм Телль» (режиссер В.М. Бебутов). Оба спектакля в сезон 1920/21 г. были включены в репертуар Театра РСФСР Первого.

²¹ А.А. Мгебров был связан в этот период с театральными начинаниями петроградского Пролеткульта, но осенью 1920 г. находился в Москве в связи с проектом создания Центрального пролетарского театра, в котором объединились бы «студийцы театральных студий Пролеткульта – как всероссийских, так и зарубежных»; Мгебров (как и Мейерхольд) должен был войти в режиссерскую коллегию этого театра (см.: *Вестник театра*, 1920. № 69, 28 сентября – 3 октября. С.12).

²² *Гиларовская Н.Б.* в кн. «Театрально-декоративное искусство за 5 лет» (Казань, 1924, с.48) сообщает, что Якулов в 1920 г. «ставил “Эдипа” в помещении театра б. Корш с неудачной, случайно подобранной труппой». Макет был на выставке «Театрально-декоративное искусство Москвы. 1918–1923», организованной Музеем декоративной живописи С.И. Зиминой (см. там же, с.62).

²³ В программке «Зорь» указано: «Декорации по макетам Дмитриева работы Дмитриева и Черкес»; Д.Я. Черкес (1899–1971) – художник, позже кинорежиссер-мультипликатор.

²⁴ Непомерное разрастание труппы было вызвано тем, что театр «по соглашению с Наркомпросом <...> имел характер эвакуационного пункта» (см.: *Правда нашего бытия*, с.132).

²⁵ М.И. Бабанова, И.В. Ильинский и А.Я. Закушняк служили в Театре-студии ХПСРО и в его составе вошли в труппу Театра РСФСР Первого.

А.Я. Закушняк (1876–1930) осенью 1907 г. играл в спектаклях Мейерхольда «Пробуждение весны» и «Пелеас и Мелисанда» в театре на Офицерской.

²⁶ Об этом эпизоде см. в мемуарах И.В. Ильинского «Сам о себе» (М., 1984. С. 180).

²⁷ В стенограмме опечатка: «...научдить».

²⁸ О «татлинизме для театра» Мейерхольд говорил еще в 1917 г.; см.: Мейерхольд В.Э. Лекции. 1918–1919. М.: О.Г.И., 2000.

Первая демонстрация проекта В.Е. Татлина «Башня III Интернационала» состоялась 8 ноября 1920 г. в Доме Союзов в Москве.

²⁹ К.Н. Державин (1903–1956) приехал в Москву в декабре 1920 г.; см. публикацию О.Н. Купцовой «Всегда помню Вас и все, о чем мы с Вами говорили» // Мейерхольд и другие. М.: О.Г.И., 2000. С.567–569 и 576–587.

³⁰ Экземпляр листовки («летучки») приложен к архивной стенограмме: «Трудящиеся всего мира! Проклятые границы капиталистических государств душат вас, разъединяют вас, ослабляют вашу волю к победе. Сотрите их дружными усилиями. Стройте советы! Да здравствует Мировая Коммуна Труда!»

На обороте листовки кем-то пояснено: «Летучка, бросавшаяся с галереи в партер во время представления “Зорь” по Верхарну-Чулкову в обработке Мейерхольда и Бебутова в Театре РСФСР в Москве в 1920 г.» (КР РИИИ, ф.31, № 384 А).

³¹ В стенограмме здесь и ниже: «...трассы».

³² В стенограмме: «...свет».

³³ Спектакль «Фамира Кифаред» в декорациях А.А. Экстер был показан Камерным театром 8 ноября 1916 года.

³⁴ Вандомская колонна в Париже была установлена в честь побед Наполеона, разрушена во время Парижской Коммуны в 1871 г., восстановлена в 1875 г.

³⁵ В стенограмме: «...удовлетворительно».

³⁶ Премьера «Благовещения» Клоделя в Камерном театре – 16 ноября 1920 г., художник А.А. Веснин. Спектакль был резко отвергнут Мейерхольдом.

³⁷ Первым исполнителем роли Эно, брата жены Эренъена, был А.А. Надлер. В «Мистерии-буфф», следующем спектакле театра, он был занят в роли кузнеца; позднее в труппах Мейерхольда не работал. Сюжетные ситуации пьесы, переакцентированные режиссурой в декабре 1920 г. при создании второй редакции спектакля, изложены далее сбивчиво,

причем сказанное Дмитриевым отразилось в стенограмме с бессмысленными искажениями.

³⁸ В стенограмме нелепость: «...дать власть поесть».

³⁹ «Красноармейским клубом» Дмитриев мог назвать Первый самодеятельный театр Красной Армии, который был создан в конце 1920 г. и подселен в помещение московского театра Незлобина, получившего тогда имя Театра РСФСР Второго. Но в этой труппе не было тысячи человек.

⁴⁰ В брошюре «Театр имени Вс. Мейерхольда. Музей. Каталог выставки “5 лет. 1920–1925”» (М., 1926) о декорации Дмитриева Мейерхольд написал: «...была сделана попытка окончательно порвать с канонами декоративных театров итальянского Возрождения. Но в деле ревизии традиционных сценических оформлений Дмитриев остановился на полпути. Он разместил на сцене взамен декораций плоскости (крашенные и некрашенные) разных геометрических форм, пересекающиеся канаты и проч. Но в том, как это было показано, как это не связывалось с ходом действия, видно было, что ученик Петрова-Водкина не хочет (или, быть может, не умеет) отойти от эстетических театральных побрякушек. Новая форма установки сыграла, однако, в отношении прежних украшений сцены роль могильщика: она отвоевала театру право на отказ от иллюзорной изобразительности натуралистического театра и от представляемости стилизационного театра».

⁴¹ В стенограмме: «...был расцвечен».

⁴² Отчеты о диспутах на «Понедельниках “Зорь”» регулярно печатал «Вестник театра».

⁴³ В стенографическом отчете о выступлении В.В. Маяковского на первом «Понедельнике “Зорь”» 22 ноября 1920 г., опубликованном «Вестником театра» 30 ноября, нет упоминаний о Дмитриеве и Академии художеств. Сказанное о них могло быть опущено при правке стенограммы редакцией журнала, поскольку в том же номере Маяковский в «Открытом письме А.В. Луначарскому» писал: «...ведь декоратор “Зорь” Дмитриев – лауреат высоких художественных мастерских, получивший первую премию» (*Вестник театра*, 1920. № 75, 30 ноября. С.2).

⁴⁴ В стенограмме неточно и с противоположным смыслом: «...не оказала влияния и появилась...».

⁴⁵ Спектакль «Каменный гость» Дмитриев оформил в петроградском Лиговском театре (режиссер К.Н. Державин, премьера 25 декабря 1921 г.); со следующего сезона 1922/23 г. Лиговский театр назывался Театром Новой драмы.

- ⁴⁶ Дмитриев вспоминает об атмосфере Петроградских государственных свободных художественно-учебных мастерских (ГСХМ при Академии художеств), где в 1918–1921 гг. он учился в Мастерской К.С. Петрова-Водкина; Мастерская В.Е. Татлина помещалась на Литейном дворе Академии художеств. См.: *Лисовский В.Г.* Академия художеств. Л.: Лениздат, 1982.
- ⁴⁷ Балет «Эсмеральда» в Мариинском театре до 1935 г. шел в дореволюционной редакции.
- ⁴⁸ Сообщение о штурме Перекопа было введено на очередном представлении «Зорь» 18 ноября 1920 г. (см.: *Правда нашего бытия.* С.130). Донесение И.Т. Смильги о штурме было датировано 13-м ноября. М.Б. Загорский, заведовавший в Театре РСФСР Первом Лит-агитом, вспоминал: «Мною была налажена связь с РОСТА и сводки с фронтов немедленно вывешивались в коридорах театра. Телеграмма о решающей победе наших войск над Врангелем была вручена Мейерхольду. И тут же, в порыве гениального вдохновения, он решил заменить ею реплику Вестника, по ходу пьесы сообщавшего о победе над врагами» (ОР ЦНБ СТД; цит. по: *Рудницкий К.Л.* Режиссер Мейерхольд. М.: «Наука», 1969. С. 244).
- ⁴⁹ Д.Н. Бассалыга (1884–1969) был председателем месткома Театра РСФСР Первого, представителем комячейки театра, 22 ноября 1920 г. председательствовал на первом «Понедельнике “Зорь”»; 14 января 1921 г. был введен на роль Эрненьена в «Зорях». Осенью 1921 г. в качестве «отврука» (ответственного руководителя) Масткомдрамы энергично отвоёвывал для нее у Мейерхольда «бывш. Зон». В середине 1920-х гг. он «приобрел известность в качестве председателя правления Пролеткино», писал в 1926 г. И.А. Аксенов (см.: *Правда нашего бытия.* С.51).
- ⁵⁰ А.М. Ган (1887–1942) заведовал в ТЕО секцией массовых представлений и зрелищ. В 1919 г. он настаивал на «всемерной борьбе с профессиональным театром» (*История советского театра*, т.1. Л., 1934. С. 237). В декабре 1920 г. по предложению Мейерхольда Ган был введен в Большой совет Театра РСФСР Первого.
- ⁵¹ «В сцене убийства Эрненьена хор И.И. Юхова пел а capella “Интернационал”. В сцене похорон Эрненьена звучал похоронный марш Шопена. Духовой оркестр Второй артиллерийской бригады исполнил “Интернационал” (в финале) и “Марсельезу”. Кроме того, в качестве музыкального оформления драматического хора местами были введены моменты шумовой иллюстрации (железные листы, литавры и др.)», – писал А.В. Февральский в неопубликованной брошюре «Театр РСФСР Первый» (РГАЛИ, ф.963, оп.1, ед.хр.14, л.14–15). Участие Хора Юхова указано в печатной программке «Зорь». «Сверху полно звучит хор, в нужных местах поддерживающий рокот толпы», – писал Эм. Бескин в статье «Драма в Москве» (*Вестник работников искусств*, 1920. № 2–3. С.62).
- ⁵² О начале работы над «Норой» было объявлено 30 декабря 1920 года. Предполагалось, что режиссером спектакля будет Мейерхольд, оформление – «экраны по планам В.Э. Мейерхольда работы Елены Бебутовой» (см.: *Правда нашего бытия.* С. 224).
- ⁵³ «Мистерию-буфф» Мейерхольд показал 1 мая 1921 г., а «Нору» – 20 апреля 1922 г. (уже после ликвидации Театра РСФСР Первого) в том же помещении театра «бывш. Зон», но под маркой Театра Актера («Объединения театров К. Незлобина и РСФСР Первого» – так указывалось в программке спектакля).
- ⁵⁴ Эскиз Г.Б. Якулова к «Мистерии-буфф» предполагалось использовать в Театре РСФСР Первом летом 1921 г. в несостоявшейся постановке оперы Р. Вагнера «Кола ди Риенци».
- ⁵⁵ И.М. Рабинович (1894–1961) приехал в Москву в конце 1920 г. и «приютился в Студии театра сатиры» в Настасьинском переулке; см.: *Тяпкина Е.А.* Вспоминая о В.Э. Мейерхольде // *Вопросы театра.* М., 1990. С.163.
- ⁵⁶ Упомянув об «использовании вещей как декораций», Дмитриев, очевидно, имеет в виду использование в пантомимах Студии «театральных приборов», «предметов» (иногда единичных, иногда многочисленных), перечни которых приведены в описании пантомим, исполнявшихся в программе Первого вечера Студии. См.: *Любовь к трем апельсинам*, 1914. № 6–7; Мейерхольд и другие. С. 426–433.
- ⁵⁷ Премьера спектакля «Учитель Бубус» в Театре им. Вс. Мейерхольда – 29 января 1925 г.
- ⁵⁸ В.И. Инкижинов появился в Студии в конце 1916 г., так помнила А.В. Смирнова-Искандер, см. ее книгу «О тех, кого помню» (Л.: «Искусство», 1989. С. 80). Его фамилия фигурирует в студийных документах первой половины 1917 г.; он, в частности, вел записи знаменательных апрельских собеседований Мейерхольда со студийцами. См.: Студия Вс. Мейерхольда. 1917. Документы. // *Teatr*, 2004. № 2. С. 90–95. Инкижинов прославился как исполнитель центральной роли в фильме В.И. Пудовкина «Потомок Чингисхана» (1928).

- Об участии Инкижинова в студийных пантомимах – прежде всего в разраставшейся пантомиме «Охота» – Дмитриев рассказывал Н.Н. Чушкину как о наиболее памятном явлении студийных занятий 1916–1917 гг.; см.: Мнемозина. 2004. С. 354, 367, 385.
- ⁵⁹ Речь идет о начале сезона 1917/18 г.; в дневнике Студии за октябрь 1917 г. отмечены занятия Г.А. Кроля и В.В. Дмитриева «Театром чудес» Сервантеса (см.: *Театр*, 2004. № 2. С.95).
- ⁶⁰ Следует подчеркнуть, что на протяжении второй половины 1916 г. и зимой 1917/18 г. Дмитриев не замечал следов «ссоры» Мейерхольда и В.Н. Соловьева. Его мемуарные наброски позволяют допустить, что в этот период Соловьев продолжал бывать в Студии (см.: Мнемозина. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2004. С.385).
- ⁶¹ В стенограмме: «...декорацию».
- ⁶² Дмитриев в марте–апреле 1917 г. был членом возникшего «Общества “Свободная мастерская”», которое в мае 1917 г. вошло (одновременно с двумястами другими коллективными членами) в «левый блок» Союза деятелей искусств (СДИ), учрежденного 12 марта 1917 г. на митинге в Михайловском театре, где присутствовало более 1500 человек. См.: *Северюхин Д.Я. и Лейкинд О.Л. Золотой век художественных объединений в России и СССР*. СПб.: Издательство Чернышева, 1992. С.265, 272–274. В.Н. Соловьев в 1927 г. в докладе о Театральном отделе Наркомпроса вспоминал: «Прежде всего Февральская революция как таковая встревожила актерскую громаду и сейчас же начинается организация союзов. Любопытно, что союзы образуются и группируются по узко цеховому признаку. Так, например, в марте месяце в Ленинграде, а также и в Москве, мы имеем: “союз оркестрантов”, “союз рабочих театрального дела”, “союз служащих в кино-предприятиях”, “союз артистов варьете и цирка” и “союз сценических деятелей”» (Из фондов Кабинета рукописей Российского института истории искусств: Сообщения. Публикации. Обзоры. Вып. 6 / Сост. и отв. ред. Г.В. Копытова. СПб.: РИИИ, 2016. С. 234)
- ⁶³ Эрмитажный театр был создан петроградским ТЕО в конце 1918 г., Мейерхольд был среди инициаторов его создания. Открытие театра состоялось 12 июля 1919 г., после отъезда Мейерхольда из Петрограда.
- ⁶⁴ Премьера московской постановки «Незнакомки» А.А. Блока состоялась 27 марта 1918 г. на эстраде кафе «Питтореск» (прежнее кафе Филиппова, которое было переименовано в клуб «Красный петух», его помещение расписал Г.Б. Якулов).
- Режиссерами спектакля были Георгий Александрович Кроль (1893–1932; в публикациях о Студии на Бородинской его нередко отождествляют с его однофамильцем режиссером Исааком Моисеевичем Кролем; 1898–1942). Сорежиссером Г.А. Кроля был С.М. Вермель. В газетной хронике упоминалось, что спектаклем заочно руководит Мейерхольд, но Дмитриев точен, сообщая, что Мейерхольд был инициатором этого спектакля, а затем «встал в сторону». Краткий обзор откликов печати см. в комментарии Ю.К. Герасимова в кн.: *Блок А.А. Полн. собр. соч. и писем*. В 20 т. М.: «Наука», 2014. Т. 6. С. 507.
- ⁶⁵ Названы студийцы Г.А. Кроль, К.Ю. Ляндау, В.С. Чернявский, А.Л. Грипич, Е.К. Александрова, А.Я. Трусевич, Н.Д. Елагин.
- ⁶⁶ Дмитриев ссылается на так называемые «Всехсвятские записи» Е.Б. Вахтангова, датированные 26 марта 1921 г.; в 1934 г. они не были опубликованы, но сотрудничавший с Вахтанговским театром Дмитриев мог прочесть их в подлиннике в архиве театра.
- ⁶⁷ В репертуарных предположениях Театра РСФСР Первого присутствовала «поэма бунта» С.А. Есенина «Пугачев»; тогда же Мейерхольд убеждал Есенина в соавторстве с ним и В.М. Бебутовым написать по его сценарию пьесу «Григорий и Димитрий» о воображаемой встрече Григория Отрепьева с выжившим царевичем Димитрием.
- ⁶⁸ В хронике «Вестника театра» 7 ноября 1920 г. (№ 72–73, с.15) сообщалось: «В ТЕО доставлена автором, военным моряком Евгением Бываловым специально написанная к Октябрьским торжествам детская пьеса агитационного характера “Рыбий бунт, или Революция в подводном царстве (День и Вечер)”. В пьесе четыре картины с апофеозом. Музыкальные номера составлены из русских преимущественно революционных песен». Машинописный текст пьесы Е.С. Бывалова и автограф отзыва Мейерхольда о ней см.: ГАРФ, ф.2313, оп.6, д.85, л.188–234. О бурной, но кратковременной размолвке с Мейерхольдом, вызванной спором о достоинствах «Рыбьего бунта», вспоминал И.Г. Эренбург, которого Мейерхольд в 1920 г. назначил заведующим детскими театрами республики. См.: *Эренбург И.Г. Люди, годы, жизнь. Воспоминания*. В 3 т. М.: АСТ, 1990. Т. 1. С. 328–329.
- В отклике А.А. Блока сказано: «О пьесе “Рыбий бунт” долго говорить не стоит. В.Э. Мейерхольд увлекся тем, что она написана “красным моряком”; однако над обыкновенной любительской неумелой стряпней она тем не менее не возвышается. Наивную феерию, составленную по образцу “патриотических” феерий наизнанку, с гимном под занавес,

гораздо успешнее сочинил бы старый и опытный театральный драмодел, действующий при помощи ножниц. У “моряка” же, к чести его будь сказано, просто ничего не вышло» (Блок А. <Отзыв о пяти пьесах>. 24 декабря 1920 // Блок А. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 6. М.-Л.: ГИХЛ, 1962. С. 529).

⁶⁹ Неточность стенографистки или оговорка Дмитриева, речь идет о Всехсвятском санатории, см. примеч. 67.

⁷⁰ В.И. Инкижинов написал Мейерхольду из Иркутска 14 октября 1920г. («Помните ли Вы меня, хотите ли помнить...» – РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.1648, л.1-2). Мейерхольд ответил ему 29 января 1921 г. телеграммой.

⁷¹ В сезон 1920/21 г. Б.А. Фердинандов входил в труппу Камерного театра, был участником всех его премьер и автором декораций нескольких спектаклей («Адриенна Лекувьер», «Король-Арлекин», «Ящик с игрушками»).

Публикация Ю.Е. Галаниной.

Подготовка текста и комментарии Ю.Е. Галаниной
и О.М. Фельдмана.

POST SCRIPTUM. В публикуемом рассказе об эпохе мейерхольдовских «Зорь» В.В. Дмитриев вспоминает о себе, двадцатилетнем, как о приверженце В.Э. Мейерхольда в воинственном отрицании искусства А.Я. Таирова. Но и в этом рассказе проступает зародившееся еще в его гимназические годы восхищение Дмитриева Камерным театром и его художниками. Их открытия (прежде всего найденные А.А. Экстер принципы оформления трагедии И.Ф. Анненского «Фамира Кифаред») юный Дмитриев воспринимал как общезначимые и следовал за ними в своих ранних петроградских театральных опытах.

Чтобы стало очевидным это знаменательное обстоятельство, Е.И. Струтинская, член редсовета «Вопросов театра», убедила присоединить к публикации стенограммы 1934 г. публикацию письма Дмитриева Таирову, написанного накануне торжественного празднования тридцатилетия Камерного театра (оно отмечалось 4 января 1945 г.).

Короткий поэтический текст Дмитриева принадлежит к тем драгоценным документам, которые заставляют думать о мощи художественного процесса, единого вопреки конфликтам и противостояниям, зародившегося в начале XX века и предопределившего несколько десятилетий цветения сценографии.

О.Ф.

В.В. Дмитриев – А.Я. Таирову

3 февраля 1945 г.

Александр Яковлевичу Таирову от В.В. Дмитриева¹.

Милый Александр Яковлевич!

Я был петербургским гимназистом в 1914–17 году. Мейерхольд меня тогда считал приемным сыном и ревновал, как ему полагалось, ко всем. На Рождестве 1916 я поехал на каникулы в Москву, заказав заранее двоюродному брату, москвичу, билеты только на все спектакли Камерного театра. Я смотрел «Покрывало», «Фамиру», «Сирано», «Виндзорских», «Два мира»! Я навсегда помню зиму 1916 г., Тверской бульвар в снежных вихрях и арлекинов засыпанных снегом в лучах афиш (это уже не было, но они сквозились!). Дальше, роспись Экстер на лестнице, охотнорядскую Москву Лентулова в фойе, замечательный театральный занавес Экстер в зале. Тогда в Москве я пошел еще на выставку «Мир Искусства» на Б. Дмитровку. И остались в памяти степные картины П. Кузнецова, запрошлогоднее воспоминание «Сакунталы», и мне казалось, что Коонен не только «Незнакомка» Москвы, но и та богиня запредельного мира театра «откуда нет возврата» и вот после этого я оттуда и не вернулся.

З-П-45

Вл. Дмитриев

Я подчеркнул – навсегда. Мой отец мне говорил: никогда не говори – «всегда» и «никогда». И если я это сказал, то потому что в нашей земной жизни для меня это навсегда.

Автограф (карандаш): РГАЛИ, Ф.2328, оп.1, ед.хр.831.

¹ Надпись сделана карандашом на конверте, в который было вложено письмо.

Публикация Е.И. Струтинской