

МЕЙЕРХОЛЬД И МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

И. Гликман

МЕЙЕР

ХОЛЬД

И МУЗЫКАЛЬНЫЙ
ТЕАТР



**«Музыкальная
драма должна
исполняться так,
чтобы
у слушателя-
зрителя ни одной
секунды
не возникало
вопроса, почему
эту драму актеры
поют, а не
говорят.
Образцом такой
интерпретации
ролей... — может
служить
творчество
Шаяпина».**
**«Сценический
ритм, вся
сущность его —
антипод сущности
действительной,**

И. Гликман

**МЕЙЕРХОЛЬД
И МУЗЫКАЛЬНЫЙ
ТЕАТР**

повседневной
жизни...»
«Красиво легли
светотени и
сконцентрировались
звуки...

Слушатель-зритель
не разбрасывается
в зрительном и
слуховом
впечатлениях».

Всеволод
Мейерхольд

МЕЙЕР

К

Ленинград
Всесоюзное издательство «Советский композитор»
Ленинградское отделение
1989

Ленинградская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

И. Гликман

КОЛЬЦА
И МУЗЫКАЛЬНЫЙ
ТЕАТР

Гликман И.

Мейерхольд и музыкальный театр. — Л.: Советский композитор, 1989. — 352 с.: ил.

ISBN 5—85285—093—4

В книге И. Д. Гликмана впервые детально рассматриваются деятельность выдающегося режиссера В. Э. Мейерхольда в музыкальном театре, его эстетические взгляды на оперное искусство, на сценографию как важнейший компонент театрального представления. Автор подробно освещает творческие связи Мейерхольда с классиками советской музыки — С. С. Прокофьевым и Д. Д. Шостаковичем. Особое место в книге занимает проблема мейерхольдовской интерпретации соотношения литературного первоисточника и музыки. В центральном разделе книги обстоятельно анализируются постановки Мейерхольда в Мариинском театре: «Тристан и Изольда» Р. Вагнера, «Борис Годунов» М. П. Мусоргского, «Орфей и Эвридика» К. В. Глюка, «Электра» Р. Штрауса, «Каменный гость» А. С. Даргомыжского, «Соловей» И. Ф. Стравинского, «Пиковая дама» П. И. Чайковского. Книга написана ярко, увлекательно, артистично, с тонким художественным вкусом и глубоким проникновением в предмет исследования.

Книга предназначена для широкого круга любителей музыки и театрального искусства, для режиссеров, дирижеров, певцов музыкальных театров.

Рецензенты:

доктор искусствоведения М. С. Друскин,
доктор искусствоведения Г. Г. Тигранов

Г $\frac{490500000 \cdot 659}{082(02)-89}$ 429-89

© Издательство «Советский композитор», 1989 г.

Вступление



1

У нас нет истории режиссуры, и вряд ли она может в ближайшем будущем появиться, поскольку сам предмет исследования приобрел характер мифа.

В современной литературе о театре существует расхожее мнение о том, что профессиональная режиссура возникла лишь в начале текущего столетия, столь изобильного разного рода сенсациями и открытиями, а до этого ее и в помине не было.

В своей интересной и очень ценной книге „О профессии режиссера“ Г. А. Товстоногов пишет: „XX век – век атома, спутников, кибернетики и... режиссуры“¹. Автор исходит из того, что в предшествующие эпохи существовали „театры Шекспира, Мольера, Гольдони, Островского“², но не было театров, в которых руководящая роль принадлежала бы режиссерам. Происходило это, должно быть, потому, что в них еще не было исторической необходимости. Они были призваны на авансцену театральной жизни только XX веком.

¹Товстоногов Г. О профессии режиссера. М., 1964. С. 43.

²Там же.

В другом месте своей книги Г. А. Товстоногов настойчиво подчеркивает, что „театр не может жить без режиссера”¹. (Автор, вероятно, имеет в виду профессиональный театр.) Если это так, то каким же образом он все-таки жил на протяжении по крайней мере трехсот лет, не имея режиссеров, каковые начали формироваться только на рубеже XIX и XX столетий? В этот бесконечно длинный, условно говоря, „безрежиссерский” период в истории театра раздавались жалобы на дурную игру актеров, на слабость или отсутствие ансамбля, на невыразительность или бессмысленность мизансцен. Но разве эти жалобы навсегда умолкли, когда в театр пришел профессиональный режиссер, наделенный умением, знаниями, властью? Ничуть не бывало! Разве в наши дни мы не слышим подобные жалобы? Правда, в былые времена на эту тему писались злые памфлеты и пародии (вспомним хотя бы оперу „Вампука”), теперь же дело ограничивается упреками.

Трудно сколько-нибудь объективно судить об эстетической ценности театральных представлений не только далекого, но и близкого прошлого. В. Г. Белинский тонко заметил, что „сценическое искусство есть искусство неблагодарное, потому что оно живет только в минуту творчества и, могущественно действуя на душу в настоящем, оно не у л о в и м о в п р о ш е д ш е м (разрядка моя. — *И. Г.*). Как воспоминание, игра актера жива для того, кто был ею потрясен, но не для того, кому бы хотел он передать свое о ней понятие”².

Хорошо, когда о таком „понятии” нам могут поведать зрители, подобные Белинскому. Это бывает сравнительно редко. Чаще мы довольствуемся „понятием” более или менее заурядных зрителей прошлого. Но каковы бы ни были их суждения, они неизбежно ограничены своей эпохой, так как художественно-выразительные средства театра, при кажущейся статике, весьма подвижны. Они непрестанно меняются вместе с естественными сменами поколений зрителей, эстетические критерии которых претерпевают существенную эволюцию.

Мы, например, справедливо считаем художественный вкус В. Г. Белинского безупречным, но вряд ли бы мы полностью разделили его восторг по поводу „Гамлета”, сыгранного в 1837 году П. С. Мочаловым, М. С. Щепкиным и другими крупными актерами московского Малого театра и снятого каким-то чудом на пленку (сделаем такое допущение!). В своей знаменитой статье о спектаклях „Гамлет” Белинский писал: „С упое-

¹Товстоногов Г. О профессии режиссера. М., 1964. С. 36.

²Белинский В. Г. Собрание сочинений: В 3 т. М., 1948. Т. 1. С. 348.

нием восторга смотрели мы на эту многолюдную толпу зрителей и с замиранием сердца ожидали повторения тех чудес, которые казались нам каким-то волшебным сном”¹. Следует заметить, что, выдвигая на первый план исполнителя главной роли — Мочалова, автор статьи не оставляет без внимания игру всего актерского ансамбля, без которого Шекспир на сцене немислим.

Нам было бы, вероятно, нелегко согласиться и с А. Н. Серовым, отозвавшимся с горячей похвалой об отдельных сценах оперы „Фауст”, увиденной и услышанной им в Петербурге в 1864 году. Крайне отрицательное отношение к музыке Гюно, однако, не мешало Серову написать о третьем акте „Фауста” следующее: „Это не декорация, не театр, а в самом деле сад, озаренный кротким, поэтическим сиянием луны! При этом восхитительная Гретхен — Барбо, в своем простом белом платье, со своей ангельски-кроткой наружностью, — очарованье, действующее на людей нервных, быть может, даже чересчур сильно”².

Мне кажется, что в наше время нет особой нужды тревожиться по поводу нервного потрясения, могущего приключиться с публикой на спектакле „Фауст”. Мне думается, что она, как правило, вполне безмятежна и только с некоторым любопытством взирает на пустую или полупустую сцену модной постановки, силясь представить себе городскую площадь, сад, храм, тюрьму...

Оперный и балетный спектакль XIX века был, например, для Льва Толстого мишенью самой резкой критики, переходящей в шарж и сатиру. В знаменитом трактате „Что такое искусство?” дается описание „Фераморса” Антона Рубинштейна и „Зигфрида” Рихарда Вагнера, поставленных в московском Большом театре. Когда мы читаем этот трактат, мы не должны забывать, что Толстой был музыкантом-любителем, и вот как он изображает сцены из „Зигфрида”. Прошу прощения за длинную цитату, но она по своему содержанию и стилю совершенно неповторима: „На сцене, среди декорации, долженствующей изображать пещеру в скале, перед каким-то предметом, долженствующим изображать кузнечное устройство, сидел наряженный в трико и в плаще из шкур, в парике, с накладной бородой, актер, с белыми, слабыми, нерабочими руками (по развязным движениям, главное — по животу и отсутствию мускулов видно актера), и бил молотом, каких никогда не бывает, по мечу, которых совсем не может быть, и бил так, как никогда не

¹ Белинский В. Г. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. С. 377.

² Серов А. Н. Избранные статьи. М., Л., 1950. Т. 1. С. 457.

бьют молотками, и при этом, странно раскрывая рот, пел что-то, чего нельзя было понять. < ... > По либретто можно было узнать, что актер этот должен изображать могучего карлика... кующего меч для Зигфрида, которого он воспитал. Узнать, что это карлик, можно было по тому, что актер этот ходил, все время сгибая в коленях обтянутые трико ноги. < ... > После довольно долгого... разговора или пенья с самим собой... является другой актер с рожком через плечо и с человеком, бегающим на четвереньках и наряженным в медведя, и травит этим медведем кузнеца-карлика, который бегаёт, не разгибая в коленях обтянутых трико ног. Этот другой актер должен изображать самого героя Зигфрида”¹ и т. д.

Разбор „Фераморса” сделан с таким же блестящим остроумием и вместе с тем с той толстовской убедительностью, способной на минуту поколебать самого страстного поборника оперного театра.

Никто, конечно, не может поручиться, что и наш современный вагнеровский спектакль не вызвал бы у Толстого такой же убийственной насмешки. Нетрудно заметить, что Толстой сознательно выключает из своего рассказа оркестр и вокал. Читатель, таким образом, остается один на один с гротескной пантомимой, лишенной могучей музыкальной стихии, и этим более эффективно достигается сатирическая цель изобличения театральной рутин и штампа.

П. И. Чайковский судил о современном ему оперном театре и, следовательно, о режиссуре по-разному. Большую известность приобрела его резко отрицательная характеристика казенной сцены в связи с первой постановкой „Евгения Онегина” силами студентов Московской консерватории. Напомню строки из его письма к инспектору Московской консерватории К. К. Альбрехту: „Я никогда не отдам этой оперы в дирекцию театров, прежде чем она не пойдет в консерватории... мне нужна здесь не большая сцена с ее рутинной, условностью, с ее бездарными режиссерами, с ее махальными машинами вместо капельмейстера и т. д. и т. д. Для „Онегина” мне нужно вот что: 1) певцы средней руки, но хорошо промуштрованные и твердые, 2) певцы, которые вместе с тем будут просто, но хорошо и играть, 3) нужна постановка не роскошная, но соответствующая времени очень строго... 4) хоры должны быть не стадом овец, как на императорской сцене, а людьми, принимающими участие в действии оперы...”².

¹ Толстой Л. Н. Что такое искусство? Собр. соч.: В 20 т. Т. 15. М., 1964. С. 162 – 163.

² П. И. Чайковский об опере. М., Л., 1952. С. 27 – 28.

Размышляя о сценической судьбе „Евгения Онегина“, Чайковский горько сожалел о том, что ни в одном театре ему не удастся найти исполнителей, способных достойно, полноценно воплотить пушкинские образы. В письме к Н. Ф. фон Мекк он спрашивает: „Где я найду Татьяну, ту, которую воображал Пушкин и которую я пытался иллюстрировать музыкально? Где будет тот артист, который хоть несколько подойдет к идеалу Онегина, этого холодного денди, до мозга костей проникнутого светскою бонтонностью? Откуда возьмется Ленский, восемнадцатилетний юноша с густыми кудрями, с порывистыми и оригинальными приемами молодого поэта á la Шиллер? Как ополшится прелестная картинка Пушкина, когда она перенесется на сцену с ее рутинной, с ее бестолковыми традициями, с ее ветеранами и ветераншами...“¹

С какой животрепещущей новизной звучат эти старые проклятые вопросы, заданные около ста лет тому назад! Разве такие же тревожные чувства не обуревают современного режиссера, готовящегося к постановке „Евгения Онегина“? Разве сама проблема, поставленная автором замечательной оперы, являющимся в потенции ее изначальным режиссером, снята поступательным движением музыкального театра? Конечно, нет! Гневным, запальчивым словам, характеризующим казенную сцену, противостоят другие, сказанные незадолго до премьеры „Иоланты“. Чайковский по-иному оценил творческие достижения Мариинского театра и в области режиссуры. Он обратил на это особое внимание: „Общее исполнение, ансамбль, так же хорош теперь, как и в прежнее время, и это объясняется очень просто: на дирижерском месте красуется все тот же несравненный Э. Ф. Направник... Режиссерская часть в настоящее время поднялась также очень высоко, и, быть может, ни на одной столичной сцене в Европе не найти такой тщательности, такой полной обдуманности в подробностях, такой жизненности и осмысленности игры в хоровых массах“².

Нельзя, конечно, не учитывать того, что, когда произносились эти слова, Чайковский был не начинающим оперным композитором, а автором „Орлеанской девы“ и „Мазепы“ с их сложнейшими хоровыми сценами, творцом „Пиковой дамы“ с ее глубоким психологизмом, следовательно, суждения великого музыкального драматурга приобретают особый вес и значение.

Характерно, что П. И. Чайковский, называя с большой теплотой имя главного дирижера, не считал нужным назвать имя

¹ П. И. Чайковский об опере. М., Л., 1952. С. 30.

² Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. М., 1953. С. 368.

режиссера, добившегося такого высокого (с его точки зрения) художественного уровня игры „хоровых масс“, что само по себе является подлинным торжеством режиссуры в любом оперном театре, в том числе и современном.

Давно сложилось предание, что выдающиеся оперные актеры далекого прошлого великолепно играли без всякой помощи постановщика спектакля. Делали они это просто в силу врожденной способности глубоко проникать в роль, находить выразительную мизансцену, общаться с партнерами, участвовать в массовых сценах. Можно только пожалеть о том, что нынешние выдающиеся актеры не унаследовали этой феноменальной способности.

Но как быть с хором? Неужели все сто хористов Мариинского театра, о которых с такой похвалой отзывался П. И. Чайковский, тоже были наделены этим счастливым и ныне окончательно утраченным даром? „Свежо предание, да верится с трудом...“ И тем не менее Чайковский не назвал имени режиссера, должно быть, по инерции, которую не пытаются преодолеть и наши современники, пишущие о русском оперном театре XIX века. В их работах редкие упоминания о режиссерах почти всегда сопровождаются уничижительными комментариями.

2

А. А. Гозенпуд — исследователь талантливый, серьезный, глубокий, но его характеристика, к примеру, М. С. Лебедева — главного режиссера петербургского Большого театра эпохи Глинки — не может не вызвать удивления. Меня в данном случае интересует не отрицательное мнение А. А. Гозенпуда об этом режиссере, хотя автору, конечно, приходится делать выводы на этот счет, исходя из общих негативных оценок сценической культуры, а не из фактов, которыми он, вероятно, не обладает. Допустим, что А. А. Гозенпуд прав. Во все времена плохих главных режиссеров гораздо больше, чем хороших и талантливых, но меня интересует способ аргументации исследователя.

М. С. Лебедев удостоился чести впервые поставить „Ивана Сусанина“ и „Руслана и Людмилу“ в петербургском Большом театре. Незачем говорить о том, какие невероятные трудности, какая страшная ответственность выпали на его долю: репутация этих двух великих произведений, открывших совершенно новую страницу в истории русской музыки, была так или иначе связана с работой постановщика. А. А. Гозенпуд пишет: „Никакой помощи и указаний от постановщика исполнители не

получили и получить не могли (разрядка моя. — И. Г.). М. Лебедев легко и уверенно чувствовал себя в... волшебной опере. Но в „Иване Сусанине“ не было ни „полетов дракона“... ни превращений, ни чистых перемен”¹.

Мне кажется, что чувствовать себя „легко и уверенно“ в волшебной опере — дело совсем не простое. Оно требует большого мастерства, которого зачастую не хватает режиссерам и наших дней. Вспомним также, что „Руслан и Людмила“ по многим элементам своей структуры принадлежит к жанру волшебной оперы и таит в себе такие загадки, над которыми быются музыкальные театры века спутников и кибернетики и далеко не всегда одерживают победы.

Но вернемся к „Ивану Сусанину“, поставленному М. С. Лебедевым в 1836 году. А. А. Гозенпуд, подытоживая свидетельства современников, уверяет, что в этом спектакле заглавную роль гениально пел и играл Осип Афанасьевич Петров, а партию Вани блистательно и бесподобно исполняла Анна Яковлевна Петрова-Воробьева. Быть может, это так и было. У нас нет никакой возможности одобрять или опровергать оценки полуторавековой давности. Их можно суммировать, сопоставлять, комбинировать, но они тем не менее не способны в полной мере стать нашими оценками. Об этом очень убедительно писал Белинский.

Допустим, что М. С. Лебедев не мог давать „указаний“ О. А. Петрову, поскольку тот был гений и сам, дескать, знал, что надо делать, хотя он был еще молодым актером, едва достигшим тридцатилетнего возраста². Но почему, спрашивается, постановщик не мог отважиться на советы и помощь двадцатилетней А. Я. Петровой-Воробьевой или М. М. Степановой, игравшей роль Антонида? Неужели только потому, что режиссер был главным образом мастером по части «„полетов дракона“, превращений и чистых перемен»? Такая аргументация не внушает доверия, тем более что М. С. Лебедев до своего вступления на пост главного режиссера был певцом, актером и литератором, с которым сотрудничал известный драматург и театральный педагог А. А. Шаховской. Вряд ли ему было так уж недоступно понимание внешней и внутренней линии в поведении героев оперы.

А. Н. Серов утверждал, что опера «„Иван Сусанин“ имела блестящий, громадный успех, вполне заслуженный»³.

По моему убеждению, этот „блестящий, громадный успех“,

¹ Гозенпуд А. Русский оперный театр XIX века. Л., 1969. С. 35.

² Правда, тут можно вспомнить Ф. И. Шаляпина, но его талант развивался совершенно в других условиях.

³ Серов А. Н. Цит. кн. С. 208.

о котором пишет его живой свидетель, не мог быть обязан только музыке, взятой абстрактно, как бы прекрасна она ни была. Музыка обрела воздействующую силу на сцене, в огнях рампы. До этого она для широкой публики пребывала в немоте на нотной бумаге. Следовательно, успех оперы Глинки был одновременно успехом оркестра, певцов-актеров, дирижера, режиссера, художника.

Сценические нелепости, фальшь, неправда наносят глубокий ущерб самой гениальной музыке, ибо она живет в оперном спектакле не обособленно, а в неразрывном единстве со всеми компонентами ее воплощения. Этой, на мой взгляд, непреложной истиной упорно пренебрегают при анализе музыкальных спектаклей прошлого.

А. Н. Серов вспоминает, какое ошеломляющее впечатление произвел на него финал спектакля „Иван Сусанин“: „...великолепие народной сцены на Красной площади (в эпилоге) превосходило в моих глазах все, что мне случалось видеть на театре, а видел я тогда уже очень много опер и роскошных дидловских балетов”¹.

Кто же так превосходно (если верить Серову) поставил, кто скомпоновал этот грандиозный эпизод с тремя хорами, с духовым оркестром на сцене, с терцетом Антонида, Вани и Собинина? Быть может, он сам скомпоновался, благодаря мифическому духу коллективизма, постоянно владевшему хористами, актерами, оркестрантами?

Подобные предположения, но в другой связи, были однажды высмеяны В. Э. Мейерхольдом. Он говорил об оркестре без дирижера, о так называемом московском Персимфансе: „Вот у нас была мода: против режиссеров, против дирижеров, и был такой Персимфанс. Но... это предприятие лопнуло. Во-первых, все равно подмигивал Цейтлин, который играл первую скрипку, и все на него равнялись, потом они вступали не вместе, а главное, они играли по нотам, но духа произведения не выражали”². Актерский „персимфанс“, по словам В. Э. Мейерхольда, еще более безнадежная затея. Там „начинается необычайная драка”³.

Я убежден в том, что, не будь твердой направляющей руки постановщика, не будь режиссерски точного замысла эпилога „Сусанина” и, разумеется, других сцен спектакля, на репетициях началась бы „необычайная драка”, буйство, которое даже трудно себе представить.

Я далек от мысли защищать М. С. Лебедева. Мне представ-

¹ Серов А. Н. Цит. кн. С. 131.

² Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы, М., 1968. Ч. 2. С. 450.

³ Там же.

ляется необходимым в данном случае защитить режиссерскую профессию, которую представлял Лебедев, поставивший след за „Иваном Сусаниным“ „Руслана и Людмилу“.

Молодой А. Н. Серов, пользовавшийся дружеским расположением Глинки, посетил одну из первых сценических репетиций „Руслана“. Он с волнением наблюдал, как „драматическое создание является перед вами в тусклых очертаниях, будто рождается из хаоса“¹. Нарисованная Серовым картинка представляет острый интерес своими драгоценными документальными подробностями, она чем-то напоминает атмосферу трудовых будней сегодняшнего оперного театра.

Дело происходило глубокой осенью 1842 года, примерно за месяц до премьеры. Серов пишет: „Темная зала, лампы только на сцене и в оркестре; кое-где в растворенную дверь из коридора пробивается голубой луч дневного света; слушателей никого, кроме приближенных к театру и самих „дейтелей“ в пьесе. По сцене они расхаживают в пальто, шинелях, в сапогах... Занавес постоянно поднят. Идет какой-нибудь монолог, а между тем на сцене толпится народ человек пятьдесят: тут и режиссер, и группа хористов, и декоратор, и машинист — все вместе и каждый в отдельности хлопочут по своему делу, как на улице, насколько не стесняясь, что в это время идет самая пьеса... А. Я. Петрова на репетицию явилась с подвязанной щекой и, страдая простудой, почти вовсе не пела своей большой арии (Ратмира. — *И. Г.*), только давала реплику оркестру. Зато в оркестр можно вслушиваться вдоволь. Мягкие, упоительные звуки английского рожка и вообще духовых инструментов в этой арии производят всегда эффект истинно волшебный. Танцев в этот раз еще не репетировали“².

Эта безыскусственная, очень непосредственная, живая зарисовка переносит нас в петербургский Большой театр, где 27 ноября 1842 года состоялась премьера „Руслана и Людмилы“. По свидетельству А. Н. Серова, „успех был замечательный, очень сильный... Силу успеха красноречиво определяют исторические цифры. В первый сезон... опера „Руслан и Людмила“ шла 32 раза, всегда почти с полным сбором“³.

Слова эти делают честь объективности критика, резко порицавшего Глинку за несценичность, бездейственность, аморфность его второй оперы. Тем не менее она была сыграна тридцать два раза с конца ноября 1842 года по конец масленицы 1843 года, то есть она исполнялась чуть ли не по восемь раз

¹ Серов А. Н. Цит. кн. С. 151.

² Там же. С. 151 — 153.

³ Там же. С. 249.

в месяц! Для сегодняшнего оперного театра такая цифра кажется астрономической. По-видимому, спектакль был поставлен умело, прочно, профессионально. Ему не нанес существенного ущерба и временный отказ Осипа Афанасьевича Петрова от партии Руслана; ее пел в очередь с Петровым молодой Семен Степанович Артемовский – будущий автор „Запорожца за Дунаем“.

Когда я веду речь о постановке „Ивана Сусанина“ и „Руслана и Людмилы“, я имею в виду не меру таланта режиссера (это terra incognita!), а его профессиональное мастерство, уровень которого обусловлен общим эстетическим уровнем музыкального театра того времени. Сравнить, скажем, М. С. Лебедева с Л. Ф. Баратовым столь же бесплодно, как сравнить Василия Андреевича Каратыгина с Николаем Константиновичем Черкасовым. Кто из них лучше режиссировал? Кто из них лучше играл? На этот вопрос никто ответить не сможет вследствие его нелепости. Каждый из названных мастеров театра по мере возможности отвечал на общественные и эстетические запросы своих зрителей.

Но важно и другое: автор, задумав свое произведение, предназначенное для оперной сцены, вольно или невольно рассчитывает на тех интерпретаторов и исполнителей, которые в данный момент действуют в театре. Иначе говоря, автор имеет в виду не абстрактно-идеальную, а вполне реальную сцену, обладающую определенным арсеналом художественных и технических средств, при помощи которых произведение может быть воплощено. А. Н. Серов рассказывает, что „Глинка очень сообразовался со средствами „данной“ труппы, во многом к этому именно ее составу принаравливался. Высота партий Антониды и Людмилы – в прямой зависимости от голоса М. Степановой“¹.

Нет никаких сомнений, что Глинка также „принаравливался“ к оркестру, в котором, кстати говоря, играла группа виртуозов (первый гобой, первая флейта, концертмейстеры скрипок и виолончелей); он „принаравливался“ к хоровому коллективу, к дирижеру К. Ф. Альбрехту, художнику А. А. Роллеру, режиссеру М. С. Лебедеву. Автор, будучи в своем воображении первым дирижером и режиссером „Сусанина“ и „Руслана“, задолго до постановки услышал и увидел их, сообразуясь с теми возможностями, которыми обладал петербургский Большой театр в тридцатых годах XIX столетия. А возможности эти были, несомненно, чрезвычайно значительны, в противном случае со стороны Глинки было бы чистым донкихотством созда-

¹ Серов А. Н. Цит. кн. С. 248.

вать сложнейшие по своей драматургии и постановочной структуре оперы.

Творческая фантазия композитора-новатора питалась всеми достижениями современной ему сцены и в свою очередь воздействовала на нее, стимулировала ее развитие, ставила перед нею такие задачи, которые в каких-то аспектах опережали ее художественный и технический потенциал. Такое противоречие, на мой взгляд, не является антагонистическим, но оно часто порождает недовольство автора теми ножицами, которые возникают между замыслом и степенью его реализации. Не следует, конечно, думать, что великие композиторы века дилижансов были менее требовательны и взыскательны, чем композиторы века кибернетики. Реализация авторского замысла включает в себя весь постановочный комплекс театра, в котором одно из важнейших мест всегда принадлежало режиссуре.

Композитор перепоручает не только дирижеру, но обязательно и режиссеру своих героев и героинь и разноликую, пеструю народную массу. Со страниц партитуры они должны сойти на игровую площадку, вступить в сложные взаимосвязи друг с другом, любить, страдать, бороться, терпеть поражения, одерживать победы, то есть жить в предлагаемых автором обстоятельствах. Организовать эту сценическую жизнь, материализовать авторскую поэтическую фикцию, придать ей конкретно-чувственную форму может только режиссер, больше некому!

Мы знаем, однако, что существует широко распространенная, почти узаконенная концепция, согласно которой эти функции до XX века выполнял драматург, ввиду отсутствия режиссерской профессии. Эта точка зрения поддержана очень крупными авторитетами. Я уже приводил мнение на этот счет Г. А. Товстоногова. Еще в более категорической форме высказался В. Э. Мейерхольд. В своей работе о Пушкине-драматурге он без всяких комментариев заявляет: „В пушкинские времена театр не знал режиссерского искусства. И драматургии того времени были не просто драматургами, а драматургами-режиссерами... Пушкин же в своих пьесах... подсказывал технические особенности, которые будут впоследствии утверждаться режиссером будущего“¹.

С этими положениями В. Э. Мейерхольда невозможно согласиться. Во-первых, великие творцы драматического и музыкального театра во все времена являются изначальными режиссерами своих произведений. Это свойство в одинаковой мере присуще Шекспиру и Моцарту, Пушкину и Глинке, Островскому

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 422.

и Верди, Чехову и Шостаковичу и многим, многим другим великим мастерам драматургии. Во-вторых, Пушкин, конечно, знал, с какими громадными трудностями он встретится на сцене (он об этом писал с тревогой), но тем не менее, создавая „Бориса Годунова“ и „маленькие трагедии“, он, подобно Глинке, имел в виду не театр будущего, а современный ему театр, со всеми его достоинствами и слабостями.

Пушкин, мечтая о преобразовании современного ему театра, все же ценил и любил его. Достаточно вспомнить „Евгения Онегина“, в котором с таким вдохновением и блеском нарисована панорама петербургского театра, названного Пушкиным „волшебным краем“.

Говоря о новаторстве пушкинской драматургии, В. Э. Мейерхольд замечает: „Если мы проследим историю, скажем, русского театра XIX и начала XX века, то убедимся, что провалы больших драматических произведений на сцене обусловливались главным образом тем, что пьесы написаны были не с учетом техники своего времени, а с желанием изменить эту технику“¹.

По-видимому, это так и было. Но тогда позволительно спросить: почему же не провалились оперы Глинки, бесспорно принадлежащие к числу „больших драматических произведений“ новаторского толка? Именно потому, что они были написаны с учетом „техники своего времени“. Следовательно, эта техника, под которой Мейерхольд подразумевает и режиссуру, в общем соответствовала внутренним и внешним масштабам „Сусанина“ и „Руслана“. Успех этих опер на сцене служит доказательством того, что и в пушкинские времена существовало искусство режиссера и что безрежиссерский театр, а в особенности музыкальный театр, является нонсенсом.

Сделаем, однако, предположение, что М. И. Глинка при постановке своих опер взял на себя по необходимости функции режиссера. Нам хорошо известно, что, будучи блестящим и тонким знатоком вокала, он занимался с исполнителями главных партий и тем самым оказал им неоценимую помощь. Допустим, что М. С. Лебедев был лишь из-за своего малого разумения техническим исполнителем авторской воли и в обоих спектаклях торжествовала авторская режиссура, о которой вообще по разным поводам любят говорить иные исследователи.

Если принять эту гипотезу, лишенную, правда, реальных оснований, то придется сделать неизбежный вывод, что такого рода постановка могла быть осуществлена только при жизни

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 421.

Глинки, а после его кончины „Сусанина“ и „Руслана“ должны были автоматически приговорить к смерти и по египетскому обычаю времен фараонов положить в саркофаг усопшего автора. Само собой разумеется, что в действительности все было совсем иначе. Оперы продолжали жить на разных сценах в различных сценических истолкованиях. П. И. Чайковский, например, рассказывает, что „Сусанин“ был поставлен в Киеве под руководством режиссера И. Я. Сетова, бывшего знаменитого певца, и меньше чем за четыре месяца прошел семнадцать раз! Я уже не говорю о том, что концепция авторской режиссуры исключала возможность постановки опер Моцарта, Россини, Доницетти, Мейербера, Верди, Гуно. Между тем они исполнялись на сценах Петербурга, Москвы, Киева, Одессы.

Эта концепция имеет еще один аспект: очень трудно себе представить композитора в роли режиссера. Одно дело создать в своем художественном воображении будущий спектакль, а совсем другое — практически его осуществлять. Я, например, имел честь лично знать Сергея Сергеевича Прокофьева, видеть его на репетициях своих произведений, но я никак не могу себе представить его в качестве постановщика, скажем, „Войны и мира“. Еще более трудно представить себе Дмитрия Дмитриевича Шостаковича в роли режиссера „Катерины Измайловой“, работающего с актерами, хористами, мимансом, пользующегося приемами показа, строящего мизансцены и т. д. и т. п.¹ Подобные мысли приходят в голову и тогда, когда думаешь о Михаиле Ивановиче Глинке в несвойственном ему амплу постановщика, ибо режиссура — это профессия, которая и в пушкинские времена была неотъемлемой принадлежностью нормально функционирующего театра, распахивающего свои двери для тысячной толпы, желающей не только услышать музыку, но и увидеть ее в зримых образах. Именно для этого бог театра и призывает к своему жертвеннику режиссера.

3

Общепризнанно, что главной мерой режиссерского искусства является актер, что проблема исполнительского стиля актеров — конкретных носителей идейно-художественного смысла драматического произведения — является доминирующей проблемой режиссуры и практики театра в целом. Об этом писали и Станиславский, и Мейерхольд, и Попов, и Товстоногов, и многие другие теоретики и практики театра.

¹ Такого рода предположение вызвало бы у Д. Д. Шостаковича добродушный и веселый смех.

Но парадокс состоит в том, что эта проблема была в принципе не менее актуальной и в эпоху Шекспира и Мольера, на заре европейского профессионального театра, когда, казалось бы, режиссуры не существовало. Известно, что оформление шекспировской сцены было до крайности условным. Это сочеталось с абсолютно условной (с нашей точки зрения) манерой актерской игры. Естественно предположить, что в этих обстоятельствах не было особой нужды спорить о психологических нюансах, о сценической речи, о художественной правде в целом. Тем не менее об этом ожесточенно спорили, и актерская проблема осмыслялась не только в практическом, но и в общеэстетическом плане. Меня в сильнейшей степени убеждает в этом беседа Гамлета с актерами.

Для чего понадобилось Шекспиру останавливать разбег сюжета перед сценой „мышеловки“ монолога Гамлета о сущности актерской игры? Мы знаем, что Шекспир нередко предваряет драматические кульминации так называемыми клоунскими сценами, предельно обостряющими контрастность действия. Однако в данном случае ничего смешного или забавного не происходит. Гамлет очень серьезен. Он горячо и темпераментно изобличает дурное в актерской игре его времени и выдвигает позитивные принципы этого искусства. Рассуждения Гамлета на столь специфическую тему, конечно, обогащают новой краской его сложный характер, но они явно подсказаны автором, прекрасно осведомленном о современной театральной жизни.

Шекспир не был бы великим драматургом и великим знатоком сцены, если бы речь его героя носила что называется „академический характер“. Он хорошо знал, что проблема, поднятая Гамлетом, является злободневной, что она вызовет резонанс в зрительном зале и в кругах, выражаясь современным языком, театральной общественности Лондона. Шекспир устами Гамлета говорил как бы о локальном, частном, принадлежащем его эпохе, но завидная участь гения состоит в том, что частное приобретает у него черты всеобщности. Если переложить гамлетовский монолог на язык деловой прозы, то его можно было бы принять за фрагменты из работ Станиславского или позднего Мейерхольда, посвященных мастерству актера.

Шекспир ополчается не только против трескучего пафоса, бытовавшего на сцене; он оставляет искусство светотени, благодаря которому доминирующая страсть обогащается контрастными свойствами, придающими ей психологическую достоверность и сложность: „...в буре, в смерче страсти вы должны усвоить и соблюдать меру, которая бы придавала ей мягкость“. Шекспир рекомендует актерам держать „зеркало перед природой“. На языке шекспировской эпохи слово „природа“

означало жизнь во всех ее проявлениях. Следовательно, наблюдать жизнь и отображать ее в творчестве, по Шекспиру, — высшая цель „лицедейства“.

Характерно, что этот глубокий, реалистический по своему существу тезис был враждебно воспринят талантливым драматургом и романистом Оскаром Уайльдом, который в своей эстетской теории утверждал, что всякое соприкосновение с жизнью пагубно для искусства актера. Исходя из этого ложного положения, Уайльд истолковал совет Гамлета держать „зеркало перед природой“, как неопровержимое доказательство его безумия. Безумия не притворного, а действительного. Таким образом, дискуссия о мастерстве актера, поднятая Шекспиром на сцене лондонского театра „Глобус“, не потеряла своей остроты и триста лет спустя, раз Оскар Уайльд так запальчиво вступил в нее. Мы точно не знаем, был ли Шекспир режиссером „Глобуса“, но его взгляды на игру актера нашли в той или иной мере свое воплощение в исполнительском стиле Ричарда Бербеджа, игравшего главные роли в его трагедиях. Об этом можно с некоторой уверенностью судить, читая отзывы зрителей той эпохи.

Был ли Мольер профессиональным режиссером? На этот счет, по моему, не может быть двух мнений. Новаторство генерального комедиографа сочеталось в нем с режиссерским новаторством, проявившимся с наибольшей полнотой в трактовке проблемы актера, решающего, по его убеждению, главную задачу, поставленную драматургом в пьесе. Мольер сам был выдающимся актером и педагогом, руководителем сильной, хорошо слаженной труппы. Это подтверждали не только его друзья, но и непримиримые противники. Он стремился к тому, чтобы содержание его пьес, новаторская манера, в которой они написаны, максимально соответствовали форме спектакля.

Театральная эстетика Мольера основана на идее актерского перевоплощения, на необходимости тщательного изучения актером реальной действительности, ибо только знание жизни, питающей фантазию драматурга, способно избавить исполнителя от умозрительно-абстрактных сценических схем. Вражду с ходульностью аффектаций (и в этом плане он живо переключается с Шекспиром), Мольер высмеивал тех актеров, которые имеют туманное или превратное представление о героях, которых они изображают. Он учил своих актеров глубоко проникать в характер роли, пользуясь не только материалом пьесы, но и собственным житейским и душевным опытом.

Эти смелые воззрения, предвосхищающие высказывания крупнейших режиссеров XX века, навлекли на Мольера яростные нападки современной ему реакционной парижской критики, частично инспирированные деятелями консервативного

театра „Бургундский Отель“. Мольер парировал удары и развернул борьбу за свои идейно-эстетические принципы в области театрального искусства на сценических подмостках, написал в начале 1660-х годов полемическую пьесу „Версальский экс-промт“. В ней резко отрицаются устаревшие формы современного театра и отчетливо формулируется творческое кредо нового, в основе своей реалистического, театра.

В отличие, например, от Гоголя — глубокого знатока театра, драматурга-режиссера в потенции, Мольер практически воплощал на сцене своей замысел драматурга-режиссера, будучи постановщиком созданной им пьесы и исполнителем ее главной роли. Такое сочетание в одном лице трех профессий, каждая из которых доведена до совершенства, делает Мольера явлением уникальным в истории мирового театра. Для того чтобы более отчетливо представить себе масштабы этого явления, вообразим на минутку К. С. Станиславского — актера и режиссера, написавшего к тому же „Чайку“, „Трех сестер“, „Дядю Ваню“, „Вишневый сад“.

Мы хорошо знаем, как писал Мольер, — его бессмертные комедии перед нами; мы знаем о его театральной эстетике — она в общих чертах тоже запечатлена на бумаге, но мы конкретно не знаем, как ставил Мольер свои спектакли, как он в них играл, ибо сценическое искусство, по верному замечанию Белинского, „неуловимо в прошедшем“. В этом плане мы можем только пользоваться свидетельствами современников Мольера, очень высоко ценивших его творчество непосредственно на сцене созданного им театра. Важно и другое: мольеровским традициям была суждена долгая жизнь, они были подхвачены театральными деятелями последующих эпох. Среди них хотелось бы назвать Анри-Луи Лекена — актера и режиссера, трудившегося на французской сцене в середине XVIII века, то есть в глухую, как принято считать, пору „безрежиссерья“.

Лекен позаботился о том, чтобы зафиксировать свои постановочные планы, чего не делало подавляющее большинство его коллег. Отсюда, кстати говоря, образовались громадные лакуны в летописи драматического и музыкального театра.

Перед постановкой пьес на греко-римские или средневековые темы Лекен, как режиссер серьезный, изучал античных историков, средневековых летописцев, археологов и этнографов. Он делал наброски костюмов и декораций в соответствии с духом изученного материала. Режиссерские партитуры, сочиненные Лекеном, пролежали под спудом около ста пятидесяти лет и сравнительно недавно были опубликованы во Франции. При чтении этих документов нетрудно убедиться в том, что Лекен, ставя пьесу, видел ее в пространстве и во времени, в беспрерывно развивающемся действии. Он стремился к тому,

чтобы спектакль являл собой художественное целое. Всеволод Мейерхольд занес в свои записные книжки понравившуюся ему формулу Лекена: „Видеть свое искусство в целом“.

В режиссерском экземпляре вольтеровской трагедии „Альзира“ точно разработаны ключевые мизансцены сюжета, даны директивы художнику-декоратору, художнику по костюмам, руководителю миманса, дирижеру, машинисту сцены. Вот, например, некоторые фразы Лекена, обращенные к дирижеру: „Во время пятой картины второго действия часть оркестра (указан состав инструментов. — И. Г.) ... изображает за сценой музыку, возвещающую о начале празднества. Следует обратить внимание на то, чтобы эта музыкальная иллюстрация продолжалась не более трех минут, чтобы она начиналась совсем тихо, постепенно разрасталась и незаметно снова стихала и становилась совсем неслышной“ и т. д.

Вот как записаны некоторые мизансцены финала трагедии: „Четверо солдат приносят умирающего Гусмана на кресле и ставят его посреди сцены, примерно в восьми шагах от рампы. Шестеро придворных становятся позади кресла... Начальник стражи находится сбоку от него. Двенадцать солдат разделяются на две шеренги, одна лицом к другой. Простолюдины держатся врассыпную в глубине сцены. Восемнадцать американцев, закованных в цепи, группируются по девять человек слева от Гусмана... Все остаются неподвижными на указанных местах, пока не опускается занавес“.

Лекен как актер и режиссер придавал большое значение сценической пластике. Мейерхольд, обративший на это внимание, цитирует письмо Лекена, в котором говорится: „Душа — вот первое актера, второе — интеллект, третье — искренность и теплота исполнения, четвертое — и з ы с к а н н ы й р и с у н о к т е л е с н ы х д в и ж е н и й“. Мейерхольд комментирует это высказывание следующими многозначительными словами: „Гордон Крэг и Георг Фукс в начале XX века повторяют мечту Лекена об изысканном рисунке телесных движений на сцене“¹.

Само сочетание имен Лекена и Крэга под пером Мейерхольда выглядит несколько парадоксально. Но в такого рода сочетаниях есть своя логика и своя закономерность. Искусство режиссуры XX века, как и любое другое искусство, не могло возникнуть из ничего (таких чудес не бывает!). Оно уходит своими корнями в предшествующие столетия, накопившие богатый художественный опыт и традиции, освоенные эмпирически, но почти не изученные театрами последующих эпох.

В постановочных приемах театра прошлого многое, конечно, безнадежно устарело, и возвращение к ним под флагом стили-

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 205.

зации совершенно бессмысленно и бесплодно, хотя такие тенденции можно иногда обнаружить в современной режиссуре. Однако старый театр, и в особенности оперный, обладал драгоценным, постепенно утрачиваемым свойством огромного эмоционального воздействия на зрителей. Нет нужды напоминать, скажем, о триумфе „Ифигении в Авлиде“ Глюка, вызвавшем общественное брожение, разделившем весь Париж на враждующие партии. Но даже так называемые рядовые оперные спектакли волновали, тревожили, восхищали.

Мне кажется, что восторженность зрителей в большой мере зависит от восторженности постановщиков и исполнителей. А ее-то не хватает в современном оперном спектакле.

В. Э. Мейерхольд когда-то говорил, что старинный театр „звонит бубенцами чистой театральности“. Он нередко прислушивался к этому завораживающему звону, работая и в музыкальном театре. Мейерхольд никогда не отказывался от ранее созданного. В его режиссуре бунтарство и новаторство причудливо скрещивались с традициями и с идеями преемственности.

4

Музыка занимала важное место в жизни и театральной практике В. Э. Мейерхольда. В Пензе, в доме отца, часто звучала классическая музыка на специально устраиваемых вечерах. В автобиографической заметке Мейерхольд писал: „Потоком разливается музыка, величественная, строгая...“ Он вспоминает о матери, „боготворившей царство музыки“¹. В раннем детстве Мейерхольд обучался игре на фортепьяно, а в гимназические годы упорно занимался на скрипке. Став в 1895 году студентом юридического факультета Московского университета, Мейерхольд стремился поступить в университетский симфонический оркестр, но потерпел фиаско. Руководивший экзаменом дирижер и композитор М. М. Ипполитов-Иванов остался недоволен его исполнением с листа трудных пассажей из какой-то симфонии Гайдна. Студент-юрист был зачислен только лишь кандидатом в группу первых скрипок.

Эта неудача изрядно обескуражила его, но не отвратила от музыки. Примерно через сорок лет он скажет: „Я когда-то играл на скрипке, но потом бросил. Все, что я знал на скрипке, я принес в театр“². А пока, в первые московские зимы, он усердно посещал симфонические концерты, на которых исполнялись произведения Бетховена, Берлиоза, Мендельсона, Шумана, Вагнера, Чайковского. Огромное впечатление произ-

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 308 – 309.

² Там же. Ч. 2. С. 413.

вело на него „Вступление и сцена смерти Изольды“. Он, разумеется, в ту пору никак не мог предполагать, что ему через каких-нибудь тринадцать-четырнадцать лет придется ставить в Мариинском театре „Тристана и Изольду“ и мучительно искать сценическую форму для потрясшей его в юности вагнеровской музыки¹.

Будучи студентом, а затем учеником Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества, Мейерхольд с жадным интересом посещал не только драматические, но и оперные театры. Как были им восприняты спектакли девяностых годов XIX века?

Не следует думать, что он был восторженным провинциалом, смотревшим с разинутым ртом на чудеса столичных театров. Молодой Мейерхольд был наделен острым критическим умом, покоряющей самостоятельностью суждений и взглядов, серьезным литературным дарованием. Эти его свойства были сразу замечены и оценены такими людьми, как А. П. Чехов и Максим Горький. Было в этом начинающем актере что-то в высшей степени оригинальное, талантливое, значительное, побудившее очень взыскательного и строгого Чехова, находившегося на вершине славы, вступить с ним в оживленную переписку.

В московском Малом театре Мейерхольда пленяет Мария Николаевна Ермолова с ее, по словам К. С. Станиславского, „вспышками вулканической страсти, достигающей до крайних пределов, с изумительной способностью искренно плакать, страдать, верить на сцене“². Ермолова, по собственному признанию Мейерхольда, оказывала на него „магическое действие“.

29 января 1896 года Мейерхольд смотрел „Отелло“ Шекспира, поставленного Станиславским силами Общества искусства и литературы в духе режиссуры майнингенцев. Спектакль произвел на него большое впечатление: „Ансамбль — роскошь. Действительно, каждый из толпы живет на сцене. Обстановка роскошная“³. Мейерхольду очень понравился Станиславский в заглавной роли: „Станиславский — крупный талант. Такого Отелло я не видел, да вряд ли когда-нибудь в России увижу“⁴.

Известно, что сам Константин Сергеевич весьма критически оценил свою актерскую работу в этом домхатовском спектакле. Мейерхольд, разумеется, не мог знать об этом, но если бы он даже знал, то это не могло повлиять на его суждения. Для

¹ Об этом Всеволод Эмильевич рассказывал в моем присутствии своему другу — известному пианисту В. В. Софроницкому. У меня в ушах и поныне звучат возбужденные интонации его хрипловатого низкого голоса.

² Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М., 1954. С. 40.

³ Волков Николай. Мейерхольд. М.; Л., 1929. Т. 1. С. 57.

⁴ Там же.

Мейерхольда не существовали априорные, заранее заданные критерии. Они возникали в результате собственного опыта. Он, например, с преувеличенной резкостью отозвался о только что появившейся на западных и русских сценах лучшей комедии Викторьена Сарду „Мадам Сан-Жен“. Мейерхольд видел эту пьесу в театре Корша и без всяких аргументов окрестил ее „балаганной“, а спектакль соответственно назвал „балаганным“. Заметим, кстати, что в ту пору понятие „балаган“ имело у него абсолютно негативный смысл. Крайнее недовольство вызвала у Всеволода Эмильевича постановка „Власти тьмы“ Льва Толстого в том же театре Корша. Он писал, что артисты „так же походили на мужиков, художественно обрисованных Толстым, как я на китайского императора“¹. Ему решительно не понравился в роли Чацкого один из корифеев Малого театра А. И. Южин: „Мало чувства, но много крику. Он был скорее Отелло, чем Чацкий“².

Интересно, что критический пыл молодого Мейерхольда угасал, когда он смотрел оперные спектакли. Разбирая, например, „Маккавеев“ Антона Рубинштейна, он критикует не постановку, не игру оперных актеров, которая, по всей вероятности, оставляла желать лучшего, а музыкальные, с его точки зрения, погрешности спектакля: тусклость вокала у отдельных исполнителей, неслаженное звучание хора и т. д. Резкий, бескомпромиссный Мейерхольд с наслаждением смотрит и слушает оперы Даргомыжского, Мейербергера, Чайковского, Верди. Для того чтобы попасть на „Русалку“, он целый день мокнет под дождем у кассы Большого театра. В письме к О. М. Мунт он радостно сообщает, что его труд не пропал даром, что спектакль произвел „чудесное впечатление“, что „музыка Даргомыжского мне по душе“³. Ему представляется важным указать, что спектакль продолжался четыре часа и что „театр был полон“. Тон письма свидетельствует о том, что посещение „Русалки“ стало для него праздником.

В таком же духе он рассказывает о „Гугенотах“ в театре Солодовникова. Там его больше всего поразил исполнитель партии Рауля: „В опере получил вчера истинное наслаждение. Такого тенора, как Де-Марки, никогда не слышал, да едва ли услышу когда-нибудь“⁴. Допустим, что Де-Марки был действительно превосходен во всех отношениях, но ведь его партия вплетается в сложнейшую ткань так называемой „большой оперы“. Ее „ткали“ вместе с Де-Марки исполнители ролей

¹ Волков Николай. Мейерхольд. М., Л., 1929. Т. 1. С. 54.

² Там же. С. 47.

³ Там же. С. 53 – 54.

⁴ Там же. С. 58.

Валентины, Маргариты, Марселя, не говоря уже о хоре и оркестре. Безупречный Рауль без достойных партнеров нанес бы большой урон собственному исполнению, он выглядел бы белой вороной в черной стае. Действительно, хорошо бы был Рауль рядом с бездарной Валентиной в замечательном, вдохновенном дуэте четвертого акта! Мне могут сказать, что такие случаи бывали и бывают поныне, но такого рода дисгармония разрушает спектакль, и он уже не способен внушить эстетическое наслаждение. Оперный театр в гораздо большей степени, чем драматический, — искусство коллективное.

В каком виде „Гугеноты“ предстали на сцене? Согласно укоренившемуся мнению о безрежиссерском театре прошлого века, спектакль должен был вызвать у Мейерхольда саркастическую насмешку. Ведь и в наши дни для оперного театра, блистающего обученными профессиональными режиссерами и новейшей театральной техникой, постановка „Гугенотов“ с ее грандиозными массовыми сценами, виртуозными ансамблями, непрерывной игрой романтических контрастов представляет собой задачу чрезвычайной трудности.

Но вот чуткий и зоркий Мейерхольд, ненавистник сценической фальши, присутствует на спектакле, поставленном около девяноста лет тому назад, и испытывает „истинное наслаждение“. Как это объяснить? Мне думается, что в пресловутом безрежиссерском театре прошлого столетия существовала профессиональная, умелая режиссура, которая нередко создавала спектакли, отвечающие эстетическим требованиям и вкусам современных зрителей. Мне также кажется, что и на „Русалке“ и на „Гугенотах“ Мейерхольд был захвачен яркой зрелищностью представления, тем звоном „бубенцов чистой театральности“, о котором он будет с глубокой симпатией говорить в годы режиссерской зрелости.

Была и другая причина, которая обусловила эстетическое наслаждение, испытанное Мейерхольдом. Она кроется в пленявшей его музыкальной стихии оперных спектаклей. Музыка не только пронизывала сцену, но и парила над ней, сглаживая те острые углы, которые так резко бросаются в глаза немusикальным зрителем.

По моим наблюдениям, и в наше время острую нетерпимость к стилистике оперных спектаклей проявляют чуждые музыке случайные посетители театра, искусственно расчленяющие единый процесс восприятия: они видят не слыша! Из этого парадокса возникает брюзжащая, насмешливая критика так называемых скептиков. Они обычно говорят о смерти оперы, стремясь по-салеристски „разять, как труп“, увиденный, но не услышанный оперный спектакль.

Я полагаю, что Мейерхольд не был повинен в другой край-

ности: он, конечно, не только видел, но и слышал. Ранний Мейерхольд воспринимал современный ему оперный театр целостно, с присущими ему достоинствами и дефектами, с его традиционными приемами и условностью. Такое восприятие я называю моцартовским, в противоположность сальеристскому методу членения целого на части. Дело в том, что Мейерхольд был страстным музыкантом в душе. И он принес в театр неизмеримо больше музыки, чем, по собственному признанию, „знал на скрипке“. Его привязанность к музыке была необычайно сильной, постоянной и прочной. Он готов был бросить все самые неотложные дела для того, чтобы пойти в театр или филармонию послушать своих любимцев.

Любовь к музыке сочеталась у Мейерхольда с любовью к ее творцам и исполнителям. Он был близко знаком с А. К. Глазуновым, А. Н. Скрябиным, А. К. Лядовым, Э. Ф. Направником, И. А. Сацем, М. Ф. Гнесиным, С. С. Прокофьевым, Д. Д. Шостаковичем, В. Я. Шебалиным, Ф. И. Шаляпиным, В. В. Софроницким, С. А. Самосудом, Л. Н. Оборным, Б. В. Асафьевым.

В годы становления режиссерского таланта Мейерхольда он разделял концепцию философа Шеллинга, писателя Гофмана и других немецких романтиков, согласно которой музыка наделена способностью постигать сущность явлений с гораздо большей полнотой, нежели разум, что музыка, обладая универсальными ассоциативными связями, намного превосходит рациональные и логические категории, что ей принадлежит в иерархии искусств недосыгаемо высокое место.

О могуществе музыки, о громадной силе порождаемых ею ассоциаций Мейерхольд говорил в крайне экспрессивной, возвышенно-романтической манере перед тифлисской премьерой „Смерти Тентажиля“ Метерлинка (1906 год). Эта речь представляет собой некое музыкальное кредо молодого Мейерхольда: „Высочайшее из искусств — музыка. Высочайшее! Она нужна всем. Музыка всем дорога, всеми дорога. Все ее любят. Но не все ее понимают. Не понимают и не объясняют, не спрашивают, зачем она живет, что она значит. И вместе с тем каждый находит в себе ей объяснение. Смысл всякой музыки становится ясным, всякой. Это тогда, когда душа слушателя сливается с душой композитора.

Похоронный марш. Пусть композитор написал его по случаю смерти Короля. Плачут при звуках похоронного марша, однако, не от того, что умер король, а мать моя умерла¹, чей-то брат убит на войне, чья-то сестра стучит в окно тюрьмы, стонут люди,

¹ Мейерхольд имеет здесь в виду постигшее его горе: за три месяца до этого выступления скончалась его мать.

когда убивают людей... Вот содержание похоронного марша, вот его слова, вот его смысл, вот зачем она, эта музыка, этот высочайший род искусств”¹.

Такому пониманию музыки Мейерхольд был в общем верен и в пору своей работы в Мариинском театре. Он ценил сложившиеся в нем традиции, не помышляя о радикальном его переустройстве. У него была иная цель: переосмыслить эти традиции.

5

Когда Мейерхольд оказался в стенах Мариинского театра с его прочно сложившимися исполнительскими и постановочными традициями, то он меньше всего стремился эти традиции разрушить. В „Письме о театре“, датированном 1908 годом, то есть незадолго до начала работы над „Тристаном и Изольдой“, он торжественно провозгласил: „Я уверен, что теперь зачинатель Театра Будущего не возьмет в руки своей кирки, чтобы производить ломку современного театра ни в частях, ни в целом. Должно быть на века сковано предначертание — не вливать молодого вина в старые мехи... Только в личинах старины хочется восторгаться блеском талантов старых актеров”².

Если рассматривать театральную эстетику Мейерхольда на в статике, но в процессе непрерывного движения (а оно было не прямым, а зигзагообразным), то его слова о „личинах старины“ имеют расширительное значение. „Старина“ на разных этапах выражала себя по-разному.

Беззаветно смелого новатора Мейерхольда можно, как это ни странно звучит, назвать убежденным традиционалистом. В каком смысле? Разумеется, не в прямолинейно-примитивном! Настоящее и прошлое он воспринимал не раздельно, а в прочном сцеплении, неразрывности и слитности. Он не считал, что эстетические идеалы прошлого являются пройденной ступенью в развитии мирового театрального искусства. Старые традиции имели над ним могущественную власть.

Формируя свой режиссерский стиль, Мейерхольд широко пользовался целым арсеналом приемов, выработанных театрами многих эпох. Его захватывали и покоряли традиции театров от античного до символистского. Он не скрывал источников, из которых черпал материал для своего режиссерского творчества. Напротив, эти источники громкогласно прокламировались. Мейерхольд неоднократно говорил о своей сопричастности к тради-

¹ Волков Николай. Цит. кн. Т. 1. С. 237 – 238.

² Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 170 – 172.

циям мирового театра самых различных и зачастую противоборствующих тенденций и стилей.

М. С. Друскин в своей книге, посвященной творчеству Игоря Стравинского, называет автора „Петрушки“ Протеем, мастером перевоплощений, к которому свойственна множественность стилистических манер. Думается, что есть немало оснований говорить и о „протеизме“ Мейерхольда, о его удивительной способности пользоваться самыми различными стилями для воплощения овладевшей им идеи. Характерно, что уже первое пятилетие режиссерской деятельности Мейерхольда (1902—1907) отмечено сочетанием противоположных художественных тенденций, порожденных реализмом МХАТа и поэтикой символизма. Обе эти тенденции не привели к творческому единству.

В первые годы своей самостоятельной работы на провинциальной сцене Мейерхольд старательно и очень умело воспроизводил эстетические принципы раннего МХАТа. Он поставил в Херсоне ряд спектаклей по мизансценам К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко („Три сестры“, „Дядя Ваня“, „Чайка“, „Царь Федор Иоаннович“, „Смерть Иоанна Грозного“). Херсонская публика была очарована стройностью актерского ансамбля, жизненной достоверностью декораций („потолок на сцене“, „кипящий самовар“, „запах берез“), закулисным звуковым фоном (птичий гомон, шум дождя, вой ветра). Эти существенные элементы так называемого „натуралистического“ театра импонировали зрителям своей новизной и впечатляющей силой.

Херсонский журналист, некий Де-Лин, горячий поклонник мейерхольдовских постановок, тем не менее по-дружески упрекал молодого режиссера за отсутствие в репертуаре модных символистских пьес. Упрек был сделан в игривой стихотворной форме:

О, мила вам, видно, драма,
За новинкой шла новинка,
Но за что, скажите прямо,
Обошли вы Метерлинка?
Монна Ванна, Монна Ванна
Нам была зело желанна¹.

Любопытно, что в херсонской глуши Мейерхольда призывают перестроить свою лиру. Но время для этого еще не пришло. Метерлинк действительно не вошел в обширный репертуар первого сезона 1902/03 года, хотя Мейерхольд вместе с А. С. Кошеверовым поставил свыше тридцати спектаклей. Почему

¹ Цит. по кн.: Волков Николай. Мейерхольд. Т. 1. С. 166—167.

так много? Разве это совместимо с вдумчивой, серьезной работой начинающих режиссеров? Быть может, постановочная гонка была обусловлена тем, что мейерхольдовский театр обосновался в небольшом провинциальном городе, насчитывающем тридцать пять тысяч жителей, из коих завязяных театралов было всего лишь несколько тысяч? Такое предположение только отчасти справедливо. И вот почему.

В августе 1906 года после краха студии на Поварской Мейерхольд становится главным режиссером столичного театра Веры Федоровны Комиссаржевской. То был театр исканий, чуждый коммерческому духу. Его труппу возглавляла актриса огромного таланта и глубокой многосторонней культуры. Мейерхольд был полон воодушевления, задора, энтузиазма. Комиссаржевская предоставила ему творческую свободу, широкие полномочия, дававшие возможность осуществить самые смелые планы.

Каков же был постановочный регламент в этом передовом и во многом экспериментальном театре? Оказывается, что Мейерхольд работал и здесь в поистине ураганном темпе, совершенно непостижимом для театра нашего времени. Вот календарный список его премьер:

10 ноября 1906 года „Гедда Габлер“ Ибсена с Комиссаржевской в заглавной роли;

13 ноября „В городе“ С. С. Юшкевича;

22 ноября „Сестра Беатриса“ Метерлинка с Комиссаржевской в заглавной роли;

4 декабря „Вечная сказка“ С. Пшибышевского с Комиссаржевской — исполнительницей главной женской роли;

18 декабря „Нора“ Ибсена с Комиссаржевской в заглавной роли;

30 декабря „Балаганчик“ Александра Блока, в котором Мейерхольд также играл роль Пьеро.

Итак, за пятьдесят дней Мейерхольд поставил шесть спектаклей, два из которых — „Сестра Беатриса“ и „Балаганчик“ — стали этапными в его творчестве и создали ему непререкаемую славу крупнейшего режиссера и вождя русского символистского театра. (Заметим попутно, что музыку к „Сестре Беатрисе“ написал А. К. Лядов, а декоративное оформление „Гедды Габлер“, сделанное художником Н. Н. Сапуновым, вызвало восторженные отзывы не только друзей, но и противников Мейерхольда.)

Приведенные мною даты премьер в театре на Офицерской кажутся неправдоподобными. И если в 1906 году они никого не поражали, то в наши дни они являются трудно доступными для понимания, как, впрочем, и многие другие события и факты в театре прошлого.

Возникает прямо-таки жгучий вопрос: как себя ощущал Мейерхольд в тисках этих безжалостных темпов? Как соотносились его режиссерские замыслы, его работа с актерами, художниками, композиторами с молниеносными сроками постановок? Это абсолютная загадка. Я не беру на себя смелость разгадывать ее, но мне важно выставить ее на всеобщее обозрение. Допустим, что замысел спектакля в его общих очертаниях вспыхивал стихийно в голове Мейерхольда, но каким образом он воплотился в течение одной или двух недель на сцене во всей сложности ее художественных и технических компонентов?

Крайне удивительно, что в книгах, статьях, мемуарах, посвященных Мейерхольду, эта важнейшая проблема совершенно обходится. Правда, иногда некоторые авторы скороговоркой, мимоходом отмечают необыкновенную работоспособность и энергию Всеволода Эмильевича. Но разве выдающиеся современные режиссеры могут пожаловаться на отсутствие энергии? А сколько спектаклей они ставят за целый сезон?

В фундаментальной работе о Мейерхольде ее автор К. Л. Рудницкий пишет: „Быстрота, с которой широкой публике театра на Офицерской предъявлялись одно за другим новые сценические решения, — явление уникальное. Подобных примеров история театра не знает”¹.

Парадокс состоит в том, что это явление было скорее обычным, нежели уникальным. И подобных примеров в истории театра множество. Они лишь до сих пор не подверглись серьезному анализу. Оставляя в стороне практику провинциальных режиссеров, вспомним ровесника Мейерхольда — знаменитого немецкого режиссера-экспериментатора Макса Рейнгардта. В начале XX столетия он руководил двумя берлинскими театрами и выпускал по сорок (!) спектаклей в год, причем некоторые из них быстро приобрели мировую известность.

Напрашивается вывод: Мейерхольд не мог отступить от канонов и традиций, бытовавших от века в драматическом театре прошлого. Ему приходилось к ним приспосабливаться. Ему это удавалось потому, что он принадлежал своей эпохе, выковавшей свой ритм и темп театральной жизни.

Тем не менее в театре исканий общепринятый постановочный темп, вероятно, приводил режиссера к перенапряжению творческих сил. Зачастую замысел спектакля не успевал полностью сложиться и обрести законченную форму. В письме к режиссеру Федору Федоровичу Комиссаржевскому, датированном апрелем 1907 года, Мейерхольд не без раздражения восклицает: „Шутка сказать, „писать о своих замыслах”! Я с громадным трудом рассказываю о своих замыслах, написать

¹ Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 79.

не смогу не строчки”¹. Таким образом, он в своей практике сплошь и рядом нарушал священную заповедь о замысле как первооснове режиссерского искусства. В стремительном постановочном беге он время от времени останавливался для того, чтобы довести до совершенства отдельные спектакли, имевшие решающее значение для его новаторской программы.

Какова была эта программа? Мейерхольд неоднократно говорил о том, что ему чужды всякого рода догмы, что его концепции отличаются подвижностью и динамизмом, что режиссер не должен закреплять свое творчество „в полосе одной найденной манеры”, а должен „подчинять его закону постоянной эволюции, кредо свое не должен и не может объявлять на продолжительный период времени”².

В 1905 году Всеволода Эмильевича увлекла идея, выдвигнутая поэтом-символистом Вячеславом Ивановым, о создании театра „Факелы”, в котором должно быть воссоздано так называемое „дионисийское начало” или „соборное действо”. Согласно этой идее, „Факелы” упраздняют деление театра на сцену и зрительный зал. Актеры и зрители становятся участниками единой мистерии. Хор „мистов” встречает публику, разыгрывает перед ней эпизоды и сценки из назначенной пьесы, раздает костюмы, вовлекая пассивных зрителей в атмосферу предстоящего спектакля.

Приблизительно в это же время Мейерхольд, по собственному признанию, был в гораздо большей степени захвачен книгой немецкого режиссера Георга Фукса „Театр будущего”. В ней выдвигается генеральный тезис о просцениуме как главном месте действия. Движущиеся актеры рассматриваются Фуксом как рельефы, а ритм и танец — как первооснова актерского искусства.

В русской мейерхольдиане не прослежены другие творческие связи постановщика „Смерти Тентажиля” и „Сестры Беатрисы”. Я имею в виду Художественный театр поэта-символиста Поля Фора и театр „Творчество” режиссера Люнье По, работавшие в девяностых годах прошлого столетия в Париже. На эти связи указали французские исследователи Леон Муссилак и Дороти Кноулес³.

Оба парижских театра искали сценическую форму для интерпретации символистской драмы Метерлинка. Они ополчились против натуралистического воспроизведения социальной

¹ Волков Николай. Цит. кн. Т. 1. С. 306.

² Там же. Т. 2. С. 21.

³ Moussinac Leon. La décoration théâtrale. Paris, 1922; Knowles Dorothy. La réaction idéaliste au théâtre, depuis 1890. Paris, 1934.

среды и конкретного быта, причем понятие „натурализм“ включало в себя любые знаки жизненной достоверности. Поль Фор и Люнье По упразднили кулисную сцену-коробку, отменили передний занавес и иллюзорную декорацию. Ее место заняло неподвижное стилизованное „панно“, на фоне которого действовали актеры. Эти „панно“, которым придавалось перво-степенное значение, создавались такими крупными художниками, как Морис Дени, Поль Гоген, Поль Серрюрье, Тулуз-Лотрек.

Большое впечатление на Мейерхольда произвели высказывания Валерия Брюсова о „ненужной правде“ на современных сценах, о самодовлеющей ценности искусства, которое не может и не должно повторять жизнь. Поэт-символист утверждал: „Во внешнем мире не существует ничего соответствующего архитектуре и музыке. Ни Кельнский собор, ни симфонии Бетховена не воспроизводят окружающего нас... Предоставим воспроизведение действительности фотографии, фонограмму — изобретательности техников”¹. В подтверждение своих мыслей Брюсов приводит афоризм выдающегося австрийского драматурга XIX века Франца Грильпарцера: „Искусство относится к действительности, как вино к винограду“.

„Протеизм“ Мейерхольда обнаружил себя в исключительной отзывчивости к упомянутым концепциям Вячеслава Иванова, Георга Фукса, Поля Фора, Люнье По, Валерия Брюсова. Режиссер с замечательной художественной свободой воспроизводил заимствованное. Оно делалось его собственностью и органически входило в его оригинальное творчество. И в выборе пьес, и в манере их воплощения проявился эстетический бунт Мейерхольда против враждебной ему действительности. Эта тенденция, нашедшая яркое выражение в постановке „Сестры Беатрисы“ Метерлинка и „Балаганчика“ Блока, была воспринята с пониманием и сочувствием лучшей частью зрительного зала театра Комиссаржевской.

Неистово экспериментируя в студии на Поварской и в театре на Офицерской, Мейерхольд отвоевал просцениум как главный плацдарм представления. Этому стилистическому принципу он изменил в постановке „Балаганчика“. В ней по-новому, как бы в полемике с самим собой использована глубина „раздетой“ сцены.

Живопись, цвет и свет приобрели в большинстве спектаклей решающее значение, а декоративное „панно“ стало центром действия. На его фоне располагались скульптурные группы актеров — живых барельефов, способных застыть в пластической статуарности. Мейерхольд в постановках драм Метерлин-

¹ Цит. по кн.: Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. С. 78.

ка добивался художественного единства стилизованной пластики актеров и стилизованной интонации их сценической речи. В режиссерском экземпляре „Сестры Беатрисы“ написано: „Ритмы пластики, ритмы диалога. Напевная речь и медлительные движения. Музыкальное начало в диалогах и движениях актеров... Барельефы, скульптурные группы... Мистерия... Преимущество близости рампы“¹. В этой конспективной записи ощущается зерно режиссерского замысла спектакля.

Однако строгая заданность интонаций в драматическом театре, вероятно, чревата большими опасностями. Они дали о себе знать не в „Сестре Беатрисе“, а в „Пелеасе и Мелисанде“. На В. Ф. Комиссаржевскую, любимицу петербургской публики, посыпался целый град упреков и насмешек именно за „напевность“ ее речи. Известный театральный критик А. Р. Кугель безжалостно иронизировал по этому поводу. Вот что он писал о Комиссаржевской, игравшей роль Мелисанды: „Г-жа Комиссаржевская, конечно, талантливая актриса... Она говорила все время не своим голосом, подражая воробушку или малиновке, вообще птичке, и заглатывала окончания слов... Она достигла... некоторой весьма своеобразной стильности, но стильность игрушечки — прескучная вещь“².

Эти крайне обидные слова язвительного критика, судя по другим отзывам прессы, более или менее соответствовали истине. Сама В. Ф. Комиссаржевская с горечью и болью осознала свою неудачу в роли Мелисанды, роли, которую она очень любила и которая была очень близка свойствам ее таланта.

Живописные декоративные новшества, связанные с неподвижным панно, тоже не могли стать художественно эффектными средствами на все случаи театральной жизни. Бывало и так, что панно жестко регламентировало сценическое поведение актера, сковывало его свободу, подчеркивало его так называемую марионеточность. Об этом говорила В. Ф. Комиссаржевская в письме к Мейерхольду от 9 ноября 1907 года накануне разрыва с ним после года совместной работы: „... я много думала и пришла к глубокому убеждению, что мы с вами разно смотрим на театр и того, что ищите вы, не ищу я. Путь, ведущий к театру кукол, это путь, к которому вы шли все время, не считая таких постановок, в которых вы соединяли принципы театра „старого“ с принципами театра марионеток...“³.

Два года спустя в интервью одесской газете Комиссаржевская говорит о Мейерхольде и, в частности, о его постановке

¹ Рудницкий К. Цит. кн. С. 84.

² Там же. С. 105 — 106.

³ Волков Николай. Цит. кн. Т. 1. С. 346 — 347.

„Пелеаса и Мелисанды“: „Мейерхольд вел нас в тупик... Я увидела, что в этом театре нам, актерам, нечего делать, ощутила мертвые узлы, которыми крепко связал нас Мейерхольд... Я лично свою трепетную влюбленность в Метерлинка, все свое душевное горение отдала Мелисанде. Но с каждой репетицией я замечала бесплодность своей и товарищей моих работы. Мейерхольд упорно стремился привести все к „плоскости“ и „неподвижности“, и мы провалились, заслуженно провалились“¹.

В этом интереснейшем, драматическом по своему звучанию интервью Комиссаржевская оправдывает свой разрыв с Мейерхольдом и вместе с тем с благородством подлинного художника воздаст должное его новаторскому таланту: „... да и самого Мейерхольда я по сию пору ценю как большого талантливового новатора... А такие его работы, как „Балаганчик“, „Жизнь человека“ и „Сестра Беатриса“, я считаю режиссерскими шедеврами“².

Тут есть отчего прийти в полное недоумение. Ведь чисто личные отношения этих двух выдающихся мастеров сцены покоились на взаимном доверии и глубоком взаимном уважении. Как же могло случиться, что такая крупная ищущая актриса могла порвать с таким крупным ищущим режиссером, создавшим в течение всего лишь одного года три шедевра? Почему хозяйка театра и его первая актриса не довольствовалась столь блестящими результатами? Здесь мы, во-первых, сталкиваемся с непостижимым для нас феноменом. В ту, казалось бы, медлительно-патриархальную эпоху, очевидно, существовал другой отсчет времени: один театральный год был равен, должно быть, нашим десяти годам! Во-вторых, исходя из этого, можно предположить, что конфликт между Комиссаржевской и Мейерхольдом созрел в ускоренных темпах, соответствующих общему бурному темпу работы труппы. Три шедевра, о которых говорила Комиссаржевская, не решали судьбу театра в целом. Актёры в большинстве своем остались безразличны или враждебны к экспериментам Мейерхольда. Театр, возложивший на себя бремя новой режиссуры, не мог ни нести его, ни сбросить. Но такое парадоксальное положение продолжалось недолго.

Комиссаржевская, отважно устремившаяся к „новым берегам“, очень скоро почувствовала, что ее корабль, оснащенный ярким парусом новаторства, дал течь. Зрители, недоуменно пожимая плечами, отворачивались от тонущего корабля. Критики за малым исключением довольно дружно пели ему отходную. Даже на Александра Блока, высоко ценившего талант

¹ Волков Николай. Цит. кн. Т. 1. С. 353 – 354.

² Там же.

Мейерхольда, постановка „Пелеаса и Мелисанды“ произвела впечатление „дурного сна“.

6

Мейерхольд тяжело переживал разрыв с Комиссаржевской. Ему было тридцать три года — возраст по тем временам, вероятно, солидный, ибо в прессе его никто не называл молодым режиссером, нуждающимся в поддержке или снисхождении. Один из лидеров тогдашней театральной критики А. Р. Кугель отзывался о нем как о заматерелом, „известном своими нелепостями“ постановщике. Но, что бы ни говорили недруги Мейерхольда, несомненно одно: он пронесся блестящим метеором по театральному небосклону Петербурга в сезон 1906/07 года. За ним упрочилась громкая, но скандальная слава бескомпромиссного новатора, режиссера-деспота, идущего напролом для достижения своих идеалов, которым он фанатически предан.

Между тем Мейерхольду был чужд слепой фанатизм, он был далек от того, чтобы узаконивать и канонизировать все сделанное в театре на Офицерской. Он нашел в себе мужество взглянуть критическим оком на свои постановки и творческие принципы.

Мейерхольд пришел к выводу о неправильности тех или иных экспериментов в большом публичном театре, противостоящем по своей природе „театру исканий“. В „театре исканий“ — писал Мейерхольд — „все в эмбриональном состоянии — драматург, актер, режиссер, декоратор, бутафор и другие лица, создающие коллектив театра“¹. Режиссер прямо заявил, что некоторым его спектаклям нанес значительный ущерб „модернистский налет“. Так, например, „Нора“, по его словам, вышла „чрезмерно схематичной, сухой и снова модернистской, благодаря сукнам, по форме и колориту напоминавшим драпировки фотографов, когда они употреблены, как фон“².

Несколько лет спустя он будет утверждать, что актер является „главным фактором сцены“, что „всеми средствами надо помочь актеру раскрыть свою душу, слившуюся с душой драматурга через душу режиссера... Все средства театра должны быть к услугам актера. Он должен всецело владеть публикой, так как в сценическом искусстве лицедейство занимает одно из первых мест“³.

¹ Волков Николай. Цит. кн. Т. 2. С. 21.

² Там же. С. 22.

³ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 127.

Эти категорически звучащие формулы воспринимаются как ответ тем критикам, в том числе и Комиссаржевской, которые обвиняли Мейерхольда в стремлении низвести актера до степени марионетки. В этой связи подвергнутся критической переоценке неподвижные живописные панно. Горячий приверженец этого декоративно-постановочного приема обнаружит его несовершенство и ограниченность. Вот что он будет писать по этому поводу: „Декоративное панно, как симфоническая музыка, имеет свою специальную задачу, и если ему, как картине, необходимы фигуры, то лишь на нем написанные, или если это театр, то картонные марионетки, и не воск, не дерево, не тело. Это оттого, что декоративное панно, имеющее два измерения, требует и фигур двух измерений. Тело человеческое и те аксессуары, которые вокруг него, — столы, стулья, кровати, шкафы — все трех измерений, поэтому в театре, где главную основу составляет актер, надо опираться на найденное в пластическом искусстве, а не в живописи”¹.

Пересматривая свои позиции, Мейерхольд меньше всего был похож на кающегося грешника. Отрицая все то, что не выдержало, с его точки зрения, испытания практикой, он намечал новые пути для своей деятельности. Случилось так, что ему пришлось развернуть ее в Александринском и Мариинском театрах. Это было полной неожиданностью для самого Мейерхольда и для театральных кругов Петербурга.

Через девять дней после разрыва с Комиссаржевской — 18 ноября 1907 года — Мейерхольд был приглашен для переговоров к директору императорских театров В. А. Теляковскому. Следует заметить, что это, судя по всему, был человек умный, инициативный и решительный, по-своему боровшийся с рутинной, косностью и всякого рода предрассудками. Преодолевая сопротивление театральных староверов, он пригласил в императорские театры художников А. Я. Головина, К. А. Коровина, М. В. Добужинского и целую группу актеров во главе с Ф. И. Шаляпиным.

В. А. Теляковский был наслышан о неблагоприятной репутации Мейерхольда, о всеобщих нападках на его постановки. Это обстоятельство обусловило, по принципу контраста, интерес директора, его внутреннее убеждение в том, что он будет иметь дело с недюжинным режиссером. Для этого, конечно, надо было обладать смелостью, и Теляковский ею обладал. Он сам не без юмора и легкого цинизма рассказывал об истории приглашения Мейерхольда в императорские театры: „Когда художник Головин пришел ко мне в кабинет и сообщил, что Мейерхольд в театре Комиссаржевской рассчитан, ибо там

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 136 — 137.

чуть всех не перестрелял, до того увлекся новаторством, — то я, не посоветовавшись даже со специалистами, с которыми Головина вызвать ко мне Мейерхольда, а когда он спросил зачем, я ответил, что, должно быть, человек интересный, если все ругают”¹.

Приглашая Мейерхольда в казенные, правительственные театры, Теляковский отдавал себе отчет в том, что это вызовет резкое недовольство наиболее влиятельных и знаменитых актеров, которые будут опасаться диктата со стороны режиссера. Он также знал, что имя Мейерхольда будет более чем холодно встречено и в придворных кругах. Тем не менее назначение, хотя и с некоторой задержкой, все же состоялось. Оно вызвало оживленные иронические комментарии и всяческие пересуды в столичной прессе и в театральной среде. Один из самых замечательных актеров Александринского театра Владимир Николаевич Давыдов назвал нового режиссера не более, не менее как „бешеным кенгуру, убежавшим из зоопарка”². Правда, в труппе Александринки нашлись и приверженцы Мейерхольда в лице таких талантливых актеров, как Ю. М. Юрьев и Н. Н. Ходотов.

В Мариинском театре тоже было немало хулителей Мейерхольда, толком не знавших, что собой представляет его режиссура, но питавшихся слухами, домыслами, анекдотами, которые ходили по Петербургу и которые нашли свое характерное выражение в шутке В. А. Теляковского о том, что Мейерхольд в порыве новаторства перестрелял чуть ли не всех актеров театра Комиссаржевской.

Василий Петрович Шкафер в своей книге „Сорок лет на сцене русской оперы” довольно подробно рассказывает об атмосфере недоверия и вражды, создавшейся в Мариинском театре вокруг Мейерхольда еще до его вступления в должность режиссера. В. П. Шкафер, назначенный в помощники Мейерхольда, пишет: „Признаюсь, настроение в труппе, среди ее видных представителей, создавалось в высокой степени напряженное и не в нашу пользу. Я это видел и чувствовал на каждом шагу. В. Э. Мейерхольд казался „чумой”, заразой для театра, а я, его соратник, чуть ли не негодяем, взрывающим старые, многолетние, консервативные устои оперного театра”³.

В таком, выражаясь по-современному, моральном климате Мейерхольд начал в сентябре 1908 года работать в Александринском театре.

¹ Цит. по кн.: Волков Николай. Мейерхольд. Т. 1. С. 357.

² Рафалович В. Весна театральная. Л., 1971. С. 120.

³ Шкафер В. П. Сорок лет на сцене русской оперы. Л., 1936. С. 217.

ринском театре, а через несколько месяцев параллельно в Мариинском. Здесь его выбор пал на любимого „Тристана“ любимого Вагнера.

Незадолго до поступления в императорские театры, летом 1907 года, Мейерхольд, словно предчувствуя свою будущую деятельность в опере, принял участие в организации музыкальной студии в Оллела (нынешнем поселке Солнечное). Вокальная группа студии под руководством Мейерхольда работала над сценическим воплощением музыки, связанной с поэтическим словом.

Биограф Мейерхольда Николай Дмитриевич Волков сообщает названия только некоторых романсов, которые инсценировались в студии: „На нивы желтые“ и „Отчего“ Чайковского, „Люблю“ Грига, „Сирень“ Рахманинова. Наряду с ними в репертуар вошли многие вокальные сочинения Листа, Вагнера, Сен-Санса и целого ряда второстепенных композиторов. За два летних месяца были подготовлены семь концертов-спектаклей, показанных в Териоках (теперешнем Зеленогорске) в театре известного актера В. Г. Гардина.

Можно с уверенностью утверждать, что музыкальный уровень участников студии был достаточно высоким. Это и позволило Мейерхольду поставить сцены из „Саломеи“ Рихарда Штрауса и „Тристана и Изольды“ Вагнера. Они также были показаны в театре Гардина для петербуржцев, проводивших лето в Финляндии.

Крайняя скудость сведений не дает возможности судить ни о творческом процессе, ни о художественных результатах этой студийной работы. Одно несомненно: Мейерхольду было важно испытать свои режиссерские силы в сфере музыки, которую он страстно любил. Именно поэтому, встретившись с неопытными студийцами, он предложил им для занятий не только учебный материал, но и образцы большой музыки, ставящей сложные режиссерские проблемы ее сценического истолкования.

Глава 1

// Т ристан и Изольда //

1

Когда Мейерхольд появился в Мариинском театре, перед ним предстала оперная труппа, блиставшая первоклассными талантами. Достаточно назвать Л. Я. Липковскую, М. А. Славину, Е. К. Мравину, И. В. Ершова, В. И. Касторского, А. М. Давыдова, И. В. Тартакова, Дмитрия Смирнова. Во главе превосходного оркестра стоял Э. Ф. Направник, пользовавшийся непререкаемым авторитетом. Режиссерской частью театра ведал ветеран Мариинской сцены О. О. Палечек. Ему было в ту пору под семьдесят лет, но он отли-

чался завидной энергией, имел за плечами громадный актерский и режиссерский опыт. В. П. Шафер в своих мемуарах рассказывает: „Он с юношеским пылом во время сценических репетиций бегал, волновался, энергично показывал ту или иную сцену актерам, хору, статистам, жестикулируя, с пафосом и подъемом в местах особо зажигательных, добиваясь от исполнителей предельной выразительности“¹.

В разнообразном репертуаре Мариинского театра были широко представлены вагнеровские оперы, имевшие здесь давние постановочные традиции. Напомню, что „Лознгрин“, например, был поставлен еще в 1868 году. Вагнер был одним из любимых композиторов музыкального руководителя театра Э. Ф. Направника, а в составе труппы имелись такие выдающиеся исполнители вагнеровских партий, как И. В. Ершов, М. Б. Черкасская, В. И. Касторский, Фелия Литвин – обладательница феноменального героического сопрано, постоянно гастролировавшая в Мариинке.

Активно и упорно работая над произведениями Вагнера, театр отвечал на запросы публики, проявлявшей острый интерес к этому композитору, вокруг которого на протяжении многих лет кипели неумолкаемые споры. Интерес к Вагнеру еще подогревался былями и небылицами о том, что он погубил целый легион прекрасных вокалистов, сорвавших голос в его операх, которые практически неисполнимы. А между тем в Петербурге начала XX века они систематически исполнялись, и даже с блеском.

Имя Вагнера также обладало притягательной силой для той части публики, которая исповедовала культ символистского искусства, провозвестником и выразителем коего якобы был автор „Тристана“ и „Парсифаля“. Наблюдательный В. П. Шафер рассказывает об особой, торжественно-благоговейной атмосфере, царившей на вагнеровских спектаклях Мариинского театра: „Вагнеристы стихийно были захвачены музыкой и, что называется, „смаковали“ расшифровывание вагнеровских лейтмотивов и втолковывали в головы малопосвященных эту музыкальную грамоту. К ним принадлежал и я, впервые знакомившийся с этой музыкой... Во время спектаклей в зрительном зале можно было видеть слушателей, сидящих с клавирашцами в руках, делающих какие-то отметки: то были истые поклонники и почитатели гениального композитора. В антрактах в коридорах и фойе театра то и дело слышалась немецкая речь, переносившая нас в Германию, на родину великого композитора“².

¹ Шафер В. П. Цит. кн. С. 195.

² Там же. С. 193 – 194.

На таком насыщенном вагнеровском фоне новая постановка — „Тристан и Изольда“ — была, несомненно, связана с немалым художественным риском: многочисленные ценители, знатоки и восторженные поклонники Вагнера стояли на страже и, конечно, проявляли самую строгую требовательность к истолкователям и исполнителям знаменитой оперы.

Следует также иметь в виду, что в памяти публики еще были свежи воспоминания о „Тристане“, поставленном совсем недавно, в 1899 году, в Мариинском театре под управлением дирижера, пианиста и композитора Ф. М. Блуменфельда. Заглавные роли в этом спектакле исполняли И. В. Ершов и Фелия Литвин. Короля Марка пел известный бас К. Т. Серебряков. Курвенала — И. В. Тартаков и А. В. Смирнов.

По всей вероятности, Мейерхольд в полной мере сознавал исключительную ответственность своей режиссерской роли. (Кроме того, он дебютировал в блестящем столичном театре!) И если в период работы на Офицерской Мейерхольд во многих случаях не успевал изложить на бумаге свой замысел даже в общих чертах, то на этот раз после тщательной подготовки, о чем свидетельствует обширная библиография на трех иностранных языках, он написал статью, носящую заглавие „К постановке „Тристана и Изольды“ на Мариинском театре 30 октября 1909 года“.

Статья эта выходит за пределы режиссерской экспозиции. В ней поставлены некоторые важные эстетические проблемы, связанные с музыкальным театром. Мейерхольд излагает свои взгляды на характер игры оперного актера, который является главным выразителем идеи драматурга и режиссера. В самой постановке вопроса начисто отрицается концепция актера-марионетки, которая приписывалась Мейерхольду в период его работы в театре В. Ф. Комиссаржевской.

Мейерхольда, как и многих его современников и предшественников, волнует жгучая проблема художественной правды на музыкальной сцене. Какова природа правды? В какой форме она должна себя проявить, поскольку она, по убеждению Мейерхольда, ничего общего не имеет с жизненной правдой? Известное восклицание А. С. Даргомыжского „Хочу правды!“ Мейерхольд, вероятно, воспринимал, как поэтическую фикцию.

Автор статьи исходит из того, что неправда на современной сцене коренится в непримиримом противоречии между абсолютной условностью оперного искусства и реалистическими приемами его воспроизведения. Поющий человек — это феномен условности, следовательно, элементы жизненного подобию, которые вносятся в его сценическое поведение, создают нестерпимую фальшь. Вот почему она так резко бросилась в глаза великому правдолюбцу Л. Н. Толстому, написавшему убийственную

сатиру на увиденный им вагнеровский спектакль в Москве.

Мейерхольд полагает, что исполнительское искусство оперных актеров всегда складывалось под воздействием драматического театра, намного опережающего оперную сцену, имеющего традиции, уходящие в глубь веков. Это воздействие было и плодотворным и пагубным в зависимости от художественных стилей, господствующих в разные эпохи. Так, например, по мнению Мейерхольда, французский классицистический театр Корнеля и Расина, культивировавший абстрактно-условную, обобщенную, внебытовую манеру игры актеров, в принципе созвучен оперному театру с его условной сущностью, с его актерами, пластика которых регламентирована музыкой. Следовательно, оперные актеры, игравшие в классицистическом духе, не насильствовали свою индивидуальность и имели возможность приблизиться к художественной правде, обрести единство или гармонию между музыкальным образом и манерой его сценического воплощения.

В этом случае, пишет Мейерхольд, „разлад между ритмом, диктуемым оркестром, и ритмом жестов и движений почти неуловим“¹.

Таким образом, Мейерхольд реабилитирует и даже в какой-то мере возвышает ту насквозь традиционную оперную пластику, ту пресловутую игру „по-оперному“, которая с незапамятных времен и до наших дней служит мишенью самых злых насмешек режиссеров-новаторов и критиков.

Игорь Стравинский говорил: „...часто мы ощущаем большую близость к отдаленным поколениям, чем к нашим непосредственным предшественникам“². Эти слова можно отнести и к Мейерхольду, питавшему большое пристрастие к „отдаленным поколениям“ в истории мирового театра. Оно сказалось, в частности, и в предпочтении, оказанном им манере игры оперных актеров, восходящей к XVII веку.

И. И. Соллертинский верно заметил, что в работах Мейерхольда в Мариинском театре „старые атрибуты ренессансной оперной эстетики — „сказочность“, „иллюзорность“, „зрелищность“ — остались незыблемыми“³. Однако было бы глубоко ошибочным сводить позицию Мейерхольда к музейно-реставраторским тенденциям. Он защищал некоторые принципы старинной оперной сцены во имя музыки, которая там не ущемлялась концепциями бытового театра — враждебного музыке.

Энергично отстаивая примат музыки в оперном театре, Мейерхольд высказывает мысль о том, что это важное и решаю-

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 144.

² Стравинский Игорь. Диалоги. Л., 1971. С. 238.

³ История советского театра. Л., 1933. Ч. 1. С. 316.

шее первенство достигнуто в пантомиме, где „каждый эпизод, все движения этого эпизода (его пластические модуляции), как и жесты отдельных лиц, группировка ансамбля, точно predeterminedены музыкой, модификацией ее темпов, ее модуляцией, вообще — ее рисунком”¹. Но как только к пантомиме прибавляется вокальное слово, то происходит фатальное разрушение единства музыки и сценического действия.

По убеждению Мейерхольда, неправда и фальшь приобретают особенно острый характер, когда оперная сцена подвергается влиянию драматического театра реалистического направления. Причем чем большей творческой силой обладает такой театр, тем больший вред он наносит оперному искусству. Мейерхольд пишет: „Во-первых, потому, что музыка становится в дисгармонию с реальностью жеста-автомата, жеста повседневности и оркестра, как в плохих пантомимах, превращается в аккомпаниатора, играющего ригурнели, рефрен; во-вторых, потому, что происходит рсковая раздвоенность зрителя: чем лучше игра, тем наивнее самая сущность оперного искусства; в самом деле, уже одно то обстоятельство, что люди, ведущие себя на сцене как вызванные из жизни, вдруг начинают петь, естественно, кажется нелепым”².

Эта нелепость, по мнению Мейерхольда, усугубляется еще тем, что современные актеры черпают материал не из музыки, а главным образом из либретто с его жизненными, бытовыми красками и мотивировками, противоречащими условности оперы. Однако пренебрежение к либретто ведет к другой крайности — к упразднению спектакля и превращению его в костюмированный концерт.

Мейерхольд провозглашает: „Музыкальная драма должна исполняться так, чтобы у слушателя-зрителя ни одной секунды не возникало вопроса, почему эту драму актеры поют, а не говорят. Образцом такой интерпретации ролей, когда у слушателя-зрителя не является вопроса: „почему актер поет, а не говорит”, — может служить творчество Шаляпина”³.

Почему Шаляпин? Разве его творчество не проникнуто полным реализмом, не насыщено тончайшими нюансами психологической и даже бытовой правды? Известно, что для Станиславского оно было одним из источников, откуда он черпал материал для своей „системы”.

Мейерхольд решительно отвергает эту общепринятую точку зрения и выдвигает свою собственную, согласно которой „в игре Шаляпина всегда п р а в д а, но не жизненная, а театральная.

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 143.

² Там же. С. 144.

³ Там же.

Она всегда приподнята над жизнью — эта несколько разукрашенная правда искусства"¹.

Мейерхольд приводит примеры торжества шаляпинской „театральной правды“. Это сцена смерти Бориса Годунова в опере Мусоргского. В ней гибель героя озарена „улыбкой божества“ (выражение, заимствованное у А. Н. Бенуа). Это сцена у собора в „Фаусте“ Гуно. Здесь Шаляпин — Мефистофель отнюдь не дух зла, а „пастырь-обличитель“, скорбящий духовник Маргариты... Здесь „недостойное, уродливое, низкое (в шиллеровском смысле) через шаляпинское преобразование является предметом эстетического наслаждения“². Это сцена шабаша на Брокене в „Мефистофеле“ Бойто, где „ритмичны не только движения и жесты Мефистофеля — вождя хора, но даже в напряженной неподвижности (словно окаменелости) исступления слушатель-зритель угадывает ритм, диктуемый оркестровым движением“³.

Мейерхольд восхищается предельной музыкальностью Шаляпина: „Шаляпин — один из немногих художников оперной сцены, который, точно следуя за указаниями нотной графики композитора, дает своим движениям рисунок. И этот пластический рисунок всегда гармонически слит с тоническим рисунком партитуры“⁴.

Вопреки общепринятому мнению, Мейерхольд не только не связывает шаляпинское творчество с громадными достижениями реалистического искусства его времени, но, наоборот, абстрагирует его от этого искусства. Мейерхольд утверждает, что Шаляпин избежал, например, влияния Московского Художественного театра, хотя его „театральная правда“ была многими понята как жизненная правда в духе МХАТа, что не соответствует действительности. На самом деле Шаляпин благодаря исключительной силе своего таланта якобы остался безразличен к эстетике реалистического театра, но его игра, поразившая яркостью и безупречностью сценических решений, ошибочно воспринималась в контексте художественных завоеваний раннего МХАТа.

Мейерхольд пишет: „Свет такого значительного явления, как Московский Художественный театр, был настолько силен, что под лучами его майнингенской манеры творчество Шаляпина было истолковано как натуралистический прием, введенный в оперу“⁵. Далее Мейерхольд язвительно иронизирует: „Режис-

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 145.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

сер и актеры оперного театра думали, что они идут по стопам Шаляпина, когда в „Фаусте“ Маргарита в песенке о фульском короле на фоне оркестра, где так кстати звучит прялка, поливала клумбу цветов из садовой лейки”¹.

(Мне кажется, что эта мейерхольдовская насмешка над садовой лейкой не потеряла своего поучительного смысла и в современном оперном театре, в котором „лейка“ еще бытует в различных обличьях.)

В соответствии с теорией „театральной правды“ Мейерхольд трактует значение ритма, по закону которого должны творить оперные актеры, стремящиеся по пути Шаляпина. Снова возвращаясь к непреложной для него истине о том, что музыка является определяющим фактором всего сценического действия, Мейерхольд приходит к заключению, что ее ритм не имеет „ничего общего с повседневностью... Сценический ритм, вся сущность его – антипод сущности действительной, повседневной жизни. Поэтому весь сценический облик актера должен явиться художественной выдумкой, иногда, быть может, и опирающейся на реалистическую почву, но в конечном счете представшей в образе, далеко не идентичном тому, что видим в жизни. Движения и жесты актера должны быть в pendant к условному разговору-пению”².

Мейерхольд связывает пластику оперного актера не только с условным „разговором-пением“, господствующим на сцене, но и с танцевальным искусством. Он настаивает на том, что оперные актеры должны „учиться жесту не у актера бытового театра, но у балетмейстера”³, и в качестве идеального наставника называет „балетмейстера нового типа“ Михаила Фокина.

Парадокс состоит в том, что в иных случаях корифеи так называемого „бытового театра“ в свою очередь советовали актерам учиться у хореографов. Мейерхольд в период написания своей статьи, должно быть, не знал, что не кто иной, как Гоголь – величайший поборник сценического реализма, требовал, чтобы „ немая сцена“ в финале „Ревизора“ была поставлена не режиссером Александринского театра, а балетмейстером. Нам хорошо известно, какое громадное значение писатель придавал этому финалу. Дело же происходило в 1836 году.

Не менее парадоксально и другое: такой идеальный в понимании Мейерхольда оперный актер, как Шаляпин, учился не у балетмейстеров, а у актера „бытового театра“ Мамонта Дальского. И не только у него, но и у других, условно говоря, „ста-

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 145.

² Там же. С. 147.

³ Там же. С. 148.

ромодных” актеров и актрис драматического театра: Варламова, Давыдова, Рыбакова, Ермоловой, Савиной, Ольги Осиповны Садовской. Шаляпин с восторгом вспоминал о них в годы своей артистической зрелости.

Мысли о танце как о важном компоненте игры оперных актеров были навеяны Мейерхольду Георгом Фуксом и в особенности Вагнером, рассматривавшим музыкальную драму как симфонию, которая становится „видимой”. А так как в основе современной симфонии лежит танец и Седьмая симфония Бетховена, по словам Вагнера, является „апофеозом танца”, то опера приобретает выразительность и доходчивость через танцевальное искусство. Эта логическая схема Вагнера была с энтузиазмом воспринята Мейерхольдом, но скорее в чисто теоретическом, нежели практическом смысле.

Резко сформулированные тезисы Мейерхольда о „театральной правде” как о специфической манере актерской игры в опере представляют собой несомненный интерес не только в историческом аспекте. И в наше время такая тенденция находит прямо или косвенно свое преломление в музыкальном театре, правда, без программных на этот счет заявлений режиссуры.

Определенное тяготение к „театральной правде” вызвано, вероятно, реакцией на приземленный, бескрылый, антипоэтический стиль исполнения, претендующий на реалистическую достоверность, а также нарастающей со дня на день условностью декоративного оформления оперных спектаклей, с которой, как полагают иные постановщики, больше гармонируют условные приемы актерской игры.

Эта проблема, взятая в общеэстетическом плане, отличается большой сложностью. Устанавливая водораздел между жизненной и театральной правдой, Мейерхольд нарочито упрощает и схематизирует, на мой взгляд, процесс творчества Шаляпина, которое ему служит отправной точкой для рассуждений.

Само собой разумеется, что художественная правда противостоит калькированию действительности, характерному для плоского натурализма. Если подытожить многочисленные высказывания крупных авторитетов, то можно сделать вывод, что Шаляпин своей игрой вносил на сцену непосредственность живой реальной жизни, просветленной искусством и получающей художественное обобщение. Только совокупность жизненной правды и эстетического идеала артиста создала ту высокую художественную правду, которая стала сущностью замечательного искусства Шаляпина.

Н. Г. Чернышевский справедливо заметил, что „прекрасный предмет – тот предмет, который напоминает о жизни”. „Напоминания”, о которых писал Чернышевский, весьма многообразны,

ибо правда жизни раскрывается в различных формах и приемы художественного обобщения различны. Они обусловлены и жанром искусства, и творческой манерой того или иного автора. Мейерхольд из полемических соображений не делает никакого различия между „Борисом Годуновым“ Мусоргского и „Мефистофелем“ Арриго Бойто, хотя Шаляпин, конечно, по-разному осмыслил художественные закономерности, лежащие в основе этих опер.

К. С. Станиславский говорил, что в драмах Чехова, в отличие от других пьес, нельзя *„играть, представлять*. В его пьесах надо *быть, то есть жить, существовать*, идя по глубоко заложенной внутри душевной артерии”¹. Вероятно, и в „Борисе Годунове” необходимо *„жить, существовать”*.

Мейерхольд утверждает, что Шаляпин показывал на сцене „несколько разукрашенную правду искусства”. Конечно, идеализация как специфический момент творчества присуща и искусству большого актера, который намеренно отвлекается от второстепенных деталей, от несущественного и случайного ради создания цельного и художественно обобщенного образа. Но такой закономерный прием идеализации далеко отстоит от „разукрашивания” или „приукрашивания”, которое в конечном итоге неизбежно обедняет характер героев оперы. Но ведь предметом и целью искусства является человек, характер человека во всей его сложности. Следовательно, в задачу мастеров сцены входит глубокое исследование характера, максимальное выявление его внутреннего мира. Эта проблема принадлежит к непреходящим и вечным проблемам искусства.

Само собой разумеется, что она занимала и Мейерхольда, но подверглась определенной модификации в соответствии с его пониманием вагнеровской драматургии. Мейерхольд полагает, что Вагнер создал образы „крупными штрихами, экспрессивно, с упрощенными контурами”², и продиктовано это поэтикой мифов, на которых строится вагнеровская музыкальная драма. Следовательно, ее герои, появляющиеся на сцене, не нуждаются в психологической детализации.

Такая концепция внушена Мейерхольду французским искусствоведом Анри Лиштанберже — автором книги „Рихард Вагнер как поэт и мыслитель”, как раз опубликованной незадолго до начала работы режиссера над „Тристаном”³. Лиштанберже утверждает, что герои мифов „слишком просты” и легки для изображения на сцене, они живут уже в образах

¹ Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. С. 222.

² Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 155.

³ Лиштанберже Анри. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель/Пер. с франц. М., 1905.

жении народа, который создал их, и достаточно нескольких определенных штрихов, чтобы вызвать их... это души совсем юные, примитивные..."¹.

Однако, вопреки этим утверждениям, Мейерхольд в другом месте своей статьи пишет, что Вагнер „погружался... в глубины душевного мира своих героев... что он все свое внимание фиксировал лишь на психологической стороне мифа...“².

Мейерхольд не разрешает эти противоречия, но как бы смягчает их, говоря о том, что при постановке „Тристана“ режиссер и художник озабочены созданием сказочной атмосферы, в глубине которой будет беспрепятственно выявлен психологический или „моральный элемент“ мифа. Для этого необходимо отказаться от музейного подхода к вагнеровской музыкальной драме. Она должна быть облечена в сценические формы, порожденные не эрудицией историков, а свободной фантазией художника. В доказательство этой мысли приводятся имена Джотто, Мемлинга, Фукке, Брейгеля, сумевших передать атмосферу эпохи гораздо ярче, нежели ученые.

Теория „крупного штриха“ трактуется Мейерхольдом и в плане строгого самоограничения в исполнительской манере оперного актера. В этом его кардинальное отличие от актера драматического театра, который переносит на сцену свои жизненные наблюдения и зависит от „произвола“ своего темперамента. Музыка избавляет оперного актера от подобных условий игры. Так, например, драматический актер, „желая показать, что воспоминание причинило ему боль, мимирует так, чтобы показать зрителю свою боль. В музыкальной драме об этой боли может рассказать публике музыка. Таким образом, оперный актер должен *принять принцип экономии жеста*, ибо жестом ему надо лишь дополнять пробелы партитуры или дорисовывать начатое и брошенное оркестром“³.

Этот тезис служит Мейерхольду подспорьем для его теории „театральной правды“, поскольку ее ярчайший выразитель — Шаляпин — с несравненным искусством пользовался именно „принципом экономии жеста“, а с другой стороны, этим тезисом утверждаются приемы сценического воплощения вагнеровских героев.

На какой игровой площадке они могут действовать с максимальной художественной доходчивостью и эффектом? И хотя Теляковский как-то сказал, что Мейерхольд, оказавшись в императорских театрах, чего доброго, делается рутинером, это

¹ Лиштанберже Анри. Цит. кн. С. 157.

² Там же. С. 158.

³ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 149.

шутливое опасение все же не сбылось. Мейерхольд с неостывающим полемическим жаром обрушивается на сцену-коробку ренессансного театра и защищает сцену-рельеф, которая, по его словам, вовсе не является самоцелью, а служит важным художественным средством. Отстаивая эту идею, он избирает себе в союзники Вагнера, построившего, как известно, Байрейтский театр для идеальной постановки своих опер. Однако и этот театр вызывает недовольство и критику Мейерхольда. Он предпочитает восторженные высказывания Вагнера об античной оркестре и английской сцене времен Шекспира, окруженной со всех сторон зрителями.

Мейерхольду была в принципе дорога вагнеровская мысль о том, что сцена должна в конечном итоге стать пьедесталом для скульптурного облика актера. Такой цели служит сцена-рельеф с ее овеществленными пратикаблями. Мейерхольд лишь сетует на то, что занавес Мариинского театра не дает возможности пользоваться авансценой в качестве игровой площадки и ему волей-неволей пришлось принять компромиссное решение и создать сцену-рельеф на первом плане. На ней трехмерное тело актера не вступает в дисгармонию с двухмерностью живописной декорации и приобретает монументальность, а главным образом, пластическую выразительность, столь необходимую для вагнеровской музыкальной драмы.

В спектаклях, поставленных в театре Комиссаржевской, Мейерхольд придавал первостепенный смысл неподвижному декоративному панно, а готовя „Тристана“, он противопоставляет сцену-рельеф „расплывчатости живописи, отданной фону“.

Мейерхольда не устраивает сценический пол ренессансного театра, его ровная нивелирующая плоскость, и он находит великолепную метафору для идеи его деформации ради высокой художественной цели. Мейерхольд пишет: „Как скульптор мнет глину, пусть так будет измят пол сцены“¹.

Постановщику „Тристана“ было важно „измять“ пол, создать „ряд плоскостей различных высот“, на которых будут развернуты компактные „скульптурные“ мизансцены, пронизанные величавым пластическим ритмом, опять-таки соответствующим, по его убеждению, вагнеровской манере изображения героев оперы. Причем постановщик озабочен в равной мере и оптическим, и слуховым эффектами при построении такого концентрированного сценического действия. Вот что он пишет по этому поводу: „Люди группируются изысканной волной и тесне. Красиво легли светотени и сконцентрировались звуки... Слу-

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 155.

шатель-зритель не разбрасывается в зрительном и слуховом впечатлениях”¹.

Мейерхольд отстаивает право режиссера на свободную трактовку тех ремарок, зафиксированных в либретто, которые не имеют, на его взгляд, особого значения для музыкальной драматургии „Тристана и Изольды”. Он полагает, что в тех случаях, когда музыка с предельной выразительностью рисует ту или иную ситуацию, тот или иной пейзаж, нет никакой нужды делать услышанное видимым, ибо это ведет к иллюстративности, к бесплодному дублированию материала.

Мейерхольд приводит в качестве примера сад во втором акте „Тристана”, где, по его словам, „шелест листьев, сливающийся с звуком рогов, так поразительно иллюстрирован в оркестре”, что „замыслить, изобразить эту листву на сцене было бы такой же вопиющей безвкусицей, как проиллюстрировать Эдгара По”².

Эта мейерхольдовская мысль чрезвычайно спорна. Одно дело — олеографическая картинка, изображающая сад, а другое — художественный образ природы, занимающей, кстати говоря, важное место в „Тристане”. Трудно понять также, почему нельзя иллюстрировать Эдгара По? Сандро Боттичелли счел возможным иллюстрировать „Божественную комедию” Данте, а там есть вещи пострашнее так называемых „страшных рассказов” Эдгара По.

Чем же заменяется сад? Мейерхольд пишет: „Наш художник дает во втором акте одну громадную, уходящую ввысь стену замка, на фоне которой в самом центре сцены горит играющий столь важную роль в драме мистический факел”³.

Правомерно ли в принципе такое отступление от авторской ремарки? Постановщик стремился вывести зрителя из состояния пассивной созерцательности и всячески активизировать его фантазию. Это вообще один из постулатов театральной эстетики Мейерхольда, представляющий собой бесспорную ценность. Но в данном случае позволительно задать себе вопрос: куда устремится разбуженная фантазия зрителя? Не будет ли она блуждать в растерянности перед глухой стеной замка?

Постулируя активность роли зрительской фантазии в процессе восприятия спектакля, Мейерхольд утверждает, что палуба корабля в „Тристане” может быть с успехом заменена парусом, символизирующим корабль. Мейерхольд пишет: „О, какая трудная задача изобразить на сцене палубу движущегося ко-

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 155.

² Там же. С. 160.

³ Там же.

рабля! Пусть один только парус, закрывающий всю сцену, построит корабль лишь в воображении зрителя”¹.

Мне кажется, что здесь отступление от указаний Вагнера не наносит ущерба его замыслу и направляет фантазию зрителя в нужное русло. Дело в том, что символика паруса прозрачна и ясна. Она вбирает в себя конкретное содержание авторской ремарки и органически входит в образный строй сюжета.

Примерно в таком же плане художественного обобщения решается третий акт „Тристана”. Вместо замка с бруствером, дозорной вышкой и другими подробностями феодального быта, художник ограничился „унылым простором горизонта и печальными голыми скалами Бретани”².

Отстаивая многозначную лаконичность и символику декоративного оформления, Мейерхольд ищет поддержки у различных драматургов, писателей, деятелей театра, придерживающихся аналогичных воззрений. Вероятно, это была форма самозащиты от тех критиков, которые оберегали не только дух, но и букву вагнеровской музыкальной драмы.

Мейерхольд приводит, в частности, афоризм современного австрийского писателя Петера Альтенберга: „Японцы рисуют одну расцветшую ветку — и это весна. У нас рисуют всю весну — и это даже не расцветшая ветка”.

Сам по себе афоризм великолепен, но далеко не всегда удаётся при помощи одной цветущей ветки создать на сцене ощущение весны. Это зависит не только от мастерства художника. Это обусловлено характером драматургии, особенностью авторского стиля. Жанр иных произведений властно требует не одной (в расширительном смысле), а множества веток для создания впечатляющей картины весны. Никакие заранее заданные догмы и нормативы здесь неправомерны.

Между тем в наши дни лаконизм оформления спектакля возведен в какой-то канон, вследствие чего он приобрел характер трафарета и штампа. Кстати говоря, Г. А. Товстоногов смело разбил этот трафарет, поставив „Мещан” Максима Горького в антилаконичной манере. Его превосходный спектакль густо замешен на множестве бытовых деталей, очень тщательно воспроизведенных на сцене и на экране (я имею в виду кинематографическую версию спектакля).

Мейерхольд был убежденным противником любых форм догматизма, несомнимых с исканиями. В постановке „Тристана” он стремился синтезировать вековые традиции оперной сцены с художественными открытиями, сделанными им в первое

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 160.

² Там же.

пятилетие режиссерского творчества, руководствуясь методом строгого отбора выразительных средств.

Этой тенденцией проникнута статья „К постановке „Тристана и Изольды“ на Мариинском театре 30 октября 1909 года“. Она занимает важное место в литературном наследии Мейерхольда.

2

За Мейерхольдом со времен „Тристана и Изольды“ прочно утвердилась репутация режиссера, исходившего в своих оперных постановках из музыки как первоосновы спектакля. Об этом он сам говорил без всяких околичностей. По его убеждению, главной бедой оперных актеров является именно то, что в своем исполнительском искусстве они руководствуются не музыкой во всем ее богатстве выразительных средств, а ситуациями и текстом либретто.

Это положение Мейерхольда (а называя актеров, он имел в виду и режиссуру), при всей своей, быть может, чрезмерной категоричности (ибо оно не признает никаких нюансов в оценке актерской игры), тем не менее имеет глубокий прогрессивный смысл.

И. И. Соллертинский с такой же категоричностью говорил о Мейерхольде: „Мейерхольд **первый** (подчеркнуто мною. — *И. Г.*) режиссер в оперном театре, который заговорил о том, что каждый оперный актер — всего лишь один из голосов грандиозной, строго упорядоченной музыкально-сценической полифонии, которую — в точном соответствии партитуре композитора — строит оперный режиссер на театральных подмостках“¹.

Некоторые критики полагали, что Мейерхольд, будучи фанатичным приверженцем музыки в оперном театре, вообще не придавал значения тому, что написано в либретто: обращение к нему могло лишь повредить цельности режиссерской концепции, уходящей своими корнями в музыку и только музыку, властно определяющую от начала до конца не фабулу, а идейно-художественную сущность оперы.

С этим, конечно, невозможно согласиться. При постановке „Пиковой дамы“ в Малом оперном театре Мейерхольд строго и придирчиво изучал либретто Модеста Чайковского, сопоставляя его с пушкинской повестью. Мы знаем, к каким последствиям это привело.

Э. И. Каплан писал: „И вопреки своей прежней установке о примате музыки над либретто, хотя и считая, что действует

¹ Цит. по кн.: Ка п л а н Э. И. Жизнь в музыкальном театре. Л., 1969. С. 80.

во имя этого, Мейерхольд начинает работу над „Пиковой дамой“ с переделки либретто”¹. В этих словах слышится горький упрек любимому учителю, опровергшему свой собственный завет о „примате музыки над либретто”, завет столь драгоценный для Э. И. Каплана — режиссера-музыканта, что называется, от головы до пят.

В подтексте каплановского упрека звучит вопрос: правомерно ли вообще начинать с либретто, раз оно не имеет скольконибудь решающего значения в судьбе спектакля? Ведь примат исключает какое-либо равенство сторон или компонентов. Либретто, имеющее второстепенное значение, поглощается музыкой, которая за все в ответе, функции которой всеобъемлющи. В этом, казалось бы, есть своя логика, но, разбирая в подробностях мейерхольдовскую „Пиковую даму”, Э. И. Каплан доказывал, что переделки либретто нанесли самый существенный ущерб спектаклю, поскольку нарушились слитность музыки и текста, их органический синтез, их структурное и художественное единство. Из этого следует, на мой взгляд, что формула о „примате музыки над либретто”, при всей ее притягательной силе, по сути, искусственна и противоречит природе оперы.

Этой формуле контрастно противостоит знаменитый, насквозь полемический тезис Глюка, который гласит: „Прежде чем я приступаю к работе, я стараюсь во что бы то ни стало забыть, что я музыкант”. И далее великий реформатор оперного театра пишет: „Если мне уже ясны [литературная] композиция и характеристики главных персонажей, то я считаю оперу готовой, хотя бы я не написал еще ни одной ноты”².

Рихард Вагнер, варьируя глюковские мысли, утверждал, что, создавая либретто, он „был прежде всего поэт, а потом уже, при подробной разработке темы, и музыкант”. „Но я был тот поэт, — продолжает Вагнер, — который заранее предвидит момент, требующий музыкального выражения”³.

На мой взгляд, не подлежит никакому сомнению, что литературный текст не является для композитора первообразом, первоматерией оперы, но он воспринимает его глубоко индивидуально, предвидя в нем, как говорил Вагнер, „момент, требующий музыкального выражения”. В этом и состоит секрет композитора, выбирающего из океана поэзии и художественной

¹ Каплан Э. И. Цит. кн. С. 87.

² Цит. по кн.: Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. Л., 1956. С. 24 — 25.

³ Вагнер Рихард. Моя жизнь: Мемуары. Письма. Дневники: В 4 т. Спб., 1911—12. Т. 4. С. 406.

прозы то произведение, которое становится для него исключительным, единственным и неповторимым.

Мне кажется, что режиссеру очень важно не только понять и осмыслить этот выбор композитора, но и подвергнуть профессиональному, а не дилетантскому анализу литературный первоисточник и либретто, а искусство анализа неразрывно связано с умением прочесть текст, что также является своего рода искусством, требующим эстетической чуткости, гибкости ума и, разумеется, эрудиции. История постановки „Пиковой дамы“ подтверждает, что Мейерхольд чрезвычайно скрупулезно читал литературные тексты, лежащие в основе оперы Чайковского.

Можно с полным основанием предположить, что Мейерхольд, в совершенстве владевший немецким языком, читал либретто „Тристана и Изольды“ в оригинале, ибо перевод Всеволода Чехихина и даже Виктора Коломийцева не в состоянии передать на русский язык все своеобразие подлинника. Мы знаем о мучениях, испытанных Вагнером, когда он редактировал для парижской постановки перевод „Тангейзера“ на французский язык. По словам композитора, переводчики зачастую просиживали с ним „по четыре часа кряду, придумывая несколько стихов“¹.

Следует напомнить, что Вагнер придавал отнюдь не прикладное, а совершенно самостоятельное художественное значение своим оперным либретто. Он относил их к сфере поэзии и драматургии. Так, композитор рассказывал, что ему приходилось читать в кругу знатоков искусства либретто „Тристана“ и оно произвело очень сильное впечатление на слушателей и без музыкального сопровождения.

Какова же действительная литературная ценность вагнеровских либретто? На этот счет существуют разные, порою прямо противоположные мнения. Такой тонкий стилист, замечательный писатель и музыкант, как Томас Манн, преклонявшийся, кстати говоря, перед творчеством Вагнера, пишет по этому поводу следующее: „С точки зрения художественной речи им [либретто] зачастую присуще нечто напыщенное и вычурное, частью и детское, некая величественная, самовластная некомпетентность — с прожилками подлинной гениальности, мощи, напряженности, извечной красоты... На фоне дерзко-дилетантского возникают блестящие словесной гениальности...“².

Само собой разумеется, что режиссеру, который понимает, какую громадную роль играет в опере слово (а таким, не

¹ Вагнер Рихард. Цит. кн. Т. 3. С. 175.

² Манн Томас. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 6. Л.; 1938. С. 313 — 314.

сомненно, был Мейерхольд!), гораздо легче иметь дело с гениальным дилетантом в области поэзии, чем с профессиональной посредственностью. Но дело в том, что в эквиритмическом переводе „блестки словесной гениальности“, о которых говорил Томас Манн, как правило, стираются и тускнеют. На первый план выступают противоположные компоненты вагнеровского литературного стиля: напыщенность и вычурность.

Неистовый вагнерианец В. П. Коломийцев, превосходный музыкант и литератор, создавший образцовые для своего времени переводы тетралогии и других главных произведений Вагнера, жаловался в письме к Л. В. Собинову на особые трудности перевода „Тристана и Изольды“¹. Юмористический тон его заключительных строк свидетельствует о том, что переводчик остался доволен своей работой. Разделял ли такое убеждение Мейерхольд, вскоре приступивший к постановке „Тристана“ в переводе В. П. Коломийцева? (Письмо к Собинову датировано августом 1907 года, а через несколько месяцев клавиш вышел из печати.)

Известно, что Всеволод Эмильевич сам переводил с немецкого и относился к этому делу с большой взыскательностью и ответственностью. В одном случае он даже счел нужным послать для просмотра свой перевод драмы Гауптмана „Перед восходом солнца“ не какому-нибудь ординарному литератору, а самому А. П. Чехову, причем просил его „читать с карандашом и отмечать всякую стилистическую неловкость или неясно выраженный смысл“².

Но читал ли сам Мейерхольд с „карандашом“ в руках перевод „Тристана“, ибо, при всех его достоинствах, в нем немало уязвимых мест? Думается, что на этот вопрос можно с уверенностью ответить утвердительно. Режиссера — мастера слова, конечно, беспокоил то тут, то там „неясно выраженный смысл“. Ведь не случайно он в полемике с А. Н. Бенуа по поводу постановки „Тристана“ приводит обширную цитату из либретто по-немецки, полагая, что русская версия далеко не равнозначна и идентична оригиналу.

Дух критицизма, свойственный Мейерхольду, несомненно побуждал его обращаться к переводчику с различного рода замечаниями, предложениями или по крайней мере вопросами. Но, выражаясь по-современному, о работе режиссера с автором перевода история умалчивает.

Удивительно, что в сборнике статей и писем В. П. Коломийцева нет никаких следов переписки или переговоров с Мейерхольдом, которые, бесспорно, имели место. Произошло это,

¹ Коломийцев В. Статьи и письма. Л., 1971. С. 173.

² Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 80.

вероятно, потому, что до нас не дошли утерянные или уничтоженные документы и письма.

3

В статьях о „Тристане и Изольде“ (я имею в виду не только известную экспозицию спектакля, но и своеобразный постскрипtum к ней, носящий название «После постановки „Тристана и Изольды“» и датированный 1910 годом) Мейерхольд неоднократно касается проблемы преломления мифа в творчестве Вагнера, опираясь на высказывания самого композитора и безоговорочно принимая концепцию Анри Лиштанберже, изложенную в его книге „Рихард Вагнер как поэт и мыслитель“. Оба эти источника не свободны от явных противоречий, которых, естественно, не избежал и Мейерхольд.

Проблема мифа имеет самое непосредственное отношение к мейерхольдовскому спектаклю, и вместе с тем она выходит за его пределы, приобретая общеэстетическое значение в период постановки „Тристана“.

И. И. Соллертинский заметил, что „со времен Шеллинга никогда о мифе не писали столь много и глубокомысленно, как около 1910 г.“¹. Само собой разумеется, что вагнеровская музыкальная драма, основанная главным образом на мифологических сюжетах, заняла одно из центральных мест и в русских теориях мифа.

Поэт-символист Вячеслав Иванов писал о Вагнере: „Мирообъятный замысел его жизни, его великое дерзновение поистине было внушением Дионисовым. Над темным океаном Симфонии Вагнер-чародей разостлал сквозное златотканое марево аполлинийского сна-мифа“². Вячеслав Иванов пользуется здесь терминологией Фридриха Ницше, согласно которой дионисизм является воплощением субъективного начала, а аполлинизм — объективного. Историк русского театра С. Н. Дурылин вслед за Вячеславом Ивановым писал в начале десятих годов: „Вагнер никогда не пользовался в России таким вниманием... как ныне“. И отмечал, что главное его достоинство состоит именно в том, что он является „художником-мифомыслителем“³.

Если совлечь с Вагнера „златотканое марево“ и другие крайне изысканные одежды, скроенные его комментаторами симво-

¹ История советского театра. Л., 1933. Т. 1. С. 315.

² Цит. по кн.: Дурылин Сергей. Рихард Вагнер и Россия. М., 1913. С. 10.

³ Там же. С. 65.

листского толка, то можно обнаружить тщательно продуманную композитором трактовку мифологического материала. Не следует думать, что его восприятие фольклорного сказания или мифа было статичным, раз и навсегда установленным. Оно как раз претерпевало различного рода изменения и в идейном, и в эстетическом плане. Чтобы убедиться в этом, достаточно беглого взгляда на вагнеровские оперы от „Моряка-капитальца“ до „Парсифаля“.

Как бы опровергая своих будущих символистски настроенных толкователей, Вагнер с полной определенностью утверждал, что и в поэтическом, и в музыкальном творчестве „нельзя недооценивать значение мысли“, что современное произведение „не может быть создано иначе, как сознательно“¹. В „Обращении к друзьям“ композитор писал о необходимости „освободить... мифы от противоречивых воздействий христианской мысли и восстановить в них вечную поэму чистой человечности“². Он также подчеркивал, что интерес к мифу означает для него возврат к началам народного искусства, поскольку он порожден народным творчеством. Исходя из этого, создатель музыкальной драмы, работая над „Кольцом нибелунга“, черпал материал из древнейшего скандинавского сказания в гораздо большей мере, чем из немецкой феодально-христианской версии „Песни о нибелунгах“.

Иной принцип лежит в основе трактовки сказания о „Тристане“. Оно пользовалось популярностью со времен Данте, его возрождали романтики, но своей мировой славой оно все же обязано Вагнеру. Композитора на этот раз не устраивала архаическая версия сюжета, в которой акцентируется изворотливость, хитрость влюбленных, стремящихся обмануть старого мужа-ревнивца.

Важнейшим источником этой вагнеровской оперы послужил немецкий рыцарский роман замечательного поэта-переводчика Готфрида Страсбургского, относящийся к началу XIII века. Готфрид, будучи крупнейшим мастером куртуазного стиля, устранил из своего стихотворного романа о „Тристане“ все грубые, с его точки зрения, детали и краски, снижающие концепцию благородной рыцарской любви. Он выдвинул на первый план лирический пафос и психологические мотивы в поведении влюбленной пары. Это больше всего и привлекло Вагнера. Поэтому, как мне кажется, нельзя согласиться с утверждением Анри Лиштанберже (которому следовал и Мейерхольд) о примитивности и антипсихологизме мифологического

¹ Цит. по кн.: М а н н Т о м а с. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 6. С. 344.

² Вагнер Рихард. Цит. кн. Т. 4. С. 377.

материала, образующего сущность вагнеровской музыкальной драмы вообще и „Тристана“ в частности.

Не следует, конечно, думать, что Вагнер строго придерживался духа и буквы романа Готфрида Страсбургского. В преемственности его сюжетных традиций возникли различного рода притяжения и отталкивания. Композитору не понадобились тщательные зарисовки придворного быта. Он отказался от конфликта между любовью и долгом, который разворачивается в романе, и совершенно по-новому истолковал тему смерти героев.

При всей прелести готфридовского стиля, он показался Вагнеру слишком безмятежным. Вот, например, как изображается в романе сцена после вкушения рокового любовного напитка. Я приведу лишь небольшой фрагмент этой сцены:

Страдал он тем, что и она.
У них душа была одна.
Но, мучимы одним недугом,
Они таились друг пред другом.
Тому причину был стыд
И недоверье, что велит
Скрывать желаний выраженье.
Хоть страстной воли напряженье
К единой цели их влекло,
Обоим было тяжело
Признаться в чувствах, и вначале
Таились оба и молчали...

(Перевод О. Румера)

Мы хорошо знаем, что вагнеровские влюбленные, вкусив напиток, не „таились“ и не „молчали“. Они бросаются друг другу в объятия, их охватывает с молниеносной и сокрушительной силой экстаз страсти.

Вагнер испытывал потребность раскрасить повествование средневекового поэта, зажечь это повествование тем пламенем, который бушевал в его собственной груди, когда он писал своего „Тристана“.

В операх Вагнера звучат в той или иной мере и форме субъективные мотивы. Он сам весьма живописно рассказывает, что судьба бесприютного Моряка-скитальца, который носит по бурному морю, живо ассоциировалась у него с его собственной судьбой. Однако ни в одном его произведении так не силен личный элемент, как в „Тристане и Изольде“.

Об этой опере он писал: „Это детище моих величайших страданий“¹. По собственному признанию Вагнера, мысль о драматической обработке сюжета о Тристане и Изольде была подсказана его другом Карлом Риттером, сделавшим самостоя-

¹ Вагнер Рихард. Цит. кн. Т. 4. С. 146.

тельные наброски на эту тему. „Я указал молодому другу, — вспоминает Вагнер, — все недочеты его концепции. Риттер подчеркивал главным образом эффектные положения романа, меня же привлекала его глубоко трагическая основа...“¹. В письме к Листу, датированном 1854 годом, звучат скорбные слова, напоминающие погребальный звон: „В голове у меня бродит мысль о „Тристане и Изольде“... Черным флагом, который веет в последнем акте, прикрою самого себя и умру“².

Характерно, что Вагнер был убежден в том, что свои безнадельные и безотрадные мысли и чувства он сумеет с наибольшей полнотой выразить именно в сюжете о Тристане и Изольде, в сюжете о любви, которая сильнее смерти. Но дело в том, что Вагнер трансформировал эту главную идею старинного сказания и написал оперу о муках любви и о смерти, несущей покой и освобождение.

Такая концепция, как известно, складывалась под влиянием книги Артура Шопенгауэра „Мир как воля и представление“, которую Томас Манн назвал катехизисом европейского пессимизма второй половины XIX века. Вагнер связывал свой замысел „Тристана“, его трактовку с Шопенгауэром, чтение которого произвело на него неотразимое впечатление, но он, по понятным причинам, обходит молчанием личные трагические мотивы, побудившие его искать смерти, покрыться „черным флагом“ и умереть.

Хорошо известно, что история создания „Тристана“ теснейшим образом соприкасается с историей пылкой, страстной и глубоко несчастливой любви Вагнера к поэтессе и музыкантше Матильде Везендонк. Она была женой его друга и щедрого покровителя, давшего ему приют в Швейцарии в годы изгнания. Влюбленные не „таились“ и не „молчали“. Матильда призналась мужу в недозволенной, но целомудренной страсти и все же не покинула его. Таким образом, сама жизнь создала некий треугольник, который накладывался на другой, выплывший из седой поэтической старины: Тристан, Изольда, муж Изольды — великодушный и доверчивый король Марк.

Все, что находится за пределами этого треугольника, не вызывает интереса у Вагнера. Вероятно, поэтому событийная линия, внешнее действие выдержаны в небывалой для него лаконичной манере. В беседе с Карлом Риттером Вагнер говорил: „Мысленно я отбрасывал все случайные детали“. Следовательно, еще перед началом работы над либретто он стремился свести сложную сюжетную интригу, изобилующую

¹ Вагнер Рихард. Цит. кн. Т. 3. С. 66.

² Там же. Т. 4. С. 103.

множеством прекрасных подробностей, к минимальному количеству сцен. Трагическая поэма о любви и смерти должна была воплотиться в образах Тристана и Изольды, причем внутренняя жизнь Тристана стала удивительно совпадать и перекликаться с душевным миром автора.

Конечно, многие художники обладают способностью перевоплощаться, сливаться в период творчества с изображаемым характером. Флобер говорил: „Эмма Бовари — это я“. Такое признание обладает огромной емкостью, хотя мы и осознаем его условность. П. И. Чайковского волновала до слез судьба Германа, превратившегося из поэтической фикции в живую личность — близкую и дорогую для композитора. Однако в вагнеровской опере мы имеем дело с другим феноменом.

В ряде важнейших сцен Вагнер, на мой взгляд, не перевоплощается, а непосредственно и вполне реально выражает себя под маской Тристана, который, таким образом, становится alter ego, то есть другим „я“ автора. Это ощущение обостряется при чтении интимных писем композитора к Матильде Везендонк. В них поражает не только смысловое, но и текстуальное сходство с языком, на котором изъясняется в любовном экстазе Тристан. Исповедальные вагнеровские письма как бы оживают, озвучиваются, приобретая объективное художественное значение. Вот, например, отрывок из письма, написанного в разгар работы над „Тристаном“: „Дитя мое... какой-то голос изнутри страстно зовет меня к покою... Так отдадимся же вместе прекрасной смерти! Она умиротворяет и успокаивает наши страсти и желания. Умрем блаженной смертью с тихо просветленным взором и святою улыбкою прекрасного торжества! Для других никакого ущерба! А для нас — победа!“¹.

Отсюда непрестанное возбуждение, гигантский эмоциональный накал, царящие в музыке, отсюда тема любовного томления, сочетающаяся с темой смерти, победно шествующей со второго акта к финалу оперы. Субъективные, личные мотивы обусловили особенную привязанность Вагнера к „Тристану и Изольде“ — самому любимому его творению, ради которого он надолго прекратил работу над оперой „Зигфрид“.

В дневниковой записи от 8 декабря 1858 года мы читаем: „Со вчерашнего дня я опять занимаюсь „Тристаном“. Я все еще вожусь со вторым актом. Но какая намечается у меня музыка! Я мог бы работать над этой музыкой всю жизнь. Она будет глубока и прекрасна. <... > Ничего подобного я еще никогда не писал. Но зато я весь окончательно растуя в этой музыке.

¹ Вагнер Рихард. Цит. кн. Т. 4. С. 224 — 225.

Дойду до конца, но слушать ее не буду. Буду жить в ней вечно. А вместе со мною... [ты, Матильда]"¹.

После всего сказанного выше, утверждение Мейерхольда о том, что Вагнер создавал образы „крупными штрихами“ с „упрощенными контурами“, мне представляется по меньшей мере спорным. „Упрощению“ нет места даже в средневековом романе о Тристане, а тем более в вагнеровском произведении.

Мейерхольд в своей статье о постановке „Тристана“ не касается культуры ночи, так настойчиво акцентируемого Вагнером и имеющего большой идейно-эстетический смысл в структуре оперы, а следовательно, и в режиссерской ее интерпретации. И Тристан, и Изольда проклинаят день, несущий ложь, коварство, обман, и прославляют ночь, олицетворяющую высшую правду, основанную на полной эмансипации чувства, которое, в отличие от разума, никогда не обманывает. Нельзя не учитывать того, что, восстав против ненавистного Дня, Вагнер избрал в качестве блага Ночь, ведущую к смерти. Это противоречит мифологическому, фольклорному восприятию природы. Известно, что с древнейших времен в народной поэзии звучит устойчивый мотив воспевания утра, дня, света и, как контраст, мотив страха перед черной ночью с ее зловещими птицами, топкими болотами, дремучими, непроходимыми лесами, враждебными человеку.

4

Шекспир, пред которым преклонялся Вагнер, следовал этой народно-поэтической традиции. Известный шекспировед А. А. Смирнов указал на то, что в некоторых шекспировских трагедиях дается сквозное противопоставление света и солнца ночному мраку, несущему злобу и гибель. Это, например, ярко выражено в словах Макбета: „Цепенеть и засыпать начинают добрые созданья дня, меж тем как черные слуги ночи встают для ловли своей добычи“². Аналогичных взглядов придерживался и Гете, воскликнувший: „Хвала божественно зачавшемуся дню!“ И у Моцарта в „Волшебной флейте“ Королеве ночи, олицетворяющей зло, противостоит ослепительно яркий солнечный свет в царстве мудреца Зарастро.

Вагнер, будучи убежденным поборником мифа, тем не менее в своем восприятии ночи отрицает его. Он проникается мироощущением ранних немецких романтиков, среди которых

¹ Вагнер Рихард. Цит. кн. Т. 4. С. 277.

² Смирнов А. Из истории западноевропейской литературы. М.; Л., 1965. С. 198.

в первую очередь следует упомянуть Новалиса – талантливого, мистически настроенного, болезненного поэта, скончавшегося в 1801 году в двадцативосьмилетнем возрасте. Широкую популярность приобрели (и не только в Германии) его „Гимны к ночи“. Новалис, в противоположность и Шекспиру, и Гете – певцам утра, с тоскою спрашивает: „Ужель всегда должно к нам утро возвращаться?“ Этот вопрос неоднократно повторяют Тристан и Изольда. Вагнеровские герои, называя друг друга людьми „обреченными ночи“, дословно воспроизводят формулу Новалиса.

Почему же все-таки Мейерхольд, проявивший острый интерес к общей проблематике драматургии Вагнера – к поэтике мифа, к соотношению исторических и мифологических категорий, не счел нужным интерпретировать в своей статье тему ночи, мимо которой не проходили исследователи „Тристана?“

Мне кажется, что Мейерхольд в период постановки „Тристана“ критически относился к выдвинутой Вагнером-либреттистом проблеме дня и ночи, полагая, что она носит чрезмерно умозрительный характер, не вяжущийся с любовной сценой, в которой должна доминировать эмоция, воплощенная средствами музыки, а не абстрактные рассуждения на философские темы. В этом режиссер, несомненно, видел драматургический просчет автора либретто. Можно предположить, что, впервые ставя оперу, да к тому же очень любимую, Мейерхольд не считал себя вправе порицать ее создателя. Он это сделал позже, уже после премьеры „Тристана“, в 1910 году.

В ответ на рецензию А. Н. Бенуа Всеволод Эмильевич писал: „Если сравнить „Тристана и Изольду“ в обработке Жозефа Бедье¹ или, например, драму E.Hardt'a „Tantriss der Narr“ [„Шут Тантрис“ Э. Хардта] с вагнеровским текстом, видим, как пострадала у Вагнера драматическая архитектура от того, что он намеренно в оси драмы сконцентрировал только то из мифа, что не мешало ему строить сложную философскую концепцию о Жизни и Смерти... В центре музыкальной драмы, во втором акте, длинный дуэт Тристана и Изольды, весь построенный на отношении героев к Дню как символу действительности, лежащей в мире позитивного, и Ночи как символу жизни иррациональной. Гениально построенная музыка погружает слушателя в тот мир грез, где немыслима никакая мозговая работа“².

В последних словах Мейерхольда легко заметить тенденцию к девальвации, снижению вагнеровского культа ночи. Восприя-

¹ В 1900 году французский ученый Жозеф Бедье опубликовал вольный, ярко художественный пересказ древнейшей версии романа о Тристане.

² Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 199.

тие текста либретто, выдержанного в подчеркнуто возвышенном и несколько выпяченном стиле, он нарочито прозаически называет „мозговой работой“. Такая тенденция нарастает. Режиссер далее не без иронии пишет, что текст упомянутого дуэта из второго акта есть не что иное, как „чрезмерное обмозговывание (подчеркнуто мною. — И. Г.) вопроса о Дне и Ночи“¹.

Этот точно рассчитанный вульгаризм призван эпатировать читателей, ибо он вступает в резчайший контраст не только с языком либретто, но и с крайне изощренной лексикой Вячеслава Иванова (вспомним его „златотканое марево“) и с высокопарной фразеологией рецензии А. Н. Бенуа. Мне кажется, что Мейерхольд, в избытке насытившийся словесной претенциозностью и вычурностью самого Вагнера и его комментаторов, истосковался по простоте, по безыскусственной разговорной интонации. В этом я вижу психологический подтекст его эпатирующего просторечия. В конце концов, он мог выразить свою мысль в иной, так называемой академической форме, но он не пожелал этого сделать, полемизируя с утонченностью и манерностью. Что касается существа проблемы дня и ночи в ее идейном, философском аспекте, то она не подверглась анализу. Режиссер лишь подчеркивает ее неуместность в любовной сцене второго акта.

Таким образом, за четверть века до постановки „Пиковой дамы“ Мейерхольд не оставался безразличным к либретто, прекрасно понимая, какое громадное значение оно имеет. Ведь нам неизвестен характер взаимоотношений режиссера и переводчика, о чем говорилось выше. Тем не менее в 1909 году Мейерхольд был еще очень далек от намерений предлагать или делать свою редакцию словесной, а тем более музыкальной драматургии оперы, которую ему предстояло ставить, или, как он говорил в те времена, инсценировать.

5

Вагнерианцы считали своего кумира „фанатиком сценичности“, „реформатором музыкальной драмы“, „строителем синтетического театра будущей эпохи“. Такая репутация сложилась в результате вагнеровских теоретических работ, многочисленных высказываний в мемуарах, дневниках, письмах. Мейерхольд во многом разделял театральные взгляды Вагнера. Он часто ссылается на них в своей статье о постановке „Тристана и Изольды“.

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 200.

Вагнер, как известно, высказывал острое недовольство не только состоянием современной ему оперной сцены, но и неподготовленностью, косностью публики, чья фантазия немощна и убога, чей вкус испорчен рутинной. Он мечтал о новом театре, новых актерах, новых зрителях. И это не могло не импонировать Мейерхольду.

В письме Вагнера к дирижеру и литератору Августу Рекелю от 8 июня 1853 года мы читаем: „Теперьшние постановки „Тангейзера“ и „Лоэнгрин“... на сценах немецких театров не представляют для меня ни малейшего художественного интереса. Знаю, что лица, в чьих руках находятся эти постановки, совершенно не считаются с моими артистическими намерениями и ни в чем решительно существенно не поднимаются над рутинными приемами старой оперы... Я... равнодушен к судьбам моих произведений, пока нынешнее печальное состояние оперы в целом не изменится к лучшему“¹.

В другом письме к тому же адресату композитор снова возвращается к этой проблеме и с деланным спокойствием замечает: „...я почти совершенно равнодушен к этому проституированию моих произведений“². Это словечко „почти“ весьма многозначительно. Вагнер с его неистовым темпераментом, конечно, не мог быть равнодушен к „проституированию“ его опер. Он кипел негодованием. Если бы это было не так, то в Байрейте вряд ли был бы построен вагнеровский театр.

В пятидесятых годах, задолго до открытия Байрейтского театра, его основатель уповал на артистическую молодежь, не погубленную, как он выразился, оперной сценой. Ему казалась вполне реальной организация некой студии для обучения и воспитания актеров-вокалистов, не обремененных грузом пагубных традиций, свойственных профессиональному театру. Ему хотелось сжечь мосты, соединяющие интерпретацию его творений и с прошлым, и с настоящим. Об этих планах Вагнер делился с Рекелем в письме от 25 января 1854 года: „Но... актеры?! Тяжко мне! <...> О так называемых „знаменитостях“ я совершенно не думаю. <...> Лучше всего было бы составить труппу (из молодежи. — И. Г.) и держать ее целый год, не давая ей выступать публично. Я вел бы с нею ежедневные беседы, развивая ее чисто человеческие и артистические силы, давая ей возможность постепенно созревать для предстоящей ей задачи“³.

Этот проект остался лишь благим пожеланием. Нечто подобное произошло через столетия с молодым Мейерхоль-

¹ Вагнер Рихард. Цит. кн. Т. 4. С. 165 — 166.

² Там же. С. 188.

³ Там же. С. 185.

дом, а когда он приступил к постановке „Тристана“ в Мариинском театре, то имел дело только со „знаменитостями“.

Но допустим, что Вагнеру удалось бы осуществить свой замысел и открыть студию. Каким представлялся ему оперный актер, достойный исполнитель его произведений? На этот вопрос он наиболее конкретно ответил в „Обращении к друзьям“, написанном в 1851 году вслед за книгой „Опера и драма“.

В „Обращении“ мы читаем о горьком разочаровании, испытанном композитором после постановки „Тангейзера“ в Дрездене. Вот как автор объясняет причину этой неудачи: „...тут я впервые с резкой определенностью почувствовал, что характер обычных у нас оперных представлений идет в полный разрез с тем, что требую от сцены я. В нашей опере на первом плане стоит *певец*, с чисто материальным действием своих голосовых средств, а *исполнитель* занимает второе или даже еще менее видное место. Соответственно этому и публика прежде всего требует услаждения своего слухового нерва и почти совершенно не думает наслаждаться драматическим представлением. Мои же требования сводились как раз к обратному: мне нужен был в первую голову исполнитель, а певец только как помощник исполнителя — нужна была, значит, и публика, которая ставила бы одинаковые со мной требования. Только при таких условиях — это было для меня ясно — можно было бы говорить о впечатлении от самой вещи“¹.

Итак, упорно отстаивая идею синтетического искусства музыкального театра, Вагнер тем не менее нарушает единство, слитность и гармонию художественного исполнения. Он устанавливает искусственную иерархическую лесенку, верхняя ступенька которой предназначена для актера, а нижняя — для вокалиста, хотя оба они реально существуют в одном лице. И именно об этом единстве с такой убедительностью писал Мейерхольд, анализируя творчество Шаляпина.

Можно предположить, что Вагнер, борющийся за укрупнение драматического начала в оперном театре, нарочито отводит на второй план певца, превращая его в „помощника исполнителя“. Быть может, этот резкий, неуклюжий оборот понадобился Вагнеру для того, чтобы с еще большей энергией утвердить свою излюбленную мысль о том, что музыка сама по себе не может стать основой драмы, что в пении чрезвычайно важна декламация, что, принимаясь за создание оперы, он выступает прежде всего как поэт, а потом уже музыкант. Помимо этого, Вагнер в других своих работах писал о необходимости „пластического совершенства живого человека“, действующего на сцене, о принципе „пластического преобразования“ актера. Мейер-

¹ Вагнер Рихард. Цит. кн. Т. 4. С. 380.

хольд с большим сочувствием цитировал в статье о „Тристане“ этот вагнеровский тезис.

Но вот что произошло с Вагнером, когда он перешел от теоретических положений о певце как „помощнике исполнителя“ к непосредственной театральной практике. „Тристан“, заверченный в 1859 году, тщетно ждал сценического воплощения. Знаменитый Венский театр после семидесяти семи репетиций прекратил работу над оперой, считая ее неисполнимой.

Судьба „Тристана“ казалась безнадежной до тех пор, пока в 1864 году юный баварский король Людвиг II, страстный поклонник Вагнера, не пригласил его в Мюнхен. Здесь ему были предоставлены неограниченные возможности для постановки любимой оперы. Что же сделал композитор? Он без всяких колебаний пригласил на заглавную роль Людвиг Шнорра. Этот первоклассный певец, по отзывам современников, производил своей внешностью комическое впечатление. Бедный тенор страдал болезненным ожирением и, конечно, выглядел демонстративным анти-Тристаном. Вагнер давно знал об этом и в свое время даже не пожелал с ним познакомиться. Но когда он впервые услышал Людвиг Шнорра, все столь обоснованные рассуждения об актерском „пластическом совершенстве“, без которого немислимо подлинное театральное искусство, были перечеркнуты и забыты.

Один из приятелей Вагнера — Эдуард Шюре — писал о замечательном певце: „Его серебристый, чистый голос, мягкий и цельный, как звук колокола, принес нам могучие волнения юности и все огненное вдохновение жизни“¹.

Строгий и придирчивый Вагнер был не только потрясен пением Шнорра, но был безмерно счастлив. Его письма по этому поводу переполнены радостью, которую может испытать настоящий художник, нашедший искомое. Слушая певца, он как бы видел Тристана именно таким, каким он был задуман. Образная сила вокала оказалась чудотворной и всемогущей.

Однако слово „видел“ имеет в данном случае расширительный или переносный смысл, так как Вагнер, по свидетельству современников, сидел на репетициях „Тристана“ с закрытыми глазами. Игорь Стравинский писал: „Я всегда терпеть не мог слушать музыку с закрытыми глазами, без активного участия зрения. Зрительное восприятие жеста и всех движений тела, из которых возникает музыка, совершенно необходимо, чтобы охватить ее во всей полноте“².

А вот Вагнер закрывал глаза, слушая свою музыку, и это породило различные кривотолки. Почему он, действительно,

¹ Вагнер Рихард. Цит. кн. Т. 4. С. 544.

² Стравинский Игорь. Хроника моей жизни. Л., 1963. С. 122.

закрывал глаза? Быть может, он искавал от блаженства? Быть может, он, говоря словами Стравинского, опасался того, что „зрительное восприятие жеста и всех движений тела, из которых возникает музыка“, нанесло бы ущерб художественной иллюзии, поскольку внешность певца вопиюще не соответствовала образу Тристана? Если это так, то можно предположить, что к восторгу Вагнера примешивалась какая-то горечь, на которую он, условно говоря, закрывал глаза.

Мейерхольд ничего не пишет в своей статье о репетициях „Тристана“ в Мюнхене, но он вспоминает, что Вагнер имел обыкновение сидеть на байрейтских представлениях (а это было много лет спустя) с закрытыми глазами и советовал так же поступать своим знакомым. Мейерхольд дает этому феномену объяснение, которое на первый взгляд кажется логичным: спектакли были столь скверны, а музыка в них звучала столь хорошо, что не следовало оскорблять зрение, а следовало слушать с закрытыми глазами. Мейерхольд пишет: „...вагнеровские постановки заставляют слушать музыку, не смотря на сцену. Не оттого ли Вагнер, как рассказывают его интимные друзья, во время представлений в Байрейте подходил к знакомым и своими руками закрывал им глаза, чтобы они полнее могли отдаться чарам чистой симфонии“¹.

Если принять эту версию, то Вагнер — этот общепризнанный „фанатик сценичности“ (а это мнение о нем разделял и Мейерхольд) — изменил своим идеалам синтетического театра то ли потому, что они неосуществимы, то ли потому, что они были ложны. С этим невозможно согласиться. Известно, что Байрейтский театр строился с таким расчетом, чтобы все в нем, по замыслу Вагнера, было подчинено максимальному восприятию сценического действия. Ради этой цели зрительный зал в форме амфитеатра погружался в полный мрак; в нем отсутствовали ложи, из которых недостаточно отчетливо видна сцена; даже оркестр был невидим, чтобы не привлекать к себе внимание зрителей.

П. И. Чайковский, приехавший в августе 1876 года в Байрейт на премьеру тетралогии „Кольцо нибелунга“, писал в своих очерках: „Вагнер хочет, чтоб его слушатель не был развлекаем от сцены решительно ничем и чтоб ему казалось, что будто кроме его и сцены, в минуту слушания не существует ничего в мире“². Может быть, Вагнер почувствовал, что его стремления и надежды не оправдались? Ничего подобного! Чайковский рассказывает, что после завершения показа тетралогии в Байрейтском театре Вагнер был исполнен величайшей гордости.

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 158.

² Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. С. 305.

Что касается мюнхенских представлений „Тристана“ в июне 1865 года с участием Людвиг Шнорра и его супруги Мальвины (исполнявшей партию Изольды), то они привели Вагнера в состояние настоящего экстаза. Вот что он, например, пишет после третьего спектакля Шнорру и его жене: „Ни с чем не сравнимый подвиг свершился... знайте, дорогие мои, что имена ваши никогда не изгладятся из памяти людей! Это вы принесли с собой весну, давшую тепло моим творениям, моим замыслам — силу и свет!“¹.

Читая эти строки, невозможно поверить, что Вагнер только слушал исполнителей заглавных ролей, не видя их. Это абсолютный нонсенс! Надо думать, что он не только закрывал, но и широко открывал глаза и в них сиял восторг.

В своих воспоминаниях о Людвиге Шнорре автор „Тристана“ пишет, что этот артист „проник в идеальную сущность моей драмы и глубоко сжился с ней. Ни одна нить психологической ткани не осталась незамеченной, самые скрытые оттенки, самые нежные черты душевных переживаний нашли выражение в его игре“ (подчеркнуто мною. — *И. Г.*)².

Заметим, что здесь говорится об *игре* актера, главным компонентом которой, по всей вероятности, были безупречное пение и музыкальность. Они-то и преобразжали Шнорра, наделяли его исполнение в целом неотразимой выразительностью. Следовательно, искусственная вагнеровская схема, согласно которой вокалу отводилось второстепенное место, оказалась несостоятельной.

П. И. Чайковский, знавший цену человеческому голосу, порицал за эту схему автора „Нибелунгов“. Несколько заостряя его мысль, он утверждал, что, в соответствии с вагнеровскими принципами, „опера есть не что иное, как драма, сопровождаемая музыкой“, и в этой драме „должны говорить, а не петь“³.

А ведь Людвиг Шнорр не говорил, а пел, и, должно быть, пел великолепно и в гигантском дуэте второго акта, требующем исключительного вокального мастерства, и в феноменальной по трудности сцене смерти Тристана. И именно искусство пения, вопреки вагнеровской теории, вознесло его на ту высоту, которая ошеломила композитора.

Тем не менее очень требовательные зрители отмечали в исполнении Шнорра противоречие между формой и содержанием: внешние и внутренние данные певца не совпадали.

Мейерхольд стремился к единству вокально-сценического

¹ Вагнер Рихард. Цит. кн. Т. 4. С. 484.

² Там же. С. 544.

³ Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. С. 325.

образа. „Координация движения внутреннего и внешнего“, если воспользоваться формулировкой Игоря Ильинского, вообще составляла основу режиссерского мастерства и школы Мейерхольтда¹. Ставя „Тристана“, он был убежден в том, что вагнеровская музыка обладает неисчерпаемой образной силой, и испытывал к ней безграничное доверие и любовь. Задача состояла в том, чтобы вызвать к своему спектаклю доверие и любовь труппы Мариинского театра, публики и критики. Это была, мягко говоря, нелегкая задача.

Петербургские критики в те времена, так же как и в наши дни, были разные: талантливые и бездарные, умные и глупые. Но среди них были люди, обладавшие обширнейшими знаниями во всех сферах мировой культуры и пользовавшиеся громадным авторитетом. Я бы не сказал, однако, что этот авторитет был непререкаем.

Режиссеры в ту пору имели обыкновение публично (устно и письменно) пререкались не только со своими коллегами, но и с корифеями художественной критики. Мейерхольтд, в частности, вступал в горячие споры со своим постоянным оппонентом Александром Бенуа и по поводу постановки „Тристана и Изольды“. Ныне такая форма общения среди деятелей искусства, как известно, не практикуется. Не знаю: хорошо ли это или плохо?

6

В 1957 году вышла книга о Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова. В ней можно прочесть негодующие строки о мейерхольтдовском „Тристане“. Не давая себе труда хотя бы бегло проанализировать спектакль, автор пишет, что на сцене прославленного театра появилась опера Вагнера „в мистико-эротическом истолковании Мейерхольтда в духе русского неоницшеанства“². Само собой разумеется, что такой набор замысловатых слов понадобился автору только для того, чтобы напугать читателей и „по-ученому“ выбрать Мейерхольтда. В этом сказались инерция нигилистического отношения к режиссерскому творчеству Мейерхольтда, бытовавшая на протяжении нескольких десятилетий.

Характерно, что в полемике, развернувшейся вокруг спектакля „Тристан и Изольда“, режиссера упрекали в декадентстве

¹ Литературная газета. 1974. № 8. 20 февр.

² Государственный орденa Ленина академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова. Л., 1957. С. 20.

и модернизме как раз самые заскорузлые критики-консерваторы. Между тем через два месяца после премьеры „Тристана“, в январе 1910 года, Мейерхольд опубликовал рецензию на постановку в петербургском Новом драматическом театре пьесы Бернарда Шоу „Цезарь и Клеопатра“, в которой он с иронией и гневом отзывался о творчески бесплодных театрах, заигрывающих с модернизмом для того, чтобы прикрыть свою неприглядную наготу. Всеволод Эмильевич писал: „Этот театр берет на себя задорный тон слыть за „новый“ только потому, что он запасся целым мешком клише модернизма, — к такому театру нельзя относиться терпимо... Когда у режиссера нет специальных технических знаний, чтобы заставить все части целого на сцене загореться новым, еще не виданным светом, нет умения слить раздробленность творческих инициатив в единую гармонию, тогда (о, какой опасный найден путь!), чтобы выдать старое за новое, режиссер, не сумевший выковать совместно с актерами ни новой дикции, ни нового жеста, ни новых группировок, зовет модернистских художников и музыкантов и с помощью их костюмов, декораций и музыкальных иллюстраций старается прикрыть всю наготу нетронутой рутины“¹.

Мейерхольд сурово осуждает режиссеров-компьютеров, стремящихся „соединить в одном спектакле несоединимое“². Молодой, по нашим временам, тридцатипятилетний мастер в своей рецензии впервые вводит в обращение негативный, с его точки зрения, термин „мейерхольдовщина“ как воплощение эклектики, бездумного и потому нелепого подражательства его художественной манере. Двадцать шесть лет спустя с большой силой прозвучит его публичная лекция, прочитанная в Ленинграде, под воинственным заглавием „Мейерхольд против мейерхольдовщины“. Мне кажется, что в театральной практике наших дней эта непримиримая антитеза приобрела особую актуальность, ибо враждебная Мейерхольду „мейерхольдовщина“ заполонила собой сцены многих театров, в том числе и музыкальных.

В цитированной рецензии Мейерхольд противопоставляет драматическому театру, открывающему „свои двери всякому, кто в них постучится“, — оперно-балетный театр, требующий от постановщиков „непрерывного знания всех технических тонкостей ремесла“³. В этом утверждении подчеркивается важная для нас мысль об исконном профессионализме оперной режиссуры, о несовместимости делетантизма с деятельностью

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 202.

² Там же.

³ Там же. С. 203.

в музыкальном театре. Музыка, по мнению Мейерхольда, является непреодолимым барьером для дилетантов. Музыка, говорил он, это организация, порядок, гармония порядка¹.

Сам Мейерхольд после постановки „Тристана“ мог с полным основанием считать, что им были достигнуты все „технические тонкости ремесла“ в сценическом истолковании музыки. Тем не менее он повел своего „Тристана“ на сцену Мариинского театра, отбиваясь от наседавших на него актрис и актеров, бунтовавших против его режиссерского деспотизма, недовольных трудными пластическими задачами и мизансценами. Больше всех своевольничала и капризничала превосходная певица М. Б. Черкасская — исполнительница партии Изольды. К Черкасской самым неожиданным образом присоединился концертмейстер оркестра В. Г. Вальтер, которому, казалось бы, не было никакого дела до режиссуры, но последняя почему-то вывела его из себя. Случалось и так, что маститый и очень требовательный дирижер спектакля Э.Ф. Направник прерывал сценические репетиции упреками по адресу постановщика, якобы пренебрегающего звучанием тех или иных мест оперы. По свидетельству директора императорских театров В. А. Теляковского, Мейерхольд в этих передерягах сохранял невозмутимое спокойствие и достоинство, хотя, как известно, он был человеком горячим и крайне вспыльчивым.

Вот, например, дневниковая запись В. А. Теляковского, относящаяся ко второй генеральной репетиции „Тристана“: „И вторая репетиция „Тристана“ не обошлась благополучно. На этот раз не было Черкасской, но инцидент разыгрался с Мейерхольдом. Во время репетиции Направник остановил оркестр, чтобы сказать Мейерхольду, что трубочки поставлены далеко и их плохо слышно. Мейерхольд на это ответил, что они стоят во 2-й кулисе и ближе их поставить нельзя, — и если уж ставить ближе, то надо поместить в оркестр. Направник понял это предложение за насмешку со стороны Мейерхольда, а Вальтер, концертмейстер, встал со своего места и, махая смычком, стал разносить Мейерхольда — что так ставить оперу, как ее ставит он, совершенно невозможно и нелепо“².

Публичный выпад первой скрипки против режиссера с поразительной отчетливостью свидетельствует о накаленности атмосферы, царившей в предпремьерные дни. Однако Мейерхольд, получивший боевое крещение в театре В. Ф. Комиссаржевской, держался не только с достоинством, но и с большой стойкостью. Ему в конечном счете все же удалось укротить

¹ Каплан Э. И. Цит. кн. С. 65.

² Цит. по кн.: Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. С. 126.

строптивных. Художник А. Я. Головин, вспоминая о совместной работе с Мейерхольдом в императорских театрах, писал: „Как ему повиновались массы и какой логический порядок среди хаоса постановки царил на сцене!“¹. К этим словам следует прибавить, что ему повиновались и знаменитые солисты.

В одном из спектаклей „Тристана“ (18 ноября 1909 года) партию Изольды пела приехавшая в Петербург Фелия Литвин — непревзойденная, феноменальная (по отзывам современников) исполнительница вагнеровских опер. Гастролерша, пользовавшаяся мировой славой, не диктовала своих условий, она вошла в мейерхольдовский спектакль, приняв его структуру, которая во многом резко отличалась от постановки „Тристана и Изольды“, осуществленной в Мариинском театре в 1900 году, постановки, в которой Фелия Литвин и И. В. Ершов исполняли заглавные роли.

Некоторые петербургские критики выражали в печати сострадание и сочувствие знаменитой певице, с которой деспотически обошелся Мейерхольд, заставивший ее преодолевать невероятные трудности. Тем не менее она их благополучно преодолела, имела громадный успех и, судя по газетам, никаких жалоб на режиссера не высказывала. Есть все основания предположить, что Фелия Литвин отнеслась к мейерхольдовской постановке с пониманием и уважением и, в противном случае она серьезно нарушила бы форму свежего, еще окончательно не устоявшегося спектакля. Гастролерша под руководством Мейерхольда органично вошла в общий ансамбль, возглавлявшийся И. В. Ершовым. Этот замечательный певец и актер в ту пору был в расцвете сил и таланта. Ему тоже пришлось перестроить свою актерскую лиру и по-новому сыграть Тристана, но он готовил свою роль на протяжении всего репетиционного периода.

По словам Э. И. Каплана, „Мейерхольд специально посещал спектакли этого интереснейшего певца, тщательно наблюдал за ним, высматривал особенности этой яркой индивидуальности, отмечая для себя выразительность и оригинальность пластики каждого образа, пластики почти на грани танца. Внутренняя мощь Ершова казалась Мейерхольду титанической, адекватной титанизму чувств образа Тристана. Вводя его в русло общего замысла спектакля, режиссер в то же время предоставлял свободу мысли и темперамента этому своеобразному певцу-музыканту-актеру“².

Мы не знаем, отвечал ли Ершов взаимностью режиссеру,

¹ Ежедневник петроградских государственных академических театров, 1923. № 33 — 34. 24 апр.

² Каплан Э. И. Цит. кн. С. 80.

столь высоко ценившему его талант. Э. И. Каплан, хорошо знавший Ивана Васильевича, об этом ничего не пишет. Быть может, умышленно, из чувства такта? В. А. Теляковский, кажется, не включает его в число фрондировавших актеров, хотя и не называет его приверженцем Мейерхольда. Следовательно, получается так, что исполнитель главной роли, общепризнанный премьер труппы в беспокойной, а порою и бурной атмосфере, в которой готовился спектакль, сохранял нейтралитет? В это трудно поверить хотя бы потому, что И. В. Ершов и в пожилые годы, будучи профессором Ленинградской консерватории, нередко проявлял свой неукротимый, так называемый „вулканический“, темперамент и на репетициях в Оперной студии, и в самых безобидных спорах по вопросам искусства. Он был человеком крайностей, и „золотая середина“ была ему не по нутру.

Столкновения режиссера с актерами по разным поводам — явление более или менее обыденное в театральной жизни. Однако трудно сказать, почему те или иные исполнители оказывали сопротивление Мейерхольду — постановщику „Тристана“. Ведь сам он был первоклассным актером, любил и ценил актеров, в полной мере осознавал их первостепенное значение в спектакле. Мне кажется, что причина кроется в необычной трактовке сценического пространства и в форме спектакля, сочетающей изысканность с безыскусственной простотой, которая, в свою очередь, таит в себе сложность. Камнем преткновения была и динамическая статика, которой добивался режиссер во многих мизансценах. А его воля была непреклонной.

Ставя „Тристана“, Мейерхольд сумел воспламенить фантазию и темперамент актеров, увлечь их драматизмом разыгрывающихся событий. В этом плане немалый интерес представляет чрезвычайное происшествие, случившееся на предпоследней генеральной репетиции, на которой присутствовал весь музыкальный Петербург.

Шла сцена смертельной схватки на мосту между Курвеналом — оруженосцем Тристана — и придворным короля Марка Мелотом. Молодой тенор Н. В. Андреев, игравший Мелота, в азарте короткого боя нанес мощный удар тяжелым бутафорским мечом по голове Курвенала. Что же делает известный баритон А. В. Смирнов, исполнявший партию Курвенала? Истекшая отнюдь не бутафорской кровью, он яростно бросается на королевскую свиту и при этом в полный голос поет свои последние по сюжету предсмертные реплики. Таким образом, он доблестно выполняет свой долг не только верного слуги Тристана, но и рыцаря сцены. Об этом незаурядном случае одна из столичных газет оповестила читателей в пространной заметке под сенсационным заголовком: „Кровавый финал генеральной репе-

тии в Мариинском театре". Умелый репортер, нагнетая напряженность, рассказывает в своей заметке о том, как три врача, находившиеся в театре, помчались за кулисы, как они оказывали срочную помощь пострадавшему А. В. Смирнову, как следил за перевязкой встревоженный директор императорских театров Теляковский и т. д.¹

Естественно предположить, что Мейерхольд искренно пожалел раненого певца, но в душе он, вероятно, радовался тому, что оба актера сыграли свои роли с великолепной экспрессией и горячностью, что и обусловлено характером вагнеровской музыки.

7

Мейерхольд очень ценил в актерах способность по-настоящему увлечься сценической игрой. Он сам в своих показах проявлял удивлявшую всех страстность и увлеченность, которые часто отсутствовали в спектаклях Мариинского театра.

Сергей Сергеевич Прокофьев, будучи студентом Петербургской консерватории, усердно посещал вагнеровские спектакли, в которых ему особенно нравился И. В. Ершов — блестящий исполнитель партий Логе, Зигмунда, Зигфрида. Но вот что он пишет: „Вагнер в этот период времени имел на меня огромное влияние. Пока же да позволено будет... рассказать... об одном уморительном происшествии, когда однажды в „Зигфриде“ Ершов, победив в бою дракона, тащил его в пещеру. Музыка в этом месте тихая, и в зале слышно каждое слово, буде оно произнесено.

— Фу черт, какой тяжелый! — раздался сердитый шепот Ершова из пещеры, куда он с трудом унес огромное чучело дракона. И в ответ на это осторожное замечание: „Тише, Иван Васильевич, здесь в зале могут услышать, и выйдет неловкость“. Я действительно услышал и то и другое, забыл о драме на сцене и от души смеялся”².

Все это происходило в 1908 году, незадолго до премьеры мейерхольдовского „Тристана“. Два происшествия — одно „уморительное“, а другое чрезвычайное — по-разному характеризуют театр, они косвенно освещают и эстетические принципы оперной сцены начала нашего века.

Напрашивается вопрос: понадобилось ли бы Мейерхольду чучело дракона, доставившее столько хлопот Ивану Васильевичу

¹ Петербургский листок. 1909. № 299. 31 окт.

² Прокофьев Сергей. Автобиография. М., 1973. С. 488 — 489.

чу Ершову, если бы он ставил в Мариинском театре вагнеровского „Зигфрида“? Безапелляционно отрицательный ответ на этот вопрос мне представляется опрометчивым.

В крайне скудной литературе о спектакле „Тристан и Изольда“ звучит весьма устойчивый мотив: Мейерхольд-де в полемике с байрейтской трактовкой оперы решительно очистил сцену от каких бы то ни было аксессуаров конкретной, реальной обстановки действия, довольствуясь знаками, намеками, призывая фантазию зрителя „дорисовывать недосказанное“. Э. И. Каплан, например, по этому поводу пишет: „Подчеркивая примат музыки, режиссер отказывается от натуралистической орнаментации, от всяких бытовых подробностей, иллюстрирующих жизнь на корабле... Мейерхольду хочется, чтобы фантазия зрителя работала“¹.

Такое утверждение, являющееся весьма расхожим, абсолютно не соответствует действительности. Э. И. Каплан, обычно хорошо осведомленный и точный, вероятно, взял материал из чужих рук, а скорее всего доверился высказываниям самого Мейерхольда, которые, однако, далеко не во всем совпадали с тем, что было воплощено на сцене. Между теорией и практикой возникали ножницы, хотя и в теории Мейерхольд, ставя „Тристана“, стремился к локализации любовной драмы в пространстве и во времени. В этом сказалась верность авторскому замыслу, которую режиссер неизменно защищал и отстаивал. Ведь вся его обширная статья-экспозиция, посвященная постановке „Тристана“, на которую я неоднократно ссылался, представляет собой осмысление поэтики Вагнера — оперного композитора, его трактовки мифа, его концепции театра вообще и музыкального театра в частности.

Мейерхольд добивался того, чтобы жанр и стиль „Тристана“ нашли сценический эквивалент в его спектакле, задуманном не в символистском, модернистском плане именно потому, что он в данном случае имел дело не с ранними драмами Метерлинка или пьесами Пшибышевского, а с произведением совершенно иной стилистики, требующей соответствующей формы. (Не случайно так называемые „левые“ критики упрекали режиссера в старомодности, приверженности реализму и даже натурализму — не больше и не меньше!) Мейерхольд воспринимал „Тристана“ как оперу романтическую, пронизанную поэтической символикой.

Страстность, исключительная напряженность музыки, текущей бурным непрерывным потоком, обусловила форму спектакля, для которого характерны романтическая приподнятость чувств, открытость выражения, заостренность эмоцио-

¹ Каплан Э. И. Цит. кн. С. 80 — 81.

нальных контрастов. И хотя трагическая страсть, безраздельно владеющая Тристаном и Изольдой, раскрывающаяся во всех ее тончайших оттенках, и составляет главную суть оперы, Вагнер по законам романтической эстетики включает в музыкальную ткань контрастирующие эпизоды: песню рулевого на корабле, крики и возгласы матросов, насмешливую и воинственную песни Курвенала, звуки охотничьих рогов и фанфар, наигрыши пастушьей свирели — то грустные, то веселые, звуковой пейзаж как необходимую принадлежность романтической оперы. Игру контрастов Вагнер считал важнейшим компонентом романтического стиля. Не случайно, например, драматургическим переломом третьего, самого напряженного по трагизму акта служит безмятежно-светлая мелодия английского рожка. Композиторы-романтики неоднократно пользовались таким приемом, восходящим к поэтике шекспировской драмы.

Жанр романтической оперы также требует воссоздания „местного колорита“, достоверной атмосферы действия. Томас Манн утверждает, что в „Тристане“ могущественно развернутый мотив любовного томления сочетается с духом „рыцарской эпики“, что Вагнер искуснейшим образом внедряет „англо-норманно-французскую атмосферу в словесно-звуковой комплекс оперы“¹.

Мейерхольд, вопреки общепринятому мнению, со всей тщательностью воссоздавал в своем спектакле атмосферу эпохи. Он проявлял острый интерес к реалиям, к подлинности вещей. Эта тенденция проявляла себя с неослабной силой и в последующих периодах его режиссерской деятельности. Достаточно вспомнить гоголевского „Ревизора“ или „Пиковую даму“.

В „Тристане“ предметная конкретность изображения скрепляется с элементами символики. В спектакле существует соотношение разных планов: лирико-драматического и историко-бытового. Факел в начале второго акта и символичен, и конкретен. Он воплощает ненавистный Изольде день (поэтому она его гасит) и оберегает своим светом влюбленных от соглашения. Факел, названный Мейерхольдом „мистическим“, тем не менее пылает не в абстрактном пространстве, а во дворе королевского замка с его монументальной каменной стеной и башнями. Режиссер и художник спектакля не забыли и о бойницах, и о зарешеченных воротах, и о других конкретных деталях средневековой архитектуры, не полагаясь на пресловутую фантазию зрителей, способную „дорисовать недосказанное“.

Мейерхольд мечтал о том, чтобы в первом акте на пустой сцене высился бы один только парус — многозначный и емкий поэтический образ-символ, олицетворяющий трагическую судьбу

¹ Манн Т о м а с. Цит. собр. соч. Т. 6. С. 339.

Тристана и Изольды. „Пусть один только парус, закрывающий всю сцену, построит корабль лишь в воображении зрителя“¹. Эти строки из мейерхольдовской статьи-экспозиции, должно быть, и ввели в заблуждение Э. И. Каплана. В наши дни они фетишизируются многими режиссерами, стремящимися во что бы то ни стало оголеть сцену, видящими в этой наготе высшее выражение истинно современного театрального мышления, освященного к тому же именем Мейерхольда. Некоторые по неведению своему уверены в том, что дело обошлось одним парусом. Он действительно гордо вознесся над сценой — красивый, громадный, недвижимый, расчерченный на цветные квадраты. Однако Мейерхольд, приступив к репетициям, понял, что парус все же не „построит корабль... в воображении зрителя“, хотя воссоздать его чрезвычайно сложно. В статье-экспозиции громко звучит жалоба по этому поводу: „О, какая трудная задача изобразить на сцене палубу движущегося корабля!“².

Как же Мейерхольд решил эту задачу? Он принялся изучать обширную научную литературу, по преимуществу французскую, посвященную средневековому кораблестроению. Его занимали мельчайшие подробности устройства палубы и корабельного быта этой далекой эпохи. По авторитетному свидетельству режиссера В. М. Бебутова, Мейерхольд, рассказывая ему о деталях своей постановки „Тристана“, говорил „о корабле, о матросах, которые поднимаются по вантам и реям на фоне паруса“³. По всей видимости, он в ту пору даже гордился своими познаниями в этой области.

Весьма характерно, что в разносной, очень грубой рецензии М. М. Иванова, опубликованной в суворинском „Новом времени“, Мейерхольда больше всего задело то, что критик усомнился в его сведениях о средневековых кораблях. „Что мы знаем о судах XIII столетия?“⁴ — спрашивал с иронией М. М. Иванов. И Мейерхольд в своем ответе критикам „Тристана“ с достоинством и с полным знанием дела приводит тщательную выписанную библиографию по этому вопросу.

Как же все-таки выглядела палуба корабля? Рецензента журнала „Театр и искусство“ Б. Рунге, назвавшего свою статью „режиссерскими заметками“, корабль первого акта больше всего шокирует своим натурализмом: „Вся сцена отдана под

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 160.

² Там же.

³ Бебутов В. Неутомимый новатор//Встречи с Мейерхольдом. М. 1967. С. 74.

⁴ Новое время. 1909, № 2099, 16 ноября.

самый корабль, на котором плывет Изольда. И представлен этот корабль во всех подробностях: тут и бочки, и веревка, рубка для капитана и сиденья для команды, ковры, тюки и прочие товары... И вся команда налицо. Венец натурализма, и это после проклятий г. Мейерхольда по адресу натурализма!"¹.

Нетрудно заметить, что свидетельство очевидца (и оно далеко не единственное!) разрушает до основания легенду об отказе Мейерхольда „от всяких бытовых подробностей, иллюстрирующих жизнь на корабле“, о голой-преголой сцене, украшенной одиноким символическим парусом. А ведь такого рода досужие домыслами питаются некоторые молодые и старые режиссеры. Преклонение перед талантом Мейерхольда вполне естественно: „его пример другим наука“. Но в данном случае примера-то и не было, он оказался вымышленным.

По первоначальному замыслу Мейерхольда третий акт оперы должен был быть оформлен, как сейчас модно говорить, предельно лаконично: „унылый простор горизонта и печальные голые скалы Бретани“. Вот и все! В окончательном варианте сохранились и общий колорит, и настроение, о которых писал режиссер, но оформление подверглось некоторой метаморфозе, оно обогатилось многими новыми деталями. В пейзаж включилось море, по которому должна была приплыть Изольда на последнее свидание к смертельно раненному Тристану. В это море, согласно указанию Вагнера, напряженно вглядывается Курвенал, охваченный мучительной тревогой и надеждой. Ставя спектакль в романтическом духе, Мейерхольд не мог отказаться от морского пейзажа, играющего важную роль в сюжете финального акта. На сцене также появились конкретные знаки феодального быта: среди голых скал выросли высокие башни замка Тристана. Они соединялись с верхней игровой площадкой мостами, один из которых был подъемным, что соответствовало архитектуре средневековых замков. На этом подъемном мосту и развернулась схватка между Курвеналом и королевской свитой.

8

В рецензиях наиболее авторитетных критиков подчеркивалось, что в мейерхольдовском спектакле воссоздан стиль эпохи. Глубокий знаток французской средневековой литературы Александр Александрович Смирнов опубликовал в „Ежегоднике императорских театров“ статью, озаглавленную <<Эпоха

¹ Театр и искусство. 1909. № 45. 8 ноября.

и стиль в постановке „Тристана и Изольды“ >>. Спектакль, таким образом, дал повод не только для художественного, но и для научного анализа. И это весьма знаменательно. А. А. Смирнов пишет: „Новая постановка „Тристана и Изольды“ на Марининской сцене, строго выдержанная в стиле XIII века, возбудила и в публике, и в критике ряд интересных вопросов. Почему изображен именно XIII век, а не какой-либо иной? Потому что в XIII веке была написана поэма о Тристане и Изольде Готфрида Страсбургского“¹. Ученый далее утверждает, что режиссер и художник отказались от эклектического смешения стилей и от так называемого „декадентского стиля“. Они стремились изобразить на сцене не средневековые вообще, а XIII век с присущими ему, характерными чертами.

О верном ощущении изображаемой эпохи также писали музыкальные критики В. Г. Каратыгин и Евгений Браудо, литератор Сергей Ауслендер и до крайности придирчивый к Мейерхольду Александр Бенуа. Никто из серьезных рецензентов не упрекал спектакль в музейности или господстве этнографизма. В положительных отзывах звучит мотив о художественной правде постановки, сочетающейся с правдиво воссозданной историко-бытовой атмосферой действия.

Такое сочетание вызвало решительное осуждение Александра Бенуа. Свои доводы он изложил в обширной статье, напечатанной в газете „Речь“ 5 ноября 1909 года, через шесть дней после премьеры. Столь долгий по тем временам срок, вероятно, понадобился автору для глубоко аргументированной критики спектакля, поставленного режиссером, художественное значение которого он в полной мере осознавал. „Появление Мейерхольда в опере я... в свое время приветствовал“², — заявляет без всяких обиняков Бенуа.

Статья очень влиятельного критика привела Мейерхольда в некоторое замешательство. Произошло это, вероятно, потому, что мейерхольдовская филиппика против байрейтской постановочной манеры вернулась к нему, правда в искаженном виде, и по закону бумеранга нанесла удар в самое чувствительное место. Александр Бенуа обвинил режиссера-новатора в том, что он своим плоским, дотошным реализмом профанирует „вечную тему“ предания о Тристане и Изольде, так как „вечное“ якобы несовместимо с временным и локальным. Умного и блестяще эрудированного рецензента не смущало то обстоятельство, что многие вечные темы мирового искусства точно локализованы и во времени, и в пространстве. Достаточно вспомнить хотя бы Шекспира!

¹ Ежегодник императорских театров. 1909. Вып. 5. С. 93 — 94.

² Речь. 1909. № 304. 5 ноября.

Бенуа в своей статье пишет, что погрешностей против XIII века почти нет. Все выглядит очень привлекательным. Но в том-то и беда, что XIII век, весь исторический стиль постановки, да и привлекательность, не имеют в данном случае никаких оснований¹. Рецензент утверждает, что, если бы его спросили, в какую эпоху следовало перенести действие, он бы ответил: „Ни в какую!“ (подчеркнуто мною. — И. Г.). „Тристан“ должен разыгрываться вне определенного времени и места. Здесь не в покроях, не в архитектурных формах дело, а в символах. Самый корабль I действия — символический корабль, и представлять его в виде разреза средневековой палубы есть большой абсурд².

Бенуа крайне недоволен „навязчивым“ „в своем реализме“ парусом, канатами, веревочными лестницами, маневрами матросов. Он, конечно, не может вразумительно объяснить, что значит „символический корабль“, но, однако, пытается это сделать, пуская в ход выпензенную риторику в декадентском вкусе: „Надлежало изобразить тайну девической замкнутости... пряную, душную атмосферу кипящей и невыяснившейся преступной и всепоглощающей страсти... нужен сумрак заговорной тайны, нужно было передать соблазн объятий и убийства...“³ Рецензенту также захотелось увидеть вместо „абсурдной“ палубы „замкнутость девичьей души среди вольного простора жизни“⁴. Но, спрашивается, какой жизни? В каком облике она должна предстать перед зрителями? Противореча самому себе, Бенуа восхищается тем, что у Вагнера „Тристана призывает к себе Изольда с палубы, с воздуха, с солнца и входит он оттуда в ароматичную, темную, душистую, замороженную палатку, где так жутко и сладко, где точно кончается мир“⁵. Значит, „абсурдная“ палуба все-таки понадобилась критику, и в мейерхольдовском спектакле как раз на палубе находилась палатка Изольды. Трудно лишь сказать, была ли она „ароматичной“ и душистой. Быть может, в сфере обоняния режиссер и допустил некоторую оплошность.

Бенуа, следуя формальной логике, настаивает на том, что „Тристан“ ничего общего не имеет со средневековьем, поскольку в его сюжете отсутствуют приметы христианской религии, составлявшей сущность этой эпохи. А раз нет религии, то не может быть и средневековья. Согласно этому силлогизму,

¹ Речь. 1909. № 304. 5 ноября.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

Бенуа упрекает Мейерхольда в том, что он искусственно и навязал спектаклю чуждую ему форму. Христианская идеология действительно имела в средние века универсальное значение. Об этом очень хорошо знал Вагнер, но он, как уже отмечалось, считал необходимым „освободить мифы от противоречивых воздействий христианской мысли и восстановить в них вечную поэму чистой человечности“. Именно поэтому такие, например, фразы, как „Да будь он низвергнут в ад!“ или „Да вознесется он на небеса!“, существовавшие в либретто, были изъяты Вагнером из окончательной редакции „Тристана“. Но зато он создал множество конкретных, неповторимых примет средневекового феодального уклада: замки, крепостные стены, королевская охота, вассалы и сюзерены, оруженосцы и рыцари и т. д. и т. п.

Все это было зорко увидено Александром Бенуа, но он нарочито играл силлогизмами, для того чтобы обосновать свой тезис о вневременном и внепространственном характере вагнеровской оперы. Однако Бенуа опровергает свой собственный тезис рассуждениями о том, что XIII век, в котором происходит действие, является анахронизмом, так как поэт Готфрид Страсбургский, живший в XIII веке, обработал древнюю версию сказания о Тристане и Изольде, следовательно, возникает необходимость вернуться назад, в глубину средневековья. Иначе, с веселой насмешкой пишет Бенуа, через три столетия „будущий Мейерхольд“ приурочит постановку „Тристана“ к эпохе Вагнера, поскольку композитор создал свою версию старинного сказания, и действующие лица будущего спектакля появятся на сцене „во фраках, смокингах и сюртуках“. Автор статьи, позволивший себе шутливо пофантазировать и предать невозможное, не мог, конечно, предположить, что понадобится гораздо более короткий срок для новых „мейерхольдов“, которые без всяких шуток обрядили героев Шекспира и Мольера в нейлоновые свитеры и джинсы, что похлеще старомодных фраков!

Но допустим, что постановщики „Тристана“ последовали совету Бенуа и изобразили на сцене X век. В каком же положении оказался бы советчик, требовавший вообще вневременной трактовки сюжета? Мейерхольд, не обративший внимания на юмористический пассаж рецензента, очень убедительно доказал в ответе критикам своей постановки „Тристана“ закономерность хронологии спектакля, обусловленной именно XIII веком, в котором появилась поэма Готфрида Страсбургского, ставшая первоисточником вагнеровской оперы. Мейерхольд писал: „Остов Тристана, каким он нужен был Вагнеру, счастливо нашел он именно в XIII веке в поэме Готфрида Страсбургского. Для современного человека пределы зрительного воображения

определялись формами современного ему быта. И Готфрид не мог представлять себе Тристана иначе, как в образе рыцаря XIII века”¹.

Вот с какой глубокой серьезностью режиссер трактовал историко-стилистическую проблему постановки „Тристана”, а некоторые критики с удивительным озлоблением писали о том, что он глумился над Вагнером, над реализмом, над сценической правдой.

Глубоко заблуждается К. Л. Рудницкий, когда без всяких колебаний заявляет по поводу „Тристана”, что „...критика очень высоко оценила именно работу Мейерхольда и приняла все его новшества...”². Серьезный исследователь в данном случае взял неверные сведения из чужих рук, не читая прессу о „Тристане”. Впрочем, в прекрасной книге Рудницкого оперным постановкам Мейерхольда уделено немного страниц.

9

В газете „Речь”, опубликовавшей статью Александра Бенуа, была напечатана рецензия на следующий день после премьеры „Тристана” — 31 октября 1909 года. Некто В. Н., по-видимому горячий почитатель Вагнера, писал: „Мы уже не говорим о том, что в каждой детали этой постановки выражено намерение поступить наперекор категорическим указаниям текста, — беда в том, что, разрывая с традициями, авторы новой постановки разорвали с требованиями сценической правды. Они задали артистам и зрителям невозможную задачу. Они свели на нет все драматические моменты, уничтожили внутреннюю связь между музыкой и зрелищем. Большого неуважения к Вагнеру, большого равнодушия к элементарным требованиям сценического смысла нельзя себе представить”³.

Характерно, что искренно возмущенного рецензента привели в восторг исполнители главных ролей оперы: „Всеми фибрами своего художественного существа она [Черкасская] переживает трагедию Изольды и передает эти переживания неистощимыми средствами своего таланта... С начала до конца слушатель находился под обаянием ослепительного блеска и ласкающих звуков, льющихся так свободно, без усилий и напряжения... Можно смело сказать, что ни одна европейская сцена в настоящее время не обладает лучшей исполнительницей роли Изольды

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 200.

² Рудницкий К. Цит. кн. С. 126.

³ Речь. 1909. № 299. 31 окт.

ды... Очень хорош и г. Ершов... Даваемый им внешний образ ярко и прекрасен"¹.

В. Н. с большим одобрением отзываясь и о В. И. Касторском, создавшем величавый образ короля Марка. Нетрудно заметить, что рецензент впал в явное противоречие. Если постановщики, по его словам, „свели на нет все драматические моменты“ (а ведь из таких „моментов“ состоит почти вся опера!), то каким же образом Черкасская, Ершов и другие актеры достигли такого высокого драматизма исполнения? Можно было бы понять позицию критика, если бы он указал на то, что исполнители действовали на свой страх и риск, независимо от постановщика или вопреки ему, но В. Н. с негодованием писал, что артисты получили „невозможную“, неверную задачу. Однако она была ими успешно выполнена, раз они произвели такое сильное впечатление не только блеском вокала, но и яркостью игры. Следовательно, судя по результатам, задача была и верной, и возможной, но художественное сознание критика оказалось неспособным устранить созданное им самим противоречие. Такими казусами пестрит пресса, посвященная „Тристану“.

„Русская музыкальная газета“, издававшаяся Николаем Финдейзенем, опубликовала 8 ноября 1909 года анонимную статью, быть может принадлежащую перу самого издателя. В ней воздается должное пению и игре Черкасской, но выражается сожаление по поводу того, что „деспотизм уродливой постановки“ помешал Ершову полностью раскрыть свой талант. „Пришли гг. Шервашидзе (декоратор) и Мейерхольд (режиссер) и как бы заявили: „Нам на требования Вагнера, с позволения сказать, начихать...“ И начихали...“² „Изящно“ пошутив, рецензент высказывает недовольство грузинским происхождением художника. Скрытно полемизируя с Александром Бенуа, он уверенно утверждает, что „... зрелище по своим краскам, формам и рисункам оказалось перенесенным в Грузию (!!!). На палубе корабля воздвигли восточную беседку, занавесив ее кавказскими коврами“³. С таким же знанием предмета исследования критик ругает костюмы за их безвкусицу. Затем он переходит к обобщающему выводу: «Деревянность, мелочность выдумки, искусственность, которыми отличались постановки г. Мейерхольда в театре Комиссаржевской, отличают и постановку „Тристана“. Было жаль артистов, отданных во власть этой „мейерхольдии“ >>. В Мариинском

¹ Речь. 1909. № 299. 31 окт.

² Русская музыкальная газета. 1909. № 45. 8 ноября.

³ Там же.

театре учинено „декадентствующее насилие над пластической стороной гениальной драмы“¹.

Небезынтересно отметить, что насмешливо-уничжительный термин „мейерхольдия“, публично обнародованный в газете, имеет свою оборотную сторону: молодой Мейерхольд своими петербургскими постановками, наделавшими так много шума, утвердил себя как режиссер, обладающий собственным, только ему присущим художественным стилем. И этот стиль так или иначе проявился в оперном дебюте мастера.

„Русская музыкальная газета“ через полтора месяца после своего первого выступления снова вернулась к „Тристану“ в связи с гастролями Феликса Мотля, дирижировавшего мейерхольдовским спектаклем. По словам газеты, и дирижер, и исполнители имели громадный и заслуженный успех, но рецензент не в состоянии примириться с враждебной ему „мейерхольдией“. Его решительно не удовлетворяют те немногие изменения, которые после премьеры были внесены в спектакль. Он требует радикальных мер: „Кое-что в ней [постановке] оказалось измененным, но этого слишком мало. Ее нужно уничтожить окончательно“² (разрядка моя. — И. Г.). Такой приговор выносит „Русская музыкальная газета“, занявшая, в отличие от других газет, самую крайнюю позицию. Никаких полумер! Ее непримиримость отчасти вызвана заботой об исполнителях, над которыми якобы творился режиссерский произвол. Мейерхольд заставляет Изольду „сидеть и ломаться на каком-то троне (и как она не свалилась с него во время переезда по морю!)“³ — восклицает рецензент.

Если отвлечься от натужного юмора безымянного автора (вероятно, того же, кто написал и первую статью), то в цитированной фразе можно обнаружить важную деталь: Мейерхольд заставляет Изольду „сидеть и ломаться“. Допустим, что актрисе не хотелось „ломаться“, но она все-таки „ломалась“, осуществляя режиссерский замысел. А всего удивительней, что, „ломаясь“, она достигла огромной выразительности игры, о чем единодушно свидетельствовала вся пресса. Следовательно, самые сердитые критики, расточая восторженные похвалы исполнителям „Тристана“, не отдавали себе отчета в том, что, нещадно ругая Мейерхольда, они, по существу, его хвалят.

В процессе восприятия спектакля главнейший его компонент — актерское исполнение — проявлял себя в мистифици-

¹ Русская музыкальная газета. 1909. № 45. 8 ноября.

² Русская музыкальная газета. 1910. № 4. 24 янв.

³ Там же.

рованной форме. Достоинства игры отчуждались от режиссера и приписывались целиком актерам, а за дефекты вина полностью возлагалась на режиссера. С таким предрассудком критиков мы нередко встречаемся и в наши дни, а в начале века он почти безраздельно господствовал в театральной прессе. В этом легко убедиться при чтении рецензий о „Тристане“.

Интересно, что даже Александр Бенуа, высоко оценивший „вкус и изобретательность“ Мейерхольда, упрекает его в духе „Русской музыкальной газеты“ за „издевательство над актерами“. С целью дискредитации режиссерского деспотизма Мейерхольда Бенуа сочиняет в своей статье, которую мы цитировали, трагикомический внутренний монолог актрисы Черкасской в сцене смерти Изольды: „Как бы не напутать! — думает актриса. — Сначала вот как нужно закинуть руку, потом вот как подогнуть колено, сюда положить голову, так повернуться. Слава богу, занавес, — кажется, сошло“¹. Но парадокс, однако, состоит в том, что, осуждая Мейерхольда за такого рода экзерсисы, рецензент одновременно пишет о небывало высокой пластической культуре всей постановки в целом. Такие кричащие противоречия были порождены оригинальностью и новаторством спектакля, озадачившими опытного критика. У него вследствие этого не нашлось верных критериев для объективной оценки мейерхольдовской режиссуры в опере.

Режиссеры русского музыкального театра XIX века неукоснительно выполняли указания композиторов и либреттистов. То был неписанный эстетический закон, нарушения которого воспринимались как серьезный художественный дефект. Александр Бенуа, отрицая значение вагнеровских ремарок, исходил из своего ошибочного понимания так называемой „вечной“ темы „Тристана“, но в общем критическом хоре резко звучала нота осуждения Мейерхольда за неточное соблюдение ремарок. Были и исключения из этого правила. Так, например, рецензент „Театра и искусства“ (о котором уже шла речь) Б. Рунге, критиковавший Мейерхольда „слева“, обвинявший его в натурализме, отстаивал право режиссера на свободное, ничем не ограниченное истолкование ремарок. „Ремарки, — писал он, — сковывают фантазию режиссера, из творца делают его ремесленником“².

Мейерхольд, меньше всего опасавшийся прослыть „ремесленником“, стремился воспроизвести на сцене не букву, а дух авторских указаний. И критика ополчилась на него за такую вольность.

¹ Речь. 1909. № 304. 5 ноября.

² Театр и искусство. 1909. № 45. 8 ноября.

Когда улеглась первая волна рецензий, на страницах „Нового времени“ появилась подробная статья упоминавшегося выше Михаила Михайловича Иванова — музыковеда и композитора, критические опусы которого были проникнуты беспощадной заурядностью, посредственностью, узостью взглядов. По иронии судьбы вслед за „Тристаном и Изольдой“ в Мариинском театре в 1910 году была поставлена бесталанная опера М. М. Иванова „Горе от ума“ на текст гениальной комедии Грибоедова. Существует предположение, что театр согласился поставить ее по тактическим соображениям, чтобы не портить свои отношения с влиятельным критиком, возглавлявшим музыкальный отдел одиозной газеты „Новое время“.

М. М. Иванов с удивительным педантизмом фиксирует в своей рецензии малейшие несовпадения между сценой и ремарками либретто. Он, например, делает выговор постановщикам за то, что они расположили „шатер“ Изольды не на середине палубы, как того якобы требовал Вагнер, а слева. Одержимый демоном остроумия, неостроумный от природы М. М. Иванов решил сразить несимпатичных ему постановщиков оружием смеха. Вот как он это делает.

Второй акт. У Вагнера „ясная, прелестная летняя ночь в саду с высокими деревьями... На сцене ни зги не видно: тьма крошечная... Где эта яркая, прелестная ночь?“ Но вдруг критик увидел на кульминации любовного дуэта вспыхнувший лунный свет. Это очень его позабавило. Он спрашивает: „Под какой широтой земного шара они [постановщики] наблюдали внезапное появление луны в летнюю ночь? Где такая курьезная широта? Вот бы Географическому обществу послать туда экспедицию для изучения еще никому не известного явления!“¹ С такой же дьявольской иронией критик рассуждает о странных переменах в климате Бретани применительно к декорации третьего акта. Они ему кажутся чрезмерно угрюмыми, тогда как современная Бретань на самом деле „смеющаяся, радостная, игривая“².

М. М. Иванов недоумевает по поводу интереса, который возбудил „Тристан“ в петербургской публике. Еще большее недоумение вызывает у него приглашение Мейерхольда в Мариинский театр. Зачем он здесь понадобился? „Пропали у нас в опере режиссеры или позабыли то, что раньше знали?... Прошел ли г. Мейерхольд специальный музыкальный курс хотя бы в Байрейте, что ли, узнал там, чего не уразумели другие?“³ Примерно через год после появления этой рецензии подобные воп-

¹ Новое время. 1909. № 12099. 16 ноября.

² Там же.

³ Там же.

росы, правда в более непристойной форме, будет задавать в Государственной думе печально известный черносотенец Пуришкевич.

Будучи на протяжении трех десятилетий одним из столпов петербургской критики, Иванов делает вид, что он ничего не слышал о мейерхольдовских спектаклях в театре В. Ф. Комиссаржевской. Для того чтобы побольней уязвить знаменитого режиссера, он с оскорбительным высокомерием и спесью заявляет: „При чем тут г. Мейерхольд, драматический актер по специальности, если не ошибаюсь?“¹ Недостойные выпады против личности постановщика „Тристана“ сделаны неспроста. Если Мейерхольд всего лишь „драматический актер по специальности“, попавший по недосмотру в Мариинский театр, то он, естественно, ничего, кроме заурядного, создать не способен. Иванов был наслышан, по его собственным словам, о всякого рода „новшествах“, „замыслах“, „стильности“, о которых так много кричали, но в спектакле ему так и не удалось обнаружить ни „новшеств“, ни „замыслов“, ни „стильности“. Постановка — пишет он — „ни худа, ни хороша, что-то такое среднее“².

Но „что-то... среднее“ в искусстве мастера хуже самой большой его неудачи, и, утверждая таким образом понятие о среднем, шаблонном уровне спектакля, критик стремится развенчать режиссера-новатора. Он не требует, подобно рецензенту из „Русской музыкальной газеты“, уничтожения спектакля. Такое требование только увеличило бы его притягательную силу. Ему важно свести работу режиссера к чему-то банальному, обыденному, вторичному, к тому, что уже было в употреблении десять лет тому назад на той же сцене Мариинского театра. Эта мысль была резко сформулирована (вероятно, тем же Ивановым) в небольшой анонимной статье-анонсе, напечатанной в „Новом времени“ сразу же после премьеры — 1 ноября 1909 года. В ней мы читаем: „Гора, однако, родила мышь. Ничего особенного мы не увидели, по крайней мере в смысле стараний г. Мейерхольда произвести такой эффект, о котором бы стоило кричать заранее... Нет ничего нового и во всем первом акте, за исключением несколько иного расположения матросов сравнительно с прежним, от чего впечатление не меняется... (автор имеет в виду спектакль, поставленный в 1900 году. — И. Г.). Во втором действии... влюбленные размещены справа, а Марк со своей свитой выходит слева, тогда как прежде было наоборот...“³.

¹ Новое время. 1909. № 12099. 16 ноября.

² Там же.

³ Новое время. 1909. № 12084. 1 ноября.

В заключительных строках статьи автор пишет, что спектакль никак не заслуживает того, чтобы „о нем стоило звонить с колокольни“¹. Но факт остается фактом: о нем „звонили“ именно потому, что он стал крупным событием в театральной жизни Петербурга. И газете „Новое время“, при всем ее усердии, не удалось заглушить этот звон.

10

Музыкальный критик Александр Петрович Коптяев, споривший с Мейерхольдом, не мог, однако, скрыть волнения, пережитого им на премьере „Тристана“: „И на генеральной и на вчерашней премьере я наслаждался постановкой г. Мейерхольда с общезстетической точки зрения и критиковал ее как вагнерист... Вчера „Тристан“ победил... Я видел плачущие от восторга лица“².

По словам Александра Бенуа, „новая постановка „Тристана“ вызвала в прессе и в обществе как строгую критику, так и искренние восторги“³. Порицая концепцию Мейерхольда, Бенуа тем не менее считал, что его постановка возвышается над всеми спектаклями, виденными им у нас и за границей, спектаклями, вызывавшими „тоску и злобу“⁴.

В одной из статей журнала „Аполлон“, посвященной „Тристану“, мы читаем: „...в казенной опере случилось нечто выходящее из ряда повседневноности: постановка вагнеровской музыкальной драмы была осуществлена режиссером Мейерхольдом — имя, вокруг которого... за последние годы так много было страстных, принципиальных споров. Смелые принципы своеобразной постановки Мейерхольда затронули, очевидно, не только приверженцев нового искусства...“⁵

Характерно, что даже М. М. Иванов из „Нового времени“ был вынужден засвидетельствовать успех мейерхольдовского „Тристана“. Правда, он не преминул при этом обвинить столичную публику в неискренности и лицемерии.

Безупречная музыкальность спектакля была отмечена почти всеми, кто писал или говорил о нем. Один из лучших интерпретаторов Вагнера — известный немецкий дирижер Феликс

¹ Новое время. 1909. № 12084. 1 ноября.

² Биржевые ведомости. 1909. № 11393. 1 ноября.

³ Речь. 1909. № 304. 5 ноября.

⁴ Там же.

⁵ Аполлон. 1909. № 3. Декабрь. С. 26.

Мотль — в беседе с Мейерхольдом сказал ему, что он „впервые видит постановку, так согласованную с партитурой“¹.

Музыковед и критик Евгений Браудо называет Мейерхольда „искренним ценителем и знатоком“ Вагнера: „... г. Мейерхольд прекрасно оттенил всю внутреннюю силу вагнеровского жеста“². На это указывает и А. П. Коптяев: „...у г. Мейерхольда видно стремление Gebärde (поза и жест) согласовать с вагнеровской музыкой. У него матросы тянут снасти в ритм с оркестром, а походку и позу артистов он старается слить с музыкой... Мы, вагнеристы, можем только радоваться, что наконец вспомнили о том, о чем мечтал великий человек...“³.

Такого рода высказывания свидетельствуют о том, что работа Мейерхольда с актерами в сфере музыки была воспринята как важное новшество в оперном театре. Постановщик „Тристана“ соединял в унисон рисунок движений с рисунком музыки. „Я настаивал, — говорил Мейерхольд, — на почти математически точном совпадении движений и жестов актеров с темпом музыки и тоническим рисунком“⁴.

Такой строгий параллелизм увеличивал выразительность актерской игры, придавал ей чеканную форму и вместе с тем сковывал ее. Не случайно Мейерхольд впоследствии подверг критической переоценке этот прием, восходящий к далькоровской метризации. Он говорил драматургу Александру Гладкову: „...в „Пиковой даме“, в отличие от „Тристана“, я добивался ритмической свободы актера внутри большой музыкальной фразы (как у Шаляпина), добивался того, чтобы актерский образ, вырастая из музыки, находился в ней не в метрически точном, а в контрапунктическом соответствии, иногда даже контрастируя, варьируя, опережая и отставая, а не следуя ей в унисон“⁵.

Обостренный интерес к музыке, проявленный Мейерхольдом в работе над „Тристаном“, был явлением глубоко принципиальным. Нельзя ни преуменьшать, ни преувеличивать его значение. Нельзя, однако, утверждать, как это делают иные авторы, что далекие и близкие предшественники Мейерхольда ставили спектакли наперекор музыке, что она была для них обузой, неким привеском к либретто, что они оставались глухи

¹ Б е б у т о в В. Неутомимый новатор//Встречи с Мейерхольдом. С. 74.

² Аполлон. 1910. № 4. Январь.

³ Биржевые ведомости. 1909. № 11393. 1 ноября.

⁴ Тарусские страницы: Литературно-художественный сборник. Калуга. 1961. С. 307.

⁵ Там же.

к оркестру и вокалу. Такие казусы, конечно, случались, но, как правило, в постановках прошлого не только либретто, но и музыка определяли мизансценирование, пластику, игру актеров. В противном случае великая оперная культура XIX века, начиная с Глинки, испытала бы неминуемую деградацию и упадок, а она, как известно, неуклонно развивалась, и развивалась в неразрывном творческом союзе с театром. Самая гениальная оперная партитура, лежащая в письменном столе композитора, не может оказать реального воздействия на оперное искусство. Гоголь писал: „Драма живет только на сцене. Без нее они как душа без тела“. Укоренившийся предрассудок об антимузыкальной режиссуре прошлого так же несостоятелен, как и любые другие предрассудки.

В мейерхольдовском „Тристане“ сценическое бытие музыки было чрезвычайно интенсивным, требовавшим от исполнителей виртуозного пластического мастерства. Это привлекало пристрастное внимание критики и вместе с тем смущало иных опытных и просвещенных зрителей, среди которых небезынтересно назвать директора императорских театров В. А. Теляковского, доброжелательно настроенного к Мейерхольду — своему протеже. В его дневнике имеется характерная запись, сделанная после премьеры: „Тристан и Изольда извиваются, как черви, около камней и позы часто принимают ненатуральные“¹. Эта не слишком изысканная метафора понадобилась Теляковскому для того, чтобы выразить свое неодобрение сложным пластическим задачам, заданным режиссурой.

Яркая насыщенность зрительного ряда гармонировала в спектакле с эмоциональностью и блеском вокального исполнения (исключительно высокий уровень вокала был единодушно отмечен всеми критиками без изъятия).

По словам Николая Волкова, „в работе над Вагнером Мейерхольд показал себя художником монументального искусства. Это было уже подлинное произведение большого театра, а не только лабораторный опыт“². Эта мысль нуждается в конкретизации и пояснениях, ибо „монументальность“ — понятие весьма растяжимое. Дело в том, что постановки „Тристана“ на Байрейтской сцене и в Мариинском театре в 1900 году тоже отличались монументальностью, но Мейерхольд отрицал стилистику этих спектаклей. „Байрейтский авторитет, — писал он, — образцом вагнеровских инсценировок закрепил манеру придавать внешнему облику драм Вагнера общетеатральный вид так называемых исторических пьес. И эти металлические

¹ Цит. по кн.: Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. С. 126.

² Волков Николай. Цит. кн. Т. 2. С. 77.

шлемы и щиты, блестящие, как самовары, и эти гремящие кольчуги, и эти гримы, напоминающие героев исторических хроник Шекспира, и эти шкуры в костюмах и в обстановке, и эти голые руки у актрис и актеров... И когда скучный, бесколоритный фон историзма... соприкасается с музыкальной живописью оркестра... вагнеровские постановки заставляют слушать музыку, не смотря на сцену”¹.

Таким образом, решительно отказываясь от „общетеатральной” внешней монументальности и, фигурально говоря, „самоварного блеска”, Мейерхольд стремился придать своей постановке отчетливый романтический колорит. Для создания декоративного оформления, цветовой гаммы и покроя костюмов действующих лиц художник спектакля А. К. Шервашидзе обратился к средневековым миниатюрам. (Романтики, как известно, очень дорожили этими художественными документами далекой эпохи.) Для него, например, оказался совершенно неприемлемым костюм Тристана в постановке 1900 года. И. В. Ершов, судя по фотографии, носил громоздкую одежду: просторный, тяжелый, длинный до пола плащ, поддерживаемый массивной пенью, камзол, разукрашенный крупными металлическими пуговицами и перехваченный широким поясом. На голове актера сверкал инкрустированный шлем, осененный высоким плюмажем. Пышные кудри до плеч, лицо, обрамленное густой бородой. В правой руке обнаженный меч.

Такая горделивая, воинственная импозантность не совпадала с общим стилем мейерхольдовского спектакля. А. К. Шервашидзе нашел в миниатюрах средневековья изображения рыцарей не только в парадно-героическом аспекте. Не снижая образ рыцаря Тристана, художник показал его и в лирико-бытовом плане, что также было подсказано старинными миниатюристами. Такая интерпретация была необычной и новой на оперной сцене.

В Ленинградском театральном музее хранится эскиз Шервашидзе, изображающий Тристана — Ершова в третьем акте оперы. Обращает на себя внимание бессильная поза лежащего рыцаря. Его голова покоится на возвышении. Вместо пышных кудрей — короткая стрижка и, по указанию художника, „борода, только едва пробивающаяся”. Он облачен в недлинное подкафтанье, вроде рубашки из белой ткани. Вырез у шеи отделан тонким золоченым шнуром и закреплен металлической пуговицей. На руках манжеты из плетеной материи, а на кисти правой руки — браслет. Это одеяние, отличающееся простотой и строгим вкусом, было воспринято некоторыми рецензентами как

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 157 — 158.

своеобразное раскрепощение героя от рыцарского ритуала, которого до конца спектакля придерживались король Марк и его свита — антагонисты Тристана.

Характерно, что А. П. Коптяеву, ярому вагнеристу, Ершов — Тристан показался „нежным, почти женственным“¹. И это произвело на него большое впечатление. И дело здесь, конечно, не только в costume, но и в связанной с ним манере игры и пластики. Евгений Браудо тонко уловил в работе Мейерхольда и Шервашидзе тенденцию приближения средневекового героя к современности, хотя постановщики, по его убеждению, сохранили абсолютную верность изображаемой эпохе. Критик писал в журнале „Аполлон“: „С интересом и эстетическим наслаждением рассматривал я исторически точные и с большим вкусом сделанные... костюмы... Ершов умеет во всех своих движениях, своих жестах, своей походкой дать образ какого-то преображенного, нового человека, о котором мечтает новая драма... Ершов сумел передать не только чувственные, но и интеллектуальные моменты своей роли“².

Александр Бенуа увидел некоторую нарочитость в опрощении мира Тристана. Его озадачили „тристановские вассалы, похожие на пастухов“³. Вероятно, поэтому он не оценил важный по своему художественному смыслу романтический контраст: светлые, белые тона в одежде Тристана и обитателей его замка и пестрая, яркая расцветка костюмов короля и его придворных.

В первом и втором актах „звучат“ иные аккорды тонов, иная тонко нюансированная цветовая гамма. В одной из рецензий Сергея Ауслендера мы читаем: „Когда Тристан обвил Изольду темно-лиловым плащом, а та прижалась в розовом платье к малиновой одежде возлюбленного, было трудно желать лучшего соединения цветов“⁴. В другой своей статье Ауслендер по этому же поводу пишет: „...роковой пурпур его одежд смешался с более нежным, но однотонным ее платьем“⁵.

Эрудированные в сфере изобразительного искусства критики высоко оценили дарование и вкус художника Шервашидзе,

¹ Биржевые ведомости. 1909. № 11393. 1 ноября.

² Аполлон. 1910. № 4. Январь.

³ Речь. 1909. № 304. 5 ноября.

⁴ Аполлон. 1909. № 3. Декабрь.

⁵ Цит. по кн.: Волков Николай. Мейерхольд. Т. 2. С. 76.

создавшего декорации в строгом и величавом стиле. Его лишь упрекали, и то с оговорками, в чрезмерной суровости этого стиля.

Журнал „Аполлон“, активно поддерживавший мейерхольдовский спектакль, писал: „Декорации князя Шервашидзе отлично помогают нам перенестись в XIII век, в духе которого задумана эта постановка; суровая, несколько дикая простота их как нельзя более соответствует трагедии любви Тристана и Изольды. Может быть, декорации слишком суровы, слишком наютя, так что яркие квадраты на огромном парусе запоминаются как отрадные пятна... Напрасно последняя картина задумана под серым, почти дождливым небом“¹.

Александр Бенуа, отдавая должное таланту художника, порицает постановщиков за несоответствие декораций содержанию и форме „Тристана“. Вот что он пишет об оформлении второго акта оперы (сад в королевском замке): „Декорация кн. Шервашидзе здесь отличная и – скажу более – очень поэтичная, но, увы, поэзия эта иная, нежели поэзия Вагнера... Эта декорация создана для „злых козней“. Фивандские скалы, корявые осенние деревья, голые камни налезавших на зрителя башен – все это говорит только о беде. В такой обстановке не может питаться страсть любовников“².

Мейерхольд ответил критику одной фразой – умной и исчерпывающей: «А разве не беда весь второй акт „Тристана“?»³.

Александр Бенуа, в отличие от рецензента журнала „Аполлон“, очень понравилась декорация третьего акта, и он пишет о своем ощущении с искренним и горячим пафосом: „Невидимость морского горизонта за приподнятой авансценой дает впечатление большой высоты, безотрадной, бесплодной вершины... Тристан лежит, как жертва на алтаре... и его томление по ночной Изольде... становится особенно жутким под этим белым неумолимым небом, на этом высоком каменном жестком престоле“⁴. Повинуясь своему художественному инстинкту, Бенуа любовался мейерхольдовской мизансценой, исполненной величия и патетики. Он также, по существу, принял „сцену-рельеф“ с ее взаимодействием нескольких игровых площадок различной высоты. Именно она и дала возможность создать такую насыщенную и выразительную композицию с умирающим Тристаном.

„Сцена-рельеф“ была воспринята как новшество в оперном

¹ Аполлон. 1909. № 3. Декабрь.

² Речь. 1909. № 304. 5 ноября.

³ Мейерхольд В. Э. Статьи... ч. 1. С. 199.

⁴ Речь. 1909. № 304. 5 ноября.

театре, вызвавшее различную реакцию критики. В прессу попала восторженная реплика безымянного зрителя: „Пол заиграл!“ Она была опубликована в журнале „Театр и искусство“ и подхвачена приверженцами спектакля. Мейерхольд „измял“ планшет. Он реализовал во втором и третьем актах свой замысел, представленный в статье-экспозиции к „Тристану“. Напомним формулировку Мейерхольда. „Самая большая неприятность, — писал он, — сценический пол, его ровная плоскость. Как скульптор мнет глину, пусть так будет измят пол сцены и из широко раскинутого поля превратится в компактно собранный ряд плоскостей различных высот“¹.

Такая компактность обусловила сокращение глубины громадной сцены Мариинского театра. Некоторые критики высказывали по этому поводу свое недовольство. А. П. Коптяев писал о „сдавленном Вагнере“ и не удержался от каламбура: „Благодарю за то, что Вагнер только сдавлен, а не окончательно раздавлен“². Но критик-вагнерист забыл, что сам Вагнер мечтал о том, чтобы сцена стала пьедесталом для актера.

Мейерхольд утверждал, что „конструкция „сцены-рельефа“ не самоцель, а средство; целью является драматическое действие; оно... обостряется благодаря ритмическим волнам телесных движений; волны же эти должны распространяться на пространство, которое могло бы способствовать зрителю воспринимать линии движений, жестов, поз...“³. Ради этой цели Мейерхольд ограничил игровое пространство и вынес на первый план важнейшие, с его точки зрения, сцены второго акта оперы: беседу Изольды с Брангенгой, гигантский любовный дуэт Тристана и Изольды, монолог короля Марка. Он добивался того, чтобы ритм действия, обусловленный характером музыки, отличался разнообразием, сочетанием неподвижности с бурной динамикой. Об этом писал Сергей Ауслендер, чуткий критик, неоднократно посещавший мейерхольдовский спектакль: „Сцена, когда выпит любовный напиток, сами того еще не знаящие любовники застыли с помутившимися от внезапного безумия глазами и потом какой-то чужой роковой силой были брошены в объятия друг другу, незабываема, великолепна. Дуэт второго действия, весь исполненный такой страстной, почти нечеловеческой, уже предчувствующей смерть истомы, сам по себе подсаживает неподвижность, и прекрасны, величественны, нежны были позы Тристана на камне и склонившейся у ног его Изольды“. (Вспомним, что именно в этой мизансцене актеры напомнили В. А. Теляковскому извивающихся червей (!), о чем он с пол-

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 155.

² Биржевые ведомости. 1909. № 11393. 1 ноября.

³ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 154.

ной откровенностью написал в своем дневнике). Далее критик продолжает: „А там, где нужны были быстрые движения, Мейерхольд дал их; вся пламенность встречи была в этом одном жесте, которым Тристан окутал своим плащом Изольду... Быстрая же сцена последнего акта, когда верный Курвенал один защищает мост от отряда короля, была поставлена с таким подлинным пылом, что Смирнов на генеральной репетиции был уведен со сцены с не бутафорской раной на лбу. Хор не болтался без толку, как в „Вампуре“, и там, где должен был служить фоном трагедии, оставался в торжественной неподвижности мудрым и вещим созерцателем событий, бесстрастным и к любви, и к смерти“¹. В статье говорится и о том, что Мейерхольд, в соответствии с музыкой, придумал в сценах на корабле „работу с канатом, лазание по веревочным лестницам“² и т. д.

Сергей Ауслендер, как мы видим, стремится доказать художественную правомерность и выразительность статичности в сложном по темпу и ритму спектакле, в его рецензии также ощущается полемика с теми критиками, которые поносили Мейерхольда за неподвижные сценические композиции. В прессе обсуждалась и осуждалась сцена появления короля Марка в финале второго акта. Во время его большого монолога — негодующего и скорбного, обращенного к любовникам, свита застывала в неподвижности. Это вызвало и нарекания, и насмешки.

Так, например, М. М. Иванов упрекал Мейерхольда за неумение работать с хором. Он ссылался на режиссеров былых времен, которые справлялись с такой задачей. „У прежних режиссеров, — пишет Иванов, — статисты все-таки двигались... теперь статисты стоят, как застывшие, точно прусские солдаты времен курфюрста Вильгельма или фигуры в паноптикуме“³.

А. П. Коптяев тоже воспринял эту глубоко драматическую сцену в комическом плане: „Да и что сказать про барельеф-хор, если этот барельеф тянется двадцать минут?.. Мне мало говорит эта свита Марка, заставшая врасплох Тристана с Изольдой: глупо удивленные лица, застывшие на время всего монолога короля“⁴.

Коптяев был, несомненно, серьезным музыкантом, но ограниченность его театрально-эстетического кругозора помешала ему оценить форму хора-барельефа и многие другие особенности спектакля. В первом акте критик никак не мог уразу-

¹ Цит. по кн.: Волков Николай. Мейерхольд. С. 76.

² Там же. С. 77.

³ Новое время. 1909. № 12099. 16 ноября.

⁴ Биржевые ведомости. 1909. № 11393. 1 ноября.

меть, почему матросы на корабле вглядывались в зрительный зал, принимая его за морскую даль, а некоторые из них даже указывали рукой на якобы виднеющийся в глубине партера берег моря. Таким образом, этот условный мейерхольдовский прием, ставший в наши дни трафаретным, показался в 1909 году крайне несуразным и смешным такому просвещенному зрителю, как А. П. Коптяев.

Нет надобности говорить о том, что Мейерхольд умел „работать с хором“ не хуже своих предшественников из Мариинского театра, а вероятно, гораздо лучше. Создав „барельеф“, о котором с неудовольствием пишет Коптяев, он добился яркого сценического эффекта. И это было отмечено тонкими ценителями театра. Мейерхольд прекрасно почувствовал кульминацию в эпизоде появления короля и его свиты. Он расположил действующих лиц так, чтобы они уравновешивали друг друга, очерчивая их сильными и скупыми штрихами. Протяженные на игровой площадке построения были проникнуты конденсированной экспрессией. В застывшей группе раскрылся драматизм психологической ситуации.

В финале третьего акта оперы Мейерхольд построил сцену плача Изольды над телом Тристана в духе ренессансной пьеты — скорбно застывшей группы, и, как отмечал Александр Бенуа, группы поразительной по своему пластическому совершенству. Однако иные критики усмотрели в этой неподвижности недостаток режиссерской фантазии.

Громадный режиссерский темперамент Мейерхольда сочетался с искусным и расчетливым мастерством. Он хорошо знал цену сценическому движению, и не случайно в двадцатых годах им будет создана теория биомеханики, которая в известной мере фетишизировала динамическую пластику актера. Но Мейерхольд придавал не меньшее значение и искусству статики. Говоря о „неподвижном театре“, он опирался не только на драматургию Метерлинка, но и на великие традиции Эсхила и Софокла, на театральную эстетику эпохи французского классицизма, на художественный опыт крупнейших современных актеров.

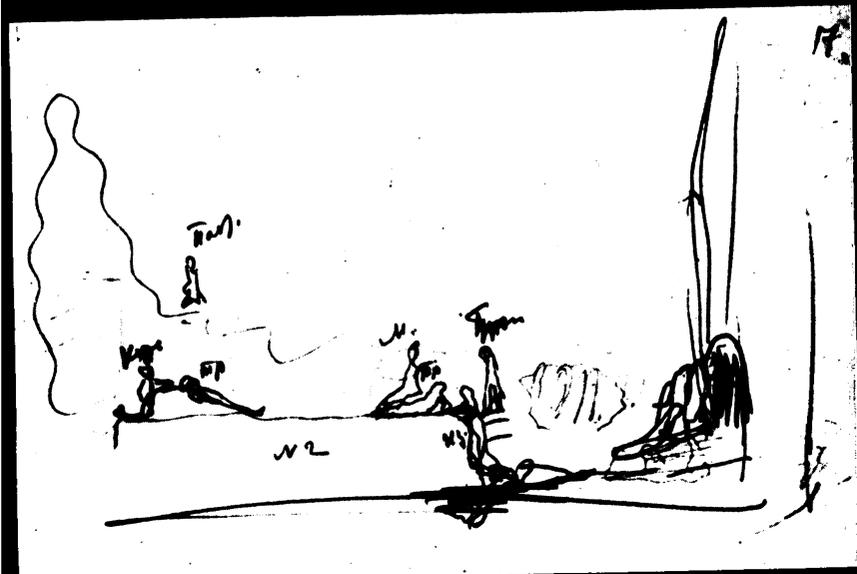
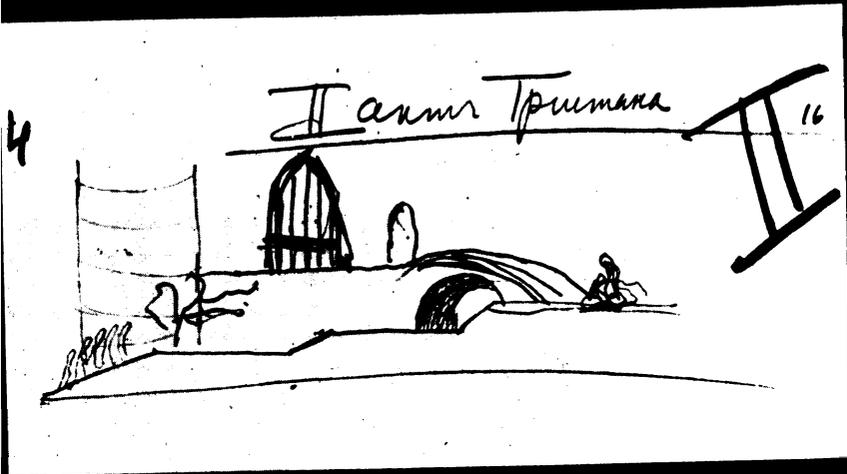
В последний период своего творчества Мейерхольд, пройдя искус биомеханики, с восхищением вспоминал о могуществе неподвижной мизансцены: „Замечательная французская актриса Режан весь первый акт играла лежа на диване. В конце акта по ходу действия ей надо было встать и подойти к двери, и она вставала... но как она вставала!“¹ Мейерхольд знал, условно говоря, художественную тайну такого „лежания“ и „вставания“.

¹ Тарусские страницы. С. 305.



**В. Э. Мейерхольд.
Фото 1898 г.**

Наброски В. Э. Мейерхольда для планировки второго акта оперы Р. Вагнера «Тристан и Изольда»

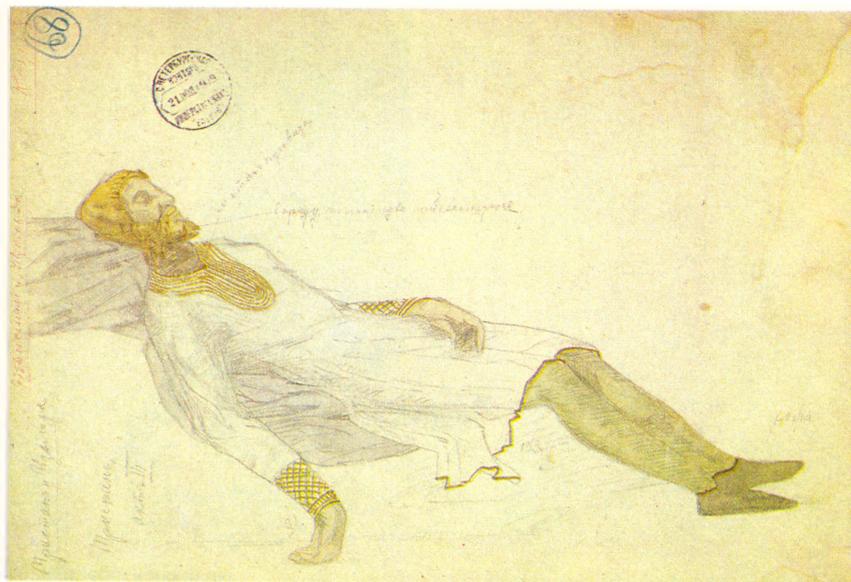




**«Тристан и Изольда»
Р. Вагнера
Эскиз костюма короля
Марка для первого акта
Художник А. Шервашидзе
Мариинский театр. 1909 г.**



«Тристан и Изольда»
Р. Вагнера
Эскиз костюма Изольды
для первого акта
Художник А. Шервашидзе
Мариинский театр. 1909 г.

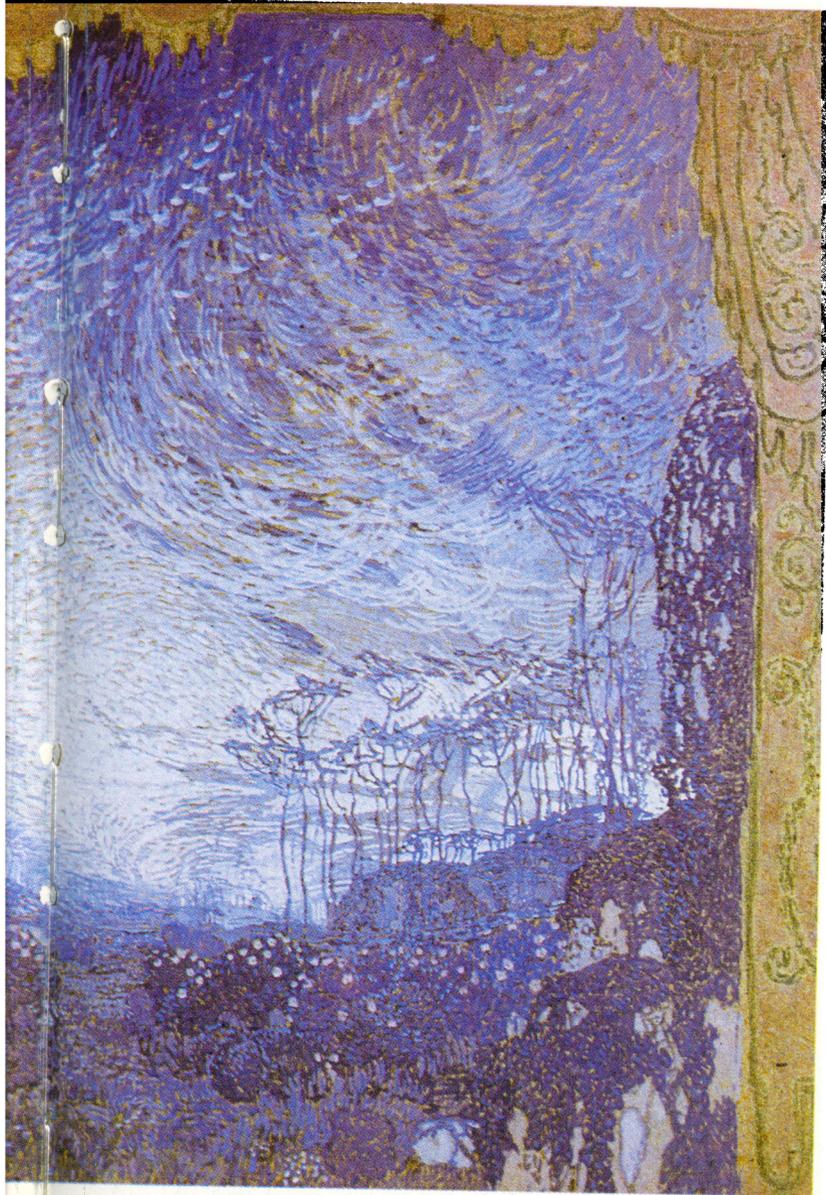


**«Тристан и Изольда»
Р. Вагнера
Эскиз костюма Тристана
для третьего акта
Художник А. Шервашидзе
Марининский театр. 1909 г.**

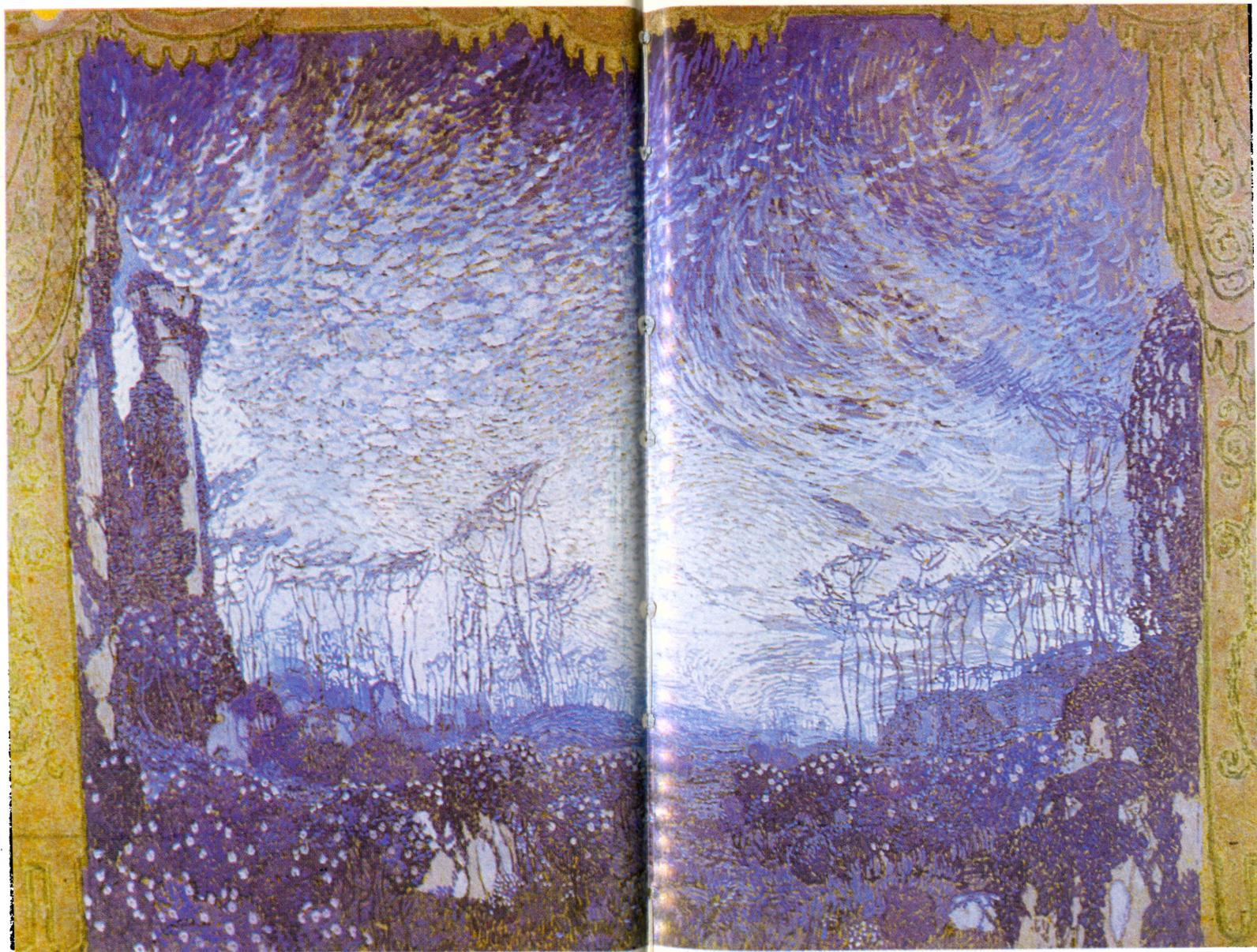


**«Тристан и Изольда»
Р. Вагнера
И. Ершов в роли Тристана
Марининский театр. 1909 г.**



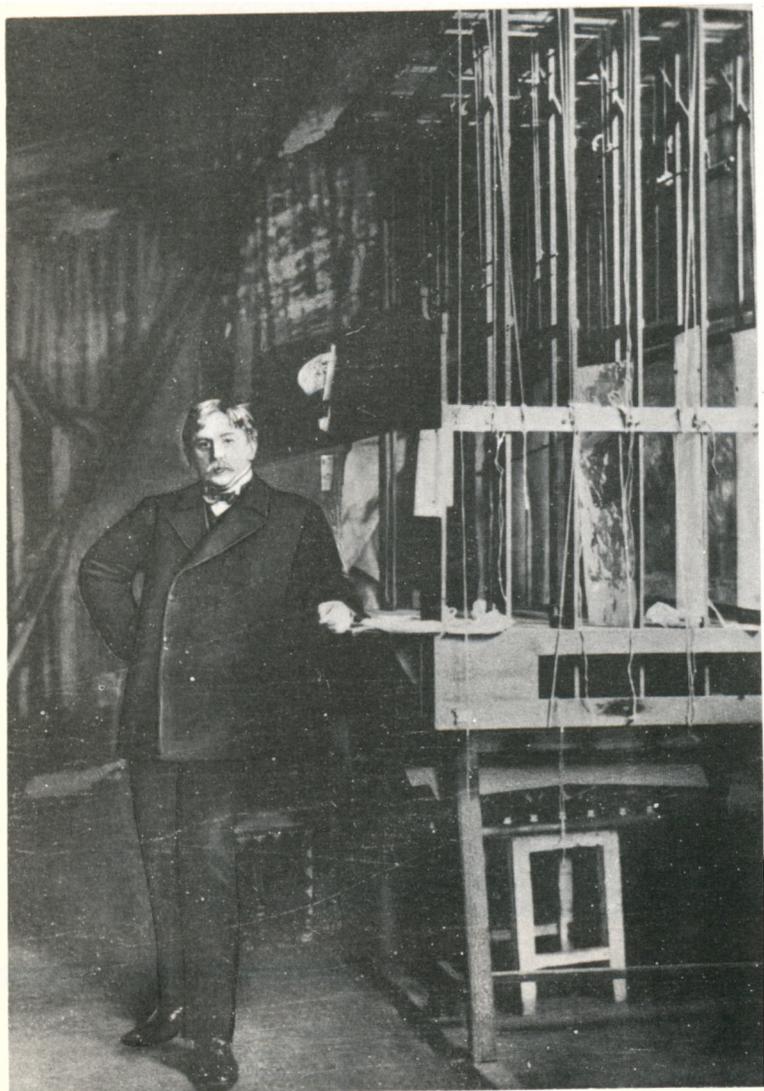


**«Орфей и Эвридика»
К. В. Глюка
Эскиз декорации.
Художник А. Головин
Марининский театр. 1911 г.**



**«Орфей и Эвридика»
К. В. Глюка
Эскиз декорации.
Художник А. Головин
Мариинский театр. 1911 г**

**А. Головин в мастерской
Маринского театра.
1902—1903 гг.**



Либретто оперы см. владной листокъ.

ПРОГРАММА

Въ среду, 21-го декабря,

Артистами Императорскихъ театровъ представлено будетъ,

въ 1-й разъ:

Орфей и Эвридика,

опера-трагедія въ 3-хъ актахъ и 5-ти картинахъ,
музыка Х. Глюка.

Переводъ Виктора Коломійцова.

Новыя декорации художника А. Я. Головина.

Костюмы и бутафорія по рисункамъ художника А. Я. Головина.

Сценическая постановка В. Э. Мейерхольда и М. М. Фокина.

Танцы поставлены балетмейстеромъ М. М. Фокинымъ

исполнять роли:

«Эвридики»—Г-жа М. Н. Кузнецова,

«Эроса»—Г-жа Л. Я. Липковская,

«Орфея»—заслуженный арт. ИМПЕРАТОРСКИХЪ
Театровъ Г. Л. В. Собиновъ.

Дѣйствующія лица:

Орфей	Г-нъ Собиновъ.
Эвридика	Г-жа Кузнецова.
Эросъ	Г-жа Липковская.
Блаженная тѣнь	Г-жа Владимірова.

Хоры пастуховъ и пастушекъ, демоновъ и фурій,
блаженныхъ тѣней.



**«Орфей и Эвридика»
К. В. Глюка
Эскиз костюма Пастушков
для хора первого акта
Художник А. Головин
Мариинский театр. 1911 г.**



«Орфей и Эвридика»
К. В. Глюка
Эскиз костюма Духов для
хора и балета второго акта
Художник А. Головин
Мариинский театр. 1911 г.



**«Орфей и Эвридика»
К. Глюка
Л. Собиннов в роли Орфея
Мариинский театр. 1911 г.**



**«Орфей и Эвридика»
К. Глюка
Л. Собинов в роли Орфея
Мариинский театр. 1911 г.**



ПРОГРАММА

1913



1913

МАРИИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

Въ понедѣльникъ, 18-го февраля,

Артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ представлено будетъ,

въ 1-й разъ:

ЭЛЕКТРА,

трагедія въ одномъ дѣйствіи Гуго фонъ-Гофмансталя.

Музыка

РИХАРДА ШТРАУСА.

Декорація художника **А. Я. Головина.**

Костюмы и бутафорія по рисункамъ художника

А. Я. Головина.

Сценическая постановка режиссера **Вс. Э. Мейерхоolda.**

Капельмейстеръ **А. К. Коутсъ.**

Роль Клитемнестры исп. Солистка ЕГО ВЕЛИЧЕСТВА

г-жа **Славина.**

Роль Электры исп. артистка ИМПЕРАТОРСКОЙ Московской

оперы г-жа **Ермоленко-Южина.**

Он поведал ее исполнителям „Тристана“, создавшим ряд пластических шедевров.

В искусстве актерского самоограничения на оперной сцене неповторимым образцом для Мейерхольда был, как известно, Шаляпин, и, работая над Вагнером, он требовал, по словам И. И. Соллертинского, „скульптурного, тщательно дозированного жеста, ритма, угадываемого не только в движениях, но и в застывшей неподвижности“¹.

Можно с уверенностью утверждать, что в сфере пластики Мейерхольд проявил феноменальное мастерство и безупречный вкус. Об этом во весь голос говорил его постоянный оппонент Бенуа, и будет не лишним привести еще одну цитату из его статьи: «Мейерхольд в „Тристане“ создал десяток групп, таких красивых и стройных, что я, живописец, моментами досадовал на невозможность остановить действие и сделать набросок»². (Можно лишь пожалеть, что такие наброски не были сделаны.)

Признание Бенуа отличается особенной ценностью и объективностью, ибо он, как мы знаем, не поспешил на черные краски для характеристики недостатков, которыми, с его точки зрения, изобилвала мейерхольдовская постановка. Журнал „Театр и искусство“, жестоко критиковавший „Тристана“, писал, однако, о „красоте формы и образов“ спектакля.

Для того чтобы виртуозная пластическая „партитура“, созданная постановщиком, „завучала“ во всем своем многообразии, исполнителям, и в первую очередь И. В. Ершову и М. Б. Черкасской, пришлось потратить много усилий — физических и духовных. Сердобольные рецензенты, в том числе и Бенуа, выражали им в прессе свое сострадание, на которое режиссер никак не реагировал, полагая, что талантливый актер не имеет морального права жаловаться на трудности и усталость, если он проникся художественной идеей, воплощаемой на сцене. Мейерхольд как-то рассказывал, что однажды после трудного спектакля „Дама с камелиями“ кто-то спросил Элеонору Дузе, устала ли она. И она «ответила оскорбленным тоном: „Сеньор, вы забыли, что я актриса!“»³

Можно предположить, пользуясь этой формулой Элеоноры Дузе, что исполнители „Тристана“, несмотря на столкновения с Мейерхольдом, в конечном счете не „забывали“, что они актрисы и актеры, и самоотверженно отдавали свой талант и труд не только выполнению пластических задач, но и раскрытию внутреннего мира своих героев, составляющего главную

¹ История советского театра. Т. 1. С. 319.

² Речь. 1909. № 304. 5 ноября.

³ Тарусские страницы. С. 305.

ценность вагнеровской оперы. Как бы ни была совершенна пластическая сторона мейерхольдовского спектакля, она вряд ли могла вызвать восторженные слезы зрителей, о которых писал критик Коптяев. Пластика гармонически слилась с накаленной, возвышенной эмоциональной стихией „Тристана“. Последняя была воссоздана средствами вокала с покоряющей художественной силой.

Мейерхольд добился правды выражения чувств и страстей героев оперы. Какой была эта правда? „Театральной“, как у Шаляпина, или „жизненной“ (по терминологии Мейерхольда)? Режиссер контрастно сопоставлял эти две правды, когда проблема осмыслялась им в теоретическом плане. В процессе постановки „Тристана“ обе правды соединялись и отталкивались в соответствии с музыкально-драматургическим материалом, чутким истолкователем которого был Мейерхольд.

Давно наступила пора разрушить пользующийся популярностью миф о том, что Мейерхольд поставил символистский, мистико-эротический, „неоницшеанский“ спектакль. Это все сплошной вздор! Постановка романтического „Тристана“ выдержана в романтическом стиле. В ответе критиком, датированном 1910 годом, Мейерхольд противопоставляет свой спектакль мхатовскому „Юлию Цезарю“, в котором „историзм является археологическим“, своим собственным постановкам „Смерти Тентажиля“ и „Вечной сказки“. Что касается „Тристана“, подчеркивает Мейерхольд, то „весь стиль постановки является как бы романтическим“¹.

Для чего понадобилось Мейерхольду словечко „как бы“? Думается, что в период засилья символистских теорий утверждение романтической эстетики на сцене могло быть воспринято как некий архаизм. Быть может, поэтому и возникло осторожное „как бы“.

Александр Блок в предисловии к поэме „Возмездие“ писал: „1910 год — это смерть Комиссаржевской, смерть Врубеля и смерть Толстого. С Комиссаржевской умерла лирическая нота на сцене; с Врубелем — громадный личный мир художника... С Толстым умерла человеческая нежность — мудрая человечность“².

Мне кажется, что в мейерхольдовском „Тристане“, поставленном в канун 1910 года, звенела „лирическая нота на сцене“, раскрылся „громадный личный мир художника“ (в данном случае Рихарда Вагнера), проявила себя и „человеческая нежность“.

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 198.

² Блок А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 3. М., Л., 1960. С. 295.

Глава 2

// **Б**орис

Годунов //

1

Мейерхольд, еще не успевший полностью освободиться от власти вагнеровского «Тристана», приступил к постановке в Александринском театре «Шута Тантриса», тематически тесно связанного с легендой о Тристане и Изольде. В пьесе немецкого драматурга Эрнста Хардта Тристан, защищая свою любовь, выступает под маской королевского шута Тантриса.

Спектакль, поставленный 9 марта 1910 года, имел большой успех. Известный театральный критик Л. Я. Гуревич сообщила

в газете „Русские ведомости“, что признательная публика преподнесла Мейерхольду венки.

Н. Д. Волков, рассказывая о сильных и ярких эпизодах спектакля, тем не менее приходит к выводу, что «„Шут Тантрис“... в конце концов явился лишь тенью величественного „Тристана“ на Мариинской сцене; он завершил те искания в области скульптурного метода, который был впервые применен Мейерхольдом в его работах над „Победой смерти“ и „Сестрой Беатрисой“ в театре Комиссаржевской»¹.

Вслед за „Шутом Тантрисом“ Мейерхольд поставил в Башенном театре Вячеслава Иванова „Поклонение кресту“ Кальдерона, а затем спектакль-пантомиму „Шарф Коломбины“ Артура Шницлера в петербургском Доме интермедий. А 9 ноября 1910 года состоялась премьера „Дон Жуана“ Мольера в Александринском театре. Под конец года, в начале декабря, Мейерхольд показал в Доме интермедий пародийно-гротескную комедию Е. А. Зноско-Боровского „Обращенный принц“.

Таким образом, за каких-нибудь десять месяцев (имея в виду летний отпуск театров) Мейерхольд поставил пять спектаклей, среди которых сверкает оригинальностью замысла, безупречностью формы „Дон Жуан“ — одна из его этапных режиссерских работ, которая многими своими компонентами предвосхищает „Орфея“ в Мариинском театре.

Александр Бенуа, обладая острым глазом художника, в своей полемической рецензии на постановку „Дон Жуана“ воздал должное пластике, царившей на сцене. В этом он видел большую заслугу Мейерхольда. Не случайно Бенуа назвал свою статью „Балет в Александринке“. Этим несколько парадоксальным, а главным образом язвительным заглавием он тем не менее подчеркнул высокую пластическую культуру, которой был пронизан мейерхольдовский спектакль. Александр Бенуа восклицает: „Прекрасно, что Мейерхольд принялся за пластику“². Следует заметить, что она стоила режиссеру очень больших усилий. Он встретился с разными поколениями актеров Александринского театра, по-разному воспринявших смелый режиссерский замысел „Дон Жуана“. Так, например, один из славных корифеев Александринки Константин Александрович Варламов, игравший Сганареля, решительно отверг ряд предложенных ему кардинальных мизансцен, и Мейерхольду пришлось изобретать новые положения, не нарушившие, однако, общей структуры спектакля.

Вообще постановка „Дон Жуана“ оказалась чрезвычайно

¹ Волков Николай. Цит. кн. Т. 2. С. 91.

² Речь. 1910. 19 ноября.

трудоемкой, а менее чем через два месяца — 6 января 1911 года — на сцене Мариинского театра должен был появиться второй оперный спектакль Мейерхольда — „Борис Годунов“.

Короткий, а по нашим понятиям очень короткий, отрезок времени, лежащий между „Тристаном“ и „Борисом“, был, как мы видим, перенасыщен разнообразными режиссерскими работами, отдельные элементы которых так или иначе корреспондировали друг другу. Имеется в виду объединяющий принцип стилизации, ярко проявившийся и в „Шуте Тантрисе“, и в „Шарфе Коломбины“, и особенно в „Дон Жуане“. Но ни один из пяти спектаклей, поставленных Мейерхольдом в 1910 году, то есть в канун премьеры „Бориса Годунова“, не перекликается по духу и стилю с оперой Мусоргского. Мейерхольду пришлось погрузиться в совершенно иную атмосферу, освоить громадный материал.

Ему предстояло ставить „Бориса Годунова“ в готовых декорациях А. Я. Головина, созданных для дягилевской антрепризы в Париже весной 1908 года¹, с Шаляпиным в заглавной роли. Ошеломляющий успех „Бориса“ в Grand Opéra общеизвестен. Самые компетентные французские критики единодушно называли этот спектакль подлинным шедевром музыкально-сценического искусства, а его постановщика Александра Акимовича Санина — выдающимся мастером оперной режиссуры.

Восторженных похвал был удостоен не только Шаляпин, но и весь ансамбль исполнителей, добившийся исключительной цельности и художественного совершенства. Одним из героев спектакля стал хор, поразивший парижскую публику превосходным пением и беспрецедентной выразительностью игры. Даже сложнейшая сцена под Кромами была сыграна с покоряющей правдивостью и мощью. А. А. Гозенпуд по этому поводу пишет: „Сцена под Кромами, обычно не удававшаяся в театре, была одной из лучших в спектакле. Санин сумел воссоздать сценически стихию народного восстания, его изживание и чувство трагической безысходности. Если в первой картине пролога Санин применял бытовые и жанровые краски, то в сцене мятежа отказался от них. Он стремился раскрыть трагедию обманутого народа, восставшего против насильника и принимающего нового узурпатора за спасителя“².

Если такая высочайшая оценка полностью соответствует тому, что действительно происходило на сцене Grand Opéra, а об этом никому не дано судить с абсолютной уверенностью,

¹ Декорация сцены у фонтана была выполнена по эскизам Александра Бенуа.

² Г о з е н п у д А. Русский оперный театр между двух революций. 1905–1917. Л., 1975. С. 212.

то режиссер А. А. Санин блестяще опроверг существующие мнения о драматургической слабости и несовершенстве сцены под Кромами. Санин, имя коего ныне мало кому известно, доказал на практике, что в творениях гениальных композиторов таятся неисчерпаемые богатства, но они сплошь и рядом остаются недоступными даже для самых талантливых интерпретаторов.

Нечто подобное произошло с Мейерхольдом, которому сцена под Кромами, вероятно, не удавалась и не удалась. Много лет спустя он упрекал в этом не себя (хотя чувство самокритики ему было в общем свойственно), а автора оперы. Мейерхольд в 1929 году, делая доклад труппе Большого театра, говорил: „Даже у такого мастера, как Мусоргский, когда я ставил „Кромы“, я наталкивался на то, что очень примитивно он построил чисто сценическую ситуацию массового движения, поэтому очень трудно было это повернуть. Ясно, что хор развернуть было трудно в тех вещах, где композитор не ставил себе проблему этого хора на сцене“¹.

В этой полемике оказался прав Мусоргский, а не Мейерхольд, что и было доказано Саниным. Такой, казалось бы, частный случай исполнен обобщающего смысла. Любой режиссер, берущийся за ножицы, когда ему не удастся какая-нибудь сцена в подлинно классической опере, тем самым проявляет творческую невзыскательность к самому себе. Об этом очень убедительно писал Б. А. Покровский в книге „Об оперной режиссуре“².

Думается, что Мейерхольд затеял спор с Мусоргским именно потому, что он не был внутренне подготовлен для полноценного столкновения „Бориса Годунова“. По мнению И. И. Соллертинского, „спектакль этот был сделан на скорую руку“³. В 1910 году интересы Мейерхольда лежали в иной плоскости.

2

И. И. Соллертинский писал: „Не характерно ли: единственный раз, когда Мейерхольд на Мариинской сцене берется за реалистическое произведение — трагедию Мусоргского „Борис Годунов“, — он пасует, ибо в Мусоргском романтическая стилизация неуместна и условные принципы теряют убедительность“⁴.

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 189 — 190.

² Покровский Б. А. Об оперной режиссуре. М., 1973.

³ История советского театра. Т. 1. С. 309.

⁴ Там же. С. 315.

В этом наблюдении обращает на себя внимание резко сформулированная мысль: „Мейерхольд... пасует“. Следует заметить, что строки эти были написаны в начале тридцатых годов, в период наивысшей славы Мейерхольда, с которым И. И. Соллертинский, кстати говоря, был связан чувством взаимной симпатии. И тем не менее хорошо обдуманное слово „пасует“ вошло в текст статьи, и оно означает, что знаменитый режиссер в „Борисе Годунове“ потерпел неудачу.

Но почему он все-таки спасовал? Почему он отказался от усилить проявить свойственный ему протеизм — способность к перевоплощениям, умение постигать дух разных эпох? Ведь Мейерхольд, несомненно, отдавал себе отчет в том, что „Бориса Годунова“ нельзя ставить приемами романтической стилизации. Эти вопросы остаются безответными.

К. Л. Рудницкий в своей известной монографии пишет: „...Мейерхольд отнесся к этой работе формально, просто как к служебной обязанности. Заинтересовали его только массовые сцены оперы“¹. Разве художник такого масштаба, как Мейерхольд, мог отнестись к гениальной опере как чиновник, выполняющий служебную обязанность? Разумеется, не мог.

Характерно и другое. Рудницкий ни одним словом не обмолвился о совместной работе Мейерхольда и Шаляпина, что само по себе представляет творческий и психологический феномен. Мог ли Мейерхольд отнестись формально, по-казенному к участию Шаляпина в спектакле, который ему предстояло ставить? Хорошо известно, что Мейерхольд преклонялся перед Шаляпиным, безмерно им восхищался, считал его величайшим, идеальнейшим оперным актером, которому доступно решительно все, что может быть задумано на оперной сцене. Следовательно, режиссер скорее всего с душевным трепетом должен был ждать встречи со своим кумиром.

Рудницкий утверждает, что Мейерхольда „заинтересовали... только массовые сцены оперы“. То, что он был захвачен хоровой партией „Бориса Годунова“ — уникальной по своей художественной силе, нет ничего удивительного. Удивительно другое: мог ли режиссер не проявить интереса к характерам Бориса, Шуйского, Самозванца, Варлаама, Марины, созданным Пушкиным и Мусоргским?

История постановки „Бориса Годунова“ нередко укладывает в некую схему, как бы предназначенную для объяснения мейерхольдовской неудачи. Вот как она примерно выглядит. Работа режиссера протекала в неблагоприятных обстоятельствах. Ему помешали: во-первых, готовые декорации А. Я. Головина, во-вторых, Федор Иванович Шаляпин. В них-то и кроется

¹ Рудницкий К. Цит. кн. С. 141.

причина неудачи. Иначе говоря, не будь готовых декораций и не будь Шаляпина, спектакль получился бы не хуже „Тристана и Изольды“. Такие суждения производят по меньшей мере странное впечатление.

Дело в том, что художественная манера Головина была в принципе близка Мейерхольду и вряд ли он отвергал оформление своего единомышленника; помимо того, две картины, купированные в парижском спектакле, были написаны заново. Будет не лишним вспомнить, что Шаляпин, знавший толк в образительном искусстве, высоко оценил эту работу Головина. Что касается Федора Ивановича, якобы мешавшего Мейерхольду раскрыть свой режиссерский талант, то здесь возникает загадка, которую никто из исследователей не пытался разгадать.

Так, И. И. Соллертинский без комментариев констатировал участие Шаляпина в мейерхольдовском спектакле. В обширном двухтомнике („Ф. И. Шаляпин. Литературное наследство“), опубликованном в 1957 году, отсутствуют какие бы то ни было сведения о взаимоотношениях Шаляпина и Мейерхольда (я имею в виду не только основной текст, но и пространную вступительную статью Е. Грошевой).

А. А. Гозенпуд, много сделавший для изучения творчества Шаляпина, касается этой проблемы. Он пишет: „Опера возобновлялась для Шаляпина. Режиссер должен был подчинить (разрядка моя. — И. Г.) ему общее решение спектакля“¹. И еще: „...Мейерхольд вынужден был подчинить (разрядка моя. — И. Г.) свой замысел Шаляпину“².

В этих важных положениях автора слышится недвусмысленный подтекст: Мейерхольд был ущемлен в своих режиссерских прерогативах, он должен был поступиться своими правами и убеждениями, склониться перед чужим непререкаемым авторитетом, грозно противостоящим его собственной художественной воле.

Задолго до Гозенпуда схожий мотив впервые прозвучал в рецензии Александра Бенуа, датированной 9 января 1911 года. В ней говорится о подавленности, растерянности Мейерхольда, встретившегося с Шаляпиным. Бенуа не без злорадства спрашивает: „Или г. Мейерхольд оробел, растерялся, имея дело с новой задачей и не имея возможности под контролем Шаляпина так же „смело“ обратиться с Мусоргским, как он обратился с Мольером?“³ (имеется в виду „Дон Жуан“ в Александринском театре).

¹ Г о з е н п у д А. Русский оперный театр между двух революций. 1905 — 1917. С. 289.

² Там же. С. 292.

³ Речь. 1911. № 1604. 9 янв.

Таким образом, слова „контроль“, „вынужден“, „подчинить“, „подчиниться“ порождают понятие антагонизма, возникшего между Шаляпиным и Мейерхольдом. Но каковы причины такого антагонизма? Появился ли он априорно или в результате несогласия, споров, столкновений? Об этом история умалчивает.

Каков был режиссерский замысел спектакля? Быть может, его забраковал Шаляпин, раз Мейерхольд оказался в состоянии растерянности? И об этом история умалчивает.

Казалось бы, что между двумя крупнейшими художниками сцены должна была существовать гармония. Они, к слову сказать, были почти ровесниками: Шаляпину тридцать семь, Мейерхольду тридцать шесть. Кандидатура Мейерхольда была, вероятно, одобрена Шаляпиным, ибо в противном случае он наложил бы на нее вето. Вряд ли директор императорских театров В. А. Теляковский стал бы по этому поводу конфликтовать со своим любимцем, в особенности после его триумфальных гастролей в Париже и Милане.

Если бы Шаляпин был озабочен только своим престижем, только своей ролью, то спектакль по элементарной логике был бы возобновлен каким-либо режиссером — старожилом Мариинского театра, хотя бы маститым и опытейшим Вячеславом Ивановичем Палечком. Не следует забывать, что Шаляпин питал некоторую слабость к сговорчивым и уступчивым сотрудникам. Не случайно из дирижеров императорских театров он больше всех любил покладистого Д. И. Похитонова. Однако для постановки „Бориса Годунова“ были приглашены Мейерхольд и дирижер Альберт Коутс. Это не могло произойти без согласия Шаляпина, которого волновала судьба всего спектакля в целом (он отлично знал, что театр — искусство коллективное). Следовательно, нет никакой нужды представлять Мейерхольда в виде жертвы, идущей на заклание.

В письме к Максиму Горькому от 31 июля 1911 года Шаляпин, вспоминая недавнюю премьеру „Бориса“, писал: „Много мне пришлось хлопотать и долго приходилось лелеять мечту, чтобы на императорских театрах заново поставить „Бориса Годунова“. Наконец эта мечта осуществилась, и я, радостный и вдохновленный новой чудесной постановкой, сделанной художником Головиным, поехал вечером играть мою любимую оперу“¹.

Имя Мейерхольда оказалось за скобками. А ведь Горький хорошо его знал и с горячей похвалой отзывался о его уме, чуткости, таланте. Почему же он не упомянул в письме? Сделано

¹ Ф. И. Шаляпин. Литературное наследство. М., 1957. Т. 1 С. 378.

это по недосмотру, рассеянности или с умыслом? Если режиссер „подчинил“ свой замысел Шаляпину, то почему же „чудесная постановка“ приписывается Головину? Но об этом позже.

3

Существует аксиома: Шаляпин играл Бориса гениально. Не оспаривая этой истины, а полностью ее разделяя, Мейерхольд получил, таким образом, громадные шансы на успех спектакля ввиду участия в нем гениального исполнителя главной роли.

Парадокс состоит в том, что это бесспорное положение истолковывается в прямо противоположном духе: Шаляпин, дескать, связал по рукам и ногам Мейерхольда, сдавшего свои режиссерские позиции под натиском гения. Если исходить из здравого смысла, то постановщик „Бориса Годунова“ должен был не по принуждению, а с энтузиазмом стремиться к тому, чтобы построить спектакль в соответствии с шаляпинской трактовкой главной партии, поскольку она была идеальной. Ведь речь идет не о красоте голоса и актерском таланте певца, а о чем-то неизмеримо большем. О том, что он, по общему признанию своих современников, раскрыл самый сокровенный смысл, таящийся в опере, став как бы душеприказчиком Мусоргского, исполнителем его художественного завещания.

А если это так, то естественно предположить, что долг художника повелевал Мейерхольду соотносить свое решение с шаляпинским исполнением, настроить актеров на шаляпинский камертон, поднять по возможности все компоненты спектакля до шаляпинского уровня. Если бы Мейерхольд решил эту задачу, он, несомненно, одержал бы победу.

Александр Бенуа, писавший о „контроле“ Шаляпина над режиссером, вложил в свою язвительную фразу несколько примитивный смысл. А сущность этого контроля состоит вовсе не в диктаторстве Шаляпина, а в том, что его участие в спектакле накладывало особую ответственность на всех его участников, включая и постановщика; оно обязывало следовать очень высокому художественному эталону.

Мейерхольду не удалось добиться единства выражения и единства стиля. В этом и была главная причина его неудачи. Спектакль состоял из двух спектаклей – шаляпинского и мейерхольдовского. Они не сливались друг с другом.

Режиссер В. М. Бебутов вспоминает генеральную репетицию „Бориса“: „Мейерхольд нервничает. Волнуется. Он не удовлетворен спектаклем. В противоположность „Тристану“, гармоничному во всех частях, здесь постановщика удовлетворили только

массовые сцены... Мне очень запомнились великолепные барельефные композиции массовых сцен первых картин, польские сцены, обряд пострижения, а в остальном это была помпезная гастроль Шаляпина, который возвышался как памятник над барельефами постамента"¹.

Бебутов любил Мейерхольда, он вместе с ним волновался на генеральной репетиции „Бориса“, поэтому вдвойне ценно его свидетельство о том, что замечательный мастер был неудовлетворен своей работой. Это обстоятельство побуждает нас относиться с большим доверием к тем критикам, которые осудили режиссуру спектакля, хотя порою бросается в глаза явная предвзятость и противоречивость их оценок.

Бебутов подтверждает мысль о раздвоенности спектакля. Его слова „о помпезной гастрольи Шаляпина“, о „памятнике, возвышающемся над барельефами“, не лишены оттенка раздражения, тем не менее говорят о многом. Искусство Шаляпина, по всей вероятности, было отчуждено от всего ансамбля исполнителей, включая хор, от той атмосферы, которую создавал постановщик. Можно сделать вывод, что атмосфера эта была художественно необудительной, а Мейерхольд не нашел контакта с Шаляпиным. Но контакты, как известно, не бывают односторонними. Они могут быть только взаимными.

При всем пиетете Мейерхольда к Шаляпину, от последнего в процессе работы над спектаклем тоже требовалось встречное движение. Нельзя себе представить, что образ Бориса, созданный Шаляпиным, был раз и навсегда заданным и застывшим. Величие артиста как раз состояло в том, что его вокально-сценические образы, при всем их совершенстве, непрестанно развивались, видоизменялись, варьировались. Он сам об этом неоднократно говорил, и при творческом общении с Мейерхольдом в образе Бориса могли бы появиться неожиданные ракурсы, детали и нюансы.

Существует предание о неуправляемости Шаляпина. Его нельзя принимать на веру. В реальной действительности им „управляли“ те люди, авторитет которых был для него очень высок. Вспомним, что он глубоко читил и даже побаивался С. В. Рахманинова, а в ранней молодости безропотно повиновался актеру Мамонту Дальскому. Работая над „Борисом Годуновым“, он обратился за помощью и советами к историку В. О. Ключевскому. Много лет спустя, будучи на вершине мировой славы, он с чувством благодарности вспоминал о поучительных для него беседах.

¹ Встречи с Мейерхольдом. С. 75.

В „Страницах из моей жизни“ Шаляпин писал: <<Говорил он [Ключевской] много и так удивительно ярко, что я видел людей, изображаемых им. Особенное впечатление производили на меня диалоги между Шуйским и Борисом в изображении В. О. Ключевского. Он так артистически передавал их, что, когда я слышал из его уст слова Шуйского, мне думалось: „Как жаль, что Василий Осипович не поет и не может сыграть со мною князя Василия“ >>¹.

Под конец жизни в книге „Маска и душа“ Шаляпин снова возвращается к забываемой для него встрече с Ключевским. Он, как мы видим, сожалел о том, что знаменитый историк не смог сыграть с ним сцену Бориса с Шуйским. А в 1910 году это мог в виде репетиционного этюда блистательно сделать Мейерхольд — исполнитель роли Василия Шуйского в первом мхатовском спектакле „Царь Федор Иоаннович“.

По-видимому, такие этюды не состоялись, а Мейерхольд любил ставить для актеров сцены из других произведений, близких по духу той вещи, которая готовилась к постановке. Мы не знаем, пытался ли режиссер, наподобие Ключевского, увлечь артиста беседами о Борисе Годунове. Скорее всего, это не имело места в репетиционный период. Можно с некоторой уверенностью утверждать, что Мейерхольд не стал для Шаляпина авторитетом, способным внести новые краски, новые существенные подробности в готовую, прославленную партию Бориса. Это и обусловило снисходительное отношение артиста к постановщику, о чем, в частности, свидетельствует характерный эпизод, разыгравшийся на генеральной репетиции, о котором речь впереди.

И. В. Ершов тоже пришел к Мейерхольду с готовой ролью Тристана, считавшейся шедевром. Однако она подверглась различнейшим модификациям в руках режиссера, вооруженного глубокими знаниями вагнеровской оперы, имевшего тщательно продуманную концепцию спектакля. Именно поэтому не слишком сговорчивый Ершов гармонически слился с исполнительским ансамблем „Тристана и Изольды“ в одно художественное целое.

В литературном наследии Мейерхольда осталось мало следов работы над идейно-художественной трактовкой „Бориса Годунова“. Материалы эти никак не сопоставимы с его статьей о „Тристане и Изольде“.

А. А. Гозенпуд приводит в своей книге фрагменты из монтажки спектакля, составленной Мейерхольдом. Они извлечены из архива и представляют определенный интерес, но не дают

¹ Ф. И. Шаляпин. Литературное наследство. Т. 1. С. 148.

представления об общем замысле постановки грандиозного творения Пушкина — Мусоргского. Сохранилось интервью, данное Мейерхольдом корреспонденту „Биржевых ведомостей“ накануне премьеры. Опубликовано его суждение о сцене под Кромами, которое нами цитировалось. Вот то небольшое, что связано с режиссерской работой над „Борисом“.

Думается, что зоркий глаз Шаляпина заметил отсутствие оригинальной концепции спектакля. Он, несомненно, читал рецензию Александра Бенуа, в которой звучат такие сокрушительные фразы: „Но что сделалось с Мейерхольдом? Почему читаем мы его имя на афише? Или мы так ошиблись, принимая его за живого художника? Однако нет, еще недавно мы могли любоваться его изобретательностью в „Дон Жуане“, правда, проявившейся очень неуместно, но, несомненно, проявившейся. Взамен того в „Борисе“ одна рутинная, да еще самая стародавняя, дедовских времен“¹. Очевидно, Шаляпин не считал правомерным называть Мейерхольда полноценным автором спектакля, именно поэтому он не упомянул его имя в цитированном письме к Максиму Горькому.

От глаз Шаляпина, вероятно, не скрылось и то, что Мейерхольд в некоторых массовых сценах вольно или невольно повторял находки Санина, сделанные в парижском спектакле „Бориса“. Спектакль этот вообще был по душе Шаляпину. Здесь можно в скобках отметить немаловажный психологический фактор: с Саниным Шаляпин был на „ты“ в прямом и переносном смысле слова — они были старыми приятелями, а с Мейерхольдом на „вы“, также в обоих значениях этого понятия.

Но обратимся к одной из находок, художественное достоинство которой весьма спорно. В первой картине пролога приставы ударами кнута заставляли коленапреклоненную толпу как можно более истово молить Бориса принять венец. Издатель газеты „Новое время“ А. С. Суворин, быть может, не без оснований огрызнулся на эту неуместную, с его точки зрения, деталь. А за два года до Мейерхольда режиссер Санин в парижском спектакле, „облачившись в красный кафтан пристава... оказался сам в толпе у ворот Новодевичьего монастыря. Шагая между коленапреклоненными людьми, он безжалостно стегал кнутом по спинам баб и мужиков...“².

А. А. Гозенпуд с похвалой отзываясь о санинской выдумке: „Санин вышел на сцену не только для того, чтобы непосредственно руководить массовой. „Кнутобойное“ избрание Бо-

¹ Речь. 1911. № 1604. 9 янв.

² Цит. по кн.: Г о з е н п у д А. Русский оперный театр между двух революций. 1905 — 1917. С. 210.

риса придавало острый смысл и сцене венчания на царство и вызывало определенные ассоциации с тем, как полиция и казаки расправлялись с демонстрантами..."¹.

В парижском спектакле царя Бориса, согласно обряду, осыпали золотыми и серебряными монетами. У Мейерхольда делали то же самое, но приставы и стрельцы теснили и топтали народ, бросившийся собирать деньги. По мнению А. А. Гозенпуда, подробность эта имеет важное значение. „Здесь, — пишет он, — явственны ассоциации с Ходынкой“².

Никто, конечно, не может поручиться, что такие чересчур сложные аллюзии были угаданы публикой Мариинского театра. Во всяком случае, бдительный Суворин в своей охранительной газете не обратил на них никакого внимания.

4

Шаяпин не вмешивался в построение массовых сцен. Нам известен один случай, когда он оказал давление на режиссера, придумавшего скромную сценическую метафору. Состояла она в том, что во второй картине пролога Борис должен был пройти по красной дорожке вдоль ограды, которая символизировала „разъединенность царя и народа“. Ограда эта закрывала ноги артиста до колен. Шаяпину это не понравилось, и он выразил свое недовольство на генеральной репетиции, на которой присутствовал весь Петербург. Замечание Мейерхольду было сделано публично, причем не шепотом, не вполголоса, а громко и величественно, чтобы услышал переполненный до отказа зрительный зал Мариинки.

Происшествие, по-видимому, наделало много шума, и о нем немедленно оповестила своих читателей газета „Новое время“, как раз в день премьеры — 6 января 1911 года. Судя по менторскому тону и по инициалам А. С., статья под заглавием «На репетиции „Бориса Годунова“» была написана самим издателем Алексеем Сергеевичем Сувориным. В ней мы читаем: «...Борис Годунов в лице г. Шаяпина, постучав легонько посохом о загородку, сделал весьма дельное замечание режиссеру г. Мейерхольду, который устроил шествие царя так, что он виден был за загородкой по пояс: „Загородку надо убрать“»³; и она была убрана.

¹ Цит. по кн.: Г о з е н п у д А. Русский оперный театр между двух революций. 1905 — 1917. С. 210.

² Там же. С. 290.

³ Новое время. 1911. № 12507. 6 янв.

Небезынтересно привести еще несколько характерных строк из этой статьи, проникнутых духом шовинизма. Автор пишет: „Считая г. Мейерхольда человеком талантливым, я, однако, думаю, что ему не следовало поручать такой русской и сложной пьесы, как „Борис Годунов“. Для постановки ее надо иметь русскую душу, надо инстинктом чувствовать многое и очень важное”¹. Именно Суворин не упускал случая кольнуть Мейерхольда его нерусским происхождением.

Об инциденте на генеральной репетиции более подробно рассказывает в своих воспоминаниях режиссер В. М. Бебутов, стоявший, в отличие от Суворина, на стороне Мейерхольда, вследствие чего многие детали приобретают психологическое значение. Они также в известной мере воссоздают картину взаимоотношений Шаляпина и Мейерхольда.

Бебутов вспоминает: «Я приглашен Всеволодом Эмильевичем на генеральную „Бориса Годунова“... Вот наконец площадь соборов. Великолепная по композиции и краскам декорация А. Я. Головина... Дабы отгородить царя от народа, Головин поставил вдоль красной дорожки низенькую (фута полтора) переборку. Шаляпин выходит из собора. Золотой идол в царском облачении... Он остановился. Сейчас запоет, и мы будем слушать его чудесный бас и кованую лепку слов. Но что это? Шаляпин останавливает жестом оркестр. Трижды ударяет посохом о злосчастную переборку, которая закрывает от зрителя его ноги до икр, и бросает в темноту зрительного зала фразу: „Виноват! На спектакле это придется убрать“. Мейерхольд с Головиным в ложе над оркестром. Художник замаялся — ему, видимо, жаль этой детали. Тогда Мейерхольд с легкостью балетного танцовщика поднимается, опирается на барьер и делает, говоря балетным языком, перекидное жете (jeté). Вот он на сцене. Сам, без помощи рабочих сцены, отрывает крепко пришитую гвоздями к полу сцены переборку и бросает ее за кулисы. Шаляпин благодарит его милостивым жестом (в образе) и продолжает репетицию. Переполненный зрительный зал, который в тревоге замер во время этой заминки, издает вздох облегчения.

В одном из антрактов я подхожу к Мейерхольду и говорю ему, что зрители восхищены его уступчивой находчивостью и быстротой, с которой он устранил эту помеху. „А что же мне оставалось делать? — говорит Всеволод Эмильевич. — Он перестал бы петь и сорвал бы генеральную. Ведь я заметил, как его грозное лицо ко мне „тихонько обращалось“. Помните „Медного всадника“?“»².

¹ Новое время. 1911. № 12507. 6 января.

² Встречи с Мейерхольдом. С. 75.

Разноречия о высоте ограды, так же как отсутствующее у Суворина слово „виноват“, не существенны. Существенно другое: из обоих источников явствует, что режиссер и актер поменялись местами: первый получил указание от второго и послушно его выполнил.

Быть может, мемуарист, искренно преданный Мейерхольду, все же не уловил тонкостей, не ощутил драматического подтекста всего происшествия. Правда, он стремился позолотить пилюлю, сделав своему учителю комплимент от имени зрителя за „уступчивую находчивость“. Однако, если судить по его рассказу, то учитель вовсе как бы и не обиделся на Шалапина, уподобленного Медному всаднику. Была ли это шутка? Но ему было не до шуток в столь унижительной ситуации.

Какой смысл вложил Мейерхольд в цитату из пушкинской поэмы: „Лицо тихонько обращалось“? Позволю себе ее напомнить в несколько расширенном виде:

„Добро, строитель чудотворный! —
Шепнул он, злобно задрожав. —
Ужо тебе!...“ И вдруг стремглав
Бежать пустился. Показалось
Ему, что грозного царя,
Мгновенно гневом возгоря,
Лицо тихонько обращалось...

Если продолжить сравнение, то Мейерхольд, очевидно, играл в этом происшествии роль несчастного Евгения, но тот грозил Медному всаднику: „Ужо тебе!“ Возникает отнюдь не праздный вопрос: мог ли знаменитый режиссер в процессе работы с Шалапиным когда-либо отважиться, фигурально говоря, на „Ужо тебе!“. Вероятнее всего, что нет, несмотря на феноменальную запальчивость его характера. Для того чтобы сказать „Ужо тебе!“, надо было обладать огромной внутренней убежденностью, основанной на глубочайшем понимании интерпретируемого материала. Этой убежденности Мейерхольду не хватало, именно поэтому он не смог доказать исполнителю, пусть архигениальному, необходимость пресловутой ограды, выражавшей определенную режиссерскую мысль, имевшей свою идейно-художественную функцию.

Мейерхольду понадобились долгие годы, чтобы в полной мере осмыслить тему „Бориса Годунова“. Только через четверть века он приступил во всеоружии к постановке пушкинской трагедии на сцене своего театра. Мейерхольдовский анализ пьесы на читках и репетициях составляет обширную статью в три печатных листа. Он сделал два доклада: „Пушкин-режиссер“ и „Пушкин-драматург“, которые были впоследствии опубликованы. Изучив Пушкина, он по-настоящему понял необъятность его гения. Всеволод Эмильевич восторженно восклицает:

„...Я сколько раз ни читаю не только „Бориса Годунова“ Пушкина, а любую страницу Пушкина, — она меня приводит в величайшее восхищение. Просто встать на колени перед его бюстом хочется“¹. Как видим, знаменитый режиссер-бунтарь в данном случае не опасается коленопреклоненной позиции и резко расходится со многими современными режиссерами, которые стремятся встать вровень с классиками и даже похлопывать их по плечу. Такого рода панибратство они считают непременным условием свободного творчества, не стесняемого авторитетами.

Одновременно с работой над трагедией Пушкина Мейерхольд мечтал о том, чтобы возвратиться к Мусоргскому, величие которого он не постиг в 1910 году. «Мне крайне интересно, — говорил он, — одновременно ставить „Бориса Годунова“ и для драмы и для оперы, несмотря на то что неизбежно возникнут два варианта постановки, совершенно различные. Опера „Борис Годунов“ так же глубоко эмоциональна, как и „Пиковая дама“»².

Можно лишь пожалеть, что оба замысла не были осуществлены. Они возникли в результате глубоких поисков и раздумий замечательного мастера, чего, по-видимому, нельзя сказать о работе над „Борисом“ с участием Шаляпина. Еще раз подчеркнем: история творческой встречи Мейерхольда и Шаляпина до сих пор остается не освещенной и не разгаданной. Я попытался поставить эту проблему, болезненно ощущая крайнюю скудость материала. На многие возникающие вопросы приходится отвечать то с некоторой уверенностью, то гипотетично, но гипотеза является неизбежной спутницей каждого исследователя.

Проблема эта имеет, на мой взгляд, не только исторический, но и актуальный интерес, хотя я и сознаю, что оперные режиссеры наших дней не сочтут ее, быть может, жгуче злободневной по той простой причине, что на музыкальном горизонте пока не предвидится появление целой группы шаляпиных. Но такой подход чересчур утилитарен, ибо соотношение актера и режиссера вообще отличается большой сложностью, которую ни в коем случае нельзя упрощать. Не следует также упускать из вида, что в наших театрах подвизаются и маленькие шаляпины обоего пола, и подлинные таланты, с которыми в повседневной практике необходимо находить *modus vivendi*, то есть условия наиболее плодотворного творческого существования.

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 273.

² Там же. С 570.

В беседе с корреспондентом „Биржевых ведомостей“ Мейерхольд говорил: „Санин в своей постановке „Бориса Годунова“ индивидуализировал толпу, у него метод аналитический, у меня толпа делится не на индивидуумов, а по группам. Идут, например, поводыри с каликами переходжими — все они одна группа, публика должна их воспринять сразу, как нечто целое... Возьмите толпу бояр. Нужно ли расчленять ее на отдельных, непохожих один на другого бояр, когда они составляли одно целое рабоплевающей челяди? Как только кто-нибудь возвышался над этой толпой, он непременно становился царем — Василий Шуйский, Годунов были редкие по характеру люди”¹.

Полемика с режиссером А. А. Саниным не случайна. В ней сказались давнишняя неприязнь Мейерхольда к аналитическому методу трактовки массовых сцен, разработанному в семидесятых годах XIX века Людвигом Кронегом (художественным руководителем Майнингенского театра) и творчески усвоенному МХАТом. Для своего времени это была сенсация. Сам Мейерхольд в первые годы своей режиссерской деятельности находился во власти этого метода, но в спектаклях, поставленных у Комиссаржевской, он решительно от него отказался, тенденциозно рассматривая его как выражение сценического натурализма.

Вместо тщательной, скрупулезной индивидуализации „толпы“, вместо ее максимальной активизации, что было характерно для лучших спектаклей и майнингенцев и МХАТа и что являлось крупным завоеванием режиссерского искусства, Мейерхольд начал придерживаться принципа „барельефов“, по преимуществу неподвижных, в которых фиксируется доминирующая эмоция. Этот принцип, как мы знаем, был частично применен в „Тристане и Изольде“ и определил собою ряд сцен и эпизодов, исполненных ярчайшей пластической выразительности. Известно, что некоторые режиссеры наших дней нередко прибегают именно к такой манере постановки массовых сцен и добиваются успеха. Однако было бы глубокой ошибкой канонизировать этот художественный прием и применять его вне зависимости от жанра и стиля той или иной оперы.

В „Борисе Годунове“ Мейерхольд стремился трактовать массовые сцены суммарно, сознательно пользуясь методом деиндивидуализации „толпы“, как бы объединенной в коллективную волю, хотя в принципе она состоит из самостоятельных личностей, каждая из которых живет своей собствен-

¹ Биржевые ведомости. 1911. № 12107.

ной жизнью. Психика отдельных индивидуумов, составляющих массу, таким образом, объективно нивелируется. Но как соотносен такой постановочный план с идеей Мусоргского — величайшего мастера обобщения через неповторимо индивидуальное и конкретное? Ведь Мусоргский, изображая коллективную психологию массы, проявлял острейший интерес к бытовому штриху, к меткой характеристической детали, и когда эти подробности нарочито размываются, то картине, взятой в целом, наносится ущерб.

В газетных отзывах о мейерхольдовском „Борисе“ царил полное единодушие в оценках Шаляпина; они, разумеется, были свехвосторженными, причем имя артиста или отчуждалось от режиссера, или противопоставлялось ему. А. П. Коптяев даже сокрушался по поводу горькой участи не Мейерхольда, как принято думать, а Шаляпина, который был вынужден играть в столь неудачном и во многом нелепом спектакле. „В таких-то рамках, — пишет рецензент, — пришлось выступать гениальному Шаляпину, и вот тут-то сказался его гений, все победивший...“¹

Все остальные исполнители почти не удостоились внимания прессы. Жестоким нападкам подверглись массовые сцены спектакля, однако бросается в глаза разногласие в критических суждениях. Так, например, Александр Бенуа, расточавший похвалы красоте отдельных барельефных групп в „Тристане и Изольде“, не обнаружил в „Борисе Годунове“ ни одной композиции, которая хотя бы в отдаленной степени напоминала о режиссерской манере Мейерхольда. Критика удручила заскорузлые оперные штампы, проявившиеся в работе режиссера с массой: „...сплошная мертвечина во всем... особенно обидно за хор. Каким дивным материалом мы обладаем и как скверно им распоряжаемся“². Бенуа по контрасту вспоминает парижский спектакль, поставленный Саниным: „Там такие сцены, как „Коронация“, как „Кромы“, вызывали настоящие ураганы восторга. Здесь же они прошли вяло, и ничего никто в них не понял“³. В заключительной фразе нетрудно обнаружить крайнюю необъективность и предвзятость критика, которому изменило чувство элементарной логики. Если в мейерхольдовской постановке господствовала, как он утверждает, рутинная, если все в ней сделано по старинке, то, следовательно, никаких режиссерских загадок для зрителей не могло быть и в помине. Почему же „ничего никто не понял“?

¹ Биржевые ведомости. 1911. № 12110. 7 янв.

² Речь. 1911. № 1604. 9 янв.

³ Там же.

В отличие от Бенуа, В. М. Бебутов высоко оценил именно хоровые сцены спектакля: „Мне очень запомнились великолепные барельефные композиции массовых сцен первых картин...“¹

Быть может, следует все-таки отдать предпочтение Бенуа, опубликовавшему свою рецензию в газете „Речь“ по горячим следам только что увиденного спектакля, а не Бебутову, писавшему мемуары много лет спустя? Однако его версия о „барельефах“ находит полное подтверждение в статье А. П. Коптяева, напечатанной через день после премьеры (7 января 1911 года) в „Биржевых ведомостях“. Другое дело, что критик крайне отрицательно отзывался о барельефных композициях, считая их совершенно неуместными в опере Мусоргского, тогда как они, по его мнению, имели свое стилистическое обоснование в „Тристане и Изольде“. Таким образом, возникает дилемма: Александр Бенуа решительно не увидел в мейерхольдовском спектакле Мейерхольда и удивился тому, что его имя вообще появилось на афише, а опытному рецензенту и музыканту Коптяеву, с которым Бенуа, быть может, сидел рядом в партере Мариинского театра, Мейерхольд прямо-таки глаза мозолил.

Коптяев писал о том, что постановщик „Бориса“ перенес в спектакль свои излюбленные приемы и делал это с вопиющей бестактностью и бесцеремонностью, не ощущая глубокой разницы между Вагнером и Мусоргским. Критик изливал свой гнев в таких выражениях: „Можно ли было предположить, что ту же стилизацию, как в „Тристане“, режиссер перенесет из западной атмосферы в русскую?.. И вот, благодаря благосклонному содействию г. Мейерхольда, русские люди так же окаменели, как и западные коллеги. В искусстве делать из артистов истуканов у него, кажется, нет соперников“².

Можно, вопреки Александру Бенуа, с некоторой уверенностью утверждать, что Мейерхольд был виден в спектакле, но вопрос состоит в том, с выгодной ли для него стороны? Вероятно, барельефные композиции нередко вступали в противоречие с замыслом композитора. Однако было бы опрометчиво полностью доверять рецензии Коптяева. Забыв об окаменевших „истуканах“, он обвинил Мейерхольда за чрезмерную активность хора, движения которого носят плясовый характер: „Кружащиеся хористы танцуют какую-то кадрили и проделывают какую-то *chaîne chinoise* (китайскую цепочку. — И. Г.). И это во время бурного хора разгулявшейся воль-

¹ Встречи с Мейерхольдом. С. 75.

² Биржевые ведомости. 1911. № 12110. 7 янв.

ницы, стихийного и революционного! Вообще, дивная народная сцена совершенно пропала, чему также содействовал своими темпами дирижер г. Коутс"¹.

Защищая реализм Мусоргского от посягательств Мейерхольда, Коптнев высмеивает приемы стилизации, примененные в той же сцене под Кромами: „Очень уж насмешили три простыни, которыми г. Мейерхольд захотел заменить здесь сугробы снега! Стоило какому-нибудь артисту положить руку, как простыня натягивалась и выдавала г. Мейерхольда. Неужели это тоже от стилизации, которою думают заслонить от нас реализм Мусоргского?! Манипуляции толпы настолько неясны, что публика не могла понять: что же случилось с боярином, которого только что так ужасно травили, и с иезуитами?“²

Характерно, что в статье Коптнева Мейерхольд предстает не оробевшим, смиренно работавшим под контролем Шалыпина режиссером, как об этом писал Бенуа и некоторые другие, а воинствующим, дерзким ниспровергателем лучших реалистических традиций музыкального театра. Не потому ли критик в целях развенчивания мейерхольдовской эстетики изобразил всю сцену под Кромами в явно шаржированном виде?

Небезынтересно сравнить три простыни, насмешившие Коптнева, с монтировочным планом Мейерхольда, который приводится в книге А. А. Гозенпуда. В ней мы читаем: „Присмотримся к тому, как решена эта сцена в спектакле. Действие происходило на фоне занавеса, изображавшего снежную равнину. По краям сцены „снежные кулисы“, „снежный ковер“ покрывал площадку слева, в центре и справа три снежных холма“³.

В этом описании, разумеется, нет ничего такого, что могло бы рассмешить самого смешливого зрителя. Но почему же все-таки смеялся суровый рецензент? Быть может, эти „снежные холмы“ на самом спектакле выглядели не так, как хотелось режиссеру; быть может, они действительно „натягивались“ от любого прикосновения; быть может, движения хористов были механически заученными и они показались схожими с какой-то кадрилию?

Думается, что на эти вопросы никому не дано ответить с исчерпывающей полнотой, ибо, как справедливо заметил В. Г. Белинский, „сценическое искусство... неуловимо в прошедшем“. Недостаточность свидетельских показаний по поводу тех или

¹ Биржевые ведомости. 1911. № 12110. 7 янв.

² Там же.

³ Г о з е н п у д А. Русский оперный театр между двух революций. 1905 — 1917. С. 292.

иных картин „Бориса Годунова“ еще в большей степени усложняет положение исследователя, стремящегося выяснить правоту или ошибки критиков, ведь мейерхольдовский спектакль безвозвратно канул в прошедшее.

Рецензируя „Тристана и Изольду“, Колпьяев адресовал режиссеру немало хвалебных слов, а для „Бориса Годунова“ у него не нашлось ни одного такого слова. То же самое случилось с Александром Бенуа. Отрицатели мейерхольдовской постановки, наверное, сгущали краски. Об этом хотя бы свидетельствует разнობой в оценках ее стиля. Но сам Мейерхольд, вероятно, не питал никаких иллюзий по поводу своего спектакля. Он не отстаивал его, не защищал от нападок критики, как это было после премьеры „Тристана“. Только однажды, как уже упоминалось, он вспомнил о сцене под Кромами, упрекнув Мусоргского за ее драматургическую слабость. За упреком, по-видимому, скрывалось запоздалое признание неудачного режиссерского воплощения этой сцены. Нет оснований не доверять В. М. Бебутову, утверждавшему, что мастер был недоволен своей работой над „Борисом Годуновым“.

Однако неудача его не обескуражила. Он был величайшим профессионалом, который не мог себе позволить расслабления, длинных пауз в своей неустанной деятельности. Трудясь не покладая рук, Мейерхольд, поставил в Александринском театре два спектакля – „Красный кабачок“ Юрия Беляева в марте и „Живой труп“ Льва Толстого (совместно с режиссером А. Л. Загаровым) в сентябре. В конце года ему предстояло показать на Мариинской сцене „Орфея и Эвридику“ Глюка.

Глава 3

// рфей

и Эвридика //

1

Тема Орфея и Эвридики — одна из самых излюбленных, самых популярных в истории мирового музыкального театра. Исследователи подсчитали, что на сюжет этого древнегреческого мифа написано свыше пятидесяти опер, в том числе и мелодрама русского композитора Е. И. Фомина, созданная в начале девяностых годов XVIII века.

Хорошо известно, что среди всех интерпретаций этого сюжета наиболее выдающееся место принадлежит творению Глюка, и нет ничего удивительного

в том, что оно в разные эпохи появлялось на русской сцене.

Будет не лишним напомнить, что вообще античная тема в русской поэзии, музыке, живописи, театре имеет непреходящее значение. Неоднократные возвращения деятелей русского искусства к античности как творческому источнику, из которого черпались сюжеты и принципы их художественной разработки, были всегда обусловлены духовными потребностями общества.

Античная тема — понятие отнюдь не статическое. Она полна динамики, несмотря на кажущуюся „неподвижность“ стилистических средств ее художественных воплощений. В искусстве „подражания древним“ каждая эпоха „подражала“ по-своему, сообразуясь с духом времени, его общим эстетическим уровнем, его умонастроениями и чувствованиями. Претворение античной темы несовместимо ни с обезличенной стилизацией (как бы искусства она ни была), ни с музейно-реставраторским принципом воспроизведения материала.

Еще Белинский писал, что искусство греков отличается „характером общечеловеческим“, а Греция „была по преимуществу страной человечности“¹. Именно поэтому греческая тема не подвластна времени и не может стать анахронизмом. Белинский, кстати говоря, предостерегал против модернизации античности.

В русской сценической истории глюковского „Орфея“ заметным явлением стал, по всей вероятности, спектакль, поставленный в Мариинском театре под управлением Э. Ф. Направника в 1868 году. Главную роль исполняла юная Елизавета Андреевна Лавровская, та самая, которая впоследствии подсадила Чайковскому сюжет „Евгения Онегина“.

Об этом спектакле с горячим одобрением отзывался такой тонкий знаток Глюка, как Гектор Берлиоз, создавший свою редакцию „Орфея“. Похвала великого французского композитора, приехавшего на гастроли в Россию, была, надо думать, вызвана не долгом вежливости иностранного гостя, а выдающимися достоинствами пения и игры Лавровской. Это бесспорно, ибо Берлиоз волей-неволей сопоставлял ее со своей любимицей Полиной Виардо, которая незадолго перед этим блестяще исполнила в Париже роль Орфея в его редакции глюковской оперы.

Большой резонанс имела постановка „Орфея“, осуществленная в 1897 году в Московской частной опере С. И. Мамонтова. Замысел спектакля принадлежал художнику В. Д. Поле-

¹ Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 5. М., 1954. С. 232, 235.

нову, чье живописное мастерство, по отзывам современников, господствовало над театральной стихией всего представления. Тем не менее Поленова упрекали за то, что его реальные южные пейзажи не гармонировали с мифологической основой сюжета.

За два года до этого спектакля в Мариинском театре была поставлена другая опера на античную тему — „Орестей“ С. И. Танеева на текст одноименной трилогии Эсхила. Необходимо отметить, что композитор отнесся к гениальному литературному первоисточнику с величайшим пиететом и любовью. В его опере участвовали такие первоклассные исполнители, как М. Славина (Клитемнестра) и И. В. Ершов (Орест). Спектакль был оформлен художниками И. Андреевым, М. Бочаровым, М. Шишковым. Наиболее авторитетные критики писали о великолепии постановки, но сетовали на то, что на сцене была изображена классическая Греция, а не полулегендарная эпоха, в рамках которой разворачивается сюжет оперы.

Характерно, что и в московском „Орфее“, и в петербургской „Орестее“ чувство некоторой неудовлетворенности вызывало главным образом художественное оформление спектаклей, хотя и выполненное крупными мастерами. Это знамение времени.

Проблемы стиля оперного спектакля были предметом обсуждения и при жизни М. И. Глинки, в период постановки „Ивана Сусанина“ и „Руслана“, но к концу XIX века они приобрели небывалую дотоле остроту. И не случайно художник А. Я. Головин в течение нескольких лет вынашивал замысел оформления „Орфея и Эвридики“. Он, вероятно, испытывал колебания и сомнения, и только в содружестве с Мейерхольдом был найден окончательный вариант стилистического решения оперы.

На грани XX века и в первое его десятилетие репертуар драматических театров обогатился рядом спектаклей на античные темы. Эти спектакли могут рассматриваться как эстетический бунт против бескрылости и прозы жизни, как стремление к героическому началу и к красоте, возвеличивающей и преобразующей человека.

В 1899 году в только что открытом МХАТе была поставлена „Антигона“ Софокла, в которой роль прорицателя Тиресия играл Мейерхольд. В Александринском театре появились трагедии Софокла и Еврипида. Они противостояли низкопробным и ремесленным пьесам, в изобилии игравшимся на сцене этого театра. В постановках греческой драмы ярко проявилась тенденция к преодолению условно-театральных, шаблонных представлений об античности. Режиссеры и художники стремились воссоздать ее подлинный дух и исторический колорит.

Так, например, в 1902 году в Александринском театре была

показана трагедия Еврипида „Ипполит“. Ее постановщик Ю. Э. Озаровский был знатоком эллинской культуры. Вместе с художником Л. С. Бакстом он создал спектакль, поразивший свежестью и новизной интерпретации античного сюжета. Критик и драматург Ю. Д. Беляев писал, что в „Ипполите“ на сцене „не было обычных греков в стиле ампир или, что еще хуже, греков из оперетки, но были греки этрусских ваз, надмогильных барельефов“¹. Перед постановкой „Эдипа в Колоне“ Софокла Озаровский и Бакст, не довольствуясь достигнутым в „Ипполите“, предприняли в 1903 году поездку в Грецию для изучения памятников и реалий древней Эллады.

В 1906 году А. А. Санин в содружестве с Головиным поставил в Александринском театре „Антигону“, используя стилистику греческой сцены с ее орхестрой и сkenой.

В 1910 году состоялась премьера комедии Аристофана „Женщины в народном собрании“. Режиссер Унгерн выбрал для своей постановки амфитеатр Тенишевского училища, который пусть отдаленно, но все же напоминал структуру греческого театра. Танцы в финале комедии были поставлены М. М. Фокиным. Перед спектаклем выступил с речью известный эллинист профессор Ф. Ф. Зелинский, придававший, по-видимому, большое значение этому представлению.

В 1911 году выдающийся немецкий режиссер Макс Рейнгардт показал в петербургском цирке Чинизелли „Царя Эдипа“ Софокла в обработке Гуго фон Гофмансталя со знаменитой массовой сценой, в которой граждане Фив в едином порыве простирают руки к царю Эдипу. Этот коллективный жест, сопровождаемый стенаниями, криками и гулом барабанов, производил громадное впечатление. Некоторые критики утверждали, что Фокин, ставивший танцы в мейерхольдовском „Орфее“, заимствовал эту мизансцену у Рейнгардта.

Нетрудно заметить, что спектакль „Орфей“ возник на театральном фоне, насыщенном античной тематикой. Сам Мейерхольд был подхвачен волной грекофильских (если можно так выразиться) настроений. Весной 1910 года он отправился в Грецию, присоединившись к экскурсии, возглавляемой профессором Зелинским. „Я увижу Грецию, — писал Мейерхольд, — сквозь призму Зелинского. Редкий случай. Не воспользоваться — совершить преступление. Здесь я не только увижу, но и научусь. Я буду знать то, что вычитывать из книг надо тогдами“².

¹ Новое время. 1902. 16 окт.

² Цит. по кн.: Волков Николай. Мейерхольд. Т. 2. С. 102.

Во время экскурсии он посещает Микены, видит так называемые гробницы Клитемнестры и Агамемнона, Львиные ворота. Побывав в Дельфах, Мейерхольд восклицает: „Очаровательные горы, прощайте. Прощай, Кастальский источник. Его я видел сегодня утром, когда мы шли в старые Дельфы. Выпил из него семь глотков чудесной воды. Кто выпьет семь глотков чудесной воды Аполлонова источника, тот не будет никогда ни в чем ошибаться. Прощай, Антиной... Прощайте, Дельфы!“¹

Трогательно звучат слова о чудесной воде. Они были сказаны и в шутку, и всерьез. Мейерхольду, по-видимому, очень не хотелось ошибаться! Путешествуя по Элладе, которую он называл „божественной страной“, Мейерхольд, быть может, думал об „Орфее“, но мысль его упорно возвращалась к мольеровскому „Дон Жуану“, премьера которого должна была состояться через несколько месяцев.

Испив воды из кастальского ключа, мифологического источника поэтического вдохновения, Мейерхольд, действительно не ошибаясь, поставил „Дон Жуана“. Его режиссерский план был с максимальной полнотой воплощен на сцене, и спектакль был высоко оценен зрителями Александринского театра и большинством критиков.

2

„Орфей“, поставленный в 1762 году в Вене, положил начало реформе Глюка. Великий композитор, создавая оперу на традиционный и, казалось бы, избитый сюжет о легендарном фракийском певце, потерявшем любимую жену Эвридику, признавал новизну и оригинальность своего творения. Он вступил в творческую полемику с устоявшимися канонами оперы-серия, в жанре которой ему самому приходилось работать в годы молодости.

Недружелюбный, холодный прием, оказанный „Орфею“ венской публикой, не обескуражил Глюка — человека, обладавшего горячим, воинственным темпераментом и сильной волей, человека, способного упорно отстаивать в борьбе свои идеи. Именно поэтому он во второй опере „Альцеста“ закрепил, расширил и обогатил все то новое, что им было найдено в „Орфее“.

Глюк считал необходимым сформулировать свое эстетическое кредо. Он изложил его в предисловии к партитуре „Альцесты“, проникнутом огромной убежденностью и верой в правоту

¹ Цит. по кн.: Волков Николай. Мейерхольд. Т.2. С. 10.

своего дела. Пафос отрицания сочетается в нем с утверждением позитивных программных положений, уже претворенных в „Орфее“ и „Альцесте“.

В отличие от своего старшего современника композитора Бенедетто Марчелло, придававшего критике итальянской оперы первой половины XVIII века форму острейшего памфлета, Глюк излагал свои убеждения в серьезном, деловом тоне, не лишенном, однако, иронической интонации. Это небольшое по размеру предисловие впоследствии приобрело большую известность и стало, по существу, манифестом музыкальной драмы. Его часто цитировали и обсуждали, оно иногда подвергалось незаслуженным упрекам.

Слова Глюка о том, что он хотел в своем оперном творчестве „...свести музыку к ее настоящему назначению — сопутствовать поэзии, дабы усиливать выражение чувств и придавать больший интерес сценическим ситуациям...“¹, истолковывались порою как недооценка или даже дискредитация оперного искусства, основой которого является музыка, а не поэзия. Критики Глюка не хотели понять, что этот тезис принадлежал не литератору, а музыканту до мозга костей, который, естественно, не мог пренебрегать своим единственным оружием — музыкой.

Одно дело, когда знаменитый либреттист Метастазιο метал громы и молнии против засилия в опере музыки, называя ее „беглой рабыней“, восставшей против своей подлинной госпожи — драматической поэзии, другое дело, когда Глюк по соображениям, которые мне представляются стратегическими, подчиняет музыку поэтическому слову. Тем не менее будада итальянского поэта-либреттиста и высказывания Глюка, несомненно, свидетельствуют о том, что опера-серия нуждалась в преобразовании и реформах. И Метастазιο, и Глюк независимо друг от друга критикуют современную им оперу, третирующую смысл и содержание сюжета ради узаконенных штампов, ради изоощренной вокальной техники, ставшей самоцелью.

Метастазιο в порыве негодования сравнивает виртуозничающих певцов с канатными плясунами. Он не без самодовольства заявляет, что его стихи вообще могут обойтись без музыки, раз она не способна подняться до их уровня: „Каждодневный опыт доказывает, что во всей Италии мои драмы несравненно более обеспечены благосклонностью публики, когда декламируются актерами, чем тогда, когда поются музыкантами“². Такой тенденции к автономии поэзии, к ее бегству из оперы

¹ Цит. по кн.: Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. С. 23.

² Материалы и документы по истории музыки. М., 1934. Т. 2. С. 44.

Глюк, действительно кровно заинтересованный в судьбах музыкального театра, противопоставляет концепцию органического синтеза музыки и поэзии, без которого любые попытки создания полноценного оперного произведения обречены на неудачу. Не характерно ли, что чрезвычайно требовательный Глюк в своих реформаторских операх, начиная с „Орфея“, отказался от сотрудничества с самим Метастазиио — общепризнанным мастером либреттного жанра, о таланте которого восторженно писали многие его современники, в том числе Вольтер и Гольдони.

Только художественно совершенное либретто, по убеждению Глюка, обусловит высокий уровень музыки, вот почему он выдвигает его на первый план, утверждая в стратегических целях примат поэта над композитором. Для того чтобы с наибольшей энергией отстоять мысль о первостепенной важности драматургической структуры оперы, о ее идейной и художественной содержательности, о стройности и законченности ее формы, Глюк однажды обронил парадоксально звучащий афоризм: „Прежде чем я приступаю к работе, я стараюсь во что бы то ни стало забыть, что я музыкант“. Должно быть, гениально одаренный композитор не сомневался в своем музыкальном потенциале и мог позволить себе „забывать“, что он музыкант, подобно всем людям, „забывающим“, что они дышат воздухом. Но, по всей вероятности, Глюк каждый раз испытывал сомнения и тревоги по поводу того, сможет ли он стать драматургом, зодчим, воздвигающим музыкально-сценическое здание во всей его целостности. Не в этом ли сокровенный смысл великолепного афоризма, прочитанного иными критиками чересчур буквально?

Концепция Глюка, конечно, не утратила своей актуальности и в наши дни, когда широко дебатированы проблемы, связанные с созданием современной оперы, для которой камнем преткновения как раз часто становятся и либретто, и драматургические возможности композиторов.

Глюк проявлял чисто режиссерский интерес к сценическому претворению своих опер. Основоположник балетного театра Жан Жорж Новер рассказывает, с какой горячностью композитор относился к постановке хоровых сцен „Альцесты“, в какое отчаяние его приводили неумелые хористы, ибо он был озабочен не только звучанием своей музыки, но и ее пластическим выражением.

В музыковедческой литературе нередко подчеркивается воздействие поэтики французского классицизма на автора „Орфея“. Глюковские герои сравниваются с персонажами Пьера Корнеля. Такие прямые параллели страдают, на мой взгляд, натяжками и схематизмом. Думается, что из опыта

великих драматургов-классицистов Глюк и его либреттист Раньеро Кальцабиджи творчески использовали принцип построения сюжета, в котором господствует единство действия. Оно не уклоняется в сторону от главного, лишено побочных линий интриги (чем злоупотреблял Метастазιο), оно неуклонно движется через точно продуманное нарастание и кульминации к финалу. Единство действия — одно из трех канонических единств классицизма, придавшее, как мне кажется, сюжетам глюковских опер ясность и четкость рисунка, стройность и законченность формы.

Подобно классицистам — мастерам чеканной, филигранно отточенной сценической речи, Глюк высоко ценил выразительное, исполненное поэтического смысла слово. Он с радостью обнаружил его в либреттной драматургии Кальцабиджи, который, кстати сказать, возымел претензию считать себя начинателем глюковской реформы. Случай — единственный в своем роде, когда либреттист ставит себя на первое место в процессе создания оперного произведения!

Так, И. И. Соллертинский в своей замечательной работе о Глюке приводит письмо Раньеро Кальцабиджи, опубликованное в 1784 году в журнале „Французский Меркурий“. Несколько раздосадованный парижскими триумфами Глюка, либреттист решил двадцать два года спустя рассказать, как начинался „Орфей“. В этом интересном письме мы читаем: « Я прочел г-ну Глюку моего „Орфея“ и многие места декламировал по несколько раз, указывая ему на оттенки, которые я вкладывал в декламацию, на остановки, медленность, быстроту, на звук голоса — то отяжеленный, то ослабленный и приглушенный — словом, на все, что — как мне хотелось — он должен был применить в композиции. Я просил его в то же время изгнать пассажи, каденции, ритурнели и все, что было готического, варварского и вычурного в нашей музыке. Г-н Глюк проникся моими воззрениями... Я искал обозначений, чтобы записать хотя бы самые выдающиеся моменты. Кое-какие я изобрел; я поместил их между строками на всем протяжении текста „Орфея“. На основании такой рукописи, снабженной нотами в тех местах, где значки давали слишком несовершенное представление, г-н Глюк сочинял свою музыку. То же самое я сделал впоследствии и для „Альцесты“»¹.

Быть может, семидесятилетний Кальцабиджи, мысленно возвращаясь к далекому прошлому, наполнил свой рассказ домыслами и фантастическими выдумками? По-видимому, это не так, ибо письмо было опубликовано при жизни Глюка

¹ Цит. по кн.: Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. С. 27.

и не встретило с его стороны ни протеста, ни опровержения. Следовательно, у нас нет оснований не доверять рассказчику.

Мы не знаем, как отнесся композитор к „значкам“ и „нотам“ Кальцабиджи: с юмором или всерьез? Вероятнее всего, что он оценил по достоинству рвение либреттиста, его энтузиазм, ощущение многозначности и многозвучности поэтического слова, наделенного не только динамическими, но и психологическими и эмоциональными нюансами, способными возбудить, взбудоражить фантазию композитора. Кальцабиджи в своем письме утверждал, что, по его убеждению, „декламация есть не что иное, как несовершенная музыка“¹.

Глюк, несомненно, разделял эту точку зрения Кальцабиджи. Вспомним, что Даргомыжский, которого иные музыковеды называют последователем глюковской теории, стремился извлечь из слова дремлющую, если можно так выразиться, в нем музыку — в широком значении этого понятия. Вспомним девиз автора „Каменного гостя“: „Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды!“

Не может быть двух мнений насчет того, что Кальцабиджи увлек, заинтересовал, захватил Глюка, пользуясь различными способами, в том числе и теми, которые сейчас представляются крайне наивными. Но, так или иначе, история творческого содружества двух творцов „Орфея“, „Альцесты“, „Париса и Елены“ может стать весьма поучительной и плодотворной для либреттистов и композиторов наших дней.

Важнейшим компонентом реформаторских опер Глюка являются танец и пантомима. А в „парижской редакции“ „Орфея“ они приобрели исключительную драматургическую функцию. Именно поэтому роль балетмейстера в любой постановке „Орфея“ становится первостепенной, это так красноречиво подтвердил спектакль, поставленный Мейерхольдом. Но об этом позже.

Французская Королевская академия музыки имела богатейшие традиции в жанре оперы-балета, создававшимся такими выдающимися мастерами, как Люлли и Рамо, тем не менее к середине XVIII века хореографические сцены в оперных представлениях лишились художественной ценности, приобретая характер вставных номеров, не имеющих ничего общего с темой оперы, с ее стилем и содержанием. Эту пагубную для музыкального театра тенденцию сурово осудил такой авторитетный судья, как Новер. Вот что он писал в своей знаменитой книге „Письма о танце“: „...балетмейстеры поныне еще не поняли, что балеты в опере должны быть связаны с ее сюжетом;

¹ Цит. по кн.: Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. С. 27.

авторы же всегда рассматривали их как вставные номера, предназначенные лишь для того, чтобы заполнить пустоты между актами, а ведь им следовало бы заметить, что эти чуждые действию эпизоды, эти добавления приносят их произведениям один только вред. Все эти противоречивые, никак не связанные между собой элементы, этот хаос скверно пригнанных друг к другу кусков рассеивают внимание и скорее утомляют, нежели пленяют воображение... До тех пор, пока балеты в опере не будут тесно связаны с действием драмы и не станут способствовать ее экспозиции, завязке и развязке, в них не будет ни огня, ни приятности”¹.

Глюк, словно выслушав предостережения и советы Новера, связал распавшиеся компоненты в один драматургический узел. В „Орфее” музыка танцевальных и пантомимических сцен, принадлежащая к самым ярким страницам партитуры, не только не безразлична к сюжету — она во многом формирует и строит драматическое действие оперы. Это хорошо понял Мейерхольд, руководивший постановкой „Орфея” в Мариинском театре.

3

Драматизм в музыке — понятие в высшей степени динамичное и подвижное. То, что в свое время устрашало, леденило кровь, поднимало волосы дыбом, в другую, последующую эпоху оставляло спокойным, а порою и равнодушным. Проблема эта отличается исключительной сложностью, и я далек от мысли подвергать ее истолкованию. Меня занимает одна из граней этой интереснейшей и во многом загадочной проблемы: каковы были критерии драматизма музыки Глюка на разных исторических этапах?

Современники воспринимали его как композитора трагедийного плана. Глюковские оперы потрясали своей мощью, темпераментом, монументальностью. Английский критик XVIII века Черльз Бёрни сравнивал Глюка с Микеланджело. Такого рода суждения и оценки были устойчивыми в течение долгого времени. Шли годы и десятилетия. На симфонической эстраде и на оперных сценах появлялись произведения, насыщенные огромной драматической экспрессией, ошеломляющими эффектами во всех сферах музыкального искусства, а „Орфей”, „Альцеста”, обе „Ифигении” продолжали волновать, тревожить, вызывать „ужас и сострадание”, исторгать слезы. Об этом

¹ Новер Ж. Ж. Письма о танце. Л.; М., 1965. С. 122.

имеются свидетельства отнюдь не сентиментальных, наивных или неискушенных слушателей. Напротив, об этом во весь голос говорили очень большие авторитеты.

В 1856 году, через двадцать лет после создания „Ивана Сусанина“, М. И. Глинке довелось услышать в Берлине „Ифигению в Авлиде“. О своем впечатлении он поспешил уведомить свою сестру Л. И. Шестакову. „На прошедшей неделе, — пишет композитор, — я слышал „Ифигению в Авлиде“... Боже мой!.. Я просто рыдал от глубокого восторга... Действительно, вся пьеса сильно драматична, а сцена Клитемнестры (матери Ифигении) в 3-м акте, когда хор поет... за кулисами, а Клитемнестра старается вырваться из рук наперсниц, чтобы поспешить на помощь дочери, эта сцена просто дерет душу...“¹

В 1859 году Гектор Берлиоз в статье об „Орфее“, поставленном в Лирическом театре, восторженно, с каким-то необыкновенным душевным жаром писал о трагической силе, величавой красоте этой оперы. Разбирая второй акт „Орфея“, Берлиоз пишет: „ В действии, происходящем в аду, инструментальная интродукция, музыка пантомимы фурий, хор демонов, сперва угрожающих, а потом постепенно смягченных, усмиренных пением Орфея, его мольбы, разрывающие сердце и вместе с тем мелодичные, — все это величественно. А как чудесна музыка Елисейских полей! Эти туманные гармонии, эти мелодии, меланхолические, как счастье, эта инструментовка, нежная и прозрачная... Начинаешь ненавидеть грубые события жизни и желать смерти, чтобы вечно слышать это божественное журчанье... Наконец, дует, полный отчаяния, трагизм большой арии Эвридики...“²

Берлиоз призывает слушателей-зрителей не стыдиться слез, проливаемых на спектакле, ибо Глюк завещал „...прекрасную античную поэму, чью экспрессивную силу и грацию не ослабили прошедшие девяносто пять лет“³.

Необходимо помнить, что о трагизме и экспрессии судит автор оперы на античную тему „Троянцы“, автор Фантастической и Траурно-триумфальной симфоний, насыщенных громадным пафосом и неистовой звучностью исполинского оркестра.

Страстный вагнерианец А. Н. Серов утверждал, что Глюк в своих речитативах „создал чудеса драматической правды“, что „его гений умел угадать настоящий дух античного мира;

¹ Полное собрание писем Михаила Ивановича Глинки. Собрал и издал Ник. Финдейзен. Спб., 1907. С. 542.

² Цит. по кн.: Берлиоз Гектор. Избранные статьи. М., 1956. С. 243 — 244.

³ Там же. С. 244.

его оперы решительно так же величественны, как создания Эсхила и Софокла”¹. В конце жизни, в 1870 году, Серов, снова и снова возвращаясь к своему любимому композитору, называет оперы Глюка „циклопическими созданиями”.

Нет нужды удлинять список знаменитых приверженцев Глюка. Интересно, что музыкальные критики следующего поколения, писавшие о мейерхольдовском „Орфее”, безмолвно, то есть не называя конкретных имен, по существу, резко дискутировали с такими „глюкистами”, как Глинка, Берлиоз, Серов, не говоря уже о менее выдающихся музыкантах. Критики категорически отрицали наличие какого бы то ни было драматизма в опере Глюка. Так, например, маститый В. Г. Каратыгин, восхищаясь гениальностью Глюка, „революционностью” его реформы, отказывает ему в главном — в современном звучании его музыки, ибо „Орфей”, при всей своей прелести, явление ретроспективное, лишнее художественной силы воздействия на слушателя начала XX века. Отсутствие подлинного драматизма нанесло, по мнению критика, непоправимый урон музыкальной драме Глюка.

Каратыгин пишет: „Музыкально-драматический момент отошел на последний план. Многие речитативы безнадежно устарели и выдохлись. Вспомним, что Серову они представлялись „чудесами драматической правды”! Изображение танца фурий во втором акте с помощью гармонических гамм кажется столь же наивным, как употребление в качестве самого крайнего средства всего только уменьшенного септаккорда, который уже в бетховенские времена сделался общим гармоническим местом. Оркестровка Глюка такова, что только пиетет к имени гениального композитора заставляет современного слушателя воздержаться от улыбки”². (Вспомним также, что Берлиоз призывал слушателей не сдерживать слез на спектакле „Орфей”!)

Было бы крайне нелепо спрашивать: кто больше понимал в музыке — Берлиоз или Каратыгин? Здесь двух мнений, конечно, существовать не может, но дело не в „понимании”, а в ощущении звучащего материала. Драматизм, по убеждению Каратыгина, с течением времени бесследно выветрился из глюковской оперы и попытки его восстановления совершенно бесплодны. „Не ищите в „Орфее” настоящей музыкальной драмы, — настойчиво твердит критик, — она, может быть, и была в нем 150 лет тому назад. Но никаких следов ее нет в нем теперь. Теперь „Орфей” — божественная загробная улыбка

¹ Серов А. Н. Цит. кн. Т. 1. С. 371.

² Речь. 1911. № 350. 21 дек.

гениального человека"¹. Критик называет Глюка „Мусоргским XVIII века“. Но если встать на его точку зрения, то „Борису Годунову“ и „Хованщине“ уготована такая же участь, как и „Орфею“. Свежо предание, но верится с трудом!

Около пятидесяти лет тому назад И. И. Соллертинский горячо призывал деятелей музыкального театра вернуться к Глюку. Он писал: «В репертуар советских театров должно войти все самое великое, что создано человечеством в области музыкальной драматургии... Мнение о „несценичности“ опер Глюка основано на невежестве и недоразумении: работа над Глюком поставит увлекательные задачи перед нашими режиссерами, балетмейстерами, дирижерами, художниками, певцами. Советский музыкальный театр сумеет возродить к новой сценической жизни произведения гениального оперного реформатора, которого Берлиоз — один из лучших его знатоков — проникновенно назвал „Эсхилом музыки“»².

4

История мейерхольдовской постановки „Орфея“ отличается сложностью и неясностью. Она таит в себе немало загадок, чему способствовал конфликт, возникший между балетмейстером М. М. Фокиным и Мейерхольдом накануне премьеры в декабре 1911 года. В пылу полемики допускались преувеличения, так или иначе искажавшие фактическую сторону дела. Мне кажется, что этот конфликт, о котором бегло упоминается в литературе о Мейерхольде, нуждается в объективном освещении, ибо он имеет поучительный смысл в плане, как теперь принято говорить, межличностных отношений творческих деятелей театра.

Инициатива постановки „Орфея“ в Мариинском театре, бесспорно принадлежит художнику А. Я. Головину. Она была им задумана в 1908 году, вероятно, в контексте спектаклей на античные темы, показанных в Петербурге в начале века. (В одном из них он сам принимал участие.) Идея эта нашла сценическое воплощение только через три года. Почему понадобился столь необычный для Мариинского театра срок? Какие были помехи и препятствия для постановки оперы? Об этом нет достоверных сведений. В 1926 году в связи с возобновлением „Орфея“ Головин решил рассказать современным зрителем о том, как создавался спектакль. Чрезмерно скупясь на под-

¹ Речь. 1911. № 350. 21 дек.

² Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. С. 46.

робности, он писал в журнале „Рабочий и театр“ следующее: „После „Маскарада“ лучшей своей работой, наиболее удавшейся мне, я считаю „Орфея“. Постановка „Орфея“ длилась три года, работали: я, Мейерхольд, Фокин... Написаны были два занавеса, причем первый был тюлевый (сшитый из двух громадных половин), а второй красного холста, расшитый золотом, сделаны были два плана поддуг и кулис, тоже из красного холста, расшитого золотом и серебром“¹. Далее художник кратко сообщает о спорах между ним, Мейерхольдом и Фокиным, а также о том, что дирижер Э.Ф. Направник, отрицательно относившийся к постановке, пришел в восторг, „когда были повешены оба занавеса“².

Головин не уточняет, когда именно приступили к работе Мейерхольд и Фокин, одновременно или на разных этапах подготовки спектакля, когда им были написаны занавесы и кулисы. А это имеет немаловажное значение.

За девять дней до премьеры „Орфея“ — 12 декабря 1911 года — Фокин в беседе с репортером „Петербургской газеты“ рассказывал о том, что первая сценическая репетиция хора и статистов состоялась под его, Фокина, руководством в 1909 году и что Мейерхольд, присутствовавший на репетиции, обратился к ее участникам с такими словами: „Эту оперу мы ставим совместно с М. М. Фокиным, прошу вас подчиняться его указаниям“³.

Если это так и было, то балетмейстер находился, что называется, у истоков всего начинания, выполняя при этом несвойственные ему режиссерские функции.

Мейерхольд и Головин сочли нужным немедленно опровергнуть Фокина, отделить его от себя не только хронологической дистанцией: сочинили спектакль они — художник и режиссер, а балетмейстер не имел никакого отношения к этому творческому процессу. 14 декабря в ответ на опубликованную беседу с Фокиным Головин и Мейерхольд дали интервью газете „Новое время“, в котором содержатся такие строки: „Мысль трактовать пьесу Глюка сквозь призму XVIII века явилась Головину еще в 1908 году. Планы разрабатывались совместно художником и режиссером. Эскизы были написаны художником в 1909 году. Фокин был привлечен к работе тогда, когда и основной замысел был установлен незыблемо, и планы были разработаны во всех мельчайших подробностях“⁴. В этом интервью

¹ Рабочий и театр. 1926. № 11. 16 марта.

² Там же.

³ Петербургская газета. 1911. № 341. 12 дек.

⁴ Новое время. 1911. № 12845. 14 дек.

Фокин дезавуируется в более или менее сдержанной форме. Мы читаем, что он „во многом уклоняется от истины“¹.

Однако Мейерхольд и Головин своими недомолвками нисколько не проясняют истину. При внимательном чтении текста интервью возникает отчетливое представление о том, что Фокин был „привлечен к работе“ отнюдь не в 1909 году, когда „эскизы были написаны“, а в другое, более позднее время. В какое именно? Вероятно, тогда, когда „планы были разработаны во всех мельчайших подробностях“. А когда же это произошло — остается тайной.

Наряду с интервью в „Новом времени“ Головин и Мейерхольд опубликовали в тот же день заявление в вечернем выпуске „Биржевых ведомостей“, где снова настойчиво отвергали какие бы то ни было претензии Фокина на соавторство в спектакле. Мы читаем в этом заявлении: „Замысел постановки, который осуществляется сейчас на сцене, создан был в 1908 году, и именно тогда, когда о нем балетмейстер Фокин еще совершенно не знал. Этот замысел мы осуществляем сейчас“².

1909 год был для Мейерхольда очень трудным, предельно напряженным, а по нашим понятиям, просто непостижимым. В мае он представил Головину тщательно разработанную режиссерскую экспликацию не „Орфея“, а мольеровского „Дон Жуана“, в конце октября он выпустил „Тристана и Изольду“, снабдив спектакль обширной статьей научного характера, а вслед за этим сразу принял за „Шута Тантриса“ для Александринского театра.

Трудно себе представить, что Фокину предательски изменила память и он придумал и обнародовал в печати версию о репетиции с хором и статистами, имевшей место в 1909 году. Должно быть, он действительно провел первую репетицию в ноябре или декабре после премьеры „Тристана и Изольды“, но вряд ли ему пришлось руководствоваться подробно разработанными планами художника и режиссера. Быть может, в то время их еще вообще не существовало. В цитированной беседе Фокина с корреспондентом говорится: „Я начал работу с хором и статистами. Я ставил так, как сам чувствовал, старался воспроизвести то, что грезилось мне, когда я слушал музыку Глюка“³. Заметим, что речь идет не о балете, а о хоре и статистах! Загадочно звучат в наши дни фраза Фокина о том, что вторая и третья хоровые репетиции состоялись под его руководством после двухлетнего перерыва лишь в 1911 году, а завершить ра-

¹ Новое время. 1911. № 12845. 14 дек.

² Биржевые ведомости. 1911. № 12685. 14 дек.

³ Петербургская газета. 1911. № 341. 12 дек.

боту ему предстояло всего лишь за одну неделю до премьеры „Орфея“.

Много лет спустя, вспоминая об этих репетициях, Фокин писал о блестящей и самоотверженной работе хора, который схватывал все на лету, преодолевал любые трудности: „Помню, когда я замечал, что некоторым хористкам приходится петь в невероятно неудобных и непривычных позах, лежа почти вниз головой на скалах или стоя на коленях, обхватывая друг друга в самых невероятных положениях, я направлялся к ним, чтобы облегчить их работу, они просили меня ничего не менять, говоря, что они все исполнят“¹.

Заметим, что хор, действуя сообща с балетной труппой, стремился не отстать от нее в пластике. И делал это, судя по отзывам критики, весьма успешно. Свидетельство Фокина актуально звучит в наши дни. Высокий профессионализм исполнителей обуславливал такие сроки постановок многих оперных спектаклей, которые нам кажутся до крайности короткими, и мы иногда склонны полагать, что в те далекие патриархальные времена все делалось на сцене по шаблону, спуска рукава, что режиссерские задачи были донельзя простыми и примитивными. Думается, что такие суждения противоречат истине. Ведь Мейерхольд и Фокин, при всем их виртуозном мастерстве, не создали новый хор Мариинского театра. Они имели дело с давно сложившимся художественным коллективом, накопившим громадный опыт не в стандартных, а в сложных по своей структуре спектаклях, ибо стандарты неминуемо ведут к деградации исполнителей.

Срок работы с солистами оперы также не совпадает с нашими представлениями об этом предмете. Так, например, Л. В. Собинов, исполнитель партии Орфея, только в начале ноября 1911 года, то есть за шесть недель до премьеры, появился в Петербурге, и вовсе не для того, чтобы приступить к репетициям. В беседе с корреспондентом газеты „Петербургский листок“ он сказал: «Мой настоящий приезд в Петербург вызван желанием ознакомиться с подготовительными работами по постановке в Мариинском театре оперы „Орфей“»². Как видим, его интересовало общее положение дел, а так как в ту пору существовал иной, чем у нас, отсчет времени, то постановщики не находили в поведении актера ничего предосудительного. Собинов поделился своими мыслями о двух редакциях „Орфея“ и завершил беседу такими словами: „Я эту партию буду петь

¹ Фокин М. М. Против течения. Л., 1962. С. 501.

² Петербургский листок. 1911. № 303. 4 ноября.

с большим удовольствием и надеюсь истолковать ее в духе Глюка”¹.

Весь тон интервью создает такое впечатление, будто работа над спектаклем только начинается и нет никакой нужды торопиться. Но интересно, что знаменитый певец выступил в „Орфее” не как гастролер. Он органически вошел именно в тот ансамбль, который создавался под руководством Мейерхольда, Фокина, Направника, Головина, ансамбль, о гармоничности и стройности которого писали почти без исключения все критики. Мы не знаем, какими методами, какими средствами было достигнуто такое художественное единство. Можно лишь пожалеть о том, что в архивах не сохранилось никаких записей о репетициях, которые велись Мейерхольдом и его предшественниками в Мариинском театре. Такие записи могли бы объяснить многое из того, что в наши дни не поддается удовлетворительному объяснению и что представляет собой не только теоретический, но и практический интерес.

Но вернемся к роли Фокина в постановке „Орфея”. Нет никакого сомнения в том, что он был поначалу приглашен только для постановки танцев, о чем свидетельствуют его неоднократные признания. Как уже отмечалось, мы точно не знаем, когда он принял на себя режиссерские обязанности, но произошло это, конечно, по предложению Мейерхольда, который очень высоко ценил талант Фокина, мечтал о сотрудничестве с ним, считал его в принципе превосходным наставником для оперных актеров. Всеволоду Эмильевичу, вероятно, импонировала общая культура двадцатидевятилетнего балетмейстера, его знание литературы, музыки, живописи. Вечному искателю Мейерхольду было интересно испытать на самом себе приемы и методы фокинской хореографической режиссуры. В феврале 1910 года такой случай представился. Ставя балет „Карнавал” на музыку Шумана с участием Т. П. Карсавиной (Коломбина), В. Ф. Нижинского (Флорестан), Л. С. Леонтьева (Арлекин), Фокин пригласил на партию Пьеро Мейерхольда. И вот в окружении звезд петербургского балета сначала робко, неумело, а затем выразительно и уверенно тот исполнил свою роль. Фокин впоследствии с большой похвалой отозвался об этом оригинальном дебюте. Он писал: „Мейерхольд на спектакле дал чудный образ печального мечтательного Пьеро”².

Здесь снова уместно вспомнить о загадочных для нас темпах работы. „Карнавал” был поставлен за три репетиции, и Фокин с гордостью утверждал, что этот балет почти без всяких изменений исполнялся во многих странах мира.

¹ Петербургский листок. 1911. № 303. 4 ноября.

² Фокин М. М. Цит. кн. С. 220.

Почему Фокин пригласил Мейерхольда участвовать в хореографическом спектакле? Вряд ли ради сенсации. Думается, что обоих художников влекло друг к другу, что их объединяли эстетические принципы и взгляды, проявившиеся и в постановке „Орфея“. Как балетмейстер Фокин дебютировал в 1905 году спектаклем „Ацис и Галатея“ на музыку А. В. Кадлеца. Античная фабула побудила его серьезно заняться изучением различных материалов по греческому искусству. Кстати говоря, Фокин тепло вспоминал о том, что ему, молодому, начинающему хореографу, оказывал содействие и помощь патриарх русского искусствознания Владимир Васильевич Стасов. Приобретенный им опыт в работе над античной темой был, вероятно, оценен Мейерхольдом и Головиным.

Фокин рассказывает: „Я лично получил полную свободу для самостоятельной работы. Все, что говорил о своих планах, принималось с полным согласованием и без всякой критики... Я неоднократно сообщал и художнику, и режиссеру новые свежие мысли, которые они принимали с радостью“¹.

Вить может, такая картина совместной деятельности, нарисованная балетмейстером, выглядит чрезмерно идиллично. Были, разумеется, и неизбежные споры. Так, например, за несколько дней до премьеры Головин обратился к директору императорских театров В. А. Теляковскому с настоятельной просьбой воздействовать на упрямого Фокина, наотрез отказавшегося отменить обряды у гробницы в первом акте и танец Эвридики во втором. Однако случилось так, что и директор оказался бессильным сломить сопротивление балетмейстера. Столкновения носили в основном творческий характер. Они не имели ничего общего с полемикой, принявшей недостойную форму и выплеснувшейся на страницы столичных газет. А ведь все в конечном счете сводилось к афише. Но об этом позже.

5

Формирование самой проблемы „Орфея“ на сцене принадлежало Головину и Мейерхольду (этого в общем не отрицает и Фокин). Перед ними стоял вопрос: в каком стилистическом плане должна быть показана опера?

Знаменитый немецкий искусствовед Иоганн Винкельман, с которым встречался Глюк, выдвинул тезис о „благородной простоте и спокойном величии“ античных образов. Учение Винкельмана встретило живой отклик в творчестве Гете и Шиллера и в передовых кругах французских просветителей.

¹ Биржевые ведомости. 1911. № 12685. 14 дек. (вечерний выпуск).

Бросая ретроспективный взгляд на эпоху Глюка, Мейерхольд, несомненно знавший труды Винкельмана, сделавшие переворот в концепциях античности, ни одним словом не упоминает о них. В „Примечаниях к списку режиссерских работ“ Мейерхольд пишет: „При постановке в Мариинском театре можно было бы представить „Орфея“ в тех костюмах, в каких исполнялась эта трагедия на сценах времен Глюка, можно было бы, с другой стороны, дать зрителям полную иллюзию античной действительности. Оба толкования казались художнику и режиссеру неверными, так как Глюк искусно сумел поместить реальное с условным в одном плане. На Мариинском театре пьеса рассматривалась как бы сквозь призму той эпохи, в которой жил и творил автор. Все было подчинено стилю антика, как его понимали художники XVIII века“¹.

„Антика“, о которой пишет Мейерхольд, тесно связана с классицизмом – господствующим стилем XVIII века. Драматический театр в общем продолжал те традиции в трактовке античной темы, которые складывались во времена Корнеля и Расина. А этот театр сознательно пренебрегал конкретным изображением эпохи, в которой действовали герои пьесы. Он стремился воссоздать крайне обобщенную форму спектакля с единой, несменяемой декорацией. Лаконизм сценического оформления был доминирующим принципом театральной эстетики, распространенным на реквизит, аксессуары, пратикабли.

Точно так же, как в наши дни, скупость на подробности, на детали возводилась в достоинство, а щедрость постановочной фантазии третировалась и отвергалась. Исходя из принципа абстрактного обобщения, классицисты не допускали на сцену элементы, характеризующие реальную среду. Это проявлялось не только в обстановке, но и в костюмах действующих лиц. Античные герои облачались в костюмы по последней парижской моде. Дрзвнегреческие цари и римские императоры носили сапоги с красными каблучками, они надевали на голову поверх пышного парика а la Людовик XIV треугольную шляпу, осененную цветными перьями, и т. д. Соответственно по современной французской моде одевались актрисы, игравшие Федру, Антигону, Ифигению. Происходило это вовсе не от незнания или невежества, как наивно думали некоторые критики XIX столетия. Жан Расин, например, был тонким знатоком античности, читавшим в оригинале греческих и римских драматургов. Приемы сценического оформления были обусловлены прочно сложившейся поэтикой классицизма. Поборники вневременного и внебытового театра полагали, что история Федры могла

¹ Мейерхольд. В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 256.

произойти везде и всюду (и, конечно, в Париже), именно поэтому закономерен и оправдан ее современный костюм и современное сценическое поведение. Классицистская манера обобщения противостояла индивидуальному и единичному, а художники-реалисты последующих эпох стремились к синтезу этих категорий.

Хотелось бы заметить, что иные режиссеры наших дней, одевающие в современные костюмы Юлия Цезаря или Гамлета и выдающие в этом новаторскую смелость, на самом деле, быть может не сознавая этого, воскрешают эстетические каноны и догмы трехсотлетней давности, дискредитированные и отвергнутые в процессе развития мирового театра.

Устойчивость классицистических канонов была столь велика, что борьба с ними, начавшаяся в середине XVIII века, носила на первых порах половинчатый характер. Крупнейший французский актер и режиссер Анри Луи Лекен, теоретические высказывания которого высоко ценил Мейерхольд, реформируя театральные костюмы на античный лад, тем не менее дополнял его бархатными панталонами и чулками. Реформатор, таким образом, делал большие уступки старинной традиции, не решаясь окончательно порвать с ней. Так же поступала союзница Лекена — знаменитая актриса мадемуазель Клерон. Она утверждала, что античные одеяния слишком обрисовывают нагое тело, что они скорее подходят „статуям, а не людям“. Надо полагать, что не эти и им подобные костюмы имел в виду Мейерхольд, когда он писал о „стиле антика“ в духе XVIII века.

В отличие от драматического театра, Королевская музыкальная академия, на сцене которой Глюк поставил в 1774 году своего „Орфея“, придерживалась иного модуса художественного сознания, во многом созвучного концепции Головина и Мейерхольда.

Согласно доктрине классицизма, опера находилась за пределами двух основных узаконенных жанров — трагедии и комедии. На нее не распространялись обязательные правила единства места и единства времени. Она свободно пользовалась этими категориями. Опера включала в свои сюжеты фантастику, иррациональную стихию, запрещенные кодексом классицизма. Яркая зрелищность, неожиданные смены декораций, блестящие сценические эффекты, интерес к пейзажу, свободная стилизация античного костюма составляли существенные особенности оперных представлений.

Известен восторженный отзыв Н. М. Карамзина о спектаклях Королевской музыкальной академии. Карло Гольдони писал о них, что это „рай для глаз и ад для слуха“. (Вторая часть остроумного афоризма была вызвана недовольством манерой пения французских вокалистов.)

Можно утверждать, что Головин и Мейерхольд, ставя „Орфея“, стремились создать, если пользоваться формулой Гольдони, „рай для глаз“. Судя по отзывам прессы, им это в полной мере удалось сделать. Критики единодушно восторгались исключительной красотой, сиянием, блеском, поэтичностью и драматизмом всего спектакля. Только один Александр Бенуа внес диссонанс в этот дифирамбический хор, хотя одна декорация потрясла его своим великолепием. Но о нем речь впереди.

Некоторым рецензентам щедрость художника показалась даже чрезмерной. Но Мейерхольд не стеснялся щедрости, а, напротив, гордился ею. Он писал о „симфонии красок“, которая должна слиться с музыкой Глюка. Он не считал скупость добродетелью, и в этом плане его концепция резко расходится с воззрениями режиссеров наших дней, самодовольно выставляющих напоказ свою скупость. Я, конечно, понимаю условность этого понятия в применении к искусству вообще и к театральному искусству в частности, но внушает тревогу нынешнее модничанье скупостью. Для многих критиков она стала синонимом Прекрасного. Статьи и рецензии так и пестрят дежурными терминами: „лаконизм“, „скупость“, „супо“, что якобы должно автоматически обозначать: „отлично“, „интересно“, „оригинально“. А почему „отлично“? А почему „интересно“? А почему „оригинально“? Эти законные вопросы недоумевающего зрителя остаются без ответа, так как и режиссеры, и критики исходят из надуманного постулата: раз спектакль оформлен лаконично, скуп, значит, он поставлен по-современному.

Достоинно сожаления, что уроки Мейерхольда — оперного режиссера — за редкими исключениями остались втуне.

Головин и Мейерхольд, как уже отмечалось выше, отказались от мысли воссоздать в „Орфее“ „иллюзию античной действительности“, вероятно опасаясь строгих ограничений, обусловленных такой задачей. Они также отказались показывать героев оперы в обстановке и костюмах Королевской академии музыки, опасаясь реставрационных тенденций. Постановщики, как писал Мейерхольд, предпочли рассматривать „Орфея“ сквозь призму той эпохи, в которую жил и творил автор. Что это значит? Мне кажется, что это давало возможность приближаться к эстетике глюковского театра и отталкиваться от нее, сохраняя художественную оригинальность и своеобразие задуманного спектакля. Такая ставка на „модель“ из прошлого, конечно, не была самоцелью. Она была, по-видимому, продиктована стремлением огласить современную оперную сцену „звонком бубенцов чистой театральности“, который, по убеждению Мейерхольда, был свойствен старому театру.

Провозглашенная постановщиками „Орфея“ формула о „стиле антика“ в понимании художников XVIII века весьма

расплывчата, но она цитировалась почти во всех рецензиях на спектакль. Однако в этих рецензиях назывался один Ватто как представитель этого столетия. К его имени присоединялись имена художников различных эпох: Боттичелли, Пуссена, Гюстава Доре. Такие ассоциации, возникавшие у критиков, свидетельствуют о том, что форма спектакля представляла собой вольную импровизацию на тему „Орфея“, в которой звучали реминисценции из многих источников, всегда отмеченных большими художественными достоинствами.

Головин не боялся упреков в заимствованиях. Так, например, в 1926 году в журнале „Рабочий и театр“ он с полной откровенностью, как и подобает большому мастеру, рассказал историю костюма Орфея.

Будучи в Париже, художник случайно нашел в лавке старьевщика портрет знаменитого французского тенора Адольфа Нурри в роли „Орфея“, того самого Нурри, для которого Обер писал партию Мазаньелло в опере „Фенелла“. „С этого портрета, — пишет Головин, — и был сделан эскиз для Орфея — Собинова“¹.

Следовательно, образцом для художника в данном случае послужил костюм, созданный в тридцатых годах не XVIII, а XIX века. И в этом он не видел никакого криминала. Нет ничего удивительного и в том, что картина „У врат ада“ (второй акт оперы) была, возможно, навеяна иллюстрациями Гюстава Доре к „Божественной комедии“ Данте. Такого рода „переключки“ нисколько не снизили художественной ценности декораций Головина. Все, что он заимствовал, становилось его собственностью — таково свойство подлинного таланта.

Приподнятость и величавость стиля, монументальность фактуры в сочетании с пейзажной живописью и праздничной красочностью занавесей создали впечатление о конгениальности оформления спектакля музыке Глюка, о его соответствии духу античности.

Мейерхольд в своих теоретических высказываниях нередко ополчался против ремарок. Ему в принципе казалась неправомерной строгая авторская регламентация пространственных и других сценических решений спектакля. Но в работе над „Орфеем“ он смело опроверг свои собственные высказывания, и это было очень характерно для него — исконного врага раз и навсегда установленных правил. Мейерхольд и Головин поверили в режиссерское чутье композитора и либреттиста и неукоснительно следовали их указаниям.

Судя по результатам (а в театре, как и в любом другом деле, важны не намерения, а результаты), такой творческий

¹ Рабочий и театр. 1926. № 11. 16 марта.

метод оказался не только правомерным, но и плодотворным. Конечно, нельзя возводить авторские ремарки в догму. Но сегодняшние режиссеры (опытные и начинающие), как правило, нигилистически отрицают волю создателей оперы. По выработавшемуся за последнее время неписанному закону уважение к ремаркам считается дурным тоном, якобы наносящим урон самостоятельности, оригинальности и престижу постановщика. Такой предрассудок укоренился в практике современного музыкального театра, а предрассудки, как известно, обладают пагубной цепкостью и всегда препятствуют поступательному движению творческой мысли. Мейерхольд поступил иначе, ставя и „Тристана“, и „Орфея“. Следует ли предать забвению и этот режиссерский урок великого мастера?

В спектакле сохранилось трехактное членение оперы. В первом акте („Гробница Эвридики“) сцена представляла собой уединенную рощу лавров и кипарисов. Второй, центральный по своему значению акт делился на две картины: „У врат ада“ с мрачными скалами и „Елисейские поля“ с их лучезарной красотой. Третий акт также делился на две картины: „Выход из ада“ с печальным скалистым пейзажем и „Апофеоз“, пронизанный светом и радостью.

Такова общая схема спектакля, совпадающая с замыслом Глюка и Кальцабиджи, но она была, разумеется, насыщена великолепными подробностями, которые и составляют сущность искусства. Об этом рассказывают рецензенты, которым, по их собственным признаниям, зачастую не хватало слов для выражения своего восторга.

Один из самых влиятельных, сердитых и красноречивых критиков Александр Бенуа, постоянный оппонент Мейерхольда, не слишком жаловавший и Головина, так описывает свое впечатление о картине „Елисейские поля“: „...момент, когда после мрака преисподней... наступает рассвет и видишь под блеклым белеющим небом нескончаемо прекрасные леса, в которых живут тени праведных, этот момент принадлежит к самым волшебным из когда-либо виденных мною... Головину удастся передать впечатление райски прекрасного и безнадежно грустного сна“¹.

Удивительно, как отзыв Бенуа созвучен знаменитой характеристике музыки „Елисейских полей“, принадлежащей перу Гектора Берлиоза. Это совпадение знаменательно! По всей вероятности, Головин создал такую декорацию, в которой с максимальной выразительностью воплотилось наст-

¹ Речь. 1911. № 357. 31 дек.

роение, возникающее от глюковской музыки, живописующей своими средствами картину „Элизиума“.

6

Газеты, пользуясь энтузиастическими, заклинательными формулами, писали о необычайной красоте спектакля, имея в виду все его компоненты: декорации, танцы, пение и игру актеров, мазансцены. Не были забыты осветители и машинисты, которых Бенуа назвал „магами“ и „чародеями“.

В наши дни иные критики, фантастически одержимые идеей аскетизма и лаконизма сценического оформления, берут под подозрение красоту, насильственно отождествляя ее с красотью. Но когда, в какие времена красота считалась дефектом? Любой эстетик согласится с тем, что до сих пор не устарело известное изречение Сократа о том, что „красота тождественна добру“. Попутно хочется заметить, что автор афоризма явно не в чести у многих режиссеров и художников современного музыкального театра, а Мейерхольд как оперный режиссер глубоко почитал его.

Можно с уверенностью утверждать, что этическая красота подвига Орфея, воспетого Глюком, нашла адекватное выражение на сцене. Спектакль в какой-то мере утолил жажду красоты и гармонии, отсутствовавших в повседневной жизни. Отдельные критики рассматривали его как иллюзию возвращения утраченного, как художественную антитезу действительности, как реакцию на зловеще торжествующую технику, подавляющую личность. На эту тему писал, например, популярный журналист Азов из газеты „Речь“ в отчете о генеральной репетиции „Орфея“: „Сквозь дым фабричных труб мы видим мертвые звезды, безучастные к судьбам людей. И, как чеховские сестры, мы жалобно и болезненно стонем: к старине, в старину, к старине... Вот и постановка „Орфея“ входит, как часть... в эту тоску по старине, охватившую нас с такой силой. Старина для нас красота... Красив миф об Орфее“¹.

После горячих похвал спектаклю Азов заключает свой отчет глубоким вздохом: „Прекрасный сон кончился. Мы в Петербурге. Идет снег. Гудят автомобили. Звонит трамвай“². Автор исключил из оценки спектакля его драматические краски. Ад ему показался „полустрашным“, в противном случае был бы нарушен „прекрасный сон“, показанный на сцене Мариинского театра.

¹ Речь. 1911. № 349. 20 дек.

² Там же.

Хотя лексика статьи не лишена интонаций в декадентском духе, но она тем не менее выражает какие-то существенные мысли и ощущения, связанные с восприятием произведений других эпох. Важно также отметить, что семьдесят пять лет тому назад одинокие фабричные трубы, идиллический трамвай, считанные автомобили внушали такую же тревогу, какую мы сегодня испытываем под натиском техники, и мы проявляем, подобно современникам того же Азова, повышенный интерес к искусству далекого прошлого в его самых различных формах, в том числе и чисто внешних. Такие тенденции обнаруживаются сегодня и в большом и в малом. Я имею в виду массовое увлечение музыкой Возрождения и XVII — XVIII веков, звучащей не только в филармонических залах, но и с кино- и телеэкранов то в оригинале, то в замаскированной версии. Музыка „под Баха“ или „под Вивальди“ все чаще и чаще внедряется в структуру кино- и телефильмов различных жанров, вызывая одобрение и критики, и зрителей. Далеко не случайно и то, что всевозможные ансамбли с особой охотой присваивают себе старинные наименования вроде „Труверов“, „Миннезингеров“, „Трубадуров“, несомненно рассчитывая на симпатию со стороны публики. И кажется, они не ошибаются в своих ожиданиях.

Было бы неверно думать, что такие явления навеяны только модой на старину. Если это даже отчасти и так, то сама мода коренится в человеческой психике, испытывающей в наш век потребность в расширении диапазона художественного познания, в котором искусство прошлого приобрело особое обаяние.

Пока еще современный музыкальный театр стоит в стороне от этого процесса. Он за редкими исключениями опасливо обходит домоцартовскую оперу, не включая ее в репертуар. Думается, что опыт Мейерхольда мог бы послужить важнейшим подспорьем для художественных поисков в трактовке несправедливо забытых шедевров оперного искусства, которые будут приняты современной публикой с интересом и благодарностью, как это случилось на представлениях „Орфея“ в 1911 году.

Не следует думать, что при постановке „Орфея“ Мейерхольд присвоил себе право режиссера-деспота, чьи решения единоличны и непререкаемы. Напротив! Он очень считался с мнением Головина, отношения с которым были основаны на взаимном доверии, человеческой и творческой дружбе. Больше того, Мейерхольд неоднократно, с неожиданной для его характера терпимостью подчеркивал первостепенную роль художника в создании спектакля и выражал готовность подчиняться его воле. На последнем этапе работы голос Фокина приобрел большой вес и силу, ибо он внес громадную лепту в постановку.

Э. Ф. Направнику принадлежало последнее слово в спорах

о мизансценах для хора и солистов, связанных с наиболее выгодным звучанием голосов. В дебатах по поводу двух редакций оперы дирижер долго колебался, прежде чем согласиться на вторую, сделанную Глюком в 1774 году для Парижа. В ней, как известно, заглавную партию пел тенор, а в первой, венской редакции 1762 года эту роль исполнял кастрат в диапазоне контральтового голоса. Поначалу Направник утвердил венскую редакцию и певица Е. Збруева была назначена на партию Орфея. Именно в такой контральтовой версии опера ставилась в Мариинском театре сорок три года тому назад под управлением того же Направника, который и слышать не хотел о каких бы то ни было переменах и новшествах. Головиным был сделан эскиз костюма для Збруевой, но постановщиков, по-видимому, не устроил женский облик героя оперы. И вот Головин вступил в нелегкие переговоры с дирижером и в конце концов добился приглашения Собинова.

Почему эту миссию взял на себя художник, а не режиссер? Вероятно, потому, что Направник вообще относился к режиссуре с некоторым юмором. По воспоминаниям Головина, старый маэстро частенько восклицал: „Ох, уж эти мне реджиссеры!“ – вставляя, пренебрежения ради, в слово „режиссеры“ добавочную букву „д“. Тем не менее Направник не высказывал к Мейерхольду никакой вражды и шел навстречу его намерениям, порою очень смелым.

Усомнившись в актерских и пластических данных хора, Мейерхольд предложил удалить его за кулисы и заменить балетом. Когда-то, в 1767 году, точно так же поступил Глюк по совету Новера в венской постановке „Альцесты“. Поистине нет ничего нового под луной!

Аргументируя свое предложение, Мейерхольд писал: „Это дает возможность устранить обычную в операх дисгармонию в движениях двух пока еще не слившихся частей сцены: хора и балета. Если бы хор был оставлен на сцене, сразу бросилось бы в глаза, что одна часть поет, другая танцует, а между тем в Элизииуме однородная группа... требует от актеров в пластике одной манеры“¹. Как это ни странно, но такая аргументация, очевидно, показалась Направнику убедительной, и предложение было им принято. Правда, впоследствии постановщики сами от него отказались, добившись монолитного ансамбля с участием хора и балета.

Стремясь к яркой зрелищности, режиссер и художник избегали излишеств и перенасыщения сцены деталями, которые бы не несли определенных художественных функций. Пышность

¹ Цит. по кн.: Головин А. Я. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. Л.; М., 1960. С. 163.

и гигантомания были совершенно чужды замыслу авторов спектакля. Ближайший помощник Головина художник-исполнитель „Орфея“ М. П. Зандин свидетельствует: „Мягкий декоративный портал уменьшал размеры игровой площадки, а соответственно и живописные завесы были невелики и помещались неглубоко на сцене“¹.

В постановке „Орфея“ Мейерхольд развивал художественные приемы, найденные совместно с Головиным в молюеровском „Дон Жуане“ и с художником А. К. Шервашидзе в „Тристане и Изольде“. Сцена делилась на два плана, как писал Мейерхольд, „строго разграниченные: просцениум, где не было писаных декораций, где все было убрано лишь расшитыми тканями, и задний план, предоставленный власти живописи“². Это было новшество для оперного театра, которое удачно использовали некоторые режиссеры последующих поколений.

Так же, как в „Тристане и Изольде“, Мейерхольд оснастил планшет станками, которые давали большие возможности для развертывания многообразных, насыщенных движением мизансцен в картине „Ад“ – самой бурной и драматической во всем спектакле, что было обусловлено музыкой Глюка. За этой картиной через „чистую перемену“ следовали „Елисейские поля“, о которых уже говорилось. Здесь будет уместно напомнить о высоком уровне театральной техники, существовавшем в начале нашего столетия. За двухминутный музыкальный антракт предстояло убрать четырехметровые станки и лестницы и полностью преобразовать сцену. По словам участников спектакля, это делалось безупречно. Для того чтобы не закрывать занавес, рассказывает М. П. Зандин, „придумали поставить одна за другой две „панорамы“, на которых тюли были расписаны так, что создавалось впечатление дыма, сначала полупрозрачного, потом сгущающегося, переходящего почти в черный, а далее дым как бы рассеивался, постепенно становился светло-голубым и прозрачным, и тогда из тумана возникло тоже светло-голубой и прозрачный Элизиум“³. Этот блестящий эффект, как свидетельствуют рецензенты, произвел огромное впечатление на зрительный зал Мариинского театра.

Фокин в полемике с Мейерхольдом иронизировал над так называемыми „планировочными местами“, разработанными режиссером и художником. А на самом деле эти планировки в процессе работы над „Орфеем“ властно предопределили технологическую и образную структуру спектакля, в которую

¹ Цит. по кн.: Головин А. Я. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. Л.; М., 1960. С. 163.

² Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 256.

³ Цит по кн.: Головин А. Я. Встречи и впечатления... С. 246.

органически включилась и фокинская хореография, и те массовые сцены с хором и статистами, которые он репетировал.

Мейерхольд писал: „Особенно важное значение было придано так называемым планировочным местам: практикабли, поставленные на тех или иных местах, сами собой определяют расположение групп и пути передвижения фигур. Так, во второй картине проложен по сцене путь Орфея в Ад с большой высоты вниз, а по бокам этого пути, впереди его, даны два больших скалистых выступа. При таком размещении планировочных мест фигура Орфея не сливается с массой фурий, а доминирует над ними. Два больших скалистых выступа по обеим сторонам сцены обязывают компоновать хор и балет не иначе, как в форме двух тянущихся из боковых кулис вверх групп. При этом картина преддверья Ада не раздроблена на ряд эпизодов, а в ней синтетически выражены лишь два борющихся движения: движение стремящегося вниз Орфея, с одной стороны, а с другой — движение фурий, сначала грозно встречающих Орфея, а затем смиряющихся перед ним. Здесь размещение групп строго предопределено распределением всех планировочных мест, выработанных художником и режиссером“¹.

Все компоненты спектакля были объединены общим замыслом, определившим его стиль. К. Л. Рудницкий роняет мимходом фразу, посвященную стилю „Орфея“: „В спектакле чувствовалась, без сомнения, одновременно и сладкая, и зловещая, грузная и назойливая эффектность стиля „модерн“, которая начинала уже проникать в композиции Мейерхольда“². Спектакль же, напротив, отличался прозрачностью и стройностью формы, графичностью рисунка мизансцен. Так, например, принципы экономии жеста и динамической статики были положены в основу первого акта. Влиятельный искусствовед Сергей Волконский упрекал Мейерхольда за крайнюю сдержанность и неподвижность исполнителей в сценах оплакивания Эвридики, когда звучит до-минорный хор пастухов и пастушек. Но Мейерхольд руководствовался медленным темпом, размеренным ритмом, „stonущими“ интонациями музыки, а не эффектностью и динамизмом мизансцен. И фа-мажорная ария Орфея была решена скульптурно: склоненная фигура певца у гробницы Эвридики. И больше никаких деталей! В таком же стилистическом ключе решались и другие сцены оперы.

Где же здесь „грузная и назойливая эффектность“? Может быть, Рудницкий ее обнаружил в картине „Ад“? Но она была признана подлинным шедевром. Быть может, он ощутил при-

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 256.

² Рудницкий К. Цит. кн. С. 149.

торную сладость в картине „Елисейские поля“? Но даже Александр Бенуа, не принявший постановку „Орфея“ в целом, превознес до небес ее красоту.

7

Если „Дон Жуан“ в Александринском театре изобилует элементами спектакля-игры, в котором намеренно разрушалась иллюзия достоверности происходящего: упраздненный занавес, полный свет в зрительном зале, слуги просцениума, вмешивающиеся в действие, и т. п., — то в „Орфее“ сюжет, исполненный патетики и героики, должен был по режиссерскому замыслу вызывать у публики сопереживание и ощущение подлинности, невыдуманности событий, несмотря на их мифологическую, сказочно-фантастическую оболочку. Сквозь нее должны были проступать черты живых людей, к судьбе которых зрители не могут остаться безучастными и равнодушными.

Такая задача потребовала от исполнителей внутреннего и внешнего перевоплощения, абсолютной веры в предлагаемые обстоятельства, искренности и эмоциональности. Им предстояло всеми средствами воссоздавать на сцене образы Глюка, а не демонстрировать свое отношение к ним.

Этого, вероятно, удалось достичь, иначе трудно было бы объяснить ту взволнованность, тот энтузиазм, с которыми публика и критика принимали спектакль. Л. В. Собинов заслужил высокую оценку не только как выдающийся певец, но и как актер, создавший ярчайший вокально-сценический образ Орфея. Страстность и горячность исполнения — по отзывам прессы — сочетались с безупречным чувством художественной меры, которым была проникнута игра Собинова. Много писалось о покоряющем внешнем облике собиновского Орфея. Переводчику оперы на русский язык В. Коломийцову он напоминал ожившую статую рабы Праксителя.

Критика с похвалой отозвалась о замечательных вокалистках М. Н. Кузнецовой — Эвридике и Л. Я. Липковской — Амуре. Правда, Кузнецову упрекали за ее неудачный танец в картине „Елисейские поля“, поставленный для нее Фокиным. Мейерхольд, Головин и директор императорских театров Теляковский потребовали снять этот хореографический номер, но строптивая примадонна, пожелавшая во что бы то ни стало блеснуть в качестве танцующей певицы (намерение благое!), отказалась выполнить разумное требование. И такое, как видим, случалось в Марининском театре, в котором именитые актеры и актрисы пользовались особыми привилегиями, осложнявшими, конечно, деятельность режиссеров.

Принцип концертности противоречил постановочному замыслу „Орфея“. Тем не менее Мейерхольд рассказывал, что терцет, предшествующий финальной картине оперы, был поставлен „как концертный номер“. Он не объяснил причин такой трактовки ансамбля.

Как это происходило? Орфей, Эвридика и Амур появлялись на просцениуме, убранным ковром, и на фоне аппликационного занавеса исполняли свой номер, после которого занавес открывался и возникала картина апофеоза. Таким образом, концертность в данном случае была категорией весьма условной, как бы предусмотренной самим Глюком и его либреттистом. Актеры, играя на декорированном просцениуме, в общем не отчуждались от обстановки спектакля, хотя они прямо обращались к зрительному залу. Режиссер считал нужным, однако, подчеркнуть, что терцет в известной мере нарушает театральную иллюзию, господствовавшую всей постановке оперы.

В статье, датированной 1915 годом, Мейерхольд резко осуждал Александра Бенуа — постановщика и художника „Каменного гостя“ в МХАТе — за непонимание поэтики Пушкина-драматурга, вследствие чего сцены с Командором были крайне обеднены и лишены главного: они не вызывали в зрительном зале „...тот специфически театральный ужас, которого так ждет Пушкин от волшебства драмы... Самый ужасный удар „чувству соразмерности и сообразности“ нанес Бенуа, конечно, тем, что Дон Жуан и статуя Командора не проваливаются. Не в этом ли заключительном аккорде апогей достигнутого Пушкиным волшебства драмы, призванного потрясти все струны нашего воображения?“¹

Мне кажется, что, задумывая картину „Ад“ — одну из музыкально-драматургических вершин „Орфея“, Мейерхольд стремился вызвать „специфически театральный ужас“ и „потрясти все струны нашего воображения“. Фокин и Головин, несомненно, разделяли такой замысел. Его сценическое претворение, по-видимому, достигло очень высокого художественного уровня, о чем свидетельствует блестящее описание этой картины, сделанное В. Г. Каратыгиным. Оно внушает особое доверие именно потому, что маститый музыкальный критик настойчиво отрицал драматизм в глюковском „Орфее“. Противоречия, которыми проникнута его статья, приобретают, на мой взгляд, большую ценность: они подтверждают непреложную истину, что фактор сопереживания, непосредственное эмоциональное восприятие искусства сильнее любого предубеждения.

Каратыгин пишет: „Прелестная пастораль, напоенная тихой печалью, изящная поэма о любви, которая сильнее смерти;

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 276 — 277.

и так здесь все тихо, тонко, хрупко, миниатюрно, что иногда кажется, будто не только Мариинская сцена, но вообще сцена слишком громоздка для „Орфея“, что для него довольно рояля клавираусцуга и четырех стен домашнего кабинета”¹. Но вот рецензент переходит к описанию „Ада”, и из-под его пера вырывается пламя, сжигающее рассуждения о музыке Глюка, якобы предназначенной для „домашнего кабинета”: „Как увлекательна своей бурной страстностью пляска фурий! Они сначала кажутся выросшими в дикие скалы и утесы, окружающие берега мрачного Стикса. Они ползут со всех сторон, эти ожившие каменные глыбы, чудовища заполняют всю сцену, исступленно вытягивая свои длинные, гибкие, змеящиеся руки, зовущие к танцу, влекущие за собой тела, что переплетаются в адском плясе, громоздятся друга на друга, внезапно вспыхивают в языках фиолетового пламени на акцентируемых аккордах и тотчас рассыпаются мелкими искрами движений на фоне drobных фигураций”².

Эстетическое чутье и профессиональная зоркость глаза не обманули Каратыгина. В сходных выражениях изображается эта картина в воспоминаниях Фокина. Балетмейстер уточняет масштабы массовой сцены. В ней, оказывается, участвовали „вся балетная труппа, весь хор мужской и женский, и вся театральная школа, и сотни статистов”. „Группы... как бы замерев в судороге, в ужасной адской муке облепили высокие скалы и свешивались в пропасти (открытые в полу люки). Во время пения хора „Кто здесь блуждающий, страха не знающий” вся эта масса тел делала одно медленное движение, один страшный коллективный жест... один жест во всю длинную фразу хора”³.

Казалось бы, что Каратыгин по элементарной логике должен был быть крайне смущен вопиющим разладом между музыкой Глюка, как он ее ощущал, и манерой воплощения ее на сцене. Но ничуть не бывало! В цитированной статье он называет спектакль „выдающимся событием в художественной жизни театра” и приходит к парадоксально звучащему в его устах выводу: „Клавирасцуг и сцена оказались между собой в полном согласии”⁴.

— Какое же здесь согласие? — спросит объективный читатель. — О какой „хрупкости” и „миниатюрности” может идти речь, когда сцена была мощно вздыблена сотнями исполнителей, стремившихся „потрясти все струны нашего вообра-

¹ Ежегодник императорских театров. 1912. Вып. 4. С. 95.

² Там же. С. 96.

³ Фокин М. М. Цит. кн. С. 500 — 501.

⁴ Ежегодник императорских театров. 1912. Вып. 4. С. 95 — 96.

жения"? Но противоречие устраняется, как было отмечено выше, непосредственным впечатлением от спектакля, задевшего и у Каратыгина „струны воображения“.

О „полном согласии между клавираусцугом и сценой“ также писал, хотя и другими словами, А. П. Коптяев, выпустивший немало ядовитых стрел против Мейерхольда — постановщика „Тристана“ и „Бориса Годунова“. В его рецензии, опубликованной на следующий день после премьеры „Орфея“, читаем: „ В этом солнечном искусстве есть монументальность и пластичность: „стоячие“ гармонии Глюка и ясность его стиля допускают их. Мне кажется, так поняла Глюка вчерашняя режиссерская триада: Фокин, Головин, Мейерхольд. Я не вдаюсь в вопрос, кто из них положил больше труда, знания, таланта, а просто беру интересную тройку как целое и говорю: „Верно поняли Глюка!“ Верно потому, что взяли его, главным образом, со стороны идиллической и пластической (которая не устарела), а не драматической (которая поблекла)”¹.

Энергично закрепляя последний тезис, совпадающий с концепцией Каратыгина, критик в сердцах восклицает: „Я не хочу глюковского ада, а стремлюсь к глюковским формулам блаженства”². Но Каратыгин, в отличие от своего коллеги, „хотел“ и Ада, воздав ему должное, оценив его впечатляющую силу. Коптяева же тронули до слез „ласкающая прелесть менуэта... бархатная ласка глюковских окончаний или кадансов”³. „Елисейские поля”, показанные в театре, вызвали в его памяти картину Ватто „Отплытие на остров Цитеру”.

Околдованный „формулами блаженства”, ярко воплощенными на сцене, Коптяев, в противоположность Каратыгину, утверждает, что даже фурии в аду „очень красивы”. Он буквально так и пишет: „Танец фурий поставлен дивно, причем фурии очень красивы”⁴. Попробуйте после этого реконструировать с чужих слов спектакль далекого прошлого! Поистине театральное искусство существует только в настоящем времени, ибо один опытный профессиональный зритель увидел в картине „Ад” чудищ, а другой, казалось бы не менее опытный и профессиональный, — писаных красавиц! (Замечу в скобках, что в данном случае я лично верю первому — то есть Каратыгину.) Мне кажется, что Коптяев вообще допускает ошибку в оценках глюковского драматизма, сопоставляя его с драматизмом Вагнера, Мусоргского и Чайковского. Такого рода

¹ Биржевые ведомости. 1911. № 12699. 22 дек. (вечерний выпуск).

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

аналогии непропорциональны ни в историческом, ни в эстетическом аспектах.

Когда схлынула первая волна рецензий, интервью, заметок, посвященных „Орфею“, Александр Бенуа через десять дней после премьеры выступил с обширной статьей в газете „Речь“, уже успевшей к тому времени опубликовать на своих страницах хвалебные отзывы о спектакле. Однако это несколько не помешало знаменитому критику занять свою собственную позицию, резко отличающуюся от мнения большинства.

В связи с тем, что Рудницкий написал в своей уже неоднократно упоминавшейся превосходной монографии слова, не соответствующие истине: „Покорен был на этот раз даже Бенуа“¹, я хотел бы внести корректив. Исследователь стал жертвой недоразумения или заблуждения. Да, Бенуа был действительно „покорен“, но только одной картиной спектакля — „Елисейскими полями“, все остальное, то есть всю постановку в целом, он не принял и подверг жесточайшей критике.

Полемизируя с театральной общественностью, Бенуа пишет: „Весь Петербург (и часть Москвы), побывавший на генеральной репетиции и 1-м представлении „Орфея“, без ума от этих спектаклей. Воссылаются гимны восторга дирекции казенных театров за доставленное наслаждение, только и говорится о великолепии Головина, о тонкости Мейерхольда, о красоте танцев, поставленных Фокиным“². Бенуа не может с этим согласиться, он вынужден протестовать и взять под защиту Глюка, музыку которого постановщики не услышали и не поняли, и это самый большой грех, который они совершили.

Как же услышал и понял эту музыку сам Бенуа? В полную противоположность Каратыгину и Коптяеву он отстаивает идею об исключительном драматизме, глубине и мощи Глюка, уподобляя его Микеланджело и Данте. В этом нет ничего экстраординарного. Бенуа восстанавливает автору „Орфея“ ту репутацию, которая сложилась о нем в XVIII и XIX столетиях и которую отвергали в начале XX века. Но критик влетает в венок великому композитору новые лавры. Преклоняясь перед ним, он сравнивает его также с Вергилием и Рафаэлем, он называет его „святым чудотворцем художественного неба“, „ясновидцем“, „мистиком“ и, наконец, „богом“³.

Конечно, очень хорошо, когда критик, пишущий о каком-нибудь произведении, воодушевлен безграничной любовью к его творцу, но такой каскад определений и эпитетов приводит

¹ Рудницкий К. Цит. кн. С. 149.

² Речь. 1911. № 357. 31 дек.

³ Там же.

рецензента сплошь и рядом к общим местам и выспренной риторике вместо конкретного анализа.

Бенуа уподобляет „Орфея“ Глюка „Божественной комедии“ Данте и механически укладывает оперу в ее сюжетную схему. Он пишет: „Все первое действие до момента, когда Орфей остается один, сцена в Аду... вся сцена в Елисейских полях... составляют своего рода Divina Commedia: плач Земли над смертью, ужас души в беспросветных кругах „среднего царства смерти“, наконец, просветление в раю, понятно, однако, совершенно по-эллиниски — без общения с божеством. Все эти моменты в постановке Мариинского театра были сведены на нет”¹.

Такое произвольное толкование не без налета мистики имеет, мягко выражаясь, очень мало общего с „Орфеем“. Кстати говоря, у Глюка, вопреки убеждению Бенуа, как раз происходит „общение с божеством“: Амур воскрешает Эвридику и в финале оперы в его честь звучит светлый гимн во славу всеохватной животворящей силы любви.

Бенуа крайне недоволен тем, что концепция постановщиков „Орфея“ решительно не совпадает с его собственной концепцией: „В первом действии не было „плачущей земли“, а был обыденный греческий хор, стоявший в якобы красивой, а в сущности банально-приторной... группировке. В сцене ада не было ада, ад не скрежетал и не вопил, а вел себя очень прилично, вовсе не страшно...”² Совершенно очевидно, что критик, сочиняя рецензию, одновременно „сочинял“ свою собственную музыку к „Орфею“. Нечто подобное он сделал, анализируя спектакль „Тристан и Изольда“.

Бенуа с большим уважением отзывается о Мейерхольде, Фокине, Головине. Они, по его словам, „большие мастера, способные на великие дела”³. И вместе с тем он порицает их не только за непонимание Глюка, но и за дурной вкус, якобы проявившийся и в декорациях, и в костюмах, и в мизансценах. Совершенно непонятно, почему Головин, ошеломивший Бенуа „волшебными“ по красоте и безупречному вкусу „Елисейскими полями“, так низко пал, по мнению критика, оформляя остальные картины оперы? Бенуа воспринимал постановщиков „Орфея“ не дифференцированно, а как единое целое, и свой суд он распространял и на Фокина, с которым его связывала творческая дружба.

В оценке „Орфея“ Александр Бенуа остался в одиночестве, и отнюдь не в гордом одиночестве. Ему противостояли, поми-

¹ Речь. 1911. № 357. 31 дек.

² Там же.

³ Там же.

мо критиков, беспристрастные и очень авторитетные судьи. Мне бы хотелось привести их слова вовсе не для „подавления“ по-своему отважного Бенуа, а объективности ради.

А. К. Глазунов: „Постановка „Орфея“ — одно из крупнейших событий нашей музыкальной жизни. Шедевр Глюка поставлен на Мариинской сцене безукоризненно“.

Цезарь Кюи (а нам известна его желчная суровость) : „Постановка этой оперы привела меня в неописуемый восторг. В красивой гармонии слились музыка, декорации и танцы“.

Медея Фигнер: „Постановка „Орфея“ своим великолепием заслонила все лучшее, что мне пришлось когда-нибудь видеть на сцене“.

Ю. М. Юрьев: „Таких декораций никогда не видел на сцене. Художник Головин гениален. Постановка блестяща“¹.

Б. В. Асафьев: <<„Орфей“ и „Хованщина“ — это две жемчужины в скудной драгоценностями серии немногих оперных постановок последних лет>>².

Слушая эти голоса, начинаешь отчетливо понимать восторженную публику, которая 21 декабря 1911 года — в день премьеры „Орфея“ — преподнесла лавровые венки Мейерхольду, Головину и Фокину.

¹ Биржевые ведомости. 1911. № 12699. 22 дек.

² А с а ф ь е в Б. Об опере. Л., 1976. С. 74.

Глава 4

Электра

1

Общепризнанный успех «Орфея», вероятно, побудил Мейерхольда поставить на сцене Мариинского театра еще одну оперу на античную тему. Его выбор пал на недавно написанную «Электру» Рихарда Штрауса.

Можно не без оснований предположить, что тяготение к античному сюжету стимулировалось впечатлениями и воспоминаниями о путешествии по Греции. Как уже отмечалось в предыдущей главе, Мейерхольд в 1910 году посетил Аргос, Микены, где, по преданию, хранились

гробницы Агамемнона и Клитемнестры — родителей Электры, ставшей героиней оперы Штрауса. По собственному признанию режиссера, все увиденное в Элладе потрясло его, привело в необычайный восторг. Незабываемые впечатления, конечно, будоражили и питали его режиссерскую фантазию.

Если музыка Рихарда Штрауса была для Мейерхольда новинкой, то с творчеством автора либретто „Электры“ Гуго фон Гофманстала он был хорошо знаком. В 1904 году Всеволод Эмильевич поставил в „товариществе Новой драмы“ пьесу этого австрийского поэта и драматурга „Женщина в окне“, в 1907 году в театре В. Ф. Комиссаржевской „Свадьбу Зобеиды“, а в 1908 году им была поставлена силами „труппы под руководством В. Э. Мейерхольда и Р. А. Унгерна“ трагедия „Электра“, с которой ему, таким образом, предстояло встретиться второй раз, но уже не на драматической, а на оперной сцене.

Хотя названные спектакли и не входили в число выдающихся работ Мейерхольда, но интерес к Гофмансталу был далеко не случайным. Интерес этот, быть может, подогревался знаменитыми постановками Макса Рейнгардта — „Электрой“ и в особенности „Царем Эдипом“ в обработке Гофманстала, приобретшим мировую славу и показанным в 1911 году в Петербурге, в цирке Чинизелли.

Гуго фон Гофмансталь (1874—1929) — крупнейший представитель неоромантизма и символизма в австрийской литературе — вызывал самые различные толкования и у нас, и за рубежом. Известный исследователь западноевропейского театра на рубеже XIX и XX столетий А. А. Гвоздев называет Гофманстала автором пьес „упадочного декадентского характера“, проникнутых „мистической лирикой“¹.

Известный немецкий музыковед Эрнст Краузе утверждает, что Гофмансталь вкупе с Оскаром Уайльдом — автором драмы „Саломея“ — завлекли Штрауса на край бездны, куда он чудом не свалился. Краузе в своей книге о Рихарде Штраусе небольшую главу о „Саломее“ и „Электре“ так и называет: „Над бездной“. Заглавие весьма многозначительное. Оно звучит тревожным набатом. И сделано это неспроста, ибо, по мнению исследователя, персонажи этих опер являются „патологически декадентскими“, они „погрязли в пороках и страстях, которые лишают их возможности увидеть мир таким, каким он является в действительности, делают невозможным их общение с людьми“².

¹ Гвоздев А. А. Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий. Л.; М., 1939, С. 237.

² Краузе Э. Рихард Штраус. М., 1961. С. 325.

Не совсем понятно искреннее, горячее негодование автора по поводу того, что „персонажи погрязли в пороках и страстях“. Скажем, Ричард III или Яго тоже „погрязли в пороках и страстях“ и их „общение с людьми“ чревато смертельной опасностью, но ведь никто не станет за это упрекать Шекспира. Проблема состоит не в праве художника изображать отталкивающих персонажей, это его неотъемлемое право, а в его отношении к ним, в пафосе всего произведения, в котором они действуют.

Вряд ли можно механически соединять, как это делает Краузе, „Саломею“ и „Электру“ в единое целое. Они упоминаются и в других исследованиях как не различимые с виду близнецы. Думается, что пьесы Оскара Уайльда и Гофмансталя отличаются друг от друга не только в сюжетном плане, но и по многим другим идейно-художественным компонентам, составляющим их суть.

Ромен Роллан, например, энергично подчеркивает это различие. В письме к Штраусу от 14 мая 1907 года он пишет: „Позвольте теперь выразить сожаление, что свои силы Вы тратите на посредственный текст. „Саломея“ Оскара Уайльда недостойна Вас. Я не хочу быть несправедливым к этой вещи и причислить ее к разряду обычных либретто, на которые пишутся современные оперы. ...Несмотря на напыщенную жеманность стиля, в поэме Уайльда несомненно чувствуется подлинная драматическая сила, но атмосфера произведения пресна и тошнотворна; от нее веет пороком и литературщиной“¹.

В письме к Полю Дюпену от 13 февраля 1909 года Роллан пишет: „Я сейчас знакомлюсь с „Электрой“ Рихарда Штрауса, которая была только что поставлена в Дрездене... Сама поэма Гофмансталя гораздо красивее, чем „Саломея“. К тому же эта легенда об Атридах бесконечно волнующая; от нее веет ужасом и трагической жалостью, которые вас захватывают с начала и не выпускают до самого конца“².

Ромен Роллан вообще очень высоко ценил литературные и художественные достоинства либретто Гофмансталя. Разбирая оперу „Кавалер роз“, Роллан записывает 20 мая 1927 года в своем дневнике: „...ни одному композитору, кроме Штрауса, не выпадало счастья писать музыку на такую поэму, как поэма Гофмансталя. Даже без музыки она доставляет безграничное удовольствие. Какая тонкость, какое изящество и лукавство! Она кажется слишком богатой и слишком выразительной для сценической постановки“³.

¹ Рихард Штраус и Ромен Роллан. М., 1960. С. 81.

² Там же. С. 155.

³ Там же. С. 165.

Можно по-разному воспринимать эти суждения, но нельзя забывать того, что они высказаны крупным писателем и музыкантом.

Известно, что Игорь Стравинский резко отрицательно относился к оперной музыке Штрауса. Он говорил с присущим ему сарказмом и чрезмерными заострениями критериев: „Я хотел бы подвергнуть все оперы Штрауса любому наказанию, уготованному в чистилище для торжествующей банальности. Их музыкальный материал, дешевый и бедный, не может заинтересовать музыканта наших дней“¹.

Вместе с тем Стравинский отдавал должное сценичности штраусовских опер, их литературной основе. В этом он видел заслугу Гофманстала, который вызывал у него чувство восхищения. „Мое нелестное мнение об операх Штрауса, — говорил Стравинский, — отчасти компенсируется восхищением, вызываемым у меня Гофманстале. Я хорошо знал этого превосходного поэта и либреттиста... Гофмансталь был человеком большой культуры и изысканного обаяния“².

Строгий в оценках Томас Манн считал Гофманстала выдающимся драматургом, по справедливости заслужившим мировую славу. В „Речи о театре“, произнесенной в 1929 году, Манн говорил: „Мы скорбим о Гуго фон Гофманстале. Едва ли мыслящий мир могла поразить утрата более тяжелая, чем та, которую мы оплакиваем. Много рук во всем мире потянулось к перьям, чтобы почтить прославленного усопшего“³.

В мою задачу не входит анализ творчества Гофманстала — сложного, разнообразного и противоречивого. Я привел несколько отзывов о нем, чтобы подчеркнуть полярную противоположность сложившихся мнений об этом поэте и драматурге.

Не следует забывать, что в сфере оперной либреттистики Гофмансталь после „Электры“ создавал для того же Штрауса комедийные сюжеты, такие, как „Кавалер роз“, „Арабелла“ или своеобразная „веселая драма“ „Ариадна на Наксосе“. Больше того, „мистик“ и „паталогический декадент“ Гофмансталь, как его именуют некоторые исследователи, стремился убедить Штрауса в необходимости „возвратить немецкой музыкальной драме моцартовскую легкость и веселье“⁴. Таким образом, Гофмансталь не так легко укладывается в „удобную“ для анализа схему, ибо схема эта то и дело ломается.

Мне представляется важным рассмотреть непростой вопрос

¹ Стравинский Игорь. Диалоги. С. 115.

² Там же. С. 116.

³ Манн Томас. Цит. собр. соч. Т. 9. С. 628.

⁴ Краузе Э. Цит. кн. С. 114.

об „Электре“ Гофманстале, поскольку она стала творческим стимулом, литературной основой для штраусовской оперы, для ее стилистики, звучащих образов. Штраус стремился воссоздать не только дух пьесы, но и поэтику античного мифа именно так, как ее понимал Гофмансталь. Дело в том, что его одноактная трагедия, ставшая оперным либретто, подверглась самым минимальным изменениям. Все в конечном счете свелось к некоторым сокращениям стихотворного текста и незначительным по объему добавлениям к нему.

2

Существует распространенное представление о том, что „Электра“ Софокла претерпела идейно-художественную деформацию под пером Гофманстале, выхолостившего гуманное содержание греческой трагедии, привнесшего в нее культ жестокости и насилия, в результате чего до неузнаваемости изменился центральный образ пьесы. Согласно этой концепции, героиня Софокла несет в себе светлое начало, она проникнута идеями высокой справедливости и гуманности. Так, А. А. Гозенпуд пишет: „Если у Софокла героиня стремится восстановить справедливость и покарать убийцу отца, то движущий мотив поведения Электры Гофманстале — исступленная ненависть к матери и ее любовнику Эгисту, свирепая жажда крови... Драматург Гофмансталь показывает, как под воздействием жестокости и преступления извращается нравственная природа человека и он становится зверем“¹. Эрнст Краузе утверждает, что Софокл в противоположность Гофманстале, „создал светлый образ Электры“. Б. М. Ярустовский придерживается аналогичного взгляда. По его словам, „центральный образ Электры (Гофманстале. — И. Г.) потерял светлые черты своего античного облика“².

Приведенные суждения нуждаются, по-моему, в пересмотре. Нельзя превращать Электру Софокла в праведницу, а Электру Гофманстале в преступницу по той простой причине, что обе героини в обеих пьесах совершают абсолютно тождественный поступок: они побуждают Ореста умертвить Клитемнестру и Эгиста, заслуживших, с их точки зрения, эту кару.

Если пользоваться терминологией английского театра эпохи Ренессанса, то „Электра“ Софокла может быть отнесена к жанру

¹ Г о з е н п у д А. Русский оперный театр между двух революций. 1905 — 1917. С. 307 — 308.

² Я р у с т о в с к и й Б. Очерки по драматургии оперы XX века. М., 1971. С. 67.

„трагедии мести“, к тому жанру, к которому по внешним признакам примыкает и „Гамлет“ Шекспира. Мотив мести, бушующей в сердцах глубоко уязвленных или оскорбленных людей, — один из устойчивых лейтмотивов в греческой мифологии, эпосе и драме. В уникальной по своей художественной силе и гуманной по своей главной тенденции поэме „Илиада“ носителем идеи мести становится самый благородный герой греческого войска, рыцарь без страха и упрека — Ахилл. Гомер в сотне гекзаметров изобразит с ужасающими „клиническими“ подробностями гибель троянцев от руки разъяренного Ахилла, мстящего за смерть любимого друга Патрокла. В этих сценах безупречный Ахилл приобретает черты демона мести. Вот, что он, например, говорит поверженному, смертельно раненному Гектору — герою троянской обороны:

Тщетно ты, пс, обнимаешь мне ноги и молишь родными!
Сам я, коль слушал бы гнева, тебя растерзал бы на части,
Тело сырое твое пожирал бы я; то ты мне сделал!

(XXII песня. Перевод Н. И. Гнедича)

Гомер не одобряет жестокости своего любимца Ахилла:

...На Гектора он недостойное дело замыслил.

Тем не менее в поэме детально показывается варварское надругательство над телом убитого Гектора. Чем мотивируется неистовство Ахилла? Тем, что он не мог забыть Патрокла, сраженного Гектором:

Друг мой Патрокл! Не забуду его, не забуду, пока я
Меж живыми влачусь и стопами земли прикасаюсь.

(XXII песня)

Это ключевая фраза, объясняющая поведение мстителя. На мой взгляд, и у Гомера, и в античной драме „не забывать“ — участь только крупных, исключительных личностей, наделенных героической волей, бесстрашием, готовностью погибнуть за свои идеи, в том числе и за идею возмездия.

И Электре Эсхила (во второй части „Орестей“), и Электре Софокла, и Медее Еврипида, убившей своих детей, и ренессансному герою Гамлету не дано забывать. (В Эльсиноре все, кроме Гамлета, забыли об умерщвлении короля!) Что касается Электры Гофманстала, то и она не способна забыть об убийстве отца. Неотступная память сердца возбуждает ее ярость.

Софокл, как и другие греческие драматурги, черпая материал из мифологии, переосмыслил его в духе своего мироощущения и тех идейно-нравственных и эстетических норм, которые были присущи его эпохе. Он смягчал устрашающие черты мифологического сказания, но не порывал с его фабулой, которая была всеобщим достоянием зрителей греческого театра. Следуя

традиции, Софокл меньше всего стремился создать образ светлой Электры. Его героиня наделена характером непреклонным и страстным. Она величава в своей верности и в своей ненависти. Электра одержима идеей восстановления поправленной справедливости, и возмездие становится ее высшей целью, главным смыслом существования. Трагизм сюжета приобретает необычайную остроту вследствие того, что антагонистами Электры, объектами кровавой мести становятся родная мать Клитемнестра и ее новый супруг Эгист, коварно умертвившие Агамемнона. Следовательно, убийцы должны быть убиты. Альтернативы не существует.

Софокл с огромной экспрессией изображает мрачное отчаяние, безутешную скорбь Электры. Экспонируя образ героини, драматург вкладывает в ее уста душераздирающие вопли и заклинания.

О, горе мне, злосчастной!

.....
Солнца свет непорочный!
Ты, о землю объемлющий воздух!
Вы ль не слышали, как я стенаю?
Вы ль не слышали, как я горюю,
Как я в грудь себя до крови бью
Только черная ночь удалится!¹

В развертывающемся сюжете трагедии плач и стенания Электры нарастают, ширятся, сохраняя свою основную тему, превращаясь в некую „остинатную“ фигуру. Электра также многократно возвращается к терзающей ее мысли о преступном поведении матери:

Лежит убийца нашего отца
В постели нашей матери злосчастной,
Коль матью еще возможно звать...
Какая наглость: жить с убийцей мужа,
Как с мужем!

Эти негодующие слова звучат совсем по-гамлетовски. Жгучая, неукротимая ненависть Электры к Эгисту — убийце, узурпатору престола, развратнику, подлецу и трусу („Он, весь разврат, весь подлость, он, который ведет сраженья женскою рукой!“) сочетается с презрением и ненавистью к матери. В разговоре с Клитемнестрой она бросает ей в лицо: „Ты первая умрешь — и по заслугам“.

Хризотемиды, не обладающая героическим характером, способная „забывать“ о содеянном, уговаривает сестру покориться могущественным противникам, но Электра сурово и решительно отвергает доводы, продиктованные так называемым здравым смыслом. Она готова сама совершить акт

¹ Здесь и далее перевод С. В. Шервинского.

возмездия, а если понадобится, то и отдать свою жизнь за этот подвиг: „Погибну, если надо, за отца“.

Софокл изображает трагическое одиночество, бесприютность, обреченность Электры:

Здесь лягу за порогом
И без друзей одна иссохну! Пусть
Из челяди дворцовой кто-нибудь
Меня убьет, коль буду в тягость. Смерть
Отрада мне, жизнь — мука.

Возвращение в Аргос брата вызывает в ожесточенной до предела душе Электры приток новых сил. Когда Орест за сценой убивает Клитемнестру, Электра подбадривает его жутким воплем: „О, рази еще!“ А когда наступает очередь Эгиста, она лихорадочно торопит брата:

Рази его скорей! А труп отдай
Могильщикам, которых он достоин.

Краткий обзор гениальной трагедии Софокла мне понадобился для того, чтобы, как говорится, назвать вещи своими именами и отказаться от бытующего в музыковедении пред-рассудка, будто „светлая“ Софоклова Электра резчайшим образом противостоит Электре Гофманстала, погрязшей в крови и всяческой скверне. Такое толкование абсолютно бесплотно и произвольно.

Более чем странно обвинять героиню Гофманстала — Штрауса в преступлении. А в чем оно состоит? В том, что она, подобно Электре Софокла, побуждает брата покарать убийц отца? Но пользование современными моральными категориями ведет к механическому смещению разных пластов общественного сознания, относящихся к разным эпохам. Дело в том, что хор у Софокла, воплощающий народное мирозерцание, хотя и испытывает ужас по поводу происходящих событий, но вместе с тем он на стороне Электры и Ореста. Хор сочувствует им, помогает советами и в финале радуется восстановленной, с его точки зрения, справедливости.

Известно, что до Софокла тема Электры была разработана Эсхилом во второй части трилогии „Орестея“. Эсхил, гордившийся гуманностью греческой демократии, отстаивавший ее существование с оружием в руках, тем не менее истолковал убийство Клитемнестры и Эгиста как общественное благо. Его трагедия завершается мажорной репликой хора, обращенной к Оресту. В ней звучит и тираноборческий, политический мотив:

Ведь головы отсеки двум чудовищам,
Ты в тот же миг добыл свободу Аргосу.

Этой исторически обусловленной концепции великих греческих драматургов иные исследователи наших дней противо-

поставляют более чем странные суждения применительно к пьесе Гофманшталь. Для обличения его героини в ход пускается чуть ли не современная юридическая терминология. В одной серьезной книге, которая уже цитировалась, можно прочесть такой пассаж: „Осуществив с помощью брата двойное убийство, Электра... находит смерть в оргиастической пляске”¹. Трудно понять, что означает пункт обвинительного заключения „осуществив двойное убийство”? Ведь и в пьесе, и в опере Электра, фанатично мечтая о „двойном убийстве”, никакого участия в нем не принимает. Точно так же, как у Софокла, Электра остается на сцене, когда в глубине дворца происходит казнь. Точно так же, как у Софокла, она, услышав крики Клитемнестры, произносит роковую фразу: „Ударь еще!”

Вероятно, по уголовным кодексам нашего времени Электру могли судить за „преступный замысел”, хотя Эсхил и Софокл держались иного мнения. Впрочем, и Гамлету бы даром не сошло убийство Полония. Но что делать? Датский принц вышел сухим из воды. Следовательно, абстрагирование героев от конкретно-исторической обстановки, в которой они действуют, ведет только в тупик.

3

В связи с оперой „Электра” возникает неизбежная проблема отношения обоих авторов к первоисточнику и лежащему в его основе мифу. Стремилась ли она к переосмыслению материала в плане его гуманизации? Думается, что такая тенденция была им чужда.

По словам Томаса Манна, гуманизация мифа стала для него — художника и человека — насущной необходимостью только после появления германского фашизма с его чудовищным культом насилия, с его попытками привлечения мифов для теоретического обоснования новых форм варварства.

В замечательной статье о своем романе „Иосиф и его братья”, в основу которого положено библейское сказание, Томас Манн писал: „...если потомки найдут в романе нечто значительное, то это будет именно гуманизация мифа”².

Гофманшталь писал „Электру” на более или менее далекой исторической дистанции от вспыхнувшей в начале тридцатых годов коричневой чумы, и он, вероятно, не испытывал, по-

¹ Г о з е н п у д А. Русский оперный театр между двух революций. 1905 — 1917. С. 307.

² М а н н Т о м а с. Цит. собр. соч. Т. 9. С. 178.

добно Томасу Манну, внутренней потребности гуманизации мифа.

Либретто Гофмансталя и музыка Штрауса создавались в начале XX века, в тот период, когда многие художники стремились эстетизировать „варварские“ эпохи под знаком духовного бунта против прозаической, косной, антиэстетической действительности. Идея эта претворялась в различных произведениях поэзии, драматургии, музыки не только на Западе. В 1905 году Валерий Брюсов написал нашумевшее в ту пору стихотворение „Грядущие гунны“, в котором страстно звучит призыв к беспощадному разрушению устоявшегося, старого, ненавистного мира:

На нас ордой опьянелой
Рухните с темных становой
Оживить одряхлевшее тело
Волной пылающей крови.

Поэт, упоенный жадой тотального разрушения, с экзотическим восторгом предлагает себя в жертву варварам-гуннам:

Вас, кто меня уничтожит,
Встречаю приветственным гимном.

При всех крайностях, стихотворение это чрезвычайно характерно для породившего его времени. Игоря Стравинского увлекали в тот период мифологические первоосновы сознания, жестокие кровавые картины языческой Руси. Вспоминая задуманную в 1910 году „Весну священную“, он говорил: „Мне представилась картина языческого обряда, когда приносимая в жертву девушка затанцовывает себя до смерти“¹.

Рассказ Стравинского о замысле его балета невольно вызывает в памяти финал „Электры“ Штрауса, в котором героиня как раз „затанцовывает себя до смерти“.

Примерно в это же время французский композитор Дариус Мийо, создавая оперу „Орестей“ по трилогии Эсхила в обработке Поля Клоделя, стремился изобразить „варварскую“ Грецию доэллинской эпохи средствами так называемой „варварской“ музыки, доведенной до своего первичного начала — ритма. А несколько лет спустя возникает „скифская“ тема и у молодого Прокофьева.

Гофмансталь в своей транскрипции античной „Электры“ был, на мой взгляд, далек от мысли прославлять или воспевать варварство в качестве антитезы „буржуазному веку“ (выражение Томаса Манна), как это, например, делал Валерий Брюсов. У него была противоположная концепция. Не отступая от фабулы первоисточника, придерживаясь основных харак-

¹ Стравинский Игорь. Диалоги. С. 148.

теристик действующих лиц, данных Софоклом (это относится не только к Электре, но и к Хризотемиде, Оресту, Клитемнестре и Эгисту), сохраняя расстановку конфликтующих сил и генеральный мотив возмездия, Гофмансталь тем не менее внес в пьесу-либретто новые резкие акценты и элементы устрашения.

Зловещий колорит Софокловой трагедии показался драматургу-либреттисту недостаточно терпким и впечатляющим. Известно, что в античной драме отсутствовали сколько-нибудь подробные ремарки. Гофмансталь восполняет этот пробел. В многочисленных, настойчиво повторяющихся ремарках он требует от постановщиков сгущения мрачной атмосферы действия: тут и кровавое пламя заката, и пылающие в ночи факелы, и мычание животных, предназначенных для жертвоприношения, и крики избиваемой за сценой дворцовой служанки, и грозный выход Клитемнестры с ее свитой и т. д.

Либреттист опять-таки в ремарках дает указания исполнительнице роли Электры. Она им наделяется пластикой испуганного, загнанного зверя. Это дало повод иным исследователям уподоблять героиню оперы отталкивающему существу, потерявшему человеческий облик и превратившемуся в зверя. Это, по-моему, глубокое заблуждение.

Рихард Штраус, поклонявшийся перед талантом своего либреттиста, считал, однако, что его ремарки вовсе не обязательны для точной или буквальной реализации на сцене. Он призывал к их свободному толкованию. Композитор нередко вносил кардинальные изменения в указания Гофмансталь, снимая внешние элементы устрашения, ведущие к схематизации образов, к их обеднению.

Вот как, например, согласно ремарке должна выглядеть Клитемнестра: „В широком окне появляется фигура Клитемнестры. Ее бледное опухшее лицо кажется при ярком свете факелов еще бледнее от пурпурового одеяния. Она опирается на жезл из слоновой кости... Веки ее сильно распухли, ей стоит больших усилий не закрывать глаза”¹.

Такому прямолинейному приему показа отрицательного образа Штраус в своих высказываниях противопоставлял более сложный ход, основанный на контрасте между уродливым внутренним миром героини и ее внешностью. Композитор прозорливо заметил: Клитемнестра должна быть „не старая, тронутая временем ведьма, а красивая, гордая пятидесятилетняя женщина, разложение которой проявляется в душевном, отнюдь не в физическом упадке”².

Это чрезвычайно важное высказывание Штрауса, которое

¹ Краузе Э. Цит. кн. С. 335.

² Там же.

можно назвать программным для всей проблемы сценического истолкования „Электры“, ибо оно имеет не только прямой, но и расширительный смысл.

Текст пьесы-либретто, так же как ремарки, насыщен элементами устрашения. Героиня Софокла с гневом и ненавистью вспоминает жестокое, предательское убийство Агамемнона, скупясь, однако, на подробности, не развертывая их, а Электра Гофмансталя нагнетает подробности, развертывает их в целую картину в духе гомеровских описаний смерти героев, описаний, упомянутых выше. Мне представляется несомненным, что Гофмансталь заимствовал для своей трагедии отдельные черты и детали из „Илиады“, перерабатывая их на свой лад. Но если у Гомера план ужасной мести Ахилла с последующими жертвоприношениями осуществляется наглядно, становится реальностью, то у Гофмансталя картина возмездия убийцам рисуется только в воображении Электры, оставаясь фикцией, вымыслом. Фикция эта с наибольшей полнотой выражена в монологе „Одна! Всегда одна!“. Вот фрагменты из него:

Отец, приходи ко мне,
Не оставляй одну меня сегодня...
Твой день придет. От звезд струится время,
Из сотен горл так на твою гробницу
Кровь потечет из связанных убийц...

...Твой сын Орест,
Две дочери твои — исполним это
И водрузим из пурпура шатры.
Тогда в кровавой мгле, затмившей солнце,
Запляшем вокруг могильного холма .

Предаваясь свирепым мечтаньям о расправе с убийцами отца, Электра вместе с тем осознает себя как личность, у которой отнято право на забвение. Она гордится тем, что она человек, следовательно, в отличие от животного, спокойно жующего свою жвачку, она не способна забыть.

Реминисценции из античного эпоса скрещиваются у Гофмансталя с попыткой внедрения в сюжет пьесы отдельных элементов поэтики Шекспира. Я имею в виду прием сочетания трагического и комического. Попытка эта отмечена некоторой робостью драматурга, тем не менее она внесла свежую краску в однотонную ткань повествования.

Когда Клитемнестра получила ложное известие о гибели Ореста, она посылает гонца за Эгистом. И тут в предельно накаленной атмосфере возникает перебранка слуг в духе шекспировских клоунских сцен. В крайне напряженный высокий стиль пьесы вторгаются юмористически окрашенные просторечия.

¹ Здесь и далее перевод О. Н. Рюминой.

Характерно, что Штраус, обладавший острым чувством музыкального юмора, наполовину сократил жанровую сценку, имевшуюся в пьесе. Быть может, он считал это неуместным при общем сумрачном колорите оперы.

Существует распространенное мнение об отсутствии в „Электре“ катарсиса. Пожалуй, это верно по отношению к пьесе Гофмансталя, в оперное же либретто внесен мотив катарсиса, вероятно, по настоянию Штрауса. Перед своей финальной гибельной пляской Электры провозглашает, что свершившееся возмездие является не прославлением смерти, не отрицанием жизни, а очищением и восстановлением справедливости, поправленной Клитемнестрой и Эгистом. И сама Электра уподобляет себя очистительному огню, несущему жизнь:

А в этот час я стала вдруг
Пламенем жизни, и это пламя
Сожжет весь страшной жизни мрак!

Хризотемида подхватывает жизнеутверждающую тему („Не живет тот, кто не любит“), но тема эта, не получая развития, уступает место иступленному танцу Электры, завершающемуся ее смертью.

Героиня Софокла после казни Клитемнестры и Эгиста удаляется со сцены с чувством выполненного долга, и пьеса, как уже упоминалось, завершается оптимистическим резюме хора. Такой финал, обозначающий конец хаоса, проникнутый умиротворяющей нотой, финал, столь характерный и для самых мрачных трагедий Шекспира, был отвергнут Гофмансталем и Штраусом. В противоположность Софоклу и Шекспиру, преисполненным оптимизма, веры в могущество человека и человечности, авторы оперы „Электра“ не допускали возможности восстановления хотя бы иллюзорной гармонии в трактовке античного сюжета. Насквозь дисгармоничная эпоха, в которой они творили, обусловила иное, более обостренное понимание категории трагического. Именно поэтому смерть Электры стала финальной точкой оперы.

Ромен Роллан как-то заметил, что „дух иступленности“ стал знамением времени (он имел в виду десятилетия XX столетия), что без него „мы уже не можем обойтись в музыке, в особенности в музыке драматической“¹.

4

Но был ли Рихард Штраус — автор „Саломеи“ и „Электры“, поставленных соответственно в 1905 и 1909 годах, подлинным

¹ Рихард Штраус и Ромен Роллан. С. 160.

выразителем своей предгрозовой эпохи? Некоторые исследователи склонны в этом сильно сомневаться, полагая, что композитор, обладавший душевным здоровьем, веселым нравом, природным юмором, искусно симулировал в своей музыке страдания, волнения и боли, порожденные его временем, что он писал не кровью сердца, как это, например, делали Густав Малер в симфониях и Альбан Берг в своих операх, а режущими слух, кричащими, яркими красками для эпатирования современников.

Здесь заключен феноменальный парадокс, который может быть условно назван „парадоксом о Рихарде Штраусе“. Суть его состоит в непрестанном столкновении взаимоисключающих оценок и определений, в противоречивом сочетании восторга и самых резких порицаний. Причем критики имели дело не с начинающим оперным композитором, а со зрелым мастером, автором всемирно известных симфонических поэм. Так, например, Ромен Роллан, любивший творчество Штрауса, друживший с ним, назвал „Саломею“ „чудовищным шедевром“. В этом нарочитом, острейшем алогизме упомянутый парадокс раскрывается в самой сжатой форме: композитор создал, дескать, совершенное произведение, которое в то же время чудовищно!

После трехкратного прослушивания „Саломеи“ Роллан написал Штраусу пространное письмо, датированное 14–15 мая 1907 года, в котором читаем: „Ваше произведение подобно метеору, сила и блеск которого поражают всех, даже тех, кому оно не нравится. Оно покорило публику. Оно даже побороло людей, испытывавших врожденную антипатию. Я видел одного известного французского музыканта, который ненавидит эту вещь и все-таки пришел ее слушать в третий или четвертый раз: он не мог от нее отделаться; он ворчал, но он был пленен. Полагаю, что нет более яркого доказательства Вашей силы. Эта сила, по-моему, теперь самая значительная во всей музыкальной Европе... „Саломея“ мне кажется самым сильным музыкально-драматическим произведением современности“¹.

Ровно через два месяца – 15 июля 1907 года – Роллан в письме к одной из своих корреспонденток выпаливает такие фразы: „Штраус – это настоящий вулкан. Музыка его жжет, чадит, трещит, издает скверный запах и все сметает на своем пути“².

Было бы, на мой взгляд, неверно заподозрить Роллана в двуединии или неискренности. Этого делать не следует, ибо он был искренен в обоих письмах. Штраусовская музыка, которую

¹ Рихард Штраус и Ромен Роллан. С. 80 – 84.

² Там же. С. 154.

он высоко ценил, приводила его сплошь и рядом в замешательство, и нечто подобное происходило со многими крупными критиками.

В первом цитированном письме Роллан высказывает Штраусу мысль, которая чрезвычайно заострялась в другие годы другими музыковедами. Роллан писал: „Вы гениальным образом чувствуете только Вашу собственную личность (и все, что ей так или иначе сродни). А так как, помимо Вашего гения, Вы обладаете очень большим умом и большой волей, то Вы всегда можете понять другие чувства и другие характеры и их выразить, — но извне, не чувствуя их глубоко в самом себе“¹.

Вячеслав Гаврилович Каратыгин (независимо от Роллана) в значительно более резкой и категорической форме подчеркивал пристрастие Штрауса к чисто внешнему изображению. По мысли критика, Штраус давал, как правило, внешний слепок с явленного физического и духовного мира, не умея проникнуть в их сущность, именно поэтому он не смог стать выразителем глубинных процессов своего сложного времени.

В статье „Новейшие течения в западноевропейской музыке“, датированной 1913 годом, Каратыгин писал: „...Штраус — псевдомодернист. Он знает, какое звукосозерцание, какие формы музыкального мышления и письма должны почитаться этим волнениям современной души отвечающими. Но он этих волнений не чувствует. С помощью огненного своего темперамента, изумительного своего чутья оркестровых красок, яркой и смелой фантазии он умеет дать удачную фотографию современной души. Фотография — не картина, могущая быть созданной только вдохновением музыканта, своей душой прожившего все надломы и надрывы современной музыкальной психики“².

Каратыгин, как видим, отказывает Штраусу в праве именоваться „модернистом“. Он только прикидывается таковым под влиянием моды. На самом деле Штраус — экспрессивный реалист и даже натуралист, несмотря на его гармонические изыски, политональный хаос, ошеломляющие оркестровые эффекты. Критик, воздавая должное виртуозному мастерству Штрауса, обвиняет его в притворстве. Вместе с тем Каратыгин в рецензии на мейерхольдовский спектакль „Электра“, датированной тем же 1913 годом, объявляет себя поборником объективной оценки Штрауса, воюя с одинаковой энергией на два фронта: против чрезмерных апологетов и против хулителей этого выдающегося композитора.

Небезынтересно отметить, что Б. В. Асафьев, обладавший большим полемическим даром, не пожелал вступить в тот

¹ Рихард Штраус и Ромен Роллан. С. 82 — 83.

² Каратыгин В. Г. Избранные статьи. М.; Л., 1965. С. 113.

„яростный спор“ о Штраусе, о котором говорил Каратыгин, — ни в 1913 году, ни одиннадцать лет спустя, когда в бывшем Мариинском театре была поставлена „Саломея“. На этот спектакль Асафьев написал интересную рецензию. В ней удивляет нежелание говорить о Штраусе как композиторе в широком плане. Нежелание это формулируется несколько уклончивой фразой: „Избегая здесь излагать мое личное мнение о творчестве Рихарда Штрауса и вступать в оценку его, я скажу только, что создание одного столь совершенно воплощенного характера (Ирода. — *И. Г.*) дает право считать композитора величайшим драматургом современности“¹.

Нам неизвестно, почему ученый не счел нужным излагать свое мнение о творчестве Штрауса и „вступать в оценку его“. Между тем, противореча себе, он дает оценку, и самую высокую. Однако, вопреки обычной своей манере, Асафьев не подкрепляет лапидарно и категорично звучащую формулу: „Штраус — величайший драматург современности“ — развернутым анализом, хотя, казалось бы, для этого был очень серьезный повод. Два-три года спустя он посвятил несколько блестящих, глубоко аргументированных статей Альбану Бергу в связи с ленинградской премьерой „Воццека“, а писать о Штраусе ему что-то помешало. Трудно сказать, что именно. По-видимому, столкновение контрастных ощущений, сложные чувства приязни и неприязни, вызванные штраусовской музыкой.

В начале рецензии Асафьев говорит о „театрально-плакатном и крикливом стиле „Саломеи““. Вместе с тем он называет ее „замечательной оперой“. Такие противоречия чрезвычайно характерны для литературы о ранних операх Штрауса.

В этом плане несомненный интерес представляет высказывание Эрнста Краузе о судьбе „Электры“, высказывание, проникнутое необычайным пафосом. Оказывается, „Электра“ „...словно грозная буря пронесется через определенные промежутки времени по крупнейшим сценам мира, сохранив до наших дней в почти нетронутым виде свое обаяние“². Следовательно, с одной стороны, „Электра“ уподобляется какой-то разрушительной стихии („грозная буря“), а с другой стороны, в ней неожиданно обнаруживается обаяние, сохранившееся до наших дней.

Приведенные выше строки написаны исследователем Штрауса через сорок пять лет после появления на сцене „Электры“ — срок вполне достаточный для того, чтобы освободиться от шока, тем более что эти долгие годы были насыщены всякого рода

¹ Асафьев Б. Об опере. С. 256.

² Краузе Э. Цит. кн. С. 339.

новшествами и сенсациями, намного превосходящими сенсационность „Электры“.

Б. М. Ярустовский, варьируя мысль Каратыгина, назвавшего в 1913 году Штрауса „псевдомодернистом“, выдвигает схожие тезисы. Ход его рассуждений таков: « Не будучи по своей природе ни декадентом, ни экспрессионистом, Штраус, как видно, решил привлечь к себе внимание созданием неслыханных музыкальных опусов... выдержанных в новом стиле, точнее — в тех стилистических нормах, которые постепенно входили в моду в некоторых кругах европейской интеллигенции и получили известность как пресловутое „эпатирование буржуа“. Для большинства же посетителей оперных театров — современников композитора — опера [„Саломея“] звучала как вызов, почти бравада. Об этом, в частности, говорит нам и нашумевшая реплика самого Штрауса, брошенная им в переполненном зале театра на генеральной репетиции „Саломеи“; после окончания спектакля гробовую тишину зала... нарушил внушительный и спокойный голос автора: „Не знаю, как вам, а мне лично понравилось!..“»¹.

Такое толкование мне представляется необудительным. Зачем, спрашивается, понадобилось Штраусу привлекать к себе внимание? Разве он был им обделен? Разве он прозбал в безвестности и только ждал случая, чтобы любой ценой прославиться? По справедливому замечанию Ромена Роллана, Штраус в начале XX века был „пресыщен успехом“.

Если предположить, что Штраус в „Саломее“ и „Электре“, следуя возникшей моде, впервые вознамерился „эпатировать буржуа“, как утверждает Ярустовский, то как быть, например, с Домашней симфонией, написанной за два года до премьеры „Саломеи“ и исполненной в Нью-Йорке? Ведь это произведение было воспринято музыкальной критикой как самый дерзкий и беспрецедентный образец эпатирования слушателей. Да вообще за так называемый эпатаж Штраусу доставалось еще со времен симфонической поэмы „Дон Кихот“, сочиненной в конце прошлого века, в 1897 году.

Странно также звучит утверждение Ярустовского о том, что Штраус решил создать „неслыханные музыкальные опусы“. Разве крупный композитор-художник, каким, несомненно, является Штраус, заранее „планирует“ „неслыханное“ или, как в наши дни модно говорить, „глобальное“, а не воссоздает объект изображения теми художественно-выразительными средствами, которые ему представляются единственными из всех возможных? Задуманные им герои „варварских эпох“ нашли

¹ Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века. С. 67.

такое звуковое воплощение, которое соответствовало его индивидуальному мышлению и индивидуальным чувствованиям.

Штраус творил с громадной убежденностью в своей художественской правоте. Именно об этом, по-моему, и свидетельствует приведенная выше фраза: „Не знаю, как вам, а мне лично понравилось!“. Само собой разумеется, что далеко не каждый композитор, испытывая удовлетворение от созданной им оперы, мог произнести в зрительном зале подобную фразу. В наши дни такой случай вряд ли вообще возможен. Это уже перевернутая страница в истории оперных или концертных премьер. Нынче авторы научились сдерживать свои эмоции, а публика разучилась шикать и свистеть, как она это делала с большим азартом в прошлом, даже не столь далеком. Когда-то Мейерхольд высказал пожелание, чтобы в советском театре был восстановлен обычай освистывания дурных спектаклей и дурных пьес. Такое, пусть стихийное, но непосредственное общение с публикой повысило бы, по мнению Мейерхольда, ответственность режиссеров, актеров и драматургов.

Но вернемся к Штраусу. Его нашумевшая реплика, как мне кажется, была меньше всего рассчитана на эпатаж. Он позволил себе высказать вслух то, что он думал о спектакле на его музыку. На мой взгляд, в стремлении к эпатированию слушателей как раз сказывается скрытая под внешней бравадой недостаточная убежденность автора, неуверенность в своих творческих силах. А этого о Штраусе никак сказать нельзя, ибо в нем кипела и бурлила огромная творческая энергия. Значит ли это, что ему были неведомы всякого рода сомнения и тревоги? Конечно, как и любой другой крупный художник, он испытывал в процессе работы такие чувства. Штраус умел сочинять очень быстро, но над „Саломеей“ и „Электрой“ — двумя одноактными операми — ему пришлось мучительно трудиться целых четыре года, и отнюдь не для того, чтобы эпатировать своих современников.

Антихудожественная, а потому и вредная тенденция эпатирования зрителей получила, по моим наблюдениям, довольно широкое распространение в музыкальных театрах наших дней. Эта тенденция, проявляющаяся главным образом в истолковании оперной классики, коренится в конечном счете в некультурности режиссеров, прибегающих вследствие скудости фантазии к внешней бравате, которую иные критики ошибочно воспринимают как творческую смелость.

Важно со всей решительностью подчеркнуть, что все режиссерские работы Мейерхольда в Мариинском театре начисто лишены каких бы то ни было элементов эпатирования и бравады. Замечательный мастер был в первую очередь озабочен сценическим претворением авторского замысла и стиля. От этого

непреложного принципа он не отступил и при постановке „Электры“. Но об этом позже.

5

Завершив работу над „Саломеей“ и дождавшись ее дрезденской премьеры, состоявшейся в декабре 1905 года, Штраус сразу же принялся за сочинение „Электры“. Вероятно, ему важно было закрепить и развить те новые музыкально-драматургические принципы, которые он нашел в „Саломее“, ибо его первая большая опера „Гунтрам“, написанная на собственное либретто о средневековом немецком миннезингере, потерпела неудачу. На ней лежала печать эпигонства; влияние Вагнера оказалось чрезмерным и всепоглощающим.

Штраус был восторженным поклонником античного искусства. В юношеском возрасте им были написаны хоры на тексты Софокла. В начале девяностых годов он предпринял длительное путешествие по Греции и тем не менее решил писать „Электру“ не по Софоклу, а по Гофмансталу, чью одноактную трагедию он видел в 1903 году в Берлине в постановке Макса Рейнгардта. Спектакль произвел на него большое впечатление, а пьеса, с ее заострениями сюжетных линий греческого первоисточника, с ее элементами устрашения, более соответствовала умонастроению композитора, стремившегося воссоздать на оперной сцене первозданность древнего мифа.

Штрауса тревожило сходство между библейской Саломеей и античной Электрой, причем он имел в виду не фабульное сходство, которое отсутствует, а психологический подтекст, сближающий, с его точки зрения, обеих героинь. Композитор сам впоследствии писал об этом: „Вначале меня пугала мысль, что оба сюжета по своему психологическому рисунку имеют большое сходство. Я сомневался в том, смогу ли я во второй раз найти необходимую силу для создания убедительного спектакля. Однако желание противопоставить эту демоническую, испуганную Элладу шестого века слепкам Винкельмана и гуманизму Гете одержало верх над сомнениями. По своей законченности, по мощи динамики „Электра“ даже представляется собой новый подъем“¹.

Это авторское признание представляет большой интерес. Почему Штраус противопоставлял задуманную им „Электру“ „слепкам Винкельмана и гуманизму Гете“?

Если Глюк, создавая „Орфея“, „Альцесту“, обе „Ифигении“, вдохновлялся концепцией знаменитого искусствоведа XVIII века Иоганна Винкельмана, для которого греческое

¹ Цит. по кн.: К р а у з е Э. Рихард Штраус. С. 336.

искусство представляло собой непревзойденный образец „благородной простоты и спокойного величия“, то Штраус решительно порывает с этой традицией и вступает в полемику с таким понимаем античности.

Если Гете в период „веймарского классицизма“ воспринял именно от Винкельмана идею гармонической личности и жизнелюбия, если в его трагедии „Ифигения в Тавриде“ утверждается победа человечности над варварством, то Штраус бросает вызов своему любимому поэту, на стихи которого он писал музыку. И, кстати говоря, на стихи, выдержанные в античном духе, как, например, „Песнь странника в бурю“ (вокальный секстет в сопровождении оркестра).

Штраус был человеком большой гуманитарной культуры, и он, конечно, высоко ценил новаторскую трактовку античности, принадлежавшую Винкельману. Он также ценил и те произведения Гете периода „веймарского классицизма“, которые были проникнуты чувством красоты и гармонии. Его полемика с ними была обусловлена поисками новых ракурсов в показе античности. „Демоническая, исступленная Эллада“ рассматривалась композитором как контртема, как нарушение устоявшейся полуторавековой традиции изображения классической Греции, тем более что сами греки на разных этапах своего духовного развития с огромной силой изображали моменты демонизма и исступленности. Думается, что для Штрауса в годы сочинения „Электры“ были в одинаковой мере неприемлемы гуманизация мифа и его дегуманизация. Равновесие этих противоборствующих идейно-художественных тенденций могло, по убеждению композитора, в максимальной степени отвечать духовным запросам его современников.

Декоративно-изобразительные, устрашающие по своему назначению элементы: удар секиры, скрип дверей, мычание жертвенных животных, вой ветра, — в которых воплощено стремление Штрауса показать „демоническую“ жестокую атмосферу действия, сочетаются с лирическими и лирико-драматическими красками, появляющимися в партиях Хризотемиды и Электры.

Крайняя напряженность (по тому времени), экспрессивность оркестровой и вокальных партий, возбужденность, нервная, конвульсивная (по выражению современников Штрауса) выразительность музыки „Электры“ сочетаются с драматической статикой и монументальностью структуры всей оперы в целом. Ее драматургия набирает силу, вырастает, кристаллизуется в четырех узловых сценах: монолог Электры, диалог-поединок Электры и Клитемнестры, дуэт Электры и Ореста, финальная пляска Электры. Все побочные эпизоды находятся на периферии сюжета, отличающегося редкостным единством действия.

Такого рода формообразующие контрасты, заложенные в музыкальной ткани „Электры“, обусловили особую сложность режиссерского и сценографического решения спектакля. Но Мейерхольду эта сложность не показалась чрезмерной. „Парадокс о Штраусе“, по-видимому, не задел его. Он не имел ни малейшего желания вступать в споры о композиторе, чью оперу ему предстояло ставить.

В период постановки „Тристана и Изольды“ у Мейерхольда складывалось свое понимание, своя концепция музыкальной драмы Вагнера, свое отношение к поэтике мифа. Что касается Рихарда Штрауса, то он его воспринимал как модерниста, который следует традициям Вагнера, причем термин „модернист“ отождествлялся им с понятием „современный композитор“.

Мейерхольд, хорошо знавший и любивший Вагнера, ощутил в „Электре“ отзвуки „Кольца нибелунга“, те или иные переключки с ним. Такое ощущение было, несомненно, верным. Действительно, притягательная сила Вагнера была для Штрауса неотразимой, но он пытался преодолеть ее, для того чтобы сохранить свою художественную индивидуальность, избежать печальной участи эпигона, найти для своей оперной музыки собственную дорогу. Преодолевая Вагнера, Штраус тем не менее оставался в сфере его влияния, по-своему используя различные компоненты вагнеровской музыкальной драматургии.

М. Тараканов — автор книги „Музыкальный театр Альбана Берга“ — справедливо писал в ней о том, что Штраус „...остался в русле вагнеровской традиции, но развил, хотя и не полно и не везде последовательно, те традиции, которые были заключены в наследии его великого предшественника. Он, вероятно не отдавая себе в этом отчета, ощутил, что бороться с Вагнером можно, лишь овладев его же оружием, сделав логические выводы из заложенных в его творчестве тенденций, заключенных прежде всего в области мышления в звуках“¹.

Штраус по примеру Вагнера отвел в своей опере громадную роль оркестру, увеличенному до исполинских размеров, как бы уподобив его хору античной трагедии, комментирующему сюжетное движение, отображающему душевный мир героев и окружающий их объективный мир. Композитор стремился выразить богатейшими средствами оркестровой музыки даже внешнюю поведку действующих лиц, их пластику и специфическую жестикуляцию.

Мейерхольд придавал исключительное значение подобной манере оперного письма, определяющей, по его убеждению,

¹ Тараканов М. Музыкальный театр Альбана Берга. М., 1976. С. 36.

характер игры, пластики и вообще сценическое поведение актера именно музыкального театра.

Выдвинутый Мейерхольдом „принцип экономии жеста“ станет одним из главенствующих режиссерских принципов в постановке „Электры“ и вызовет, как мы это увидим, многочисленные упреки критиков.

У Штрауса оркестровая музыка опирается на лейтмотивную систему в духе Вагнера. Исследователи подсчитали в „Электре“ пятьдесят лейтмотивов — количество, в два раза превосходящее обычную вагнеровскую „норму“. Мотивы эти наделяются различными драматургическими функциями. Так, например, мощный лейтмотив Агамемнона, которым открывается опера, определяет, по плану композитора, судьбы всех действующих лиц, их страсти, помыслы и поступки.

Штраус развил один из формообразующих приемов Вагнера — прием симфонизации оперы. Иные музыковеды называют „Электру“ драматической симфонией с голосами. Однако вокальная партия в штраусовских операх сохраняет свою впечатляющую силу, свою художественную автономию, несмотря на громовую звучность оркестра. На это обратил внимание Б. В. Асафьев. В рецензии о „Саломее“ он писал: „...оркестр перестает быть самоцелью, а человеческий голос, сплетаясь и органически срастаясь с ним, становится могучим проводником эмоции“¹.

Слова эти в полной мере применимы и к „Электре“. Асафьев считал большой заслугой театра воплощение в спектакле с максимальной художественной выразительностью „стихии вокальности“, существующей в штраусовской опере.

Мейерхольд, создавая постановочный план „Электры“, был как раз озабочен тем, чтобы голоса исполнителей звучали с максимальной доходчивостью. Исходя из этой задачи, он строил мизансцены спектакля.

Музыковеды, писавшие об „Электре“, неизменно подчеркивали экзатичность, взвинченность, истеричность героини оперы, оставляя в тени другие существенные черты ее характера. Я имею в виду страстную, героическую волю, роднящую ее с вагнеровскими персонажами. Думается, нити преемственности связывают Электру с Брунгильдой. Игорь Стравинский не случайно назвал Электру „истерической Валькирией“². Известно, что ассоциативные параллели Стравинского отличаются остротой и точностью. Действительно, в судьбах обеих героинь, при всем их различии, нетрудно обнаружить точки

¹ Асафьев Б. Об опере. С. 256.

² Стравинский Игорь. Диалоги. С. 54.

соприкосновения. Волевое начало — одно из доминирующих свойств в образе Брунгильды, и она, подобно Электре, предстает как беспощадная мстительница (хотя побудительный мотив ее мести совсем иной, чем у Электры). По ее наущению Хаген убивает Зигфрида, и сама она бросается в пламя погребального костра.

Следуя Вагнеру, Штраус не исчерпывает характер своей героини лишь „одной остро направленной страстью, лишь одним состоянием“, как утверждает, например, Б. М. Ярустовский¹. Непреклонность мстительницы оттеняется моментами трагической скорби и душевной взволнованности.

Эрнст Краузе, который вообще не без суеверного страха отзывался об „Электре“, тем не менее писал по этому поводу следующее: „...в сцене, в которой Электра узнает своего брата, музыка взывает к сердцу слушателя. Здесь потрясение глубоко проникает в душу... Прозрачность, возвышенность, величие лирического колорита этой встречи, душевного диалога двух людей остаются почти беспримерными в творчестве Штрауса“².

Примерно в таком же духе пишет об этой сцене и Ромен Роллан: „В сцене, когда Электра узнает Ореста, Штраус проникает в самые сокровенные тайники сердца“³.

В сценической трактовке героини оперы Мейерхольд, чутко вслушиваясь в музыку, стремился показать не одно ее „состояние“, а разные „состояния“, не одну страсть, а разные ее оттенки. Характерно и то, что „Электра“ в процессе длительной работы над ней теряла для постановщика свою „непознаваемость“, непостижимость, свою беспрецедентную для того времени сложность и изощренность.

В день премьеры „Электры“ в Мариинском театре „Биржевые ведомости“ опубликовали анкету под ядовитым названием „О вреде музыки“. На вопросы корреспондента отвечали академик В. М. Бехтерев, А. К. Глазунов, Цезарь Кюи, несколько петербургских психиатров. Кюи обрушился с бранью на „Электру“. Он сказал, что если Штраусу случится написать фортепианный концерт, то для заключительных аккордов пианист должен будет сесть задом на клавиатуру.

Корректный, как правило, доброжелательный Глазунов, сдерживая с трудом раздражение, говорил: „Не могу не высказать недоумения своего по следующему поводу. Как может публика понимать произведение Штрауса „Электру“? Мы — спе-

¹ Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века. С. 67.

² Краузе Э. Цит. кн. С. 336.

³ Рихард Штраус и Ромен Роллан. С. 155.

циалисты — не понимаем этой оперы... Я должен сказать, что звуки в этом произведении Штрауса напоминают мне „птичий двор“. Какие-то трещащие, неугомонные, до животности курьезные. На мой взгляд, в „Электре“ нет здоровой музыки, хотя по внешней структуре своей она „сделана“ не без темперамента”¹.

В этой же газете напечатано интервью Мейерхольда, которого, конечно, нельзя ставить как „специалиста“ вровень с таким крупнейшим музыкальным авторитетом, как Глазунов. Тем не менее он с легким сердцем, с полной искренностью, без всяких предубеждений заявил: „Трудности оперы, о которых столько говорят, значительно преувеличены. Для тех артистов, кто имел дело с Вагнером, эта опера лишь шаг вперед. Эта опера, если и представляет какие-либо трудности, то разве только для капельмейстера”².

Было бы крайне наивно предполагать, что Глазунов меньше „понимал“ „Электру“, нежели Мейерхольд. Дело вовсе не в этом. Противоположность в суждениях об этой опере коренится в различии творческих натур обоих художников. Мейерхольд проявлял ненасытный, острейший интерес ко всему новому, проникнутому талантом. Оно, по его представлению, неразрывно связано с традициями прошлого, вызывавшими у него глубочайший пиетет. Критики „слева“ неоднократно называли его „традиционалистом“. Несколько лет спустя (в 1916 году) он увлекся „Игроком“ молодого Прокофьева и мечтал поставить его на сцене Мариинского театра, хотя опера эта повергла в полное недоумение многих специалистов. Если Глазунову музыка „Электры“ напоминала „птичий двор“, то Мейерхольд услышал в ней отзвуки вагнеровских партитур, несмотря на абсолютно современный язык, которым она написана. Ставя „Электру“, он творчески использовал свой опыт постановки „Тристана и Изольды“.

6

Музыкальным руководителем спектакля „Электра“ был молодой талантливый дирижер Альберт Коутс. Его авторитет и художественный вес были очень значительны, хотя Мариинский театр по-прежнему возглавлял 73-летний Э. Ф. Направник, сохранявший по отношению к Штраусу, так сказать, враж-

¹ Биржевые ведомости. 1913. № 13397. (вечерний выпуск).

² Там же.

дебный нейтралитет. Он не запрещал и не одобрял постановку „Электры“, на премьере которой отсутствовал, быть может, демонстративно, что было замечено петербургской прессой.

Спектакль оформлял художник Головин — верный друг и соратник Мейерхольда. Если его работа над „Орфеем“ осложнялась конфликтом, возникшим между Мейерхольдом и балетмейстером М. М. Фокиным, то на этот раз постановщики трудились в полном творческом согласии. Большую помощь режиссеру и художнику оказывал археолог Б. Л. Богаевский — знаток античности, принимавший участие в знаменитых археологических экспедициях Артура Эванса, открывшего на острове Крит древнейшие пласты греческой культуры.

Мейерхольд высоко ценил указания и советы Богаевского. Зачем они ему понадобились? Разве он не подвергал резкой критике МХАТ за его пристрастие к археологической документации? В 1906 году, за шесть лет до начала работы над „Электрой“, он писал: „В постановках на сцене исторических пьес натуралистический театр держится правила — превратить сцену в выставку настоящих музейных предметов эпохи или по крайней мере скопированных по рисункам эпохи или по фотографическим снимкам, сделанным в музеях“¹.

Разве режиссер не ратовал за лаконизм сценического оформления, стимулирующий фантазию зрителя, за тот самый лаконизм, который в наши дни так настойчиво и бездумно превозносится театральной критикой, видящей в нем проявление подлинного современного стиля, как будто в искусстве возможен единственный унифицированный стиль?!

Разве он не отстаивал в своей режиссерской экспозиции „Тристана“ лаконичные приемы сценических символов, знаков, намеков, способных в полной мере заменить декорации и дать представление об обстановке действия, обусловленной фабулой оперы?

Однако мы знаем, что в процессе работы над спектаклем Мейерхольд отказался от принципа лаконизма, горячим приверженцем которого он себя объявил. Режиссер вместе с художником создал на сцене корабль на основе скрупулезно изученных архивных документов о средневековом судостроении. Корабль этот был предметом гордости Мейерхольда. Именно поэтому он не обратил никакого внимания на некоторых критиков, упрекавших его за консерватизм и традиционализм режиссерского мышления. Примерно то же самое произошло с изображением королевского замка во втором акте „Трис-

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 114.

тана". Столь явную непоследовательность Мейерхольда, противоречие между его теоретическими высказываниями и художественной практикой можно объяснить тем, что он отвергал унификацию индивидуальных стилей, несовместимую с искусством театра. В каждом отдельном случае он искал отдельные решения, не подчиняя их заданной схеме.

Всеволод Эмильевич много раз писал о прелести обнаженной сцены, на которой греки играли свои великие трагедии. Казалось бы, ставя трагедию „Электра“, он мог так или иначе претворить в своем спектакле эстетические принципы античного театра. Это было вполне оправданно и логично. Но он поступил совершенно иначе, стремясь выразить трагедией обобщение через единичное и конкретное, то есть через воссоздание материальной, вещной среды, колорита и атмосферы доклассической Греции в соответствии с последними археологическими открытиями. Вот почему консультации археолога Богаевского приобрели для него и художника спектакля большую ценность и значение.

Мейерхольд и Головин добивались точности в показе костюмов, грима, вещей, аксессуаров. Этим принципом, как известно, они руководствовались и в лучшей своей совместной работе — в лермонтовском „Маскараде“. В „Электре“ (впрочем, так же, как в „Маскараде“) излюбленному тезису Мейерхольда о зрительской фантазии, дополняющей и обогащающей лаконизм сценического представления, был противопоставлен контртезис: театр всеми доступными ему средствами щедро обогащает зрителя, раскрывая перед ним неведомую ему эпоху во всей ее причудливости, неповторимости и конкретности.

А если отказаться от догматов и предубеждений и задать себе вопрос: разве показанная именно в такой художественной манере сценическая картина не даёт пищи воображению зрителя, разве она не стимулирует его фантазию? На мой взгляд, такой вопрос, вследствие его ясности, не нуждается в ответе.

На партитуре „Электры“ место действия обозначено: Микены. Указание Штрауса было беспрекословно принято Мейерхольдом и Головиным. Показ древнейшей, так называемой микенской эпохи Греции, относящейся ко второму тысячелетию до нашей эры, эпохи, породившей греческую мифологию, сулил много свежих, не использованных на сцене красок и неожиданных ракурсов. Помимо того, „варварские“ эпохи, как уже отмечалось выше, приобрели особый интерес в искусстве начала XX века.

В беседе с корреспондентом „Петербургского листка“ Мейерхольд говорил: „Гофмансталь модернизировал сюжет [„Электры“] с помощью архаизирования его, мы же, согласуясь с музыкой Штрауса, еще более его архаизируем, одревняем и вдох-

новляемся красками и линиями микенской¹ культуры 16–14 вв. до Р. Х.”².

Итак, по парадоксальным словам Мейерхольда, автор либретто, добиваясь современного звучания „Электри“, архаизирует ее сюжет. В чем смысл этого парадокса? В том, что архаика предстает в мистифицированной форме: она оборачивается новизной, придавая остроту и терпкость повседневности. Такое восприятие архаики было характерным для того времени, когда создавалась „Электра“, хотя и в наши дни наблюдается обостренный интерес к различным формам старины, которые монтируются по принципу контраста с современными темами и сюжетами.

Когда Мейерхольд говорит о том, что он и художник еще больше, чем Гофмансталь, архаизируют и „одревняют“ „Электри“, „согласуясь с музыкой Штрауса“, то он, вероятно, имеет в виду не только ремарку композитора, но и характер его оперного письма, в котором глубокая архаика выражена средствами современной музыки, что вполне органично и закономерно. Для подтверждения своей мысли Мейерхольд истолковывает проблему архаики примерно в таком духе: так как архаика таит в себе не только прообразы будущего, но и конкретные предметы и вещи житейского обихода, убранство, туалеты, манеры, совпадающие с теми, что существуют в современной действительности, то гигантская хронологическая дистанция, отделяющая микенскую эпоху от XX века, сокращается до минимума. Древность, таким образом, протягивает руку современности и, показывая ее на сцене, театр остается современным!

К таким выводам Мейерхольд пришел, знакомясь с различными памятниками и реалиями эгейской материальной культуры. Он с радостным изумлением заметил, что микенские щеголихи причесывались и одевались почти точно так же, как это делают его современницы. „Созвучие покровов платьев, — говорил Мейерхольд, — с недавней модой, когда носили юбки клеш, дает удивительное совпадение сценической старины с модернизированным текстом Гофмансталя. Глубочайшая древность каким-то чудом сближается с современностью, и вальсы Штрауса в оркестре уже не кажутся нонсенсом”³. (Под „вальсами Штрауса“ Мейерхольд имеет в виду вальсовую мелодию в партии Хризотемиды, которая стала объектом насмешек музыкальных критиков.)

¹ В газетном тексте допущена ошибка: вместо слова „микенской“ напечатано „милоесской“.

² Петербургский листок. 1913. № 41. 11 февр.

³ Там же.

Само собой разумеется, что при всем пиетете к архаике постановщикам „Электры“ был совершенно чужд музейный подход к изображению микенской эпохи. Они строили спектакль, в котором сохранялась в максимальной степени театральная условность, природу которой они так изощренно чувствовали и знали.

В этом отдавал себе отчет и консультант – археолог Б. Л. Богаевский. В день премьеры „Электры“ он опубликовал в газете „Речь“ большую статью, в которой читаем: „Головин и Мейерхольд, увлеченные богатством, красочностью и жизненностью материала, всесторонне освещающего выбранную нами эпоху... постепенно готовяли постановку оперы“¹. Богаевский, по справедливости считавший себя соучастником постановки, пишет: „...мы стремились к тому, чтобы при возможной полноте передачи обстановки данной эпохи избежать, однако, музейного впечатления, излишнего педантизма“².

Следует заметить, что иные критики, искажая роль Богаевского, упрекали его в педантизме и навязывании музейной концепции всей постановке „Электры“. Приведенная цитата, как видим, свидетельствует об обратном. Мейерхольд через прессу выразил признательность своему консультанту. И нет никакой нужды превращать режиссера в некую жертву археологии, как это иногда делалось в печати.

Работа над одноактной „Электрой“ (правда, ее протяженность равна одному часу пятидесяти минутам) отличалась исключительной тщательностью и продуманностью каждой детали. Достаточно сказать, что Мейерхольд, по собственному признанию, провел шестьдесят общих репетиций, а дирижер Альберт Коутс, побив все рекорды, довел количество репетиций до ста пятидесяти! Это было, конечно, обусловлено сложностью музыкального материала, не смутившей, однако, исполнителей, успешно преодолевших, по общему мнению, все трудности оперы. Только меццо-сопрано Е. И. Збруева отказалась от партии Клитемнестры. Ее заменила превосходная вокалистка и актриса М. А. Славина, некогда создавшая образ Клитемнестры в „Орестее“ Танеева. На роль Электры была приглашена выдающаяся московская певица Н. С. Ермоленко-Южина, органически вошедшая, по отзывам критиков, в блестящий ансамбль Мариинского театра. Партию Ореста исполнял удостоившийся всеобщих похвал Г. А. Боссе.

Мейерхольд работал с энтузиазмом, возлагая много надежд на готовящийся спектакль. Об этом можно судить по его беседам с репортерами петербургских газет. Одним из них он,

¹ Речь. 1913. № 48. 18 февр.

² Там же.

в частности, сказал: „Что касается постановки... то, безусловно, в этом отношении опера „Электра“ представит нечто новое, до сих пор невиданное на казенной сцене“¹. Мейерхольд имел в виду не только произведение Штрауса, но и его сценическую интерпретацию. Он не без гордости говорил репортеру об отсутствии занавеса, который будет заменен прозрачным тюлем, „сквозь который публика задолго до начала спектакля видит всю сцену“², об особых художественных функциях неба и т. д. В беседе неоднократно звучит имя Штрауса, замысел которого определил принципы режиссуры и сценографии спектакля.

7

Мейерхольд и Головин в своем постановочном плане, несомненно, исходили из музыкальной драматургии „Электры“. Они руководствовались монументальностью ее структуры, суровой величавостью музыки, ее большими мелодическими контурами. Наиболее характерные лейтмотивы тоже не были обойдены вниманием постановщиков.

В декорациях, изображающих дворец Агамемнона, господствовали парадная торжественность, суровость, грозная патетика. В них были использованы отдельные мотивы эгейской архитектуры, которые приобрели яркую театральную форму.

А. Я. Головин пишет: „Планировка сцены при постановке „Электры“ заключалась в следующем. Основная площадка была приподнята, от нее к рампе вели серые каменные ступени. Суфлерская будка отсутствовала. На ступенях стояли две секеры на кроваво-красных подставках, а наверху — два черных с позолотой светильника. Легкий голубой занавес закрывал всю сцену. На площадке возвышался торжественный фасад дворца, декорированный мотивами, типичными для эгейской культуры. Слева от зрителей помещалась двухэтажная постройка, правее высокое здание с плоской террасой, далее — красная лестница, ведущая с главной площадки во внутренние покои дворца, и, наконец, виднелся тронный зал. На площадке внутреннего двора³ находился украшенный ветвями алтарь. Задник изображал темное, с желтыми просветами небо“⁴.

¹ Биржевые ведомости. 1913. № 13397 (вечерний выпуск).

² Там же.

³ В тексте книги А. Я. Головина допущена опечатка: вместо слова „двора“ напечатано „дворца“. В статье Богаевского читаем: „...вымощенный большими плитами двор, на котором находится алтарь...“

⁴ Головин А. Я. Цит. кн. С. 127.

Б. Л. Богаевский в цитированной выше статье разъясняет сакральный смысл секир. Они, оказывается, имели значение божества. „Этот символ, — пишет археолог, — обычно встречающийся в эгейской культуре, приобретает особое значение в мифе об Агамемноне, вызывая память о той секире, от которой он пал”¹.

Для Мейерхольда священные секиры имели не только смысловой и декоративный характер: в них был материализован музыкальный лейтмотив, связанный с ударом этого орудия смерти, лейтмотив, сопровождающий героиню оперы.

Рассказывая об оформлении спектакля, режиссер дополняет описание Головина подробностями, которые ему представляются важными. Он напоминает будущим зрителям „Электри”, что серые каменные ступени были им опробованы в другом спектакле, вовсе не на античную, а на средневековую тему — в „Победе смерти” Федора Сологуба, поставленной в 1907 году в театре В. Ф. Комиссаржевской. Это напоминание еще раз свидетельствует о том, что не может быть речи о до-тошном музейно-археологическом подходе к художественному решению „Электри”.

Мейерхольд отмечает: „В „Победе смерти” ступени шли во дворец, здесь же ступени занимают место просцениума и их назначение чисто условное. От рампы идут пять ступеней вверх во всю ширину сцены и приводят на верхнюю площадку, которая и служит сценой, и уже на этой площадке расположены здания. Они представляют собой сплошную стену, так что все фигуры будут расположены на фоне расписанных стен. Здания довольно низкие, и над ними много места для неба, которое играет немаловажную роль: оно будет все время аккомпанировать движению трагедии в симметрии с оркестром, с помощью движущихся теней...”² В другом интервью Мейерхольд счел нужным еще раз сказать о небе: „За зданиями небо. Когда сгущается настроение и выражается это соответственно в оркестре, небо заволакивается тучами и всегда согласовано с музыкой”³. Всеволоду Эмильевичу, по всей вероятности, дорог этот сценический прием, связанный с романтической эстетикой. Ему также хотелось энергично подчеркнуть, что в его оперной режиссуре главенствующую роль играет музыка.

В цветовом решении костюмов доминировали красные и синие тона, что соответствовало вазовой живописи и фрескам микенской эпохи. Из этого же источника черпались сведения

¹ Речь. 1913. № 48. 18 февр.

² Петербургский листок. 1913. № 41. 11 февр.

³ Биржевые ведомости. 1913. № 13397. (вечерний выпуск).

для покроя и линий платьев, которые, как уже отмечалось, перекликались с современной модой. Только заблуждениями критиков можно объяснить их иронию по поводу того, что действующие лица „Электры“ были якобы наряжены в какие-то „кринолины“.

Античные скульптуры и рисунки послужили образцом и для пластики актеров, которая была надбытовой и стилизованной. Этого принципа в разных градациях Мейерхольд придерживался и в своих предыдущих работах — „Тристане и Изольде“ и „Орфее“ — операх с мифологической основой, но не применял его в „Борисе Годунове“. В статье о „Тристане“ он писал: „Музыка, определяющая время всему происходящему на сцене, дает ритм, не имеющий ничего общего с повседневностью. Жизнь музыки — не жизнь повседневной действительности... Сценический ритм, вся сущность его — антипод сущности действительной, повседневной жизни... Движения и жесты актера должны быть в pendant (в соответствии. — И. Г.) к условному разговору — пению“¹.

При всей спорности и дискуссионности этих положений, в них нетрудно обнаружить рациональное зерно: Мейерхольд защищает приподнятость, возвышенность сценической интерпретации трагедийных сюжетов в духе „Тристана“ или „Электры“. Что касается элементов стилизации, то он трактует их как позитивное начало, помогающее раскрыть глубинную сущность явлений. Свое понимание стилизации он сформулировал в книге „О театре“, опубликованной в конце 1912 года, в период работы над „Электрой“. „Стилизовать эпоху или явление, — пишет режиссер, — значит всеми выразительными средствами выявить внутренний синтез данной эпохи или явления, воспроизвести скрытые характерные их черты, какие бывают в глубоко скрытом стиле какого-нибудь художественного произведения“².

В стилизованной пластике исполнителей „Электры“ режиссер искал и, на мой взгляд, искал плодотворно „характерные черты“ — броские и запоминающиеся — изображаемой на сцене далекой эпохи. Однако этот интересный прием не встретил сочувствия и понимания со стороны критиков, порицавших постановщика за „отвороченные руки“ действующих лиц. Теляковский, которому спектакль в целом понравился, уговаривал режиссера отменить игру рук, но Мейерхольд настоял на своем. Он хорошо знал, что древние греки в сценических представлениях своих трагедий придавали громадное значение „танцу рук“, так называемой хирономии, считая ее одним

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 147.

² Там же. С. 109.

из самых выразительных средств актера. Мейерхольд придерживался аналогичного взгляда.

Режиссер добивался создания трагедийного спектакля — строгого по стилю, величавого по своей форме, проникнутого духом античности. Постановщик смягчил и притушил моменты устрашения, выдвигавшиеся на первый план либреттистом оперы. Процесс творческого освоения партитуры Штрауса приобрел у Мейерхольда двойной характер. С одной стороны, он стремился к полному слиянию сцены с музыкой (небо как лейттема, аккомпанирующая движению трагедии), а с другой стороны, в работе с актерами режиссер отверг метод пластического дублирования звучащего материала, вызвав тем самым нарекания большинства критиков, даже самых доброжелательных.

Были ли они правы? На мой взгляд, в их суждениях не учитывался замысел Мейерхольда, отличавшийся художественной смелостью и оригинальностью.

8

Существует мнение о полной неудаче, постигшей „Электру“ в Мариинском театре, о том, что она, отвергнутая публикой и критикой, почти никем не замеченная, быстро канула в Лету. На самом деле все обстояло совсем иначе, и об этом ради истины необходимо сказать. Читая внимательно прессу, убеждаешься, что постановка „Электры“ наделала много шума в музыкально-театральных кругах Петербурга. По городу циркулировали разного рода слухи, толки, домыслы и по поводу странного, небывалого дотоле произведения Штрауса, и по поводу предстоящей премьеры. Завзятые театралы предвкушали сенсацию с примесью скандала. Крайнее удивление вызывало, например, известие о том, что двухчасовая опера будет исполняться без антракта. Уже это воспринималось, как бесцеремонное нарушение всех правил и обычаев, царивших от века в оперных театрах.

Репортер одной газеты сообщил, что исполнительница заглавной роли Ермоленко-Южина, перефразировав Шекспира, в панике воскликнула: „Полцарства за маленький антракт!“ Этот же репортер оповестил читателей, что столичные дамы, готовясь к премьере, шьют себе платья цвета электрик в pendant к названию оперы. Газеты сочли нужным довести до сведения публики и то, что упомянутая московская примадонна, командированная из Большого театра в Петербург, помимо жалования получает суточные деньги в размере десяти рублей и т. д. и т. п. В одной газете был напечатан большого размера дружеский

шарж на Мейерхольда с подписью: « к постановке... оперы „Электра“ » . „Петербургский листок“ в номере от 11 февраля 1913 года предпослал беседе с Мейерхольдом такие характерные строки: „Очередная оперная новинка Марининского театра — опера Рихарда Штрауса „Электра“ — вызывает в публике громадный интерес: всюду только и слышны разговоры и споры о ней, на основании сведений, проникших в печать, и притом сведений далеко не верных. Вчера наш сотрудник был принят даровитым режиссером Вс. Эм. Мейерхольдом, любезно передавшим следующие подробности об опере и характере ее постановки”¹.

Думается, не обывательский, а серьезный интерес к „Электре“ подогревался и тем, что ее всемирно известный автор приехал в конце января 1913 года на гастроли в Петербург и дирижировал своими знаменитыми симфоническими поэмами — „Тилем Уленшпигелем“, „Дон Жуаном“ и другими. Стало известно, что Штраус неоднократно посещал репетиции „Электры“ и с одобрением отзывался о спектакле, который был близок к завершению.

Премьера состоялась 18 февраля 1913 года в крайне невыгодное для нее время — за три дня до празднования трехсотлетия династии Романовых. Газеты были заполнены анонсами о предстоящих торжествах, чрезвычайно пышных и помпезных. Вся пресса опубликовала „высочайше утвержденный церемониал“ праздника. Императорские театры — Мариинский и Александринский — готовили парадные представления с участием корифеев сцены обеих столиц. Разумеется, что „Электра“ с ее темой царевубийства как бы шла наперекор юбилею царского дома Романовых, и это обстоятельство сыграло не последнюю роль в ее сценической судьбе.

Тем не менее спектакль был показан в назначенный срок и вызвал широкие отклики печати.

Среди рецензентов, писавших об „Электре“, особое место принадлежит В. Г. Каратыгину, отличавшемуся независимостью взглядов. Он был творчески связан с Мейерхольдом, написав музыку к нескольким его драматическим спектаклям, в том числе к мольеровскому „Дон Жуану“ в Александринском театре. Однако это нисколько не помешало ему отнестись к „Электре“ весьма строго и, как ему представлялось, совершенно объективно. Вячеслав Гаврилович высоко оценил постановку этой сложнейшей оперы. В большой рецензии, опубликованной в газете „Речь“ 19 февраля 1913 года (на следующий день после премьеры), он без всяких обиняков заявляет: „Даже при том избытии интересных событий в нашей музыкальной

¹ Петербургский листок. 1913. № 41. 11 февр.

жизни, свидетелями которого мы были в течение нынешней зимы, постановку „Электры“ в Мариинском театре нельзя не отнести к числу наиболее примечательных культурно-художественных факторов сезона”¹. В другой статье Каратыгина, напечатанной в „Ежегоднике императорских театров“, это утверждение звучит с еще большей силой: „Выдающимся событием в жизни Мариинского театра за последний сезон его деятельности явилась постановка „Электры“ Гофманстала — Штрауса”².

Столь горячая похвала, возданная спектаклю в обеих статьях, в значительной степени обесценивается упреками, адресуемыми режиссеру и художнику. Бросаются в глаза противоречия в суждениях критика. Он пишет: постановка „сама по себе весьма интересная и затейливая, выраженная в духе микенской эпохи, постановка... с декорациями г. Головина и под режиссурой г. Мейерхольда переносила воображение слушателей в подлинную, исторически точную античность”³. Каратыгин считает это недостатком, поскольку музыка „Электры“ насквозь современна.

Мысль о несоответствии между музыкой Штрауса и ее сценической трактовкой критик выражает более резко в своей газетной рецензии: „В позах и движениях определенно чувствуется стилизация и архаизация, пластика и динамика схематизированы до простейших линий. Все это очень занято, но едва ли не находится совсем в ином „плане“, чем музыка Штрауса. Оркестр шумит, гремит, содрогается в диких конвульсиях, а на сцене спокойные, плавные, размеренные жесты... „Электра“ Штрауса истерична..., „Электра“ гг. Головина и Мейерхольда — исторична”⁴.

Хлесткий каратыгинский каламбур об истеричности и историчности приобрел популярность. Заключение в нем мысль разделяли некоторые рецензенты, а впоследствии и исследователи творчества Мейерхольда. К ним относится и К. Л. Рудницкий. Вот как, например, выглядит его версия о разладе между музыкой и сценой в „Электре“: „В оперном спектакле возникло в высшей степени странное сочетание величия — в декорациях и позах с нервностью — в музыкальном и вокальном рисунке. Вся интонационная и музыкальная партитура спектакля как бы спорила с его внешностью”⁵.

¹ Каратыгин В. Г. Цит. кн. С. 70.

² Ежегодник императорских театров. 1913. С. 130.

³ Там же. С. 136.

⁴ Каратыгин В. Г. Цит. кн. С. 76.

⁵ Рудницкий К. Цит. кн. С. 163.

Оставим на совести автора такие формулировки, как „музыкальный и вокальный рисунок“, как „интонационная и музыкальная партитура“ и спросим, почему так называемая „нервная музыка“ не имеет права звучать в „величавых декорациях“? Почему во дворце Агамемнона не могут раздаваться трагические вопли героини оперы?

Как уже отмечалось, режиссер и художник, создавая масштабную декорацию в монументальном стиле, исходили из драматургической структуры „Электры“. Что касается пластического решения спектакля, вызвавшего язвительные упреки Каратыгина и его последователей, то не может быть сомнений в том, что для Мейерхольда, тонко чувствовавшего музыку, признававшего ее приоритет в оперном театре, не представляло особых трудностей добиться синхронности сцены и музыки. Почему он этого не сделал? Потому что у него в период постановки „Электры“ сложилась концепция, согласно которой синхронность в духе далькрозовской системы ритмопластики (а он некогда был ее приверженцем) ведет к моторному параллелизму, обедняющему выразительность актерского исполнения.

Режиссер выдвинул принцип сценического контрапункта. Об этом рассказывает в своих мемуарах актриса Валентина Петровна Веригина, обучавшаяся в Студии пантомимы и драмы, созданной в 1913 году Мейерхольдом. Кстати сказать, музыкальным классом студии руководил композитор М. Ф. Гнесин, на музыку которого Мейерхольд ставил сцены из „Антигоны“ Софокла. „Много споров, — пишет Веригина, — вызвало заявление Всеволода Эмильевича о том, что надо все делать против музыки. Обычно ритм движения следует за ритмом музыки, а Мейерхольд утверждал, что движение должно иметь свой ритм, находящийся в сложном соотношении с ритмом музыки. Тогда получится своеобразный контрапункт. Только в редких случаях, в моменты наивысшего напряжения, возможны совпадения этих двух ритмов, дающие особый эффект. Мейерхольд сам показывал, как этого добиваться“¹. Такой художественный прием, воплощенный в постановке „Электры“, был отвергнут и истолкован как крупный просчет Мейерхольда. Между тем выдающиеся оперные режиссеры наших дней, в частности Б. А. Покровский, широко и многообразно пользуется идеей контрапункта, извлекая из нее впечатляющий эффект.

В исторической перспективе у Мейерхольда нашелся неожиданный и мощный союзник в лице самого Рихарда Штрауса, который много лет спустя высказывал свое мнение о принципах сценического претворения „Саломеи“. Оно удивительно совпа-

¹ Веригина В. П. Воспоминания. Л., 1974. С. 198.

дает с тем, что делал Мейерхольд, ставя „Электру“. Штраус, не пользуясь термином „контрапункт“, по существу, имел его в виду, когда писал: „В противоположность взволнованной музыке игра артистов должна отличаться возможно большей простотой... Нельзя неистовствовать одновременно на и перед сценой — это слишком много! Хватит и того, что бушует оркестр“¹.

В этих словах, написанных Штраусом, умудренным громадным сценическим опытом, видевшим свои оперы на различных сценах мира, угадывается скрытая полемика с теми режиссерами и актерами, которые „неистовствовали“, рвали страсть в клочья, соревновались с „бушующим оркестром“, представляя на сцене „Саломею“ вкупе с „Электрой“ (ведь Штраус возражал против устрашающего, демонического изображения Клитемнестры).

В полемическом пылу Каратыгин назвал спектакль „историческим“, подразумевая под этим определением невозмутимость, размеренность, холодность, бесстрашие. Но как же согласовать это с тем, что он пишет об исполнителях „Электры“? В его рецензии черным по белому начертано: „Заглавную партию Электры исполняла г-жа Ермоленко-Южина. Не все слова роли долетали до слушателей, но с вокально-сценической стороны московская артистка была великолепна. Какую поразительную силу трагизма вложила она в монолог, кстати сказать, по музыке представляющий одну из самых содержательных и блестящих страниц оперы! И как сочно звучал везде чудесный голос певицы! Чудесно провела свою роль и Славина — Клитемнестра. В ее разговоре с Электрой и рассказе о преследующих царицу мучительных видениях местами чувствовалась поразительная сила музыкально-драматической экспрессии“².

Таким образом, оказывается, что в „историческом“, бесстрастном спектакле пели и играли с подлинной страстью и трагической силой. В итоге получается нечто вроде явного нон-сенса. Причину его, по-видимому, следует искать в предвзятости эстетической позиции талантливого критика, помешавшей ему ощутить и понять нестандартный, оригинальный замысел режиссера.

А. П. Коптяев, не оставлявший без внимания оперные постановки Мейерхольда, споривший с ним, осуждавший и одобрявший его режиссуру, опубликовал рецензию на „Электру“, которая, перекликаясь с каратыгинскими статьями, во многом отличается от них.

¹ Краузе Э. Цит. кн. С. 331.

² Каратыгин В. Г. Цит. кн. С. 77.

Коптяев придает большое значение спектаклю, возбудившему острейший интерес и не оставившему в театральном зале равнодушных, безучастных зрителей и слушателей. Они разделились на два враждующих лагеря, что само по себе характерно для восприятия незаурядных явлений искусства. „Вчера, — пишет критик, — состоялась премьера штраусовской „Электрики“, переполошившая наш музыкальный мир... Часть аудитории приняла новинку зловещим шипением, другая — аплодисментами”¹.

По словам Коптяева, постановка Мариинского театра по своему общему художественному уровню значительно превосходит берлинский спектакль, который он видел в 1909 году, и в этом особая заслуга принадлежит режиссеру. Рецензент не скупился на хвалебные эпитеты, адресованные Мейерхольду, создавшему вместе с Головиным выдающийся спектакль, и это якобы бесспорно: „Нет спора, постановка г. Мейерхольда очень хороша в абсолютном смысле. На нее положена масса труда... Сколь добросовестности в выполнении деталей згейского царского дворца, в этих секирах, служивших символом божества, в распределении площадок, дверей, лестниц! Вот только отвороченные постоянно руки действующих лиц и их кринолины возбуждают сомнение, но эти детали тонут в общем прекрасном целом. Итак, постановка прекрасна, богата и стильна...”². Далее в статье неожиданно появляется одно весьма существенное, с нашей точки зрения, „но”. Прекрасный во всех отношениях спектакль находится, считает критик, в разладе с характером музыки, с ее духом. Коптяев указывает на это без каратыгинской иронии, мягко и сдержанно, но манера изложения не меняет дела. Одно из двух: или критик полагал, что несогласие между сценой и музыкой не является недочетом, наносящим сколько-нибудь серьезный ущерб спектаклю, или он „добровольно” впадал в явное противоречие с самим собой.

Коптяев пишет: «<...она [постановка] не отвечает модернистскому духу Штрауса. Ведь можно было бы не слишком подчеркивать эпоху и место, сводя все к шекспировскому „вне времени и пространства”>»³.

Подобные упреки и предложения Мейерхольду пришлось выслушивать в 1909 году после постановки „Тристана и Изольды”. Тогда Александр Бенуа обвинял режиссера за локализацию мифологического сюжета оперы во времени и пространстве,

¹ Биржевые ведомости. 1913. № 18407. 19 февр. (вечерний выпуск).

² Там же.

³ Там же.

что якобы не соответствует музыке Вагнера. Он предлагал перенести действие в абстрактное „никуда“.

Мейерхольд решительно опроверг эти претензии. Он ответил критику: „Пьеса-миф всегда бывает связана с определенным временем и местом (например, умирает Тристан на камнях Бретани, а не каких-то камнях)“¹. Если бы Мейерхольд счел нужным отвечать Коптяеву, то он непременно сказал бы, что Электра умирает во дворце Агамемнона эгейской эпохи, а не в каком-то дворце.

Вневременная, внепространственная условность была чужда всем оперным постановкам Мейерхольда, включая и самую дискуссионную из них — „Пиковую даму“.

Советский музыкальный театр продолжал мейерхольдовские традиции. Это, например, касается „Катерины Измайловой“ в постановке Н. В. Смолича и И. Молостовой (Д. Д. Шостакович считал их образцовыми); „Войны и мира“, „Игрока“, „Носа“, „Мертвых душ“ (названия выборочные) в постановке Б. А. Покровского. Конкретное время и конкретное пространство выражены в них со всей определенностью, хотя оперы эти написаны абсолютно современным языком, свойственным Шостаковичу, Прокофьеву и Щедрину.

Но вернемся к рецензии Коптяева. Автор упрекал режиссера за то, что он с недостаточным темпераментом, напряжением и экспрессией воплотил на сцене перенапряженную экспрессивность штраусовской музыки. Коптяев полагал, что Электру следует бесспорно назвать „истеричкой“, а Ермоленко-Южина не смогла показать истерию своей героини, и это он ставит ей в вину, << хотя сопрано у артистки красивое и сильное... с диапазоном от нижнего „соль“ до верхнего „до“>>².

И действительно, обладая такими великолепными вокальными данными, актриса, казалось бы, легко могла изобразить „истеричку“. А она не изобразила. И режиссер не оказал актрисе должного содействия. Многоопытный критик не пожелал понять Мейерхольда — мастера исключительного темперамента, искавшего более сложного толкования роли Электры. Его интересова не истерия, а трагедийные черты и краски в образе героини оперы.

9

В отличие от Каратыгина и Коптяева, рецензент В. Ладов подвергает убийственной критике оперу Штрауса, постановку которой он считает ненужной и ошибочной. Не утруждая себя

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 198.

² Биржевые ведомости. 1913. № 18407. 19 февр.

серьезным анализом, автор отдается во власть своих ощущений и с негодованием восклицает: „В ней все трактуется по современному, даже по-сверхсовременному, и в результате вся музыка „Электры“, за весьма малыми и интересными исключениями, представляется как какофония звуков, от которых в конце концов болит голова, ноют нервы и хочется бежать на вольный воздух“¹.

Нечто подобное происходит во все времена с нервными критиками, слушающими новейшую музыку. В этом ничего странного нет. Странно другое: рецензенту понравились исполнители „какофонии звуков“. Это, казалось бы, в принципе невозможно, ибо они-то и воспроизводят эту „какофонию“, от которой „хочется бежать на вольный воздух“. „Что касается исполнителей „Электры“, — пишет В. Ладов, — то они заслуживают искренней похвалы... В сценическом отношении особенно была типична и эффектна г-жа Славина“². Высокой похвалы удостоился и дирижер Альберт Коутс — один из главных интерпретаторов „какофонии“.

Как же сия „какофония звуков“ поставлена? Рецензент констатирует, что для этой оперы „... написана совершенно исключительная по рисункам и стилю декорация художника г. Головина, его сценическая постановка была всецело в руках режиссера г. Мейерхольда“³.

Однако В. Ладов недоволен статичностью спектакля, которую он понимает весьма своеобразно: „Все действующие лица ходят, а изредка и бегают по площадке и широким ступеням сцены, подобно блуждающим теням“⁴.

Эта посредственная по своему профессиональному уровню рецензия весьма характерна. Некоторые критики Мейерхольда — оперного режиссера — грешили одним и тем же: они искусственно отделяли оценку исполнителей от оценки спектакля, взятого в целом. Та или иная постановка могла быть признана неудавшейся, скверной, но ее исполнение, то есть ее главное содержание, вопреки элементарной логике, классифицировалось как образец высокого искусства.

На третий день после премьеры Александр Бенуа выступил со статьей, примечательной во многих отношениях. Потеряв всякое чувство меры, ни во что не ставя мнение своих коллег — Богаевского и Каратыгина, печатавшихся в той же газете, он с неслыханным высокомерием, сарказмом и яростью обрушился

¹ Петербургский листок. 1913. № 49. 19 февр.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

на всех без исключения, кто был причастен к созданию спектакля: на Штрауса, Гофманшталя, Альберта Коутса, Мейерхольда и Головина. Все, что они вместе сотворили, недостойно-де подробного разбора, настолько это отвратительно. Бенуа сообщает читателям, что он чувствовал себя на спектакле так, как будто объелся мыла. Но, пожалуй, во всем авторском ансамбле наибольшее негодование у него вызвал Мейерхольд. Именно ему он адресовал самые обидные и беспощадные строки.

Статья носит издевательское заглавие: „Музейчик и балаганчик“. Это значит, что если критики писали об элементах музейности в спектакле, то он — Бенуа — считает, что это слишком много чести для такого зрелища и называет его уменьшительно-унизительно „музейчик“. Презрительно играя ассоциациями, Бенуа дает понять, что он имеет в виду не только балаган, устроенный на сцене Мариинского театра, но и знаменитый спектакль, поставленный Мейерхольдом в театре В. Ф. Комиссаржевской по пьесе Александра Блока „Балаганчик“. Дескать, один другого стоит!

Критик похвалил Славину в роли Клитемнестры, однако это личная заслуга актрисы, якобы действовавшей вопреки воле режиссера. „Но вот где начинается Мейерхольд, там кончается театр. Есть все, что угодно: и бирюльки, и марионетки, и домики, и кубики, и трафареты для раскраски, и шведская гимнастика, и маскарад, и старинный театр, и музей, и балет, но, в конце концов, нет ни капли театрального смысла“¹.

Допустим, что Бенуа, почувствовав во рту вкус мыла, решил описать увиденный им спектакль в карикатурно-гротескной манере (в те времена именитые рецензенты могли себе позволить такую роскошь), но он подорвал к себе доверие, заявив, что „где начинается Мейерхольд, там кончается театр“. Слишком очевидны вопиющая неправда и нелепость такого обвинения, выдвинутого против режиссера, которого критики различных направлений постоянно упрекали в чрезмерной театральности его постановок.

Бенуа не жалеет об испорченной „Электре“, ибо она недостойна сожаления вследствие своей ничтожности. Он вспоминает о других великих произведениях, на которые поднял руку Мейерхольд. Охваченный гневом, критик восклицает: „Когда Мейерхольд занимался погублением таких святых, как „Тристан“, „Дон Жуан“ или „Орфей“, то в душе сейчас же появлялся категорический протест. Но на сей раз никакого святотатства не произошло. Все здесь стоят одни других: и Мейерхольд, и Штраус, и Головин, и Коутс, и Гофманшаль“².

¹ Речь. 1913. № 50. 20 февр.

² Там же.

Непонятно, почему Бенуа уповал на короткую память своих читателей, которые могли без труда вспомнить, что не так давно в той же газете „Речь“ он не только резко возражал против режиссерских концепций „Тристана“ и „Орфея“ (это правда!), но и восхищался многими сценами из этих спектаклей. Некоторые из них произвели на него неизгладимое, потрясающее впечатление, о чем он говорил во весь голос. Как же, спрашивается, согласовать это с высокопарной и, по существу, фальшиво звучащей фразой о „погублении святынь“? Бенуа был, по-видимому, уязвлен и поведением публики, не разделившей его негодования. Он пишет: „...кое-какие робкие шипения были покрыты неистовыми овациями“¹. Но можно ли верить критику, чья статья с начала до конца насыщена такими гиперболами, которые искажают мало-мальски объективную истину? Быть может, аплодисменты зрителей были восприняты оскорбленным слухом Бенуа, как „неистовые овации“. Более точен, вероятно, Каратыгин, завершивший свою рецензию такими словами: „Публика в массе встретила новинку как будто мало сочувственно. Но в конце концов дружные аплодисменты заглушили отдельные попытки шикать. Штраусистов нашлось-таки у нас достаточно. Все исполнители и режиссер неоднократно выходили на вызовы“².

Евгений Браудо, не будучи „штраусистом“, тем не менее с безусловным одобрением отозвался о спектакле Мариинского театра. В статье, посвященной оперному творчеству Штрауса, он мимоходом коснулся постановки „Электры“, назвав ее „стильной и художественно законченной“³. Евгений Браудо был вообще поклонником мейерхольдовской режиссуры в Мариинском театре и горячо поддержал „Тристана“ и „Орфея“.

10

Среди всех суждений о спектакле „Электра“, отличающихся, как правило, двойственностью и противоречивостью, ни с чем не сравнимый интерес, на мой взгляд, представляет суждение самого Рихарда Штрауса.

До „Электры“ Мейерхольд имел дело с операми покойных классиков. Они безмолвствовали, и за них заступались критики и рецензенты. В данном случае произошло нечто новое. Знаменитый композитор, живой современник режиссера, сам судил о постановке во всех ее компонентах. Будучи выдающимся

¹ Речь. 1913. № 50. 20 февр.

² Каратыгин В. Г. Цит. кн. С. 78.

³ Ежегодник императорских театров. 1913. С. 91.

музыкальным драматургом, а это бесспорно, Штраус в процессе творчества являлся первым, изначальным режиссером „Электры“. Сочиняя музыку, он в своем воображении делал ее одновременно видимой, материализованной на сцене не только в общих контурах, но и, быть может, в мельчайших подробностях. Такими свойствами обладают отнюдь не все композиторы, наделенные музыкальным талантом, а композиторы-драматурги. Именно они остро реагируют на деформацию внутреннего и внешнего облика своих творений.

По имеющимся сведениям, Штраус был покорен спектаклем Мариинского театра, наверное, потому, что он с наибольшей полнотой соответствовал авторскому замыслу. Композитор имел возможность сравнивать его с другими постановками „Электры“ и отдал ему предпочтение. Вопрос о разладе между музыкой и сценой, дебатировавшийся в печати, пред Штраусом и не возникал.

А. Я. Головин, заслуживающий абсолютного доверия, пишет: „Автор „Электры“ Рихард Штраус остался постановкой очень доволен и говорил о том, что ему хотелось бы перевезти ее в Берлин“¹.

Газета „Биржевые ведомости“ сообщает: Штраус „...восторгался декорациями художника Головина, вокальными силами выступавших артистов, талантом дирижера Коутса и удачной постановкой Мейерхольда“². Далее мы узнаем, что Штраус в беседе с Мейерхольдом выразил желание дирижировать „Электрой“ в Мариинском театре. „В будущем году я непременно посетю Петербург и постараюсь сам дирижировать оперой, идущей при столь блестящем ансамбле“³.

Наверное, нет необходимости канонизировать, узаконивать отзыв Штрауса, но в разногласии мнений о спектакле его голос имеет решающее значение. Недооценка авторского приоритета недопустима, в особенности в тех случаях, когда мы имеем дело с крупнейшими художниками, тем более что мнение Штрауса опиралось на его громадный театральный опыт. Не следует забывать, что в течение четверти века он возглавлял многие музыкальные театры Германии, в том числе Королевскую оперу в Берлине. Необходимо принять во внимание и то немаловажное обстоятельство, что Штраус обладал большой, разносторонней культурой, помогающей, как известно, выработке верных художественных критериев.

Совершенно непонятно, почему серьезные исследователи

¹ Головин А. Я. Цит. кн. С. 127.

² Биржевые ведомости. 1913. № 13397. 18 февр. (вечерний выпуск).

³ Там же.

наших дней обошли полным молчанием мнение Штрауса о мейерхольдовском спектакле.

Так, А. А. Гозенпуд пишет: «Мейерхольд осознал ошибку, и свидетельством этого явились последующие его постановки, в том числе „Каменный гость“»¹. Не совсем ясно, когда и при каких обстоятельствах он успел осознать свою „ошибку“? Ведь в день премьеры режиссер дал интервью, проникнутое чувством удовлетворения от проделанной работы и верой в удачу спектакля. Никто, в том числе и постановщик, не мог с уверенностью сказать, как бы сложилась сценическая судьба „Электры“. Это осталось загадкой, ибо спектакль прошел всего три раза. Он был снят с репертуара не вследствие равнодушия публики (вспомним слова Александра Бенуа о „неистовых овациях“ на премьерe), не потому, что он критиковался в печати (впрочем, он удостоился и больших похвал!). Спектакль не подвергся испытанию временем, так как он этого времени был лишен. Ему был нанесен удар сверху, спровоцированный очень влиятельной суворинской газетой „Новое время“. На ее страницах появилось черносотенное, шовинистическое „Письмо в редакцию“, за демонстративной подписью „Русский“.

Этот воинственный демарш „Нового времени“, несомненно, сыграл злоеущую роль в истории „Электры“. „Русский“ внес в свое письмо политический мотив, громко прозвучавший в атмосфере юбилейных торжеств, посвященных трехсотлетию династии Романовых. В письме не упоминаются имена постановщиков „Электры“, поскольку они недостойны упоминания. Автор злобно обрушивается на директора императорских театров Теляковского — явного антипатриота, бросившего вызов всем истинным патриотам. „Русский“ крайне возмущен тем, что Теляковский „осмелился назначить (второе представление „Электры“. — И. Г.) на 23 февраля, т. е. на один из тех дней, когда вся Россия празднует трехсотлетний юбилей Дома Романовых и когда все честные серьезные театры ставят патриотические пьесы“².

„Русский“ жалеет артистов, которые „должны выделять нечеловеческую, нелепую с вывернутыми руками немецкую пляску, сопровождающуюся рядом убийств“³. Он призывает „высшее начальство“ напомнить Теляковскому, что в эти священные дни директор императорских театров обязан „стать

¹ Гозенпуд А. Русский оперный театр между двух революций. 1905 — 1917. С. 312.

² Новое время. 1913. № 13270. 19 февр.

³ Там же.

немного русским, и забыть свое польское происхождение, и не глумиться над патриотическими чувствами не только бедных артистов, но и публики Мариинского театра”¹. Донос был услышан „высшим начальством”, и судьба спектакля была решена. Думается, что короткая жизнь „Электри” не прошла даром. Она вызвала большой резонанс в музыкальных кругах Петербурга. Ожесточенные споры об „Электре” свидетельствуют о художественной значимости и новизне оперы Штрауса и о творческой смелости ее сценического воплощения.

Спектакль, поставленный Мейерхольдом, по своим эстетическим принципам во многом связан с его предшествующими и будущими работами в музыкальном театре, и вместе с тем он сохраняет свое неповторимое своеобразие. В нем запечатлены поиски новых художественно-выразительных средств и форм для воспроизведения на оперной сцене античной темы в ее трагедийном аспекте.

¹ Там же.

Глава 5

// **К**аменный ГОСТЬ //

1

После снятия с репертуара «Электры» Рихарда Штрауса Мейерхольд в течение трех лет ничего не ставил в Мариинском театре. Предполагавшаяся постановка оперы Глюка «Королева Мая» в содружестве с дирижером Альбертом Коутсом была отложена на неопределенный срок. В этот период Мейерхольд создал ряд спектаклей в Александринском театре и дебютировал в кинематографе в качестве режиссера, сценариста и актера. Ненасытный интерес ко всему новому, неизведанному привлек его к тому жанру

искусства, который в ту пору только складывался и формировался. По утверждению кинокритики, этот совершенно неожиданный дебют оказался чрезвычайно удачным, отмеченным чертами новаторства.

В 1915 году Мейерхольд поставил картину „Портрет Дориана Грея“ (по роману Оскара Уайльда), играя в ней роль лорда Генри, а год спустя — картину „Сильный человек“ по одноименному роману польского писателя и драматурга Станислава Пшибышевского, в которой он также выступил в одной из главных ролей.

Параллельно с работой над вторым фильмом и с подготовкой премьеры лермонтовского „Маскарада“ в Александринском театре — одного из самых выдающихся спектаклей Мейерхольда — началась постановка оперы Даргомыжского „Каменный гость“. Ее назначение состоялось при довольно сложных, не до конца выясненных обстоятельствах. Репертуарный план Мариинского театра то и дело менялся. В столичной прессе появилось сообщение о том, что в сезоне 1915/16 года Мейерхольдом будут поставлены оперы „Соловей“ Игоря Стравинского и „Ассурбанипал“ Альберта Коутса. Однако вместо них появился „Каменный гость“, но его собирався ставить Ф. И. Шаляпин, горячо любивший и знавший чуть ли не наизусть это замечательное, хотя и далеко не популярное произведение. По воспоминаниям В. В. Ястребцова, Шаляпин 26 ноября 1906 года на вечере у Н. А. Римского-Корсакова исполнил две первые картины первого действия и сцену со статуей из второго действия „Каменного гостя“, причем он „пел на все голоса — и басом, и баритоном, и тенором, и сопрано“¹.

Это, конечно, делает честь Шаляпину — не только певцу, но и большому музыканту, в полной мере оценившему творение Даргомыжского, непонятое широкой публикой. Как раз в 1906 году в московском Большом театре состоялась премьера „Каменного гостя“, не имевшая успеха. По-видимому, это обстоятельство не охладило режиссерский пыл Шаляпина. По его требованию опера была включена в репертуар Мариинского театра, но работа над ней началась только в 1913 году.

Художник А. Я. Головин в письме к Мейерхольду от 7 апреля 1913 года сообщает: „Была еще считка „Каменного гостя“, был Шаляпин и рассказивал. Многим сказал, что они не годятся для этой оперы, — между ними баритон Андреев... чему

¹ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955. С. 291.

я очень рад. Я сам не был, а потом узнал, что будет считка. Тоже хорошо, — мне и не дали знать ничего”¹.

Что же обрадовало Головина? Вероятно, не то, что Андреев „не годится” для роли Дон Карлоса. Хорошо зная крутой и капризный характер Шалапина, он, должно быть, остался доволен его отказом от руководства постановкой, поскольку все было им „раскассировано”. Знаменитый художник, привыкший стоять у истоков готовящегося спектакля, не был приглашен на „считку”. Будучи человеком подозрительным и крайне обидчивым, он на этот раз не только не обиделся, но даже высказал свое удовлетворение по поводу случившегося. Можно с уверенностью утверждать, что ему решительно не хотелось сотрудничать с Шалапиным-режиссером. Головин был уверен в приглашении Мейерхольда — друга и единомышленника, с которым он работал в полном контакте и согласии. Так оно в конечном счете и произошло, но для этого понадобилось около трех лет.

Весной 1916 года полным ходом шло изготовление декораций по эскизам Головина, созданным при ближайшем участии Мейерхольда, работавшего над „Каменным гостем” с громадным энтузиазмом. Его безмерно восхищал Пушкин, чье поэтическое слово сплелось с музыкой Даргомыжского в единое целое.

Пятого ноября 1916 года Мейерхольд писал художнице В. В. Сафоновой: „Теперь я в Мариинском театре. Ставлю „Каменного гостя” Пушкина — Даргомыжского. Как счастлив, что Студия моя открывается в дни, когда я пьян от пенящейся влаги пушкинских стихов, влитых в тончайшее стекло изысканного Даргомыжского”².

Мейерхольд не только „пьянел” от пушкинских стихов, но и понял все могущество Пушкина, опыт которого как драматурга и теоретика театра усвоили Гоголь и Лермонтов. Эта триада, по его убеждению, постигла сокровеннейшие тайны сцены, впоследствии утраченные. Об этом он писал в книге „О театре”, опубликованной в 1913 году в Петербурге, об этом он упорно размышлял и в период постановки „Маскарада” и „Каменного гостя”.

Пушкин, Гоголь, Лермонтов создали театр, проникнутый подлинной театральностью, динамизмом, действенностью, острой драматургической интригой, а Тургенев и вслед за ним Чехов противопоставили этой поэтике театр настроений, повествовательный по своей художественной структуре, изменив, таким образом, заветам великой триады. Такого рода концепцию Мейерхольд кратко, но весьма категорично сформулировал

¹ Головин А. Я. Цит. кн. С. 182.

² Мейерхольд В. Э. Переписка. 1896 — 1939. М., 1976. С. 185.

в датированном 12 июня 1916 года письме к писателю и драматургу В. К. Зайцеву. В нем мы читаем: „Путь русского театра, верно взятый Пушкиным, Лермонтовым и Гоголем, начал сбивать первый Тургенев, потом этот путь был сильно отведен в сторону Чеховым. Всякий из современных беллетристов, воспитанный на хороших традициях, если он берется за пьесу, непременно идет по пути тургеневско-чеховскому. Но такие пьесы, как бы хорошо они ни были написаны, не могут считаться пьесами только потому, что они изменили традициям русского театра 30 – 40-х годов”¹.

Сознавая крайнюю тенденциозность своих суждений о процессе развития русской драматургии, Мейерхольд тем не менее отстаивал их: они были подспорьем для его режиссерских решений „Маскарада” и „Каменного гостя”.

В 1915 году Александр Бенуа поставил в МХАТе три „маленькие трагедии” Пушкина: „Пир во время чумы”, „Моцарт и Сальери” (обе вместе со К. С. Станиславским) и „Каменный гость” (вместе с В. И. Немировичем-Данченко).

Мейерхольд, которого в это время волновала, будоражила, тревожила пушкинская драматургия, откликнулся на этот спектакль не просто рецензией, а обширной статьей теоретического плана.

В этой статье он резко упрекает Бенуа за огрубление, отяжеление Пушкина, за перенасыщение сцены бытовыми предметами, за придуманный термин „душевный реализм”, за полное пренебрежение к темпу и ритму „маленьких трагедий”. Мейерхольд пишет: „Отчего же выплыло на сцену то именно, чего поэт больше всего не хотел: внешнее правдоподобие, грубый мелочный натурализм? Неужели Вы думаете, Александр Николаевич [Бенуа], что Пушкин говорил о том по-детски придуманном Вами „душевном реализме”, когда он требовал от драматического писателя „истину страстей, правдоподобие чувствований з предполагаемых обстоятельствах”? Режиссер, хоть он и предоставил своим актерам „выявляться непосредственно”, должен был объяснить им, что это значит: „истина страстей”; ведь это музыкальный термин. Найти музыку страстей в пушкинских драмах – не значит ли это подслушать все тонкости мелодии стиха, постичь тайны ритмов всех частей музыкального строения. А „душевный реализм”, изобретенный Бенуа, видели мы, что это такое... „Душевный реализм” был налицо у Станиславского², но почему режиссер не научил этого

¹ Мейерхольд В. Э. Переписка. 1896 – 1939. С. 181.

² Исполнитель роли Сальери в „Моцарте и Сальери”.

гибкого актера произносить стихи как стихи, а не как прозу? „Душевный реализм“ лез из всех пор сладкого испанца Качалова, но почему этот актер походил, как кто-то остроумно заметил, на „присяжного поверенного“? „Душевный реализм“ был у Доны Анны, но ведь артистка, переживавшая ее (и не изобразившая ее), не дала ни одной из черт, которыми наделен этот образ... С помощью „душевного реализма“ и „жизненной игры“ маленькая драма, написанная в стихах и полная волшебства, звучит со сцены точно инсценированное либретто при афишах”¹.

В мою задачу не входит анализ оценок, данных Мейерхольдом исполнителям пушкинского спектакля в МХАТе. Мало вероятно, что такой выдающийся актер, как В. И. Качалов, игра которого отличалась исключительным благородством и изяществом пластики, богатейшими тембрами и нюансами феноменального голосового аппарата, напоминал „присяжного поверенного“. Что касается Станиславского, то он сам с присущей ему беспощадной откровенностью признал свое исполнение роли Сальери неудавшимся. Но дело не в объективности или субъективности оценок актерской игры. Важнее другое: Мейерхольд решительно отвергает концепцию Бенуа, приземлившего Пушкина, навязавшего ему так называемую житейскую правду, противостоящую художественной правде, перечеркнувшего высокую поэзию, стихию яркой театральности, что составляет важнейшую особенность „Каменного гостя“ и других „маленьких трагедий“.

Мейерхольд чрезвычайно дорожил одним из основополагающих тезисов пушкинской театральной эстетики. Он гласит: „Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством”². Бенуа пожертвовал „волшебством“ ради плоского, примитивного реализма и совершил тем самым, по утверждению Мейерхольда, непростибельную ошибку, ибо он исказил Пушкина.

Мейерхольд восклицает: „Самый ужасный удар „чувству соразмерности и сообразности“ нанес Бенуа, конечно, тем, что Дон Жуан³ и статуя Командора не проваливаются. Не в этом ли заключительном аккорде апогей достигнутого Пушкиным волшебства драмы, призванного потрясти все струны нашего воображения?”⁴

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 279 – 280.

² Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 7. М., 1958. С. 213.

³ Пушкинский Дон Гуан, согласно установившейся в XIX веке традиции, именуется Мейерхольдом Дон Жуаном.

⁴ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 277.

Что сделал Бенуа? Он решил реалистически мотивировать и „оправдать“ гибель Дон Гуана, который, вопреки Пушкину, падает у ног статуи Командора, как бы от разрыва сердца, вследствие перенесенных переживаний и волнений.

Такого рода курьез, к сожалению, бытует в современном театре и у нас, и за рубежом. Иные режиссеры почему-то стремятся к нарочитому снижению образа Дон Жуана в моцартовской опере и придают ему черты преждевременной старости, физической немощи, неполноценности, что якобы становится реальной причиной его прозаической, отнюдь не мистической смерти. Надо ли доказывать, что такие измышления, питающиеся так называемым здравым смыслом, ничего общего не имеют с музыкой Моцарта и вступают с ней в кричащее противоречие.

Другие режиссеры, опасаясь упреков в мистике, стыдливо камуфлируют при помощи различных ухищрений и статую Командора, и призрак графини в „Пиковой даме“, и ведьм в „Макбете“, подменяя поэтическую фантазию великих драматургов убогим рационализмом.

В противоположность Александру Бенуа, дискутируя с ним, Мейерхольд излагает в статье свое понимание художественной природы и стиля отдельных сцен пушкинского „Каменного гостя“, которое будет реализовано в постановке оперы Даргомыжского. Режиссер пишет: „Неужели Бенуа не почувствовал, как важно, чтобы с самого начала сцены у памятника Дон Жуан и Дона Анна вели свой диалог в присутствии третьего лица, столько же каменного, сколько и живого Командора? Статую Командора, как и в сцене IV, так и здесь, в сцене III, должен изображать актер. Неподвижность живого тела, изображающего мрамор, вызвана произвести на зрителя тот специфически театральный ужас, которого так ждет Пушкин от волшебства драмы... Разве не волшебством (что тут реального?) звучит та вызывающая „смех“ и „ужас“ сцена, когда в комнату Лауры входит Дон Жуан. Войдя, Жуан мчит сцену от поцелуя к убийству Дон Карлоса с такой стремительностью, что для того, чтобы вполне насладиться технической ловкостью поэта в этом появлении, кто не захочет много раз перечесть эту короткую сцену?.. И дальше та же стремительность: только что промелькнула ремарка „Дон Жуан осматривает тело“, и вы сию же секунду видите Жуана снова целующим Лауру. Надо быть музыкантом, чтобы понять всю силу значения той быстроты, с какою течет время у Пушкина в его „Каменном госте“¹.

Мейерхольд не создал в литературной форме цельной концепции пушкинского „Каменного гостя“, но отдельные наблю-

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 277.

дения и мысли, связанные с этой „маленькой трагедией“, представляют большую ценность, поучительную для режиссеров наших дней.

2

Известно, что в основе сюжета о Дон Жуане лежит старинная испанская легенда о распутном и озорном рыцаре, погибающем от рукопожатия статуи убитого им человека.

Сюжет этот был впервые обработан драматургом Тирсо де Молиной в замечательной пьесе „Севильский озорник, или Каменный гость“ (1630). Однако Дон Жуан обязан своей мировой славой в первую очередь Мольеру — автору пятиактной комедии „Дон Жуан, или Каменный гость“ (1665). Именно от нее протягивается живая нить к различным творениям на донжуановскую тему, возникшим на протяжении XVIII и XIX веков в области музыки, драматургии, прозы и поэзии.

Опера Моцарта, написанная на либретто Лоренцо да Понте, несомненно, пронизана мотивами, деталями, фабульными ходами, заимствованными у Мольера. Пушкин тоже испытал в той или иной мере влияние любимого им гениального французского комедиографа, заимствуя отдельные штрихи и подробности из моцартовской „веселой драмы“. Вспомним хотя бы эпиграф и имя слуги героя — Лепорелло — из оперы Моцарта.

Нет, разумеется, никакой нужды говорить о том, что Пушкин создал совершенно оригинальное произведение. Следуя традиции, он одновременно по-своему ее переосмыслил. Но как? В каком плане?

Споры о „Каменном госте“ и других „маленьких трагедиях“ до сих пор не умолкают. Новые поколения пушкинистов полемизируют со своими предшественниками, опровергают их суждения, выдвигают свои собственные концепции, которые в свою очередь будут подвергаться критике. В этом нет ничего удивительного, ибо маленькие по размеру пушкинские пьесы обладают гигантской идейно-художественной емкостью. Материал в них до предела спрессован, сконцентрирован, и добраться до его сути — задача не из легких.

В. Г. Белинский был одним из первых, кто очень высоко оценил „маленькие трагедии“, особо выделив в этом цикле „Каменного гостя“. Великий критик писал: „Для кого существует искусство как искусство, в его идеале, в его отвлеченной сущности, для того „Каменный гость“ не может не казаться, без всякого сравнения, лучшим и высшим в художественном отношении созданием Пушкина... Какая дивная гармония между идеею и формой, какой стих, прозрачный, мягкий и упругий,

как волна, благозвучный, как музыка! Какая кисть, широкая, смелая, как будто небрежная! Какая античная благородная простота стиля! Какие роскошные картины волшебной страны, где ночь лимоном и лавром пахнет!..¹

Написав эти восторженные строки, Белинский тем не менее приходит к выводу, что „Каменный гость“ не может рассчитывать на широкую популярность, так как он предназначен для немногих, способных оценить, понять и полюбить его.

Применительно к опере Даргомыжского слова Белинского стали пророческими. Впрочем, и на драматической сцене „Каменный гость“ оказался очень редким гостем.

Сложность восприятия пушкинского шедевра обусловила сложность его истолкования. В оценках сущности и судьбы героев этой „маленькой трагедии“ сталкиваются на протяжении многих десятилетий самые противоположные мнения. Наибольшие споры вызывала и поныне вызывает центральная фигура пьесы — Дон Гуан.

Некоторые исследователи беспощадно судят его по этическим нормам нашего времени, абстрагируя героя от породившей его конкретно-исторической среды, что совершенно неправильно. Другие склонны чрезмерно идеализировать Дон Гуана, рисовать его портрет розовыми красками. Именно такая тенденция дает о себе знать в книге С. Б. Рассадина „Драматург Пушкин“. Глава, посвященная „Каменному гостю“, носит демонстративно-полюемическое заглавие „Наказание без преступления“.

Обыгрывая название знаменитого романа, автор тщательно охраняет Дон Гуана от упреков и порицаний. Он создает трогательный образ героя, превращая его при помощи разного рода аналогий чуть ли не в alter ego самого Пушкина.

Пушкин, как известно, был тончайшим знатоком и ценителем Мольера. Он восхищался его гением, называл его имя в одном ряду с Шекспиром и Гете. По авторитетному свидетельству П. В. Анненкова, Пушкин сделал Гоголю „порядочный выговор“ за недооценку Мольера; он советовал ему учиться именно у автора „Тартюфа“ и „Дон Жуана“ искусству построения характеров.

Вот почему настойчивое стремление многих литературоведов установить водораздел между „Каменным гостем“ и „Дон Жуаном“, контрастно противопоставить их друг другу мне представляется глубоко ошибочным. Делается это под флагом мнимой защиты Пушкина (как будто он нуждается в защите!) от мнимых посягательств на его оригинальность и самостоя-

¹ Белинский В. Г. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. М., 1948. С. 629 — 630.

тельность. Думается, что, случись нечто подобное при жизни Пушкина, он бы, вероятно, энергично отбивался от такого рода защитников.

На мой взгляд, соотношение между героями „Каменного гостя“ и „Дон Жуана“ строились по принципу сходства и различия. Пушкин не был бы Пушкиным, если бы он не сделал художественных открытий в интерпретации „вечного образа“ Дон Жуана.

В мою задачу не входит сравнительный анализ текстов обеих пьес, но мне кажется важным кратко отметить моменты сходства между обоими героями. С мольеровским Дон Жуаном Дон Гуана сближает многое: несокрушимая жизнерадостность, эстетизация безудержной плотской страсти, бесстрашие, удаль, горделивое ощущение своей неотразимости, полная беззаботность, безграничная свобода воли, блестящее красноречие, чувство злого юмора (например, прямой реминисценцией из Мольера звучит колючая фраза Дон Гуана, обращенная к Командору: „...он человек разумный // И, верно, присмирел с тех пор, как умер“), презрение к предрассудкам и суевериям, насмешки над человеческим тщеславием: так, Дон Гуан, глядя на статую Командора, восклицает:

Каким он здесь представлен исполином!
Какие плечи! что за Геркулес!..
А сам покойник мал был и щедушен,
Здесь, став на цыпочки, не мог бы руку
До своего он носу дотянуть.

Этот великолепный пассаж является парафразой на тему иронических рассуждений мольеровского Дон Жуана перед гробницей Командора. В своеобразном демократизме испанского гранда, относящегося по-дружески к Лепорелло, Дон Гуан также почти сливается с мольеровским героем.

Следуя традиции, Пушкин закрепляет за Дон Гуаном дурную славу, закрепляет реноме не легкомысленного волокиты, а облазителя, развратника, циника, растаптывающего чужие жизни, не способного испытывать угрызения совести и раскаяние (и это теснейшим образом сближает его с мольеровским героем). Подобно Дон Жуану, он убежден в том, что ему все дозволено, поскольку он принадлежит к высшей испанской знати. Сам король оказывает ему покровительство, спасает его от мести родственников убитых им на дуэлях людей.

Но это в предыстории сюжета „маленькой трагедии“. Сюжет открывается появлением Дон Гуана „у ворот Мадрита“, у Антоньева монастыря, однако за героем тянется длинный шлейф не только любовных авантюр — он запятнал свое имя бесчестными поступками и злом.

В финальной сцене с Доной Анной Гуан признается, что

молва о нем, как о злодее и изверге, „быть может, не совсем неправа“. Обдуманное слово „быть может“ как бы уменьшает, смягчает его вину, но не отрицает ее, не оправдывает Дон Гуана. В следующих фразах, повторяя свое „быть может“, он впервые вспоминает о своей нечистой совести:

На совести усталой много зла,
Быть может, тяготует. Так, разврата
Я долго был покорный ученик...

Исследователи, идеализирующие пушкинского героя, не обращают никакого внимания на это признание. Они самоотверженно защищают Дон Гуана от самого Дон Гуана; вместе с тем они настаивают на том, что в последней сцене „маленькой трагедии“ Гуан, страстно влюбленный в Дону Анну, говорил правду, только правду, абсолютную правду.

Вспоминая о зле, лежащем на „совести усталой“, Дон Гуан, конечно, не взводил на себя напраслину, не клеветал на себя. В этом, казалось бы, не было никакого смысла. Но что значит это уклончивое „быть может“? Оно, как мне кажется, вносит в исповедь героя момент колебания и сомнения в духе раблезианского „peut-être“ (быть может), транспортированного в нравственно-бытовую сферу.

Я не случайно напоминаю об изречении Франсуа Рабле. И вот почему. На другой день после окончания „Каменного гостя“, 5 ноября 1830 года, Пушкин в письме к Прасковье Александровне Осиповой (оригинал по-французски) возвращается в ином контексте к еще не остывшей формуле Дон Гуана „быть может“. Рассуждая о таких понятиях, как несчастье и счастье, Пушкин пишет: „Но счастье... это великое „быть может“, как говорил Рабле о рае или вечности“¹. На пути к раскаянию Дон Гуана останавливало не великое, но малое „быть может“. Желая быть искренним и правдивым в последней, предсмертной сцене, Дон Гуан тем не менее уклоняется от полной правды, то приближаясь к ней, то отдаляясь от нее. Он, например, уверяет Дону Анну, что впервые в жизни полюбил и именно ее.

Дон Гуана: несколько не смущает другое признание, сделанное совсем недавно в беседе с Лепорелло о любви к Инезе:

Бедная Инеза!
Ее уж нет! как я любил ее!

И дальше следовало овеянное элегической грустью воспоминание о любимой Инезе.

Но что делает Пушкин, создавая сложный, пронизанный острейшими противоречиями образ героя? Элегия внезапно переключается в другую, беззаботно-веселую тональность.

¹ Пушкин А. С. Цит. собр. соч. Т. 10. С. 824 – 825.

В маленькой, чрезвычайно емкой по своему художественному содержанию сценке (она, по существу, экспонирует героя) Лепорелло в манере мольеровского Сганареля подтрунивает над Дон Гуаном, осуждая его. В заключительных репликах Лепорелло: „Ну, развеселились мы. Недолго нас покойницы тревожат” — так язвительно звучат и насмешка, и упрек, адресованные беспутному барину.

Интересно отметить, что Дон Гуан не одергивает Лепорелло, словно он и не услышал его иронии. Может быть, умный барин согласен в глубине души со своим слугой — постоянным его собеседником и доверенным лицом? (Мольеровский Дон Жуан, при всей аристократической гордыне, тоже относился с большой терпимостью к критическим нападкам Сганареля — порой очень резким.)

Дон Гуан, вопреки своим намерениям, не помчался, „усы плащом закрыв, а брови шляпой”, к Лауре. Его неожиданно остановило появление Доны Анны, пришедшей к гробнице Командора „за упокой души его молиться и плакать”. Эта встреча, которую можно назвать роковой, в конце концов решила участь героя.

Пушкин на крохотном пространстве своей пьесы с непостижимым искусством изобразил трех женщин. (Я говорю трех, потому что внесценический образ Инезы отличается удивительной художественной выразительностью.) Во взаимоотношениях с ними раскрываются в полной мере разные грани характера Дон Гуана.

Встречи с Инезой и Лаурой имеют очень большое значение для постижения Дон Гуана, но история любви к Доне Анне становится центром пьесы. И в этом, на мой взгляд, проявилось подлинное художественное новаторство Пушкина в истолковании донжуанской темы. В отличие и от Мольера, и от Моцарта, Пушкин вводит в сюжет мотив любовной страсти, кульминация которой совпадает с трагической гибелью героя.

При всем беспримерном лаконизме художественного изображения, любовь к Доне Анне имеет различные фазы. Поначалу она выступает в измененной, вульгарной форме сладострастия, которым преисполнен ненасытный Дон Гуан. В этом плане он традиционен, поскольку над ним властвует инерция сладострастника-соблазнителя *par excellence* (по преимуществу). Его изощренная фантазия возбудилась даже при виде „узынькой пятки” закутанной в черное покрывало Доны Анны. Наблюдательный Лепорелло язвит по этому поводу с полным знанием повадок своего хозяина.

Пушкин резко заостряет ситуацию первой встречи с Доной Анной. Интерес Гуана к незнакомке с „узынькой пяткой” внезапно приобретает особый накал, когда он узнает от монаха

ее имя. Гуан ошеломлен. Это выражено в экспрессивной, возбужденной интонации его реплики:

Дона Анна

Де Сольва! как! супруга командора
Убитого... не помню кем?

Но вместо того чтобы избежать мучительной для обоих встречи, Дон Гуан, наоборот, стремится к ней. Такая встреча ему представляется чрезвычайно заманчивой. Он выпытывает у монаха сведения о Доне Анне. Для чего? Разумеется, не для того, чтобы выразить чувство сожаления или сострадания. Соблазнитель уповает на любовную удачу. Ему важно одержать двойную победу. Муж Доны Анны был им убит на дуэли, „а был он горд и смел — и дух имел суровый“. А вот теперь представился счастливый случай вступить в другой, любовный поединок с вдовой покойника, одолеть и ее.

Нечто подобное обуревало шекспировского Ричарда III, обольщавшего леди Анну. Хотя убийца и изверг Ричард не имеет ничего общего с Дон Гуаном, но в самой ситуации обольщения жены убитого существует несомненная аналогия. Об этом, конечно, не мог знать Дон Гуан, но об этом знал Пушкин.

Лепорелло не был ни строгим моралистом, ни ханжой. Служа у такого человека, как Дон Гуан, он ко многому притерпелся, но когда барин объявил ему о своем намерении познакомиться с Доной Анной („Слушай, Лепорелло, // Я с нею познакомлюсь“), Лепорелло справедливо осудил его, зная по долгому опыту, с какой целью знакомится с женщинами Дон Гуан. Слуга с глубокой укоризной говорит ему на своем немудреном, но замечательно выразительном простонародном языке:

...Мужа повалил

Да хочет поглядеть на вдовы слезы.
Бессовестный!

Лепорелло, вероятно, подобрал бы более хлесткий, более резкий эпитет, но он слуга — человек подневольный. Мне кажется, что нравственная оценка, данная им безнравственному намерению Дон Гуана, безупречно точна.

А почему Дон Гуан не разбил своего слугу, как он это зачастую делал, не поставил его на место за непрошенный урок морали? Может быть, он просто не принимает всерьез разговоры Лепорелло? Нет, это не так. Он считается с мнением слуги — собеседника и постоянного спутника. Из лирического монолога Дон Гуана мы узнаем, например, что он обсуждал с Лепорелло достоинства и недостатки Инезы: „Ты, кажется, ее не находил красавицей“.

Словоохотливый Гуан не отвечает на упрек Лепорелло,

потому что он понимает его правоту, но Дон Гуан перестал бы быть Дон Гуаном, если бы он отказался от задуманной любовной авантюры, да еще из ряда вон выходящей.

3

Мейерхольд очень верно почувствовал феноменальную стремительность движения сюжета „Каменного гостя“. Он энергично подчеркивал особое значение той быстроты, с какою течет время у Пушкина в его „маленькой трагедии“. Режиссер доказывает свою мысль, анализируя фрагменты второй сцены пьесы. Действительно, в ней происходят события, которых могло бы хватить на целую, скажем, трехактную драму.

В доме юной актрисы и певицы Лауры возникают, развертываются, сплетаясь в один драматургический узел, различные темы. Темы музыки, искусства, красоты, любви, ненависти, смерти.

Любовь, являющаяся тематическим лейтмотивом всего „Каменного гостя“¹, трактуется во второй сцене в двух планах: поэтически-возвышенном и плотски-чувственном. Один из гостей Лауры восторженно восклицает:

...Из наслаждений жизни
Одной любви музыка уступает;
Но и любовь мелодия...

По ходу сюжета эта мелодия приобретает неожиданные модуляции, меняющие ее высокий строй. Верность в любви для Лауры — понятие отвлеченное, туманное, почти нереальное.

Одна и та же эпоха Ренессанса, волнуемое дыхание которой так явственно ощущается в „Каменном госте“, взрастила, сформировала Ромео и Джульетту, Дон Гуана и Лауру. В финале второй сцены привязанные друг к другу, по-своему любящие друг друга Гуан и Лаура заводят приличия ради чисто формальный разговор о верности. Ведут они его, как бы скрывая улыбки. Создается впечатление, что если бы беседа затянулась, то любовники прыснули бы со смеху.

Лаура наделена громадным ренессансным жизнелюбием, она не признает никаких ограничений и преград для своей индивидуальной воли. В этом плане Лаура — живая параллель Гуана. Я бы условно назвал ее Доной Гуанитой, не претендуя на то, что этим полностью исчерпывается ее характеристика.

¹ Известно, что эти великолепные строки, которыми Пушкин, вероятно, очень дорожил, были им вписаны в альбом знаменитой польской пианистки Марии Шимановской 1 марта 1828 года, то есть до окончательного завершения „Каменного гостя“.

Лаура страшится за жизнь Гуана, а не Карлоса — последнего своего избранника. Из ее груди во время их поединка вырывается крик: „Ай! Ай! Гуан!..” И по авторской ремарке, она „кидается на постель”. Пушкин — предельно скупой на ремарки — счел необходимым указать на эту экспрессивную деталь, подчеркивающую неподдельное волнение и страх за судьбу любимого, дорогого человека.

Мне бы хотелось отметить, что в финале „Каменного гостя” при появлении статуи Командора Гуан, опасаясь за любимую женщину, тоже издает крик: „О боже! Дона Анна!” На мой взгляд, эта текстуальная перекличка не случайна, она чрезвычайно существенна, она говорит о тождестве душевного состояния Лауры и Гуана, хотя они и действуют в различных обстоятельствах. Оба они стремились так или иначе защитить своих любимых от двух мстителей — Дон Карлоса и Командора.

Убийство Карлоса, пусть вынужденное, пусть продиктованное культом рыцарской чести, но все-таки убийство, Лаура воспринимает как шалость, как „вечные проказы” Дон Гуана. Она и гордится своим умелым любовником, и выражает легкую досаду по поводу случившегося.

Думается, что Пушкин, рисуя этот удивительный по своей психологической сложности эпизод, стремился, пользуясь его собственными словами, „воскресить минувший век во всей его истине”. Слова эти были сказаны по другому поводу, но они, несомненно, имеют расширительное значение. В „минувшем веке”, в данном случае в ренессансную эпоху, породившую Дон Гуана и Лауру, дуэль была неотрывна от дворянского быта и в исторически обусловленном сознании носила на себе печать обыденности.

Но вот в финале второй сцены Пушкин, по-моему, вводит мотив исключительности в характеристики Дон Гуана и Лауры (здесь они сливаются воедино, она становится Доной Гуанитой): любовники не желают упускать долгожданной ночи и тело Дон Карлоса не является помехой для любовных утех. Лаура лишь на одно мгновение заколебалась: „Постой... при мертвом!..”

Гарсиа Лорка в статье „Теория и игра беса” писал: „Во всех странах смерть означает конец. Она приходит — и занавес падает. А в Испании нет... Мертвец в Испании — более живой, чем мертвец в любом другом месте земного шара: его профиль ранит, как лезвие бритвы!”¹

Если воспользоваться сложным метафорическим языком Гарсиа Лорки, то мертвый испанец Дон Карлос обречен, подобно живому, на роль стража, он будет всю ночь стеречь Дон

¹ Гарсиа Лорка Федерико. Об искусстве. М., 1971. С. 83.

Гуана. В этой концовке второй сцены „Каменного гостя“, по моему убеждению, берет начало, исподволь возникает знаменитая и столь дискуссионная тема приглашения статуи Командора в комнату Доны Анны. Параллельная структура финалов второй и четвертой сцен пьесы для меня не подлежит сомнению. Эта параллель глубоко таится в пушкинском замысле.

Но вернемся к Лауре. До появления Гуана она предстает в ореоле цветущей юности, гордости, таланта. Гости восторженно отзываются о ее сегодняшнем спектакле, в котором она играла с необычайной искренностью и глубиной.

Ее две песни чаруют и пленяют. Слова к ним, как сообщает Лаура, сочинил Дон Гуан. Пушкину понадобилось наделять своего героя поэтическим даром (еще одна неожиданная краска в его портрете). Мы не слышим, однако, слов этих песен. Пушкин ограничивается ремаркой: „Поет“ (о Лауре). Остается неизвестным, что именно она поет. В „Пире во время чумы“ после такой же ремарки звучат гениальные стихи для гимна Председателя и стихи для песни Мери. Пушкин по неизвестным причинам не показал, как, в каком стиле сочиняет Дон Гуан, хотя его монологи в третьей и четвертой сценах исполнены блестящего красноречия и патетики.

Как указал академик М. П. Алексеев, в представлении Белинского и многих русских читателей пушкинские стихотворения „Ночной зефир“ и „Я здесь, Инезилья“ должны были войти в драму „Каменный гость“ в качестве песен Лауры¹. Эти предположения нельзя принять с полной уверенностью. Мы знаем, что Даргомыжский, будучи современником и Пушкина, и Белинского, воспользовался для своей оперы только лишь стихотворением „Я здесь, Инезилья“.

Лауре в высшей степени свойственно чувство собственного достоинства. Будучи простолюдинкой (о чем свидетельствует ее актерская профессия), Лаура имеет самые высокие представления о специфической кастильской чести, исторически свойственной не только аристократии, но и народу Испании. В этом плане Лаура сродни многим героиням Лопе де Вега, Кальдерона, Тирсо де Молины и других драматургов испанского Возрождения.

Когда Дон Карлос оскорбил бранными словами отсутствующего Гуана и назвал Лауру „дурой“, она пригрозила смыть кровью нанесенное ей и Дон Гуану оскорбление. Великолепна ярость Лауры:

Ты с ума сошел?
Да я сейчас велю тебя зарезать
Моим слугам, хоть ты испанский гранд.

¹ Алексеев М. П. Очерки испано-русских литературных отношений XVI – XIX вв. Л.: Ленинградский университет, 1964. С. 160 – 161.

Поначалу испанский гранд проявляет присущую ему сме-
лость: „Зови же их“, но потом он просит прощения у просто-
людинки-актрисы. После гневной вспышки наступает прими-
рение, но Дон Карлос, прежде чем заключить в объятия Лауру,
сурово ее поучает, упрекает за беззаботность, за бездумие и лег-
комыслие, за неумение взглянуть в будущее, которое, по его
убеждению, безотраднo и мрачно:

Ты молода... и будешь молода
Еще лет пять иль шесть...

.....
Но когда
Пора пройдет, когда твои глаза
Впадут и веки, сморщась, почернеют
И седина в косе твоей мелькнет,
И будут называть тебя старухой,
Тогда — что скажешь ты?

Но восемнадцатилетняя Лаура вообще не желает думать
о будущем, она живет настоящим, стремясь испытать всю пол-
ноту жизни со всеми ее радостями, в том числе и плотскими.
В ней воплощен ренессансный оптимизм, а Дон Карлос проник-
нут духом средневековья.

Казалось бы, гордая Лаура должна была страшно обидеться
и бурно реагировать на карканье бестактного, грубого пропов-
ведника. Почему она этого не делает? Да потому, что „сию
минуту“ она его любит и потому прощает. Это очень важная
психологическая подробность для постижения характера пуш-
кинской героини.

Миролюбиво, ласково настроенная Лаура призывает Карлоса
к созерцанию красоты природы, которую она очень тонко
и поэтично чувствует. Лаура как бы посвящает ему вдохно-
венный, прекраснейший монолог о прелести мадридской ночи.

По-видимому, угрюмый Карлос, заколдованный Лаурой,
улыбнулся. С его уст срываются два слова, исполненные, я бы
сказал, улыбочивой нежности: „Милый демон!“ И сразу же
вслед за ними, без малейшей паузы возникает тревога, отмечен-
ная пушкинской ремаркой: „Стучат“. За дверь властно звучит
голос: „Гей! Лаура!“ В комнату вместе с Дон Гуаном неслышно
входит смерть. Сплетение двух тем — любви и смерти — придает
финалу второй сцены небывалую терпкость и остроту.

В третьей сцене пьесы мы снова встречаем Дон Гуана у „па-
мятника командора“. Его первый монолог начинается словами,
подводящими некий итог происшедшему совсем недавно:

Все к лучшему: нечаянно убив
Дон Карлоса, отшельником смиренным
Я скрылся здесь...

Зачем Дон Гуан сообщает об убийстве Дон Карлоса? Ведь
оно было показано в предыдущей сцене. Может быть, здесь

допущена маленькая оплошность тавтологического плана? Ни в коем случае. Пушкину, на мой взгляд, важно, чтобы зрители услышали оценку содеянного из уст героя не в минуту последующего азарта, а по прошествии какого-то срока, когда можно собраться с мыслями, что и сделал Дон Гуан. Но как?

Когда современник Пушкина Евгений Онегин тоже „нечаянно“ убил Ленского, то это повергло его в смятение: „окровавленная тень ему являлась каждый день“. А вот современник, скажем, Бенвенуто Челлини, не столько скульптора, сколько бретера, — Дон Гуан по простоте душевной полагает, что ничего особенного не произошло: „нечаянно“ убил, и баста! Стоит ли на это тратить слова, тем более эмоции? И вообще „все к лучшему“.

Здесь снова и снова проявилась поразительная психологическая зоркость Пушкина, его несравненное умение проникать в характер других народов, постигать дух других стран и эпох.

Нам неизвестно, сколько времени прошло после ночи, проведенной у Лауры. Время в „Каменном госте“, как уже отмечалось, чрезвычайно быстротечно, но и оно имеет свой отсчет.

Для того, чтобы овладеть Инезой, Гуану, по точной „справке“ Лепорелло, понадобилось три месяца — это целая вечность для стремительного Гуана. До первого любовного признания Доне Анне прошло, вероятно, немало дней. Они были потрачены на то, чтобы обратить на себя внимание скорбящей вдовы командора, и в этом он, кажется, преуспел. То был первый этап планомерной осады. Пушкин, так сказать, показывает деловую практику истинного оболъстителя, добывающего победу без труда, терпения и находчивости. Для того чтобы не вспугнуть свою жертву, он безмолвно являлся перед ней под маской „смирненного отшельника“, присвоив себе не только чужую одежду, но и чужое имя — Диего де Кальвадо. Это отличительный знак притворства и лицедейства, которыми также наделены Дон Жуаны Тирсо де Молины, Мольера и Моцарта.

Когда наступила пора заговорить с Доной Анной, Гуан попробовал репетировать вступление, но опыт ему подсказал, что заученные фразы не могут сравниться с вольной импровизацией, вдохновенным мастером которой он был. Гуан не без гордости называет себя „импровизатором любовной песни“. И действительно, чувственная страсть эстетизируется Дон Гуаном, облакается в яркую, блестящую, изысканнейшую форму. Первый монолог, обращенный к Доне Анне, не что иное, как гениальная импровизация на заданную самим Дон Гуаном тему.

Иные исследователи принимают этот пламенный монолог за выражение пламенной любви к Доне Анне, но они не учитывают того, что перед тем, как произнести его, Дон Гуан дело-

вито сообщает о своей тактике, репетирует начало признания. О Доне Анне он говорит:

...И вижу каждый день
Мою прелестную вдову...

Нетрудно заметить кричащее противоречие между этой игровой формулой („прелестная вдова“) и текстом монолога.

Сверкающие каскады страстных слов Гуана ошеломляют Дону Анну. Ничего подобного ей никогда в жизни слышать не приходилось. Признания Гуана пугают, тревожат, но и глубоко волнуют. Сегодня она слышит Гуана впервые, но увидела она его гораздо раньше, не просто увидела какого-то молодого человека в монашеской сутане, а заметила его. Деталь весьма существенная, не скрывшаяся от глаз опытного соблазнителя. В начале третьей сцены он сообщает: „...и ею, мне кажется, замечен“. Слово „кажется“ Гуан употребляет, вероятно, из предосторожности, чтобы, как говорится, не сглазить.

Дона Анна, сопротивляясь натиску, настойчиво и даже грубо гонит прочь Гуана, но не прогоняет его. Почему? Да потому, что в глубине души она уже захвачена его любовными излияниями. Долг повелевает ей быть непреклонно-суровой, а пробудившийся интерес к неслыханно дерзкому обольстителю удерживает от решительных действий.

Эта внутренняя раздвоенность, изображенная Пушкиным с удивительной психологической достоверностью, послужила поводом для противоположных суждений о нравственном облике героини „Каменного гостя“.

Одной коротенькой, но очень многозначительной репликой неприступная Дона Анна выдает себя. „Если кто взойдет!...“ — не то спрашивает, не то восклицает она. Значит, ее страшит не Дон Гуан, а появление непрошенных свидетелей, которые могут бросить тень на безупречную репутацию вдовы Командора. Но находчивый Гуан заблаговременно позаботился о тайне этой встречи. „Решетка заперта“, — говорит он. Значит, внешнее приличие будет соблюдено.

Реплика Доны Анны, по существу, означает согласие на продолжение беседы, которая поначалу ей казалась недопустимой, недозволённой, возмутительной. Дона Анна продолжает тем не менее отбиваться от Гуана, одновременно притягивая его к себе невидимыми нитями, которые даже не мог сразу разглядеть прозорливейший соблазнитель. Он не верит своим ушам, когда Дона Анна внезапно назначает ему свиданье: „Завтра ко мне придите... Я вас приму; но вечером, позднее...“

Перед тем как покинуть гробницу мужа, Дона Анна, быть может, впервые ощутила свою громадную женскую власть над другим мужчиной, которого она способна сделать счастливым. И это наполняет ее гордостью. Дона Анна прерывает

восторги и сомнения Гуана („Я завтра вас увижу!“) нетерпеливой и несколько надменной, несколько снисходительной репликой расщедрившейся властительницы: „Да, завтра, завтра“.

И сразу же без переходов: „Как вас зовут?“ Гуан, в свою очередь, без малейшего промедления придумывает себе имя — Диего де Кальвадо. „Прощайте, Дон Диего“ — говорит, уходя, Дона Анна. Характерно, что она осведомляется об имени Гуана не до того, как ему было назначено свидание, а после этого. Сделав чересчур смелый шаг, она не пожелала отступить, но решила в последнюю минуту как-то обезопасить себя, наперед защитить себя хотя бы дворянским именем незнакомца, поразившего ее воображение.

Дона Анна пленила Гуана, став его пленницей. Некоторые пушкинисты полагают, что Дон Гуан освободил наивную, простодушную вдову от пут религиозных предрассудков, повлевающих ей хранить верность Командору, за которого она вышла замуж не по любви. В этом иные исследователи видят заслугу Дон Гуана, утверждавшего право на свободную любовь, враждебную всяческим догмам. Но они забывают о том, что Дона Анна, помимо религиозного долга, чтитла человеческий долг. Не любя Командора, она ценила его любовь и супружескую верность. В четвертой сцене она испытывает какое-то угрызение совести, а не страх перед религиозными запретами. Как укор, обращенный к самой себе, звучат ее слова:

Когда бы знали вы, как Дон Альвар
Меня любил! о, Дон Альвар уж верно
Не принял бы к себе влюбленной дамы,
Когда б он овдовел.

Это самопорицание мне представляется искренним и правдивым, хотя оно и не остановило влюбленную Дону Анну на пути к желанному сближению с Гуаном. Такое противоречие пронизывает собой все ее поведение с момента появления у гробницы Командора.

А вот Анна Ахматова не обнаружила никаких противоречий, она решительно не верит Доне Анне, упрекая ее в кокетстве и ханжестве. Об этом Ахматова в самой резкой форме писала в „Дополнениях“ к своей статье << „Каменный гость“ Пушкина >>. В них мы читаем: „Для Дон Гуана — Дона Анна ангел и спасение, для Пушкина — это очень кокетливая, любопытная, малодушная женщина и ханжа. N. В. Типичная католическая „дэвотка“ (святоша — И. Г.) под стать Каролине Собаньской. <... > Пушкин не прощает ей посмертной измены Командору, который был безупречен по отношению к ней и даже

Не принял бы к себе влюбленной дамы,
Когда б он овдовел”¹.

Само собой разумеется, что высказывание замечательной поэтессы представляет собой очень большой интерес. Тем не менее концепция Анны Ахматовой мне кажется чрезмерно заостренной, начисто исключающей сложность, которая, несомненно, наличествует в характере Доны Анны.

Если бы это было не так, то любовный роман, задуманный Гуаном, был бы лишен напряжения и пафоса и превратился в очередную авантюру предприимчивого соблазнителя. В пьесе происходит нечто другое. Когда Гуан добился свидания, его охватила бурная, ликующая радость, выраженная с огромным темпераментом и поразительной непосредственностью. Он делится своим счастьем с Лепорелло, на которого щедро распространяет избыток нежности:

Милый Лепорелло!
Я счастлив!.. „Завтра – вечером, позднее...”
Мой Лепорелло, завтра – приготовь ...
Я счастлив, как ребенок!

Лепорелло не мог предположить, что Дона Анна так далеко зашла, назначив свидание Дон Гуану. Он шокирован поведением вдовы Командора: „О вдовы, все вы таковы”.

Но Гуан пропускает мимо ушей хоть и беззлобное, но иронически-грустное резюме философствующего Лепорелло. Он находит новые определения, новые нюансы для выражения своей безмерной радости: „Я петь готов, я рад весь мир обнять”.

В экстазе Гуана мощно звучит тема торжества. Покорив вдову убитого им Командора, он одержал самую блестящую, самую беспримерную победу в своей жизни – отсюда его торжество.

Аморальная цель, поставленная им перед собой в начале сюжета, была достигнута мощью неотразимого обольстителя. Гуан духовно присвоил себе Дону Анну и полюбил свое творение. Импровизация любовной песни уступает место ярко вспыхнувшему подлинному чувству, не освободившемуся, однако, до конца от элементов игры, свойственной Дон Гуану как определенному психологическому типу. Таков главный итог первой встречи с Доной Анной.

В четвертой, последней сцене пьесы любовная тема Дон Гауна нарастает и ширится, но ей предшествует другая тема – одиозная по своему характеру.

Пушкин, сохраняя традиционный фабульный мотив приглашения статуи, придает ему совершенно новый аспект. Дон

¹ А х м а т о в а А н н а. Стихи и проза. Л., 1976. С. 544 – 545.

Гуан, снедаемый жадной триумфальной самоутверждения и безграничного своеволия, приглашает статую Командора не к себе, а в комнату Доны Анны, поручая ей стоять на часах во время любовного свидания. (Вспомним внешнюю структурную параллель с финальной сценой в комнате Лауры.)

Циничное решение Дон Гуана поглумиться над Командором и в конечном счете над его вдовой, одержать двойную победу над ними возникает внезапно. Интересно отметить, что о статуе Командора Дон Гуану напомнил с противоположной целью Лепорелло. Он опять-таки с укоризной спрашивает своего беспутного барина: „А Командор? Что скажет он об этом?“ То есть религиозно настроенный Лепорелло предостерегал таким способом Дон Гуана, имея в виду греховность предстоящего свидания с Доной Анной.

Для того чтобы как-то смутить Гуана, отговорить от неверного, с его точки зрения, шага, Лепорелло на ходу придумывает версию о разгневанной статуе:

Кажется, на вас она глядит
И сердится.

Вольнодумец Дон Гуан не верит в то, что статуи способны сердиться или кивать головой, называя это вздором: „Какой ты вздор несешь!“ — скажет он своему слуге.

Гуан приказывает Лепорелло пригласить статую Командора:

Ступай же, Лепорелло,
Проси ее пожаловать ко мне —
Нет, не ко мне — а к Доне Анне, завтра.

Это уточнение обусловлено циничной затеей Гуана, но и оно ему показалось недостаточным, неполным. Разбравшись перепуганного насмерть Лепорелло за трусость, Дон Гуан, уверенный в том, что ему все позволено, что ему совершенно незнакомо чувство страха перед всем потусторонним, сам обращается к статуе. Издевательски-торжественно звучит его приглашение:

Я, командор, прошу тебя прийти
К твоей вдове, где завтра буду я,
И стать на стороже в дверях. Что? будешь?

Когда статуя в знак согласия кивнула головой, в груди храбреца шевельнулся страх. То был мимолетный страх, ставший неотвратимо грозным, когда статуя Командора, символизирующая тему возмездия, обрела в финале дар речи и протянула свою каменную десницу Дон Гуану. Именно тогда этот „сверхчеловек“, которому все позволено, стал обыкновенным человеком — страдающим и любящим, и в момент гибели на его устах имя Доны Анны: „Я гибну — кончено — о Дона Анна!“

Нет надобности сколько-нибудь подробно говорить об исключительной роли Пушкина в истории русской музыки. Эта истина общеизвестна.

Для Даргомыжского Пушкин был духовным спутником на протяжении всей его жизни. В письме к Л. И. Кармалиной, датированном 1860 годом, композитор писал: „Что делать, не могу шагнуть без него!“¹ В четырнадцатилетнем возрасте он сочинил романс на текст пушкинского стихотворения „Здравный кубок“, а перед самой кончиной спел свою лебединую песню на слова „Каменного гостя“.

Создавая цикл „пушкинских романсов“, непреходящую художественную ценность, Даргомыжский (после „Эсмеральды“) стремился также воплотить на оперной сцене творения любимого поэта. В сороковых годах он написал смелое по замыслу произведение – лирическую оперу-балет „Торжество Вакха“, соединяя в одно целое оркестровые, вокальные и хореографические номера. Это было новшеством в русском музыкальном театре. Важно отметить, что текст одноименного стихотворения Пушкина не подвергся никаким изменениям или дополнениям. Он сохранил свою цельность и неприкосновенность. Композитор, вероятно, руководствовался в данном случае не только глубоким пиететом пред именем Пушкина, но и вполне осознанным эстетическим принципом, частично нарушенным в „Русалке“ и восстановленным в художественной структуре „Каменного гостя“.

Это облюбованная композитором „маленькая трагедия“ рассматривалась им как законченное и совершенное по своим художественным достоинствам оперное либретто, не нуждающееся ни в каких модификациях, обусловленных теми или иными правилами, нормативами, законами и традициями музыкального театра. По убеждению Даргомыжского, „Каменный гость“, предназначенный для драматической сцены, соответствовал по всем своим параметрам оперному жанру, освобожденному от нормативной эстетики.

Опыт, бесстрашно предпринятый Даргомыжским, вызвал к жизни ряд оперных произведений – от „Женитьбы“ Мусоргского до „Игроков“ Шостаковича.

Известно, что Пушкин считал роль либреттиста унижительной для настоящего поэта. Он, например, отчитывал П. А. Вяземского, написавшего вместе с Грибоедовым водевиль „Кто

¹ А. С. Даргомыжский. Автобиография. Письма. Воспоминания современников. Пг., 1922. С. 70.

брат? Кто сестра?" для А. Н. Верстовского: „Что тебе пришло в голову писать оперу и подчинить поэта музыканту? Чин чина почитай. Я бы и для Россини не пошевелился“¹.

Характерно, что строки эти писались в 1823 году из Одессы, где он восторгался „упоительным Россини“. Пушкин, как мы видим, разделял общепринятое мнение о второстепенной функции слова по отношению к музыке в оперном жанре. Он очень высоко ценил „чин“ поэта и не допускал мысли о подчинении этого „чина“ другому — „чину“ композитора, даже и в том случае, когда композитор носит имя Россини.

Правда, семь лет спустя Пушкин цитировал в эпиграфе к „Каменному гостю“ текст из моцартовского „Дон Жуана“, воздав, таким образом, косвенную похвалу либреттисту Да Понте. В ту же болдинскую осень в другой „маленькой трагедии“ он вспомнил о Бомарше, написавшем для Сальери либретто оперы „Тарар“, причем пушкинский Моцарт называет Бомарше гением, подчинившим тем не менее свой „чин“ „чину“ музыканта, и Пушкин вовсе не порицает его за это.

Таким образом, вся проблема приоритета слова или звука не поддается канонизации вследствие своей подвижности, обусловленной конкретной практикой в сфере оперного искусства.

В длительном вековом споре о соотношении поэзии и музыки Даргомыжский, как мне кажется, был ближе к Глюку, нежели к Моцарту. Уже в начале своего творческого пути он проявлял особо обостренное внимание к поэтическому слову. На это указывает глубокий знаток Даргомыжского М. С. Пекелис. Исследователь пишет: „...композитор уже не довольствуется общей связью, внешним соединением текста и музыки. Мелодия у него заметно индивидуализируется. Она словно рождается из выразительного прочтения данных стихов, вылепливается по этим словам. Профиль ее отражает звуковую форму определенного текста. Не всегда и не во всем мелодия молодого Даргомыжского интонационно выразительна. Однако приспособить эту мелодию к другим поэтическим текстам, как правило, очень трудно, для этого требуется коренная ее ломка, фактически — пересоздание“². Далее М. С. Пекелис пишет, что в распоряжении Даргомыжского „звуковой прут“, который он выгибает по слогам текста, пластично формируя таким образом очертания мелодии³.

Если пользоваться метафорой Пекелиса, то можно утверждать

¹ Пушкин А. С. Цит. собр. соч. Т. 10. С. 70.

² Пекелис М. А. Даргомыжский и его окружение. М., 1966. Т. 1. С. 302.

³ Там же.

дать, что Даргомыжский на протяжении всей своей жизни не выпускал из рук этот „звуковой прут“, приобретший исключительную гибкость в работе над „Каменным гостем“.

В известном письме к Л. И. Кармалиной, датированном 9 декабря 1857 года, Даргомыжский с огромной убежденностью формулирует свое художественное кредо: „Я не намерен снизводить... музыку до забавы. Хочу, чтобы звук выражал слово. Хочу правды“¹.

Это высказывание, звучащее как лозунг, как девиз, возникает в контексте длинного письма, носящего доверительный характер. Даргомыжский жалуется Любове Ивановне Кармалиной — своей ученице и другу — на творческое одиночество, на всеобщее непонимание его музыки, на пренебрежительное к нему отношение со стороны дирекции императорских театров: „Большинство наших любителей музыки и газетных писак не признает во мне вдохновения“².

Уязвленный композитор словно забыл о том, что совсем недавно, в 1856 году, не какой-нибудь „газетный писака“, а Александр Николаевич Серов опубликовал десять обширных и блестящих статей, посвященных „Русалке“, в которых с большой силой утверждаются выдающиеся художественные достоинства оперы.

Даргомыжскому как будто нет до этого никакого дела, он очень низко ставит и современную критику, и современных композиторов, которых он называет „бездарными“. (Напомним, что Глинки к этому времени не было на свете, а Мусоргский, Чайковский, Римский-Корсаков находились еще у порога творчества — кто ближе, кто дальше.)

По мнению Даргомыжского, миссия композитора высока и ответственна, поэтому он не имеет права „снизводить музыку до забавы“. Даргомыжскому претила ложь в искусстве. Он жаждал правды, источником которой может стать слово.

К подобной цели в той или иной степени стремились и другие композиторы XIX века, но они не были столь категоричны и непреклонны, как Даргомыжский. Так, например, Чайковский, преклоняясь перед гениальностью пушкинского романа, хотел, по его собственному признанию, «написать музыкальную иллюстрацию к „Онегину“» (из письма к С. И. Танееву от 24 января 1878 года). Говоря об образе Татьяны, Чайковский подчеркивал, что он пытался его „иллюстрировать музыкально“ (из письма к фон Мекк от 16 декабря 1877 года).

¹ А. С. Даргомыжский. Автобиография... С. 55.

² Там же.

Как видим, термин „иллюстрировать“, который рассматривается в наши дни только в негативном плане, не представлялся автору „Онегина“ снижающим или дискредитирующим художественное достоинство композитора. Характерно, что Чайковский не подвергает переоценке этот термин и после „Пиковой дамы“ и „Иоланты“, то есть тогда, когда он завершил свой путь гениального оперного композитора.

В ноябре 1892 года корреспондент журнала „Петербургская жизнь“ задал ему такой вопрос: „В оперных сочинениях музыка иллюстрирует, дополняет и разъясняет текст; но если музыкальная идея сливается со словом, то как именно достигается это слияние?“¹ Чайковский не только не опроверг формулу корреспондента об иллюстрирующей функции музыки в „оперных сочинениях“, но и закрепил ее в своем замечательном во многих отношениях ответе: „Трудно сказать. Большая или меньшая степень внутреннего родства между словом и иллюстрирующей его музыкой есть результат таинственного, от воли не зависящего процесса в творчестве, который описанию и выражению не поддается“².

Замечательно, что Чайковский, находившийся на вершине мировой славы, не сделал никаких попыток объяснить то, что, по его мнению, объяснению не подлечит (схоластические рассуждения о тайнах музыкального творчества были совершенно чужды этому великому художнику). Замечательно и другое: Чайковский, как мне кажется, полагал, что абсолютное слияние слова и музыки — понятие условное и абстрактное. Именно поэтому он с неотразимой убедительностью говорил только о „большей или меньшей степени внутреннего родства“, которое может возникнуть между этими двумя художественными категориями, а стремление к их тождеству, вероятно, и бесцельно, и вряд ли вообще осуществимо.

Думается, что было бы неверно искать такое тождество и в „Каменном госте“ Даргомыжского, несмотря на горячее желание композитора, чтобы „звук прямо выражал слово“.

Что касается тезиса Чайковского о музыке, иллюстрирующей слова, то его, очевидно, следует понимать не в буквальном, а в расширительном смысле, хотя он внешне выглядит как признание приоритета словесного текста над музыкальным. Иллюстрирование, по Чайковскому, — это творческое постижение замысла и слова поэта, обретающих неизбежно новую форму в жанре оперы.

В современном искусствознании существует довольно распространенное мнение о полном различии между „Онегиным“

¹ Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. С. 368.

² Там же.

Пушкина и „Онегиным“ Чайковского. Оно мне представляется столь же ошибочным, как и противоположное мнение о тождестве этих двух произведений. Речь может идти лишь о „большей или меньшей степени родства“. Эту замечательную формулу Чайковского можно распространить и на „Пиковую даму“, и на „Кармен“ Мериме — Бизе, и на „Войну и мир“ Толстого — Прокофьева, и на „Леди Макбет Мценского уезда“ Лескова — Шостаковича, и на многие другие первоклассные оперы.

Для Даргомыжского слово — источник правды, которой он соответственно добивался и в музыке. Композитор, должно быть, имел в виду не слово вообще, а полноценное, совершенное, художественно-правдивое слово. Он искал его у Пушкина для своей последней оперы, но это было сопряжено с колебаниями, сомнениями, недостаточной уверенностью в собственных силах. В начале шестидесятых годов Даргомыжский остановил свой выбор на „Каменном госте“, но его пугала сложность музыкального воплощения этой „маленькой трагедии“. В письме к Л. И. Кармалиной от 9 апреля 1868 года он сообщает: «„Каменный гость“ обратил мое внимание еще лет 5 тому назад, когда я был совершенно здоров, и я отшатнулся перед колоссальностью этой работы»¹.

Прошло несколько лет, и в 1866 году (а не в 1868-м, как иногда указывается в музыковедческой литературе) началась работа над „Каменным гостем“. Первое упоминание об этом находится в письме композитора к Л. И. Кармалиной от 17 июля 1866 года: „Не знаю, что будет нынешней зимой. Впрочем, я не совсем расстался с музой. Забавляюсь над „Дон Жуаном“ Пушкина. Пробую дело небывалое: пишу музыку на сцены „Каменного гостя“ — так, как они есть, не изменяя ни одного слова. Конечно, никто не станет этого слушать. Но чем же я-то хуже других? Для меня недурно“².

Даргомыжский, как видим, декларируя беспрецедентность своего замысла, вместе с тем опасается за его успех. Но с течением времени смелая, хотя и рискованная идея целиком и безраздельно овладела композитором.

Иные противники „Каменного гостя“ говорили об искусственности, холодности этой оперы, якобы наполненной кабинетной, „головной“ музыкой, измеренной и рассчитанной, лишенной творческого порыва. Между тем Даргомыжский сочинял „Каменного гостя“ с огромным вдохновением и душевным жаром. Он считал его главным делом своей жизни, властной художественной потребностью. В этом плане очень

¹ А. С. Даргомыжский. Автобиография... С. 124.

² Там же. С. 119.

характерно признание композитора, сделанное им известной певице Ю. Ф. Платоновой: „Но я пишу потому, что я не могу иначе: я должен писать, и именно так писать“¹. Само собой разумеется, что в признании этом слышится голос настоящего художника.

Цезарь Кюи — горячий поклонник „Каменного гостя“ — рассказывает: „Как отраднo было посещать Даргомыжского в то время, когда он создавал „Каменного гостя“! Какая в нем кипела жизнь, какое одушевление, какая сила и твердость убеждения!“² Члены балакиревского кружка с величайшим энтузиазмом и восторгом воспринимали сочинявшуюся у них на глазах оперу. Они в полной мере оценили ее новаторский характер.

Однако, слушая хор восторженных похвал, Даргомыжский прозорливо заметил, что далеко не все разделяли мнение балакиревского кружка. Словно предвидя будущие нападки на „Каменного гостя“, он совсем незадолго до смерти, 15 ноября 1868 года, с острым юмором, пронизанным скрытой горечью, писал Л. И. Кармалиной: «„Каменный гость“ мой подводится к концу. Есть много любопытствующих слушать его. А когда услышат, то недоумевают — музыка это или куриная слепота?»³

Композитору не суждено было „подвести к концу“ свою лебедину песню. Он умер в январе 1869 года. По воле автора первую картину дописал Цезарь Кюи, а Римский-Корсаков инструментовал оперу и сочинил к ней увертюру, составленную из тем и фрагментов оперы.

Когда молодой талантливый критик Г. А. Ларош, отнюдь не принадлежавший к „Могучей кучке“, познакомился в рукописи с „Каменным гостем“, то он был буквально потрясен этим произведением. В 1871 году в связи с выходом в свет фортепианного переложения оперы Ларош писал, что талант Даргомыжского „...лишь в „Каменном госте“ нашел свое полное олицетворение; лишь здесь вполне выказалась та чрезвычайная образная сила, то глубокое и остроумное понимание поэтического слова и та своеобразная струя музыкального вдохновения, каким был одарен творец „Русалки“ и „Паладина“. Даргомыжского нельзя знать, не зная „Каменного гостя“. Автор этих строк имел счастье познакомиться с этим гениальным произведением еще в рукописи и корректурных листах и вынес из этого знакомства убеждение, что „Каменный гость“ — одно из самых крупных явлений в духовной жизни

¹ Советская музыка. 1963. № 2. С. 55.

² Кюи и Ц. А. Избранные статьи. Л., 1952. С. 197.

³ А. С. Даргомыжский. Автобиография... С. 127.

России и что ему суждено в значительной мере повлиять на будущие судьбы оперного стиля в нашем отечестве, а может быть, и в Западной Европе”¹.

Ларош высказывает надежду на то, что очень скоро „петербургские жители, быть может, узнают „Каменного гостя” в живой сценической действительности”². То есть, что опера будет поставлена в Мариинском театре. Так оно и случилось: премьера состоялась 16 февраля 1872 года и „петербургские жители” узнали „Каменного гостя” в „живой сценической действительности”. Среди этих „жителей” был, разумеется, и Ларош.

Но тут произошло нечто совершенно необъяснимое. Гениальная опера, „одно из самых крупных явлений в духовной жизни России”, как утверждал год назад этот критик, превратилась в его рецензии на спектакль в некий странный раритет, в плод музыкальных умствований, предназначенный только лишь для „эстетических гастрономов”. Ларош пишет: <<Видеть „Каменного гостя” на сцене странно, как было бы странно встретить в популярном журнале обширный трактат о дифференциальном исчислении... Но у себя в кабинете, наедине, можно читать математический трактат и даже приходиться в восторг от остроумия метода. Наедине же можно восхищаться и „Каменным гостем” >>³. Критик упрекает Даргомыжского за отсутствие цельной концепции, столь необходимой для оперного произведения. Вместо нее композитор создал „пестрое, мозаическое накопление резких модуляций и резких диссонансов”, он стремился „...из каждого слова выжать весь его сок, на каждой точке достигать *pes plus ultra* меткости и выразительности”, и в результате возникает равнодушие „к самым острым приправам, которыми композитор продолжает... дразнить”⁴.

Быть может, рецензируемый спектакль разочаровал критика, быть может, исполнители нанесли „Каменному гостю” непоправимый ущерб, обнажив скрытые в нем дефекты, и именно это обстоятельство послужило причиной столь резкой перемены во взгляде на любимую оперу?

Ничего подобного не произошло. Напротив, оперный спектакль, рассчитанный, по словам Лароша, на кабинетное восприятие, произвел большое впечатление на публику, заполнившую весь Мариинский театр. Вот что он пишет: „Из исполнителей пальма первенства принадлежала Платоновой (Дона Анна): она с неподражаемым искусством, с неподдельным вдохнове-

¹ Ларош Г. Л. Избранные статьи. Л., 1976. Вып. 3. С. 63.

² Там же.

³ Там же. С. 87.

⁴ Там же. С. 86.

нием воспроизвела перед нами образ тихой и кроткой женщины, в которой понятие долга и глубокая набожность подавляют, но не успели вполне заглушить страстную потребность любви и счастья. Превосходен был также Лепорелло (Петров), который блестящею игрой своей в сцене на кладбище вызвал громкие восторги публики. Комиссаржевского мне никогда не удавалось видеть в таком „ударе“, как в этот вечер: в объяснении в любви с Доной Анной (также на кладбище)... нельзя не признать, что в лице Комиссаржевского мы имеем замечательного Дон Жуана”¹.

Критикуя недостатки молодой актрисы А. И. Абариновой, исполнявшей партию Лауры, Ларош тем не менее приходит к заключению, что и она „производила самую приятную иллюзию”.

При чтении рецензии Лароша бросается в глаза непримиримое противоречие, искажающее ее смысл. Если „Каменный гость” представляет собой мозаику тех или иных интересных деталей и частностей, вызывающих в конце концов равнодушие даже у „эстетических гастрономов”, то на их основе невозможно создать яркие вокально-сценические образы, сколь бы талантливы ни были исполнители. Это не что иное, как попытка лепить характеры негодными средствами, неизбежно обреченная на неудачу. Между тем, по утверждению Лароша, Ю. Ф. Платонова „с неподражаемым искусством... воспроизвела” образ Доны Анны, О. А. Петров „блестящею игрой своей” „вызвал громкие восторги публики”, Ф. П. Комиссаржевский создал „замечательного Дон Жуана”.

Бытующие в наши дни „теории” о том, что мастерство актера или изобретательность, ухищрения режиссера способны возместить отсутствие мастерства у композитора, лишены какого бы то ни было основания. Об этом свидетельствует многолетний опыт музыкального театра. И это прекрасно понимал Мейерхольд. Его оперные постановки (в том числе и неосуществленные) неизменно связаны с произведениями первоклассными. Почему Ларош в оценках спектакля „Каменный гость” не смог свести концы с концами? Вероятно, потому, что в его отношении к опере сочетались любовь и неприязнь, симпатия и антипатия. Отсюда возникла раздвоенность критика, давшая о себе знать в рецензии. Ошеломляющее впечатление, полученное от первого знакомства с музыкой „Каменного гостя”, сменилось анализом, в котором над Ларошем возымел власть традиционализм, приверженность к нормативам и канонам классической оперной драматургии, дерзко нарушенным Даргомыжским.

¹ Ларош Г. А. Цит. кн. С. 87 — 88.

Ларош не мог примириться с тем, что автор „Каменного гостя“, вопреки вековым традициям, отказался от оперных форм: ариозно-мелодического пения, больших закругленных номеров, вокальных ансамблей и хоровой партии, противопоставляя этим узаконенным временем структурным элементам оперы сплошной речитатив.

„Каменный гость“ притягивал и отталкивал Лароша, неоднократно возвращавшегося к этой теме, ставшей для него болезненной. В 1887 году он опубликовал статью „По поводу „Каменного гостя“ в Москве“. В ней с еще большей резкостью, чем в рецензии на спектакль Мариинского театра, написанной в 1872 году, сталкиваются взаимоисключающие оценки и критерии. Ларош снова и снова признается в своей неизменной любви к опере, отдельные черты которой он готов, не задумываясь, назвать „гениальными“; он восхищается виртуозностью, правдивостью, психологизмом речитатива Даргомыжского, но, как парадоксально утверждает критик, „...мы же в силу двухсотлетней традиции, после речитатива ждем чего-нибудь другого, ждем музыки настоящей; этой настоящей музыки автор нам не дает“¹.

Совершенно непонятно, за что же Ларош так любит „Каменного гостя“, в котором отсутствует самое главное, то есть „настоящая музыка“? Автор статьи, возвращаясь к своим упрекам пятнадцатилетней давности, необычайно резко порицает Даргомыжского за неспособность создать цельное оперное произведение, проникнутое единством формы, движением и развитием: „...музыка „Каменного гостя“ не имеет ни ног, ни головы... она представляет собой бесформенную массу, однородную по составу, а потому совершенно чуждую градации“².

Свою статью Ларош написал не без влияния Чайковского, также не обнаружившего музыки в последней опере Даргомыжского. Еще в 1873 году в хвалебной рецензии на возобновленную в Москве „Русалку“ Чайковский счел нужным коснуться „Каменного гостя“ и походя произнести ему беспощадный приговор, причём сделано это было без тех оговорок, которыми пестрят высказывания Лароша.

Чайковский полагает, что сам замысел речитативной оперы есть не что иное, как „жалкое заблуждение смелого таланта, не руководимого трезвым пониманием эстетически развитого художника!“³. И затем, чтобы не оставалось никаких сомне-

¹ Ларош Г. А. Цит. кн. С. 296.

² Там же. С. 297.

³ Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. С. 149.

ний по поводу его взгляда на „Каменного гостя“, он добавляет: „написать оперу без музыки (подчеркнуто мною. — И. Г.) — не есть ли это то же, что сочинить драму без слов и действия?“¹

Безмузыкальный, с точки зрения Чайковского, „Каменный гость“ воспринимался другим современником — Цезарем Кюи — как полное торжество музыки, причем музыки волнующей, захватывающей, глубоко эмоциональной, что, по мнению Чайковского, вообще составляет сущность музыкального искусства, что является его исконным свойством. Вот что Кюи писал, например, о сцене Дон Гуана и Доны Анны из второго действия „Каменного гостя“: „Эта сцена едва ли не самая бесподобная, самая горячая, самая страстная из всех существующих подобных сцен во всей оперной музыке“².

Столь непримиримые, полярно противоположные мнения об одном и том же предмете искусства не могут не вызвать крайнего изумления, тем более что они высказаны двумя композиторами, масштабы таланта которых хотя и не соизмеримы, но которых тем не менее объединяет высокий профессионализм и, конечно, глубокая искушенность в сфере музыки.

В исторической перспективе беспристрастное время отдало предпочтение мнению Кюи, а не Чайковского. Гениальный композитор оказался неправым в своих негативных суждениях не только о „Каменном госте“, но и о творчестве Мусоргского или Брамса.

Убийственный отзыв Чайковского о последней опере Даргомыжского, разумеется, нелепо объяснять его эстетической незорливостью и глухотой. Причина отрицания „Каменного гостя“ коренится, вероятно, в могучей художественной индивидуальности Чайковского, писавшего совершенно иначе, чем Даргомыжский, стиль которого был ему абсолютно чужд. Мне кажется, что Чайковский вообще в полной мере осознавал правомерность такого рода парадоксальных оценок, противостоящих общепринятым критериям. В этом плане напрашивается параллель с Л. Н. Толстым, создавшим свой парадокс о Шекспире, над разгадкой которого бесплодно трудились многие ученые шекспироведы.

Цезарь Кюи писал: „Декламация в „Каменном госте“ — верх совершенства от начала до конца; это кодекс, который вокальным композиторам следует изучать постоянно и с величайшим тщанием“³. Кюи здесь имел в виду необыкновенное мастерство Даргомыжского в сфере вокального воспроизве-

¹ Там же.

² Кюи и Ц. А. Цит. кн. С. 201.

³ Там же. С. 198.

дения речевой интонации пушкинских героев. Какими средствами он достигал этого художественного результата? По предположению Б. В. Асафьева, „ощущаемая до сих пор правдивость выражения декаламации „Каменного гостя“ Даргомыжского объясняется еще тем, что, по всей вероятности, композитор передал в музыке стихи Пушкина так, как их когда-то читали“¹. (Напомним, что Даргомыжский был младшим современником Пушкина и действительно слышал, как читались его стихи еще при его жизни.) В другой связи в основе музыкального воплощения прочитанного или сказанного слова Асафьев усматривает два этапа единого творческого процесса: на первом этапе композитор постигает через слуховой опыт разнообразные речевые интонации избранной им среды, запоминает ее мелодические и метроритмические свойства, а на втором, творческом этапе построения речитатива происходит „вторичное оформление найденного материала“².

Эта логически стройная концепция ученого не совпадает с точкой зрения Чайковского. Автор „Пиковой дамы“ (как уже отмечалось выше) утверждал, что „бóльшая или меньшая степень внутреннего родства между словом и иллюстрирующей его музыкой есть результат таинственного, от воли не зависящего процесса творчества, который описанию и выражению не поддается“.

Думается, что и для Даргомыжского творческий процесс создания „Каменного гостя“ „описанию“ и „выражению“ также не поддавался. В письме к Ю. Ф. Платоновой, которое цитировалось выше, он энергично подчеркивал: „Я должен писать, и именно *так писать*“ (курсив мой. — И. Г.). А почему „так“, а не иначе, автор не смог объяснить.

В речитативах „Каменного гостя“ поражает естественность, неповторимость, ошеломляющая выразительность вокальной речи — по преимуществу надбытовой. Когда слушаешь оперу, возникает иллюзия, будто сам Пушкин сочинил и слова, и музыку „Каменного гостя“, и в этом, разумеется, высшее торжество композитора.

Даргомыжского нередко порицают за то, что он, неукоснительно придерживаясь текста пушкинской пьесы, не отступая от него ни на йоту, обеднил самого себя, лишил себя возможности „укрупнить“ и „обобщить“ материал литературного первоисточника. Здесь мы встречаемся с устойчивым предрассудком, бытующим в музыкознании, согласно которому вели-

¹ А с а ф ъ е в Б. В. Русская музыка от начала XIX столетия. М.; Л., 1968. С. 16.

² Г л е б о в И г о р ь. Мусоргский. М., 1923. С. 59 — 60.

кие оперные композиторы только и делают, что „укрупняют“ и „обобщают“ избранный ими литературный материал. Но разве Пушкину не хватало таланта и умения для изображения действующих лиц „Каменного гостя“ „крупно“ и „обобщенно“? Разве Чайковский в своей гениальной опере „Евгений Онегин“ „укрупнил“ и „обобщил“ характер главного героя? Разве Сергей Прокофьев в своей не менее гениальной опере „Война и мир“ „укрупнил“ и „обобщил“ характеры Андрея Болконского или Пьера Безухова?

Герои Даргомыжского именно по Пушкину крупны, обобщенны, многогранны, исполнены контрастов и множества оттенков. Непрестанная смена состояний и настроений обуславливает их поступки, создающие динамику драматургии сюжета. Это, разумеется, в первую очередь относится к Дон Жуану — самой действенной фигуре оперы. В нем уживаются неумная энергия, веселая удаль с эгегической печалью, кипучая страстность с притворством опытного соблазителя. Даргомыжский обнажил эту завуалированную тему в образе героя. Не кто иной, как Цезарь Кюи, чутко услышал „ложь“ и „ходульность“ в самых искренних, пылких любовных излияниях Дон Жуана („У ваших ног прощенья умоляю“). Но эти наигрыш и притворство окончательно преодолеваются в последней фразе героя „О, Дона Анна!“, пронизанной болью и трагизмом.

Через интонации вокальной речи Даргомыжский воплотил не только внутренний мир своих героев, но и как бы их повадку, внешнюю манеру. На это указал Асафьев в книге „Музыкальная форма как процесс“: „В вокальной музыке, но в той, где соблюдается очень тесное сближение ритмов и интонаций слов и музыкальных тонов (например, в так называемом речитативно-аризозном стиле), музыка становится почти речью; а интонационность тона-слова не только выявляет эмоциональный смысл выражаемого, но и характер данного персонажа. Блестящий пример этого в опере Даргомыжского „Каменный гость“. Преобладание того или иного интервала, раскрываемого в слове-тоне, в пении каждого из действующих лиц — Дон Жуана, Лепорелло, Доны Анны, Монаха — обнаруживает их характерную повадку, темперамент, манеру речи (лукавость, вкрадчивость, удивление, порыв), даже затаенные мысли; словом, создает вполне живой образ”¹. (Асафьев, по-видимому, случайно не упомянул Лауру и Дон Карлоса.)

Даргомыжский, словно выполняя „поручение“ Пушкина, сочиняет в первом акте оперы две песни Лауры, представляющие собой структурно законченные номера. И на фоне сплош-

¹ А с а ф ь е в Б. (Игорь Глебов). Музыкальная форма как процесс. Книга вторая — Интонация. М.; Л., 1947. С. 77.

ного речитатива вспыхивают искристые мелодии, проникнутые национальным испанским колоритом. Вместе с вдохновенно-поэтической музыкой, живописующей южную ночь Мадрида, песни эти придают опере жанровую характерность и яркость.

Композитор любит Дон Жуана, симпатизирует ему, любит его и вместе с Пушкиным осуждает за аморализм. Антиподом Дон Жуана является Командор, воплощающий тему возмездия, но в опере он наделяется более действенной, более активной и еще более эффективной драматургической функцией.

У Пушкина Командор до своих финальных реплик остается безмолвным, ограничиваясь двумя кивками головы, навещающими страх не только на Лепорелло, но даже на бесстрашного Дон Жуана, а в опере, что очень важно, он обретает дар инструментальной речи задолго до финала, причем речи зловещей, грозной, построенной на целотонных ходах. Командор громко заявляет о себе, вторгается в события, предвещая их трагический исход. В данном случае музыка проявляет свою громадную образную силу, недоступную даже могущественному слову.

Мотив Командора впервые появляется в минуту высшего торжества Дон Жуана, получившего свидание с Доной Анной. Здесь Даргомыжский достигает шекспировского контраста. В течение всей сцены кощунственного приглашения статуи к Доне Анне мотив Командора звучит с растущей динамикой и с устрашающей мощью завершает второе действие. В финале неподвижный целотонный мотив неожиданно звучит вкрадливо: статуя как бы одушевляется, перед тем как погубить Дон Жуана и увлечь его с собою. Вся опера завершается мотивом Командора, наказавшего и победившего отважного, страстного, влюбленного Дон Жуана, переступившего границы человечности и морали.

Такова концепция Даргомыжского, созвучная главной пушкинской идее, положенной в основу „маленькой трагедии“ о Дон Жуане. Тем не менее композитор изменил смысловой акцент финала. У Пушкина пьеса завершается любовной темой героя („О, Дона Анна!“). Эта многозначительная фраза является итоговой. Даргомыжский интонирует ее в соответствии с пушкинским замыслом, но она не подытоживает сюжет: за ней следует торжествующая тема Командора.

Мейерхольду, несомненно, импонировала такая форсированная трактовка образа Командора, ибо в своей постановке, добиваясь максимального сценического эффекта, он придал особое значение роковой встрече статуи и Дон Жуана.

Премьера „Каменного гостя“ состоялась 27 января 1917 года под управлением выдающегося музыканта и дирижера Н. А. Малько. Ровно через месяц в Александринском театре состоялась еще одна премьера — „Маскарад“, один из самых блестящих спектаклей Мейерхольда в дореволюционный период его деятельности. Режиссер, как уже отмечалось выше, был влюблен в творение Пушкина — Даргомыжского, и он не вторгался в полемику, развернувшуюся вокруг этой небывало смелой по замыслу и выполнению оперы.

А. Я. Головин, оформлявший „Каменного гостя“, был знатком Испании. Он бывал в этой стране и любил ее. Художник создал много произведений на испанскую тему, в том числе такие широко известные, как „Танец плащей в Аранхуэсе“, „Хота в Венте“, „Испанская рапсодия“, серия „Испанки“. Декорации к опере „Кармен“, созданные в 1908 году, поразили современников необычайной свежестью и новизной показа традиционной оперной Севильи. Головин писал: „Я старался показать в постановке „Кармен“ настоящую Испанию, без прикрас“¹.

Свою приверженность к испанской теме художник сохранял на протяжении многих лет. Характерно, что, оформляя в 1927 году „Женитьбу Фигаро“ в МХАТе (режиссер К. С. Станиславский), Головин стремился воссоздать в спектакле отчетливый испанский колорит, хотя в пьесе Бомарше этот колорит весьма условен. Головин, полемизируя с устоявшейся традицией, писал: „Обычно эта комедия Бомарше трактуется как пьеса французская не только по национальности автора, но и по стилю. Мне хотелось показать ее в обстановке испанской жизни и быта, и я пытался отойти от обычных приемов „офранцуживания“ этой пьесы“².

Исходя из этого высказывания Головина, можно с уверенностью утверждать, что „Каменный гость“ представлялся ему одним из тех произведений, которые насковзь проникнуты духом Испании эпохи Возрождения. Однако Мейерхольд придерживался иного взгляда на этот предмет. Если Головин не желал „офранцуживать“ даже „Женитьбу Фигаро“, то он, разумеется, не мог согласиться на то, чтобы, скажем, „русифицировать“ „Каменного гостя“ или нейтрализовать обстановку и фон его действия.

Мейерхольд, как известно, очень высоко ценил Головина.

¹ Головин А. Я. Цит. кн. С. 83.

² Там же. С. 140.

Он, например, говорил актерам Александринского театра: „Слушайте этого человека, он много видел и очень много знает“¹. Мейерхольд сам „слушал“ Головина, и о режиссерском диктате в их взаимоотношениях не могло быть и речи. В каком же стиле был оформлен „Каменный гость“? На эти вопросы ответить далеко не просто.

О протезизме Пушкина, о его удивительном искусстве перевоплощения говорили многие крупные авторитеты. Ф. М. Достоевский считал этот пушкинский дар уникальным и беспримерным. „... Обращаясь к чужим народностям, — писал он, — европейские поэты чаще всего перевоплощали их в свою же национальность и понимали по-своему. Даже у Шекспира его итальянцы, например, почти сплошь те же англичане. Пушкин лишь один из всех мировых поэтов обладает свойством перевоплощаться вполне в чужую национальность“².

Достоевский, конечно, имел в виду и „Каменного гостя“, творец которого вполне перевоплотился в „чужую (то есть испанскую) национальность“.

Анна Ахматова в своих замечательных очерках о Пушкине занимает несколько иную позицию, отличающуюся двойственностью восприятия тех или иных сцен „Каменного гостя“. Вот что она, например, пишет о сцене у Лауры: „Гости Лауры (очевидно, мадридская золотая молодежь — друзья Дон Гуана) больше похожи на членов „Зеленой лампы“, ужинающих у какой-нибудь тогдашней знаменитости, вроде Колосовой, и беседующих об искусстве, чем на знатных испанцев какого бы то ни было века. Но автор „Каменного гостя“ знает, что это ему совсем не опасно. Он уверен, что коротким описанием ночи он создает яркое и навеки неизгладимое ощущение того, что это Испания, Мадрид, юг“³.

Итак, Ахматова восприняла Лауру и ее гостей как переодетых в испанские костюмы петербуржцев — добрых знакомых молодого Пушкина.

Так ли это? Характерно, что Белинский, будучи современником „Зеленой лампы“ и актрисы Колосовой, наверное, ощутил бы столь резкую модернизацию испанского сюжета, ощутил бы дух своего времени, вторгшийся в сцену у Лауры. Ничего подобного, однако, не произошло. У Белинского никаких ассоциаций с его эпохой не возникло. И Лауру, и Дону Анну он воспринимал как „истых испанок“, а Дон Гуана и Дон Карлоса

¹ Головин А. Я. Цит. кн. С. 322.

² Достоевский Ф. М. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 10. М., 1958. С. 455.

³ Ахматова Анна. Стихи и проза. С. 533.

как „истых испанцев“. Это неоднократно подчеркивается в его анализе „Каменного гостя“. И Даргомыжский ведь не случайно насытил две песни Лауры интонациями испанской музыки.

Нет никакого смысла спорить о том, кто обладал более тонким стилистическим чутьем — Ахматова или Белинский. Суждения обоих представляют большой интерес, но столетняя дистанция, отделяющая великую поэтессу от великого критика, делает более убедительным и достоверным ощущение Белинским пушкинского времени в его культурно-историческом и бытовом разрезе. Критик превосхищает и мнение Достоевского о протеизме Пушкина.

Как поступает Анна Ахматова? В приведенной выше цитате она отрицает пушкинский протеизм и одновременно утверждает его могущество, ибо „коротким описанием ночи“ Пушкин „создает яркое и навеки неизгладимое ощущение того, что это Испания, Мадрид, юг“. Этой заключительной фразой Ахматова присоединяется к Белинскому, который не сомневался в том, что действие „Каменного гостя“ происходит именно в Испании и только в Испании.

Во многих случаях Пушкину было достаточно одной фразы, чтобы перевоплотиться в „чужую национальность“. Мы, например, безошибочно узнаем в Сальери итальянца XVIII века, когда с его уст срываются такие слова:

...ниже, когда Пиччини
Пленить умел слух диких парижан...

Пушкин очень хорошо знал, что Париж XVIII столетия был мировым центром культуры и искусства. Знал это и Сальери, но ему парижане все же представлялись „дикими“ по сравнению с итальянскими любителями и ценителями музыки. Когда Карло Гольдони приехал в Париж и посетил Королевскую музыкальную академию, то ее спектакли показались ему — итальянцу — „адам для слуха“ и он бы тоже мог назвать парижан „дикими“.

Лауре, истой испанке, дочери юга, Париж кажется северным, холодным, мрачным городом:

А далеко, на севере — в Париже —
Быть может, небо тучами покрыто,
Холодный дождь идет и ветер дует.

Мейерхольд, как это ни странно, не поверил в гениальный пушкинский протеизм, не почувствовал его, принимаясь за „Каменного гостя“.

В своих оперных постановках, начиная с „Тристана и Изольды“, он добивался художественного воспроизведения на сцене конкретно-исторической или мифологической атмосферы сюжета, а в „Каменном госте“ отказался от своего принципа. Быть может, такое решение было в какой-то мере обусловлено реак-

цией на скрупулезные археологические разыскания, которыми сопровождалась постановка „Электры“ Рихарда Штрауса. Быть может, здесь сказалась полемика с Александром Бенуа — постановщиком „Каменного гостя“ в МХАТе, насытившим спектакль множеством натуралистических деталей.

Накануне премьеры Мейерхольд громогласно объявил, что в поставленном им спектакле отсутствуют какие бы то ни были этнографические признаки реальной Испании. В беседе с корреспондентом „Биржевых ведомостей“ он сказал: „В „Каменном госте“ — перед нами как бы маскарадная Испания, возникающая в представлении поэта, вкусы которого отразили все особенности художественного настроения России тридцатых годов XIX века. Вследствие этого постановка избегает *даже намека* (курсив мой. — И. Г.) на этнографическое в сценическом воплощении пушкинской Испании”¹.

Эта декларация, на мой взгляд, не была серьезно обоснована и аргументирована и не стала поэтому руководящей идеей при постановке оперы. Дело в том, что облик спектакля не соответствовал режиссерской декларации, и об этом, вероятно, позаботился Головин, отказавшийся создать на сцене маскарадную Испанию. Должно быть, он не разделял концепции своего любимого режиссера.

Можно было спросить Мейерхольда: почему „вкусы“ Пушкина „отразили все особенности художественного настроения России тридцатых годов“? Ведь пьеса была задумана во второй половине двадцатых, а написана в болдинскую осень. Каким же образом на поэта воздействовали тридцатые годы, которые еще не наступили?

Если в спектакле нет „даже намека на этнографическое“, то есть на быт, нравы, материальную и духовную культуру Испании, то в какой среде разворачивается действие оперы? Один рецензент, очевидно под влиянием мейерхольдовского интервью, ответил на этот вопрос с исчерпывающей ясностью: ни в какой! Он уверял читателей, что „декорации г. Головина ярки и красивы, но в достаточной степени „ирреальны“”². То есть они как бы не существуют, они призрачны, несмотря на яркость и красоту. Такова сила внушения, которому поддаются легковверные рецензенты!

К их числу, конечно, не принадлежал Александр Бенуа. В своей бранчливой, разносной рецензии он иронизирует над Мейерхольдом, который якобы внял его давнишним советам, но сделал это крайне неудачно.

Бенуа пишет: „Когда-то я критиковал Мейерхольда за то,

¹ Биржевые ведомости. 1917. № 16063. 26 янв. (вечерний выпуск).

² Цит. по кн.: Р у д н и ц к и й К. Режиссер Мейерхольд. С. 197.

что „Тристана и Изольду“ он приурочил к слишком определенной исторической эпохе... На сей раз Мейерхольд как будто внял моим пожеланиям. Он заявил, что ставит маленькую трагедию Пушкина вне времени и пространства, что он презирует историзм, что он будет творить свободно... С гордым презрением он отвернулся от исторической Испании XVI или XVII века...”¹. Мы еще вернемся к тому, какими глазами взглянул на спектакль кипевший от негодования Бенуа.

Что касается интервью, данного „Биржевым ведомостям“, которое Бенуа излагал с некоторыми передержками, то провозглашенный в нем тезис об отсутствии в спектакле „даже намек на этнографическое“ ставит в затруднительное, чтобы не сказать двусмысленное, положение Мейерхольда. Он говорил: „Композиция сценических планов сделана зависимой не только от текста Пушкина, но еще и от музыки Даргомыжского“². Но в тексте пьесы, значит и в опере, упоминаются „Мадрит“ и „Эскурьял“, следовательно, они должны войти в „композицию сценических планов“. Больше того — Мейерхольд озабочен и кладбищем, и воротами „Мадрита“, но разве они уместны в маскарадной Испании, лишенной „даже намек на этнографическое“?

Мейерхольд говорил: „Инсценируя первую картину, обыкновенно представляют на сцене кладбище и совсем забывают о необходимости показать ворота Мадрита (вторая строка пьесы: „достигли мы ворот Мадрита“). Благодаря введению просцениума, нам удалось сделать так, что на сцене одновременно чувствуется близость кладбища и близость того города, куда стремится Дон Жуан“³.

Энергично подчеркнув необходимость показа ворот „Мадрита“, режиссер, вероятно, почувствовал, что это противоречит его антиэтнографической концепции и, словно спохватившись, прибегнул к нарочито туманному парафрастическому обороту. Вместо „Мадрита“ возникает наивно-уклончивая формула: „того города, куда стремится Дон Жуан“. Что значит „тот город“? Если в него входят через мадридские ворота, то он неминуемо становится Мадридом. Его-то, судя по эскизу, обобщенно и изобразил Головин на фоне темного неба.

Как уже указывалось, некоторые рецензенты, сбивые с толку газетным интервью Мейерхольда, не нашли в спектакле даже малейших признаков испанского колорита. Александр Бенуа, напротив, обнаружил на сцене Испанию, но Испанию

¹ Речь. 1917. № 32 (3774). 3 февр.

² Биржевые ведомости. 1917. № 16063. 26 янв.

³ Там же.

алаповатую, безвкусную. „Надо было брать, — пишет критик, — определенную и подлинную Испанию, непременно строгую, непременно пламенную, непременно прекрасную“¹.

Что же делает Мейерхольд — этот, по выражению Бенуа, „вандал“, „декадент“, „директор труппы марионеток“? „...Он поспешил заказать Головину Испанию (вернее, Гишпанию) оперной рутины 1820-х годов и иллюстрированных кипсеков. Почему именно выбор этого „стиля“ оказался ему отвечающим требованию „вне времени и пространства“ — я не знаю, но во всяком случае получился абсурд... Мейерхольд и Головин дошли до того, что загубили всякое правдоподобие, одев своих героев в „самые оперные“, в самые „трубадурные“ костюмы и сообщив всему спектаклю характер исторической реконструкции смешных сторон романтической эпохи“².

Вряд ли можно с доверием отнестись к оценкам Бенуа, который был вообще обуреваем предрешенными по отношению к Мейерхольду. А на этот раз нашелся удобный повод для того, чтобы взять реванш за резкую мейерхольдовскую статью о постановке Александром Бенуа „маленьких трагедий“ Пушкина в МХАТе.

Безмерно раздраженный критик, словно забыв о том, как он восхищался головинскими декорациями к „Орфею“, без зазрения совести укоряет Мейерхольда за то, что тот „загубил“ Головина. Чтобы побольней уязвить замечательного художника, Бенуа утверждает, что Мейерхольд „заказал“ ему „Гишпанию“, прекрасно зная, что Головин не принимал ни от кого „заказов“, что ему было совершенно чуждо все „гишпанское“, что, начиная с „Кармен“ — его программного спектакля на испанскую тему, он объявил себя противником так называемой „трубадурной“ эстетики. Думается, что оценки Бенуа, лишённые объективности, проникнутые озлоблением против постановщика „Каменного гостя“, не могут внушить доверия.

Сотрудник Головина художник Б. А. Альмединген без всяких колебаний причисляет „Каменного гостя“ к самым характерным испанским спектаклям своего мэтра. Что касается костюмов, над которыми посмеялся Бенуа, то они, по словам Альмедингена, „отличались выразительностью и особенным блеском даже для Головина“³.

Рецензенты почти в один голос говорили о строгости и некоторой сумрачности, а не маскарадности и „трубадурности“ спектакля. В. Г. Каратыгин писал: „...мрачный характер послед-

¹ Речь. 1917. № 32 (3774). 3 февр.

² Там же.

³ Головин А. Я. Цит. кн. С. 267.

ней декорации" рассчитан „на психологическую связь с трагической развязкой драмы... Сдержанные и скромные по формам и краскам декорации Головина не отвлекают внимания публики от главного: певцов и оркестра"¹. Каратыгин полагал, что „Каменный гость" поставлен в реалистическом стиле. Именно поэтому он не одобрил некоторые элементы театральной условности, внесенные в спектакль. Так, например, юные служители сцены, одетые капуцинами, устанавливали на игровой площадке мебель и бутафорию, а перед каждым актом давались световые сигналы. Эти детали были названы критиком режиссерскими „вычурами", наносящими ущерб цельности и органичности представления.

Такой же точки зрения придерживался и Евгений Браудо. По его мнению, слуги просцениума нарушали „гармоничное впечатление от всего спектакля"².

Как видим, Каратыгин и Браудо, поверившие в безусловную художественную правду спектакля, были несколько шокированы условными фигурами маленьких капуцинов, разрушивших, по их мнению, сценическую иллюзию, тщательно созданную художником и режиссером. Эти критики, которых никак нельзя обвинить в рутинерстве или консерватизме эстетических взглядов, были тем не менее неприятно задеты даже эпизодическими появлениями капуцинов, воспринятых в качестве масок, не имеющих права на существование в спектакле, в котором действуют живые, достоверные в психологическом и бытовом планах герои.

Нельзя пренебрегать ощущениями этих очень искушенных критиков. Быть может, маски на просцениуме действительно отвлекали зрителей от развертывающихся драматических событий? Быть может, они наносили какой-то ущерб тому, что Пушкин называл „правдоподобием чувствований в предполагаемых обстоятельствах"³.

По словам Б. А. Альмедингена, в оформлении „Каменного гостя" Головин развивал принципы порталных спектаклей, впервые использованные им в мольтеровском „Дон Жуане" в Александринском театре: „Постоянный портал из строенных

¹ Каратыгин В. Г. Цит. кн. С. 225.

² Аполлон. 1917. № 1. С. 77.

³ На этом не стоило бы особенно задерживаться, если бы в театральной практике наших дней не бывало пристрастие к слугам просцениума. Так, например, в спектакле „Война и мир" (редакция 1977 г.), поставленном Б. А. Покровским в сугубо реалистической манере, слуги почти перед каждой картиной устанавливают на виду у публики мебель и бутафорию, прерывая органический процесс восприятия сценической жизни героев оперы.

колонн, уходя до второго плана, ограничивал размеры сценической игровой площадки, приподнятой на две ступени над полом сцены. На этой площадке и происходило все действие на фоне небольших декораций — живописных завес. Часть действия была вынесена на авансцену, откуда каждое слово актера-певца хорошо доходило до зрителя”¹.

Это свидетельство Альмедингена подтверждает другой художник — М. П. Зандин, также сотрудничавший с Головиным. Он пишет, что декорация „Каменного гостя” представляла собой трехпролетную арку с объемными желтовато-серыми столбами: „Эту арку по-разному драпировали различными декоративными элементами, и она изображала то комнату Лауры, то склеп Командора, то комнату Доны Анны”².

Альмединген и Зандин ни одним словом не обмолвились о „маскарадной Испании”, изображенной на сцене. Это сделал Мейерхольд в упоминавшейся беседе с корреспондентом „Биржевых ведомостей”, хотя его рассказ о спектакле ничем не отличается от сообщений обоих художников. Всеволод Эмильевич лишь внес подробности. Вот что он говорил: „Сцена разделена на три плана: 1) просцениум, 2) сцена на возвышении и 3) ступени, служащие соединительным звеном между сценой и просцениумом. Линии просцениума связаны со сценой не только ступенями, но еще и особенным порталом, давшим возможность большой занавес упразднить, а взамен большого занавеса дать другой, малый, придающий спектаклю особую интимность”³. Дальше режиссер рассказывал об „инсценировке” первой картины, но слова его по этому поводу мною уже цитировались.

Мейерхольд продолжал: „Вторая картина (у Лауры) и четвертая (у Доны Анны) связаны некоторым единством планировки. Хотелось подчеркнуть, что Лаура и Дона Анна представляют собой различные маски одной и той же эротической сущности.

Третья картина — гробница Командора. Статуя Командора поставлена так, что публике показан профиль ее. Это дает исключительно страшный эффект в сцене, когда Лепорелло зовет статую Командора на ужин с Дон Жуаном.

Появление статуи Командора, которому Пушкин придавал такое большое значение, поставлено в центре плана четвертой картины. Представлен длинный коридор, уходящий в глубину по целому ряду ступеней. Фигура Командора появляется в глу-

¹ Головин А. Я. Цит. кн. С. 267.

² Там же. С. 246.

³ Биржевые ведомости. 1917. № 16063. 26 янв. (вечерний выпуск).

бине коридора и движется на публику en face. Этим подчеркивается нарастание ужаса. И, как вы помните, появлению Командора предшествует выбег Дон Жуана, который в противоположность беспощадной сосредоточенности статуи дан в рисунке нервных трепетных заглагов”¹.

Подробно рисуя облик спектакля, не задуманного, а уже поставленного, ибо режиссер принял газетного репортера после генеральной репетиции, Мейерхольд тем не менее ничего не сказал о том, какие элементы и стилистические особенности внушат зрителям представление о „маскарадной Испании”. Формула эта, заявленная во вступительной части интервью, не была подтверждена, развернута и доказана в пространной беседе. Она повисла в воздухе, не имея опоры в решающих компонентах спектакля.

Авторитетные музыкальные критики утверждали, что постановка, взятая в целом, соответствовала стилю „Каменного гостя”, стилю, не совпадающему с понятием „маскарадной Испании”, что режиссер, художник, дирижер, певцы-актеры остались верны духу и букве авторов оперы.

Судя по интервью, Мейерхольд, несомненно, высоко ценил свои мизансцены, связанные с появлением Командора. Он придавал им большое значение, они, по-видимому, были предметом его режиссерской гордости (о других мизансценах в интервью ничего не говорится). А. П. Коптяев писал о громадном впечатлении, которое производило в спектакле движение статуи на Дон Жуана.

Очень важно, что Мейерхольд, добиваясь ярчайшей театральности этих мизансцен, ни на шаг не отступал от музыки, именно ею обусловлен захватывающий трагедийный характер встречи Командора с Дон Жуаном в финале оперы.

В. Г. Каратыгин писал, что „Каменный гость” предъявляет чрезвычайно серьезные требования к интерпретаторам этого шедевра и Мариинский театр оказался на высоте этих требований.

Е. М. Браудо, критикуя вслед за Каратыгиным введение в спектакль слуг просцениума, писал, что „...все остальное прекрасно отвечало таинственно нежной красоте партитуры Даргомыжского”².

Коптяев в своей рецензии сравнивает постановку „Каменного гостя” в Театре музыкальной драмы, осуществленную в 1915 году, со спектаклем Мейерхольда — Головина и отдает полное предпочтение последнему. „В Музыкальной драме, — пишет критик, — постановка массивна и слишком разбросанна,

¹ Биржевые ведомости. 1917. № 16063. 26 янв. (вечерний выпуск).

² Аполлон. 1917. № 1. С. 77.

что противоречит испанской интимности... Здесь же она сведена к миниатюрной сцене, что само по себе, при прекрасных декорациях г. Головина, хорошо рекомендует режиссерские вкусы”¹.

Возвращаясь к премьере „Каменного гостя”, Коптяев во второй рецензии резюмирует свои впечатления о спектакле такими многозначительными словами: „Постановка подчинилась духу Даргомыжского, и в этом ее главное достоинство”².

Думается, что это громадное достоинство, которое трудно переоценить. Оно и в наши дни чрезвычайно актуально, ибо иные оперные режиссеры считают правомерным совершенно произвольно обращаться с классическими творениями, а чересчур деликатные критики не решаются поднять свой голос против грубейших искажений замысла великих композиторов.

Мейерхольд в своих работах в Мариинском театре неизменно, говоря словами Коптяева, „подчинялся духу” автора, сохраняя творческую свободу в поисках и в выборе художественно-выразительных средств для воплощения этого „духа” на сцене.

„Каменный гость” имел у публики большой успех и потому, что актеры, руководимые Мейерхольдом, тоже „подчинились духу” автора оперы. По единодушному мнению рецензентов, подлинным героем спектакля стал любимый актер Мейерхольда И. А. Алчевский (Коптяев утверждает, что он имел „бешеный успех”). Этот выдающийся певец и актер, прославившийся исполнением партии Германа в „Пиковой даме”, воплотил характер Дон Жуана во всей его многогранности и сложности. Его игра была проникнута живым чувством и страстью, что, конечно, было бы недоступно персонажу, действующему в условной „маскарадной” или „трубадурной” Испании.

Рецензенты с похвалой отзывались и об остальных исполнителях, составивших вместе с Алчевским превосходный ансамбль.

Постановка „Каменного гостя” вызвала большой интерес и симпатию в художественных кругах Петрограда. Успех был закреплен на премьере, собравшей „полный зрительный зал. Налицо все представители столичного театрального и художественного мира”³.

Мейерхольд мог испытывать чувство глубокого удовлетворения. Поставленный им спектакль победоносно опроверг устойчивое мнение о якобы абсолютной несценичности замечательной оперы Даргомыжского.

¹ Биржевые ведомости. 1917. № 16068.

² Цит. по кн.: Г о з е н п у д А. Русский оперный театр между двух революций. 1905 — 1917. С. 353.

³ Там же. № 16067. 28 янв. (вечерний выпуск).

Глава 6

// Соловей //

1

Принято считать, что «Каменный гость» был последней предреволюционной оперной постановкой Мейерхольда. Но это не совсем так.

В. Г. Каратыгин, горячий поклонник «Женитьбы» Мусоргского, написанной под несомненным влиянием «Каменного гостя», задумал поставить эту оперу в концертном плане и пригласил в качестве режиссера Мейерхольда. Каратыгин отказался от инструментовки, сделанной молодым дирижером А. В. Гауком, предпочитая авторское фортепианное

сопровождение (сам Каратыгин исполнял партию рояля).

Спектакль-концерт был поставлен в зале Петровского училища 24 февраля 1917 года. Каратыгин высоко оценил мейерхольдовскую режиссуру. Достоинство удивления, что неугомонный Мейерхольд за три дня до премьеры „Маскарада“ в Александринском театре нашел время и вдохновение для постановки „Женитьбы“ – оперы экспериментальной, названной автором „опытом драматической музыки в прозе“. „Опыт“ Мусоргского представлялся Всеволоду Эмильевичу многообещающим, прокладывающим новые пути в будущее оперного искусства.

Октябрьскую революцию Мейерхольд встретил на своем режиссерском посту в бывших императорских театрах. Функции режиссера сочетались у него с бурной общественной деятельностью. Он был активным участником союза деятелей искусств и его „блока левых“. Вскоре его назначили заместителем заведующего петроградским отделением театрального отдела Комиссариата народного просвещения.

Его первая постановка в бывшем Мариинском театре состоялась через пять недель после Октября, но она была для него как режиссера безрадостной, вследствие сложившихся трудных обстоятельств.

Мейерхольда попросили вместо отсутствовавшего в Петрограде Н. Н. Боголюбова спешно поставить „Снегурочку“ Римского-Корсакова. Всеволоду Эмильевичу пришлось ставить оперу в готовых декорациях и приспособливать костюмы из спектакля „Сказка о царе Салтане“. Об этом он не без горечи писал консультанту бывших императорских театров К. Д. Чичагову. В письме, датированном 28 октября 1917 года, мы читаем: „Многоуважаемый Константин Дмитриевич, вследствие того, что Н. Н. Боголюбов, которому была поручена постановка „Снегурочки“, не вернулся из данного ему Государственным театром отпуска, А. И. Зилоти обратился ко мне с просьбой следить за репетициями „Снегурочки“. Я было принялся за работу, но вот заболел (фурункул на ноге, сделана операция, не могу ходить). В четверг 26-го я должен был подобрать костюмы с тем, чтобы потом представить выбранное Вашему утверждению, но вместо меня эту работу произвели другие режиссеры оперного театра – гг. Кравченко и Воеводин. На вторник 31 с. м. назначена первая обстановочная репетиция. Покорнейше прошу Вас пожаловать в Мариинский театр... и посмотреть все, что выбрано режиссерами-заместителями“¹.

Спектакль получился профессионально слаженным. Он был оформлен замечательными декорациями К. А. Коровина. В нем

¹ Мейерхольд В. Э. Переписка. 1896 – 1939. С. 191.

участвовали выдающиеся вокалисты. Снегурочку пела М. В. Коваленко, Купаву — М. Б. Черкасская, Берендея — К. И. Пиотровский, Мизгиря — П. З. Андреев. Спектаклем дирижировал Альберт Коутс.

После ничем не примечательной „Снегурочки“ Мейерхольд поставил „Соловья“ Игоря Стравинского — спектакль, занимающий особое место в его оперной режиссуре.

Судя по сообщениям дореволюционной столичной прессы, Мариинский театр намеревался поставить „Соловья“ в 1915/16 году, вслед за премьерой этой оперы, состоявшейся в Париже 26 мая 1914 года в дягилевском „Русском сезоне“. Постановка была поручена Мейерхольду, художнику Головину и дирижеру Коутсу, но осуществлена не была.

После февральской революции весной 1917 года по инициативе В. А. Теляковского, остававшегося еще в течение нескольких месяцев в должности директора бывших императорских театров, началась подготовка спектакля. Важно отметить, что музыкальный руководитель Мариинского театра, выдающийся пианист и дирижер А. И. Зилоти, проявлял глубокую заинтересованность в постановке оперы „Соловей“, искренно веря в ее успех.

Много лет спустя, вспоминая с большой симпатией о музыкальной деятельности Александра Зилоти, Стравинский говорил: „Я чрезвычайно благодарен ему за старания в исполнении моих сочинений в России до и после революции“¹. Композитор, вероятно, имел в виду и ту роль, которую Зилоти сыграл в сценической судьбе „Соловья“.

По установленному в Мариинском театре порядку имена постановщиков оперы (режиссера, дирижера, художника) окончательно утверждались автором. Стравинский отнесся благожелательно к кандидатуре Мейерхольда, спектакли которого он мог видеть в Петербурге до своего отъезда за границу в 1913 году. Эта весть обрадовала А. Я. Головина. Он пишет Всеволоду Эмильевичу 7 июля 1917 года: «„Соловей“ считался и считается за Вами, и Стравинский наметил просить Вас»².

Что касается художника, то здесь дело обстояло несколько сложнее. Стравинский не возражал против кандидатуры Головина, но предпочел своего друга и давнишнего сотрудника Александра Бенуа, который к тому же ярко оформил „Соловья“ в парижском спектакле. В „Хронике моей жизни“ композитор писал: „Бенуа сделал нам роскошные декорации и костюмы, и опера было превосходно исполнена под управле-

¹ Стравинский И. И. Диалоги. С. 54.

² Головин А. Я. Цит. кн. С. 186.

нием Монте”¹. (Любопытно, что Стравинский не счит нужным упомянуть имя режиссера А. А. Санина. По-видимому, его работа не удовлетворила композитора.)

В письме к Мейерхольду, датированном июнем 1917 года, Головин пишет: „...и получается так, что Стравинский хочет Шуру [Александра Бенуа], как было в Париже”². Головин, таким образом, оказался в щекотливом положении, хотя у него и был договор на оформление „Соловья”... Ему ничего не оставалось другого, как отказаться от спектакля, но Бенуа, в свою очередь, сделал жест доброй воли, продиктованный коллегиальной солидарностью, и отказался от „Соловья” в пользу Головина.

Александр Бенуа было, конечно, нелегко отказать Стравинскому в его просьбе, но сделал он это не только по коллегиальным соображениям. Вероятно, он предвидел неизбежные столкновения с Мейерхольдом на почве эстетических разногласий. На протяжении целого десятилетия мейерхольдовские спектакли, как мы помним, вызывали яростные нападки Бенуа.

После продолжительных переговоров, в которых принимал деятельное участие А. И. Зилоти, Головин в конце концов согласился приняться за „Соловья”, но с непременным условием, чтобы его ставил Мейерхольд. В цитированном выше письме Головин спрашивает последнего: „Что Вы на это скажете? Как у Вас, — есть желание это делать или нет? Потому что если нет, тогда я наотрез откажусь. Напишите все подробно, и если согласны, то сочиняйте и сообщайте мне Ваши планы”³.

Мейерхольд без промедления согласился ставить „Соловья”, премьера которого была первоначально назначена на 9 января 1918 года. Вполне возможно, что режиссер был польщен тем, что крупнейший музыкальный новатор Стравинский (а Всеволод Эмильевич питал большое пристрастие к подлинным новаторам!) — автор всемирно известных балетов „Жар-птица”, „Петрушка”, „Весна священная” — доверил именно ему, а не кому-нибудь другому постановку своей оперы. Мейерхольду могло польстить и то, что Стравинский, вероятно знавший о критических баталиях, которые вел Бенуа против мейерхольдовской режиссуры, тем не менее пренебрег отрицательными суждениями своего друга.

¹ Стравинский Игорь. Хроника моей жизни. С. 97.

² Головин А. Я. Цит. кн. С. 184.

³ Там же. С. 184 — 185.

„Соловей” — первая опера Стравинского, над которой он начал работать в 1907 году. Композитор вместе с пианистом и литератором С. С. Митусовым написал либретто по одноименной сказке датского писателя Ханса Кристиана Андерсена.

Почему он выбрал для своего оперного первенца сказочный сюжет? Быть может, начинающий композитор на первых порах решил следовать примеру своего учителя Н. А. Римского-Корсакова, создавшего в последнее семилетие своей жизни „Сказку о царе Салтане”, „Кашея Бессмертного” и „Золотого петушка”. Такая неуклонная последовательность в разработке сказочной тематики, вероятно, оказала влияние на Стравинского. Римский-Корсаков отозвался с похвалой о замысле своего ученика и о первых набросках оперы. „Мой учитель, — с гордостью писал Стравинский, — очень поощрял эту работу”¹.

Быть может, сюжет „Соловья” был подсказан С. С. Митусовым — близким другом и „опекуном” молодого композитора. В „Диалогах” Стравинский рассказывал: „В начальный период моей композиторской деятельности моим самым близким другом был Степан Митусов. Он... был несколькими годами старше меня, но нас с ним связывали отношения скорее друзей-сотоварищей, чем учителя и ученика. Митусов был любителем искусства как такового. Я познакомился с ним, когда мне было шестнадцать лет — он был своим человеком в семье Римского-Корсакова, но наша дружба возникла лишь через год после смерти моего отца (в 1902 году. — И. Г.)... Митусов стал для меня своего рода литературным и театральным опекуном в один из величайших периодов в истории русского театра”².

Следовательно, можно с некоторой уверенностью предположить, что именно литературный „опекун” Стравинского порекомендовал тему „Соловья” и предложил свои услуги в качестве солибреттиста. Если бы это было не так, то неопытный в театральном деле композитор пригласил бы, по всей вероятности, драматурга-профессионала, того же, допустим, В. И. Бельского — постоянного сотрудника и либреттиста Римского-Корсакова. Стравинский же отдал предпочтение Митусову — „первооткрывателю” „Соловья”, по-видимому верно оценившему его глубокий смысл и непреходящее значение.

На какие пьесы водил своего „лодопечного” Митусов? По преимуществу на классические. Стравинский называет в „Диалогах” пьесы Шекспира, Фонвизина, Грибоедова, Островского,

¹ Стравинский Игорь. Хроника моей жизни. С. 61 — 62.

² Стравинский Игорь. Диалоги. С. 9.

А. К. Толстого; из современного репертуара — „Власть тьмы“, „Вишневый сад“, „Три сестры“, „Дядю Ваню“, „На дне“. Характерно, что Стравинский не упоминает Метерлинка, символистские драмы которого приобрели популярность в начале века. Говоря о В. Ф. Комиссаржевской, он вспоминает ее в ролях Офелии и Дездемоны, а не Беатрисы или Мелисанды. Это очень существенно. Стравинский сетует на то, что французская труппа в Михайловском театре редко играет трагедии Жана Расина, довольствуясь „плохими пьесами“ Скриба, Муне-Сюлли и Ростана.

Таким образом, строгий литературно-театральный вкус Стравинского и Митусова не мог им позволить рассматривать „Соловья“ как повод для модной в ту пору стилизации, во всяком случае в период создания либретто. Это можно утверждать со всей определенностью.

Между тем в музыкаловедческих работах нередко встречаются высказывания о том, что Стравинский якобы задумал „Соловья“ под влиянием „миriskуснической“ стилизации „китайщины“ и „японщины“. Если с этим согласиться, то следует признать, что для такого рода творческой концепции выбор сказки Андерсена был крайне неудачным, ибо весь ее пафос как раз направлен против всяческих форм искусничанья и стилизаторства. В ней резко отрицаются „китайщина“ и „японщина“ во имя безыскусственности, естественности, непосредственности, благородной простоты. Это отрицание проходит красной нитью через всю фабулу в ее прямом и расширительном смысле.

Стравинский и Митусов, сочиняя либретто оперы, решительно не делали никаких попыток переосмысления сказки в духе „миriskуснической“ эстетики. Наоборот! Они стремились не отступать от литературной первоосновы, тщательно воспроизводя ее содержание и главную идею.

Стравинский почитал и любил Андерсена. Не случайно он через двадцать лет вернулся к нему, создав балет-аллегорию „Поцелуй феи“ на тему „Снежной королевы“.

„Соловей“ Андерсена — философская сказка. В ней заложена глубокая, неподвластная времени идея о животворной силе природы, о ее нетленной красоте, доброте и извечной гармонии. Великий сказочник противопоставляет благой природе ее искажителей, которые тщатся заменить ее, превзойти ее, и они неизбежно терпят поражение. Идея эта сохранила в полной мере свою актуальность и в нашу эпоху, создающую множество эрзацев в сфере физической и духовной жизни человечества.

Андерсен показывает могущество серенького, невзрачного на вид лесного певца, которому покоряется даже Смерть, и бессилие сверкающего золотом и бриллиантами искусственного соловья, изготовленного лучшими японскими мастерами.

Эта антитеза распространяется и на людей, действующих в сюжете замечательной сказки. На одном полюсе дети природы — рыбак и юная кухарочка, наделенные душевной отзывчивостью и чувством красоты, на другом — утопающие в роскоши китайский император и его блестящая свита, в которых воплощена искаженная природа. Придворный композитор предпочитает механического соловья, так как его пение заранее запрограммировано, а живая птица поет по вдохновению, и ее искусство не поддается контролю (и в этом, он считает, ее недостаток). Но придворный композитор — предусмотрительный искажитель природы — потерпел крах, ибо в критическую для жизни императора минуту искусственный соловей молчал. Андерсен пишет: „ — Музыку сюда, музыку! — кричал император. — Пой хоть ты, золотая птичка! Я одарил тебя золотом и драгоценностями, я повесил тебе на шею свою золотую туфлю, так пой же, пой! — Но птичка молчала, некому было ее завести, а без завода она петь не могла”.

В сказке Андерсена существует, на мой взгляд, некая параллель между искусственным соловьем и обитателями фарфорового дворца. Они тоже нуждаются, фигурально говоря, в „заводе”. Их „заводит” сам император, и только тогда они начинают действовать, говорить, восхищаться в соответствии с монаршей волей.

Групповой портрет придворных — мужчин и женщин — выдержан в тонах язвительной иронии и насмешки. Следует заметить, что ироническая интонация вообще неумолчно звучит в андерсеновском повествовании и Стравинский чутко откликнулся на нее. Так, например, первый приближенный императора (в опере — Камергер), по словам автора, „...был так спесив, что, когда кто-нибудь из ниже его стоящих осмеливался заговорить с ним или спросить о чем-нибудь, он отвечал только „Пф!”, хотя это ровно ничего не значит”. (Стравинский не преминул воспользоваться этим великолепным „Пф!”.)

Под угрозой палочных ударов по животу придворные отправляются искать лесного соловья. О нем насыпан весь свет, и только император и его приближенные, отчужденные от природы, понятия не имеют об этой замечательной птице, поскольку, как насмешливо замечает Андерсен, „она не была представлена ко двору”.

Соловья хорошо знали близкие к природе рыбак и кухарочка, которым он приносил счастье и радость. „Удрученный заботами рыбак заслушивался его и забывал о своем неводе. „Господи, как хорошо! — восклицал он, потом вновь принимался за свое дело, забыв о соловье, чтобы с приходом ночи снова слушать его дивное пение и повторять: „Господи, как хорошо!”

А кухарочка на вопрос первого приближенного о неведомой ему птице горячо восклицает: „Господи! Да как же не знать соловья! Вот уж поет-то! Вечером мне позволяют носить моей бедной больной маме остатки от обеда. Живет мама у самого моря, и вот всякий раз, как я на обратном пути сажусь отдохнуть в лесу, я слышу пение соловья. Мне тогда хочется плакать, а на душе так радостно, словно мама целует меня!”

Во время поисков соловья придворные в резчайшем контрасте с кухарочкой и рыбаком предстают в самом карикатурном и одиозном виде. Для этой цели Андерсен, не довольствуясь иронией, пользуется гротесковыми красками.

Так, придворные, кичащиеся своей знатностью и исключительностью, принимают мычание коровы за соловьиное пение. „О! — воскликнули молодые придворные. — Вот он! Какой, однако, сильный голос! И у такого маленького существа! Но мы, бесспорно, слышали его раньше”. А когда раздалось кваканье лягушек, придворный проповедник (в опере — Бонза) вскричал: „Изумительно! Теперь я слышу. Точь-в-точь колокольчик в молельне!”

Появлению соловья в императорском дворце предшествовали приготовления к празднику: „Фарфоровые стены и пол сверкали, отражая свет бесчисленных золотых фонариков; в коридорах были расставлены рядами великолепные цветы, увешанные колокольчиками, которые от всей этой беготни и сквозняков звенели так, что людям трудно было расслышать свои собственные голоса. Посреди огромного зала, в котором сидел император, водрузили золотой шест для соловья”.

Это описание послужило основой для создания блестящего антракта ко второму акту, названного композитором „Сквозники”.

Пение соловья привело в такой восторг императора, что у него даже „слезы выступили на глазах”. Соловей, таким образом, своей звонкой, сладостной песней пробудил все лучшее, что таилось в душе императора. Но с другой стороны, Андерсену было важно указать и на то, что китайскому деспоту, как и другим деспотам, была свойственна известная чувствительность. Наблюдение весьма точное!

Император „завел” своих приближенных, и они наперебой стали восхищаться соловьем. Придворные дамы, пожелавшие иметь успех в фарфоровом дворце, принялись подражать соловьиному пению. Это оказалось делом несложным. Они набрали „в рот воды, чтобы она булькала у них в горле, когда они станут с кем-нибудь разговаривать”.

Стравинский оценил эту блестящую гротесково-комедийную деталь и написал на ее основе „булькающий” хор придворных дам во втором акте своей оперы. Странно, что иные кри-

тики рассматривали его как слишком изощренный музыкальный трюк, целиком выдуманный композитором.

Император, пользуясь неограниченной властью, присвоил себе соловья, сделал его своей собственностью, заключил в клетку, приставил к нему слуг, тщательно его охранявших. Все это не нравилось вольной птице, но вскоре наступил перелом в ее судьбе. Посланец японского императора привез в дар китайскому императору искусственного соловья. „Заведенные“ придворные пришли и от него в полный восторг.

Император приказал устроить соревнование, турнир двух певцов. „Но дело не пошло на лад: живой соловей пел по-своему, а искусственный — как заведенная шарманка“. (Эта сцена вызывает у меня невольную ассоциацию с состязанием Вальтера и Бекмессера в „Нюрнбергских мейстерзингерах“ Вагнера).

Когда соловью удалось улететь „в свой зеленый лес“, „заведенные“ придворные пришли в полное негодование и назвали своего недавнего любимца „неблагодарной тварью“. Такая реакция психологически обусловлена. Счастливые обитатели фарфорового дворца никак не могли понять, зачем соловью понадобилась свобода. Ведь он жил безбедно в своей клетке; к его лапке была привязана не простая, а шелковая ленточка, которую крепко держали слуги!

А как реагировал император на бегство соловья? Он решил наказать предателя и объявил его „изгнанным из пределов государства“. Андерсену понадобился этот выразительный штрих для того, чтобы показать деспотизм императора, не терпящего никакого ослушания и проявления индивидуальной воли. В его державе все „заведены“.

Повелитель перенес свое благоволение на покорного искусственного соловья, одарив его драгоценностями и присвоив ему высокое звание. „Величали его теперь так: „Императорского ночного столика первый певец с левой стороны“ — так как император считал более важной ту сторону, на которой находится сердце, а сердце даже у императора помещается слева“.

Стравинский точно воспроизвел в опере этот помпезно-комический титул, но купировал ироническую фразу о сердце императора, вероятно, потому, что она не укладывалась в прямую речь.

Придворный капельмейстер написал об искусственном соловье, получившем почетное звание, многотомный ученый труд, а придворные обязаны были его изучить, иначе бы их „отколотили палками по животу“.

Власть императора была абсолютна и необъятна, только одного он не смог сделать — победить обрушившийся на него смертельный недуг: „бледный, похолодевший лежал император

на своем великолепном ложе". От зоркого взгляда Андерсена не утаилась острая, жизненно достоверная деталь, которую он внес в свое повествование: придворные, обожавшие своего повелителя, на всякий случай спешили поклониться его премнику.

Финал „Соловья“ проникнут драматическим пафосом, мрачным, траурным колоритом, что, казалось бы, несвойственно сказочному жанру, но Андерсен был большим художником, часто нарушавшим устоявшиеся каноны. Он с замечательной изобразительной силой создавал свою версию „Плясок смерти“.

В финале круто меняется стиль изложения, он становится суровым, возвышенным, грозно-торжественным, устрашающим. Размеренная, медлительно раскачивающаяся поступь сказа взрывается нервными, судорожными ритмами. Шепот призраков сменяется вскриками умирающего императора. В плясках Смерти неумолимость и торжество неожиданно переходят в покорность.

Послушаем немножко Андерсена: „По всем залам и коридорам были разостланы ковры, чтобы приглушить шум шагов, и во дворце стояла мертвая тишина. Но император еще не умер... Месяц светил в раскрытое окно... Больному императору трудно дышать, ему казалось, что кто-то сидит у него на груди. И вот он открыл глаза и увидел, что это Смерть. Она надела себе на голову императорскую корону, взяла в одну руку его золотую саблю, а в другую роскошное знамя. Из складок бархатного полога высовывались какие-то странные головы, одни с кроткими и ласковыми лицами, другие с отвратительными. То были злые и добрые дела императора, смотравшие на него, в то время как Смерть сидела у него на сердце.

— Помнишь это? — шептали они попеременно. — А это помнишь? — и рассказывали ему о многом таком, отчего на лбу у него выступал холодный пот.

— Я совсем не знал об этом! — говорил император. — Музыка сюда, музыку! Большой барабан! Чтоб я не слышал их слов!

Но они не унимались, а Смерть подтверждала их слова кивками... В глубокой тишине Смерть все смотрела на императора своими большими пустыми глазницами, а в комнате было так тихо, так угрожающе тихо!"

Мне кажется, что Стравинский не без волнения читал эти строки андерсеновской сказки. Он очень тонко ощутил их настроение, стиль и колорит. Музыка и словесный текст образуют поразительное художественное единство.

В центральных эпизодах третьего акта оперы лирика и гротеск уступают место захватывающему, напряженному драматизму, с наибольшей силой претворенному в хоре привидений,

в судорожных репликах умирающего императора, в траурном шествии придворных.

Об этих эпизодах Б. В. Асафьев писал: „Хор привидений... Эта простая, как архаическое причитание, тема на трех нотах в ритме раскачиваемого колокола среди сурового колорита звучит подобно кошмарной неотвязной мысли. Бредовые испуганные интонации императора на погребальном фоне звучат жутко. Кошмар рассеивается, только когда прилетает соловей“¹.

При близком знакомстве с этой музыкой возникает невольный вопрос: какое она имеет отношение к холодной „мирикусовой“ стилизации „китайщины“, о которой пишут иные критики?

Разумеется, никакого!

В коду финала Андерсен вводит, на мой взгляд, мотив, родственный в известной мере теме Орфея. Фурии ада были укрощены легендарным певцом, выведшим из царства Плутона Эвридику; соловей, подобно Орфею, укротил своим пением Смерть и вернул жизнь императору. Андерсен пишет: «Он пел, а призраки, обступившие умирающего императора, стали тускнеть, и в ослабшем теле императора кровь потекла быстрее; сама Смерть заслушалась соловья и все повторяла: „Пой, пой еще, соловушка!“»

Эта совершенно неожиданная бытовая интонация также неожиданно уступает место поразительному по своей смелой фантастике заключительному аккорду, изображающему исчезновение покоренной Смерти. Она „превратилась в клоч белого холодного тумана и вылетела в окно“.

Андерсеновский соловей скромнен и нетщеславен, как и все существа, бескорыстно творящие добро. Он не выставляет напоказ свой подвиг, а при императорском дворе все показное. Перед тем как покинуть фарфоровый дворец, он обращается к императору, отгородившемуся от своих подданных, с поучительной, серьезной речью. Соловей сказал: „Я буду петь тебе о счастливых и о несчастных, о добре и зле — все это тебя окружает, но скрыто от тебя. Маленькая певчая птичка летает повсюду: залетает и к бедному рыбаку и к крестьянину, которые живут вдали от тебя и от твоего двора“.

Соловей — прекрасное и наивное дитя природы — верит в то, что исцеленный им император в будущем прислушается к его наставлениям, а Андерсен сомневается в этом, хотя и вида не подает. Вот что он пишет: „Император встал, величественный, как встарь, — он успел облачиться в свое императорское одеяние и прижимал к сердцу тяжелую золотую саблю... Слуги

¹ Г л е б о в И г о р ь. Книга о Стравинском. Л., 1929. С. 102.

вошли поглядеть на мертвого императора и застыли на пороге. А император сказал им: „С добрым утром!“ (В опере: „Здравствуйте!“)

Так улыбочиво завершается сюжет чудесной и мудрой сказки.

Однако за пределами сюжета возникает скрытный, недоступный для поверхностного наблюдения мотив авторского недоверия к безмятежно-счастливому финалу. И вот почему.

Зачем Андерсену понадобилось особо упомянуть о том, что император „прижимал к сердцу тяжелую золотую саблю“? Сделано это, на мой взгляд, неспроста. И подробность эта не случайная, а имеющая свой подтекст. Сабля в данном контексте символизирует не военную доблесть, ибо император ею не отличался, а устрашение. Призраки шептали ему о содеянном зле во время его царствования, „отчего на лбу у него выступал холодный пот“. Но призраки исчезли, император выздоровел, сабля в целости и сохранности. Из всех аксессуаров своей власти император выбрал именно ее и прижал к своему сердцу, давая понять, что все будет по-прежнему.

Стравинский не откликнулся своей музыкой на этот подтекст. Быть может, он его и не ощутил. В опере сделаны сокращения и в прощальной речи соловья. Из нее изъяты поучения императору. Можно предположить, что композитору этот текст показался громоздким или недостаточно поэтическим, не соответствующим лирической партии соловья.

3

Само собой разумеется, что Стравинский и Митусов, сочиня либретто „Соловья“, стремились придать андерсеновскому повествованию драматическую форму. Для этой цели они в первую очередь использовали имеющиеся в сказке диалоги, монологи и реплики действующих лиц. В некоторых случаях либреттисты наращивали короткие фразы собственным добавочным текстом, развивающим заложенный в них смысл.

Авторское изложение, описательные моменты, авторский голос либреттисты то и дело превращают в прямую речь, добываясь тем самым большей действенности сюжета. Так, например, Андерсен лаконично рассказывает о том, что посланец японского императора привез искусственного соловья, на шее которого была ленточка с надписью: „Соловей императора японского жалок в сравнении с соловьем императора китайского“. Либреттисты, исходя из этого описания, выводят на сцену трех послов, два из которых наделяются пышным приветственным текстом в так называемом „восточном стиле“, а тре-

тий, согласно ремарке, озвучивает „почти криком“ надпись на ленточке.

Соловей в сказке разговаривает и концертирует. Его разговорные фразы с некоторыми купюрами включены в либретто. Перед Стравинским и Митусовым стояла нелегкая задача: как воспроизвести концертные номера соловья? Вероятно, можно было ограничиться вокализмами, однако они решили создать стихотворный текст для соловьиных песен, но в каком духе? Авторы избрали традиционную для восточной поэзии тему соловья и розы, но сочиненные ими стихи намного уступают замечательной прозе Андерсена.

Либреттисты придали большое значение партии Рыбака, лишенной, однако, сюжетных функций. Ее в какой-то мере можно уподобить партии хора в античной драме. В ней заложено философское зерно оперы. (Б. В. Асафьев полушутя-полусерьезно назвал Рыбака „китайским Руссо XX века“.)

Андерсен вложил в уста Рыбака несколько раз повторяющуюся фразу: „Господи, как хорошо!“ – а либреттисты, сохранив в неприкосновенности эти слова, написали стихотворный текст для четырех песен Рыбака, овеянных духом наивного пантеизма. В них обожествляется природа, в которой царят гармония, величие, целесообразность.

Песнями Рыбака открывается опера, ими завершаются первое, второе и третье действия, но перед финальным (третьим) актом в „пантеистическую“ тему неожиданно вторгается мотив предчувствия смерти, которая действительно появится во дворце и будет угрожать императору.

Б. В. Асафьев отрицательно отнесся к этим песням как драматургическому приему. Он писал: „...закрывающая оперу песнь Рыбака, повторяясь в течение действия опять и опять, становится похожей на формальные книжные украшения: заставку, виньетки и концовку, как трубные фанфары перед картинами в „Сказке о царе Салтане“ Римского-Корсакова“¹.

На этот счет могут, конечно, существовать разные мнения. Мне кажется, что песни Рыбака несут в себе совершенно иной смысл, нежели трубные фанфары-кличи в „Сказке о царе Салтане“. Песни эти в широком плане не только созвучны хору античной драмы, но и предвосхищают, на мой взгляд, „зонги“ Бертольта Брехта, получившие впоследствии распространение в музыкальном театре. Асафьев, как уже упоминалось, назвал Рыбака „китайским Руссо XX века“, следовательно, его песни по своей сути противостоят понятию „формальных книжных украшений“. Помимо этого, он называет песнь Рыбака „очаро-

¹ Глебов Игорь. Книга Стравинском. С. 100.

вательной" и, наряду с вступлением к опере, относит ее к лучшим моментам первого действия.

Либреттисты рассматривали „Соловья" отнюдь не как статичный костюмированный концерт, а как сценическое действие, насыщенное динамикой и театральными эффектами. Сюжет разворачивается на фоне романтического пейзажа и в покоях императорского дворца, озаряемых праздничной иллюминацией, наполненных массовыми сценами, торжественными и траурными шествиями.

Стравинский и Митусов предъявляют постановщикам оперы четко сформулированные требования. Вот некоторые авторские ремарки к первому действию: „Ночной пейзаж. Берег моря. Опущка леса. В глубине сцены рыбак в челноке. Рыбак на сцене представлен статистом. Певец же находится в оркестре". (Быть может, Мейерхольд сделал слишком далеко идущие выводы из этого указания о функциональной „раздвоенности" роли Рыбака.)

Во втором действии ремарка гласит: „Фантастический фарфоровый дворец императора. Торжественное шествие придворной знати. На авансцене, спиной к зрителю, стоит лакей с длинным шестом, на котором сидит соловей... Несколько слуг торжественно вносят сидящего в балдахине китайского императора. Марш продолжается. Слуги ставят балдахин посреди сцены на возвышении".

В третьем действии ремарка заимствована из сказки Андерсена: „Покои во дворце китайского императора. Ночь. Луна. В глубине сцены опочивальня китайского императора. Гигантское ложе, на котором лежит больной император, а на нем сидит Смерть с короной императора на голове, с его саблей и знаменем в руках".

Финал оперы снабжается такой ремаркой: „Придворные, считая китайского императора умершим, церемониальным маршем входят в его покои. Марш. Опочивальня залита солнцем. Император в полном царском облачении. Придворные падают ниц".

Эти и другие ремарки были окончательно утверждены и зафиксированы Стравинским в 1914 году в печатном издании оперы, через семь лет после окончания либретто и начала работы над „Соловьем", то есть в тот период, когда композитор уже был вооружен большим театральным опытом и, вероятно, пожелал увидеть спектакль именно таким, каким он возник и существовал в его воображении. Тем не менее Мейерхольд, против своего обыкновения, не считал для себя обязательным выполнить во всем объеме волю автора.

В некоторых работах о творчестве Стравинского высказываются суждения о том, что музыка „Соловья" не соответ-

ствует литературному первоисточнику, что композитор (как утверждает, например, Б. М. Ярустовский) „игнорировал основную замысел андерсеновской сказки“¹.

С этим невозможно согласиться. Как уже указывалось выше, Стравинский не только скрупулезно следовал тексту Андерсена и многопланово воплотил его в опере, но и безоговорочно принял главную идею сказки о победе природы над ее искажителями, о победе искусства над искусничанием, правды над фальшью, нравственной красоты над душевным уродством.

Такой примерно точки зрения придерживается и Асафьев в своем замечательном анализе оперы. Правда, он делает серьезные оговорки, критикуя композитора за чрезмерную изысканность, „романсность“, „оранжерейную ариозность“ соловьиного пения, которому не хватает лесной романтики и весенней свежести². Но, с другой стороны, Асафьев пишет об одухотворенной и искренней лирике партии Соловья, а о последней его песне в третьем акте говорится следующее: „Мысль-мечта Стравинского тклет очаровательные и зыбкие узоры – один другого поэтичнее. Нити – нет, вернее, паутинки звучаний. Музыка достигает настроения преддрассветной робкой тишины: вот-вот взойдет солнце, и всем завладеет жизнь“³.

Дело в том, что Стравинский, вероятнее всего, стремился воссоздать в партии Соловья не „оранжерейную ариозность“, а подлинную поэзию, подсказанную Андерсеном. В этом плане большой интерес представляет сама тенденция композитора. Оглядываясь назад, он в „Хронике моей жизни“ писал: „Соловей в лесу, простодушный ребенок (Кухарочка. – И. Г.), с восторгом слушающий его пение, – вся эта нежная поэзия Андерсена не может быть передана теми же средствами, что и вычурная пышность китайского двора“⁴.

Своего живого и, по убеждению автора, обаятельного, поэтического Соловья композитор противопоставляет, причем очень резко, искусственному соловью, коего он до такой степени не жалует, что называет „жужжащим чудовищем“⁵.

Стравинский утверждает, что новые средства художественной выразительности, возникшие во втором и третьем акте оперы, обусловлены не отказом от стилистики первого акта, а драматургическим развитием сюжета, потребовавшим иных

¹ Ярустовский Б. Игорь Стравинский. М., 1963. С. 86.

² Трудно согласиться и с Б. В. Асафьевым, которому сказка Андерсена представляется только „милой и простодушной“ (см. с. 93 – 94 „Книги о Стравинском“).

³ Глебов Игорь. Книга о Стравинском. С. 103.

⁴ Стравинский Игорь. Хроника моей жизни. С. 96.

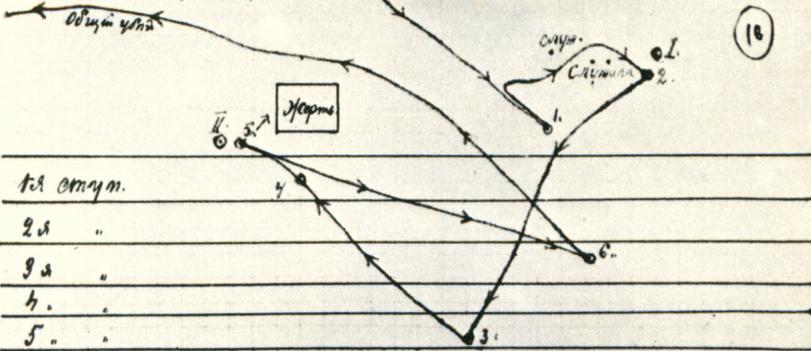
⁵ Там же.

«Электра» 2^й выходящий драматический

лх 22

Студ. Рудинштейн. Видеат первый, при остановке 5^й отаивать в чертительную свой драмат.

⊙ Остановки снов (4, 2, 3, 4, 5).
⊙ I - Философ ⊙ II - Сизоненко.



1й откуп.

2й "

3й "

4й "

5й "

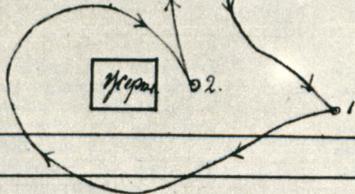
«Электра» 2^й выходящий драматический

лх 21

Студ. Архангельский. Видеат 2-ий за Рудинштейн.

⊙ 1, 2, 3. Остановки.

← общий ход.



1й откуп.

2й "

3й "

4й "

5й "



«Электра» Р. Штрауса
Эскиз костюма Клитем-
истры. Выполнен
художником М. Зандиным
по указаниям А. Головина
и профессора Б. Богаевс-
кого, консультанта
спектакля.
Марининский театр. 1912 г.



«Электра» Р. Штрауса
Эскиз костюма Электры.
Выполнен художником
М. Зандиным по указаниям
А. Головина и
профессора Б. Богаевс-
кого, консультанта
спектакля.
Марининский театр. 1912 г.

ПРОГРАММА.

Въ понедѣльникъ, 17-го января,

9-е представлѣніе 4-го абонемента.

Артистами Императорскихъ театровъ представлено будетъ,

въ 4-й разъ по возобновленіи:

Борисъ Годуновъ,

народная музыкальная драма въ 4-хъ дѣйствіяхъ,

9-ти картинахъ (по Пушкину и Карамзину),

М. П. Мусоргскаго,

въ обработкѣ и инструментовкѣ Н. А. Римскаго-Корсакова.

КАРТИНЫ:

1-я — (Прологъ) — У Новодѣвичьяго монастыря; 2-я — Кремль; 3-я — Келья; 4-я — Корчма на Литовской границѣ; 5-я — Теремъ Бориса Годунова; 6-я — Уборная Марины Мнишекъ; 7-я — У фонтана; 8-я — Подъ Кромами и 9-я — Боярская Дума.

Декорациі художника А. Я. Головина.

Костюмы и бутафорія по рисункамъ А. Я. Головина.

Сценическая постановка режиссера В. Э. Мейерхольда.

Дѣйствующія лица:

Борисъ Годуновъ	Г-нъ Андреевъ 1-й.
Феодоръ } дѣти Бориса	{ Г-жа Тугаринова.
Ксенія }	{ Г-жа Гвоздецкая.
Мамка Ксеніи	Г-жа Панина.
Князь Василій Ивановичъ Шуй- скій	Г-нъ Андреевъ 2-й.
Андрей Щелкаловъ, думный дьякъ	Г-нъ Лосевъ.

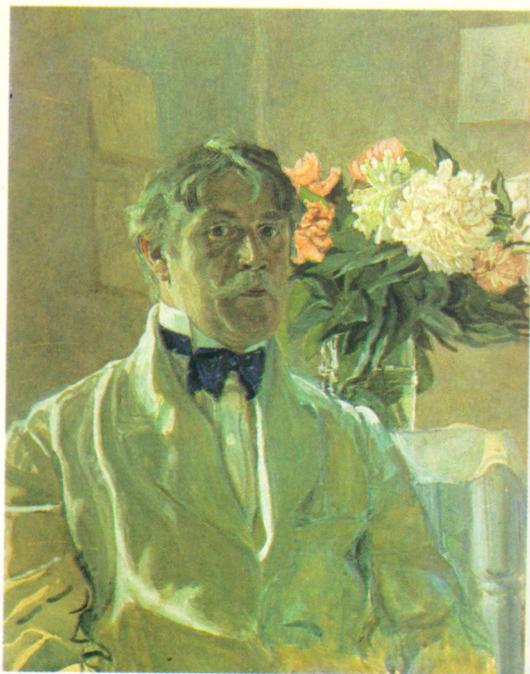
«Борисъ Годуновъ»
М. Мусоргскаго
Ф. Шаляпинъ в роли
Бориса Годунова
Марининскій театр. 1911 г.





**«Борис Годунов»
М. Мусоргского
Эскиз декорации первого
действия («Площадь в
Кремле»)
Художник А. Головин
Мариинский театр. 1911 г.**

**А. Головин. Автопортрет.
1912 г.**





П. Кончаловский.
Портрет В. Мейерхольда.
1938 г.

Цѣна 15 коп.

1917—1918

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
МАРИНСКИЙ ТЕАТРЪ.

Четвергъ, 19-го октября,

2-е представление 2-го абонеента.

въ 18-й разъ по возобновленіи:

КАМЕННЫЙ ГОСТЬ

опера въ 3-хъ дѣйствіяхъ.

Музыка А. ДАРГОМЫЖСКАГО.

Текстъ Пушкина.

Конецъ 1-й карт. дописанъ Ц. А. Кюи. Инструментовка
Н. А. Римскаго-Корсакова.

Декорации А. Я. Головина.

Костюмы по рисункамъ А. Я. Головина.

Режиссеръ В. Э. Мейерхольдъ.

Дирижеръ Н. А. Малько.

Начало въ 8 часовъ вечера.

Окончаніе около 10 час.



**«Каменный гость»
А. Даргомыжского
Эскиз костюма
Доны Анны
Художник А. Головин
Мариинский театр. 1917 г.**



**«Каменный гость»
А. Даргомыжского
Эскиз костюма Лепорелло
Художник А. Головин
Мариинский театр.
1917 г.**



**«Каменный гость»
А. Даргомыжского
И. Алчевский в роли
Дон Гуана
Марининский театр.
1917 г.**



**Б. Григорьев. Портрет
В. Мейерхольда.
1916 г.**



**Д. Д. Шостакович,
В. Э. Мейерхольд,
В. В. Маяковский и
А. М. Родченко. 1929 г.**

**Д. Д. Шостакович
и В. Э. Мейерхольд.
1929—1930 гг.**

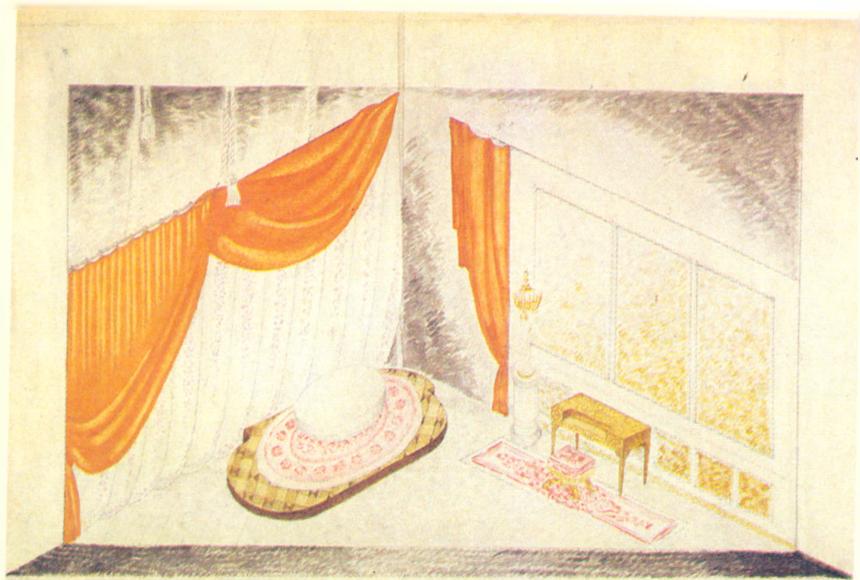




**В. Э. Мейерхольд,
С. С. Прокофьев,
А. Г. Тышлер во время
читки оперы «Семен
Котко», 1938 г.**



**В. Э. Мейерхольд у
здания оперного театра
им. К. С. Станиславского,
1939 г.**



**«Пиковая дама»
П. Чайковского
Эскиз декорации
Художник Л. Чупятов
Малый оперный театр.
1935 г.**

**«Пиковая дама»
П. Чайковского
Н. Вельтер в роли Графини
Малый оперный театр.
1935 г.**





**А. Головин. Портрет
В. Мейерхольда. 1917 г.**

языковых особенностей и красок. Тем самым он защищается от упреков в том, что опера, создававшаяся с перерывом в четыре года, страдает отсутствием стилистического единства.

Примерно через тридцать лет после издания „Хроники моей жизни“ Стравинский в „Диалогах“ делает интересные замечания по поводу „Соловья“. Он указывает на то, что в сцене смерти императора из третьего акта ощущается некоторое влияние „Бориса Годунова“ Мусоргского, и эту сцену он считает лучшей в опере. Он также говорит с большой долей самокритики и о том, что, сочиняя „Соловья“, он еще не был готов для создания оперы. Вместе с тем Игорь Федорович, по всей видимости, до глубокой старости дорожил этим ранним произведением.

Через полвека после парижской премьеры „Соловья“ он с признательностью вспоминает о хвалебной рецензии на спектакль, написанной Габриэле Д’Аннунцио: „Помню, его очень взволновала моя опера „Соловей“, когда после премьеры французская пресса дружно набросилась на эту оперу, он написал статью в ее защиту, статью, которую и теперь мне хотелось бы иметь“¹.

Последние слова говорят об очень многом. Восьмидесятилетнему композитору хотелось еще раз прочесть похвалу своему оперному первенцу, похвалу, которую он, вероятно, считал и важной и справедливой, хотя исходила она не от музыканта, а от литератора.

Асафьев глубоко и по возможности объективно анализирует музыку „Соловья“. Он высказывает недовольство частностями и восторженно пишет о художественной сущности наиболее примечательных эпизодов и сцен оперы (некоторые места из этого анализа цитировались выше).

Однако исследователь несколько раз обронил фразу о том, что „Соловей“ — „фарфоровая опера“. Образ емкий, вызывающий представление не только об изысканности, но и бескровности, игрушечности, жеманности.

Совершенно непонятно, как эта формула соотносится с асафьевской характеристикой сцены смерти императора, насыщенной, по мнению ученого, трагической экспрессией? Как она соотносится с траурным шествием придворных из третьего акта, о котором Асафьев пишет: „Это шествие не уступает по выразительности своей прославленным похоронным маршам...“². Он не называет имена авторов прославленных похоронных маршей, но о них нетрудно догадаться. Как эта форму-

¹ Стравинский Игорь. Диалоги. С. 134.

² Глебов Игорь. Книга о Стравинском. С. 104.

ла, наконец, соотносится с тем, что Асафьев услышал в ариозо и речитативе Кухарочки („Маленькая серенькая птичка...“) интонации Мусоргского, что заключительная стадия китайского марша является „огненно-красной музыкой“, а начало „Сквозников“ ослепляет, как ракета? Каким образом в „фарфоровую оперу“ попали такие дремучие тупицы, как Камергер и Бонза, принимающие мычание коровы и кваканье лягушки за соловьиное пение? (И Стравинский едко потешается над ними в терцете с хором.) А чего стоит насквозь буффонный, смахивающий на фарс, „булькающий“ хор придворных дам, выставленных Стравинским на посмешище?

Все это и многое другое в том же духе находится, по моему убеждению, в непримиримом противоречии с понятием „фарфоровая опера“, хотя те или иные, условно говоря, „фарфоровые“ элементы и наличествуют в ней (на них указывает тонкий стилист и большой музыкант Асафьев). Эти элементы занимают скромное место в опере, многослойной по своему составу. В ней сочетаются в одно целое и драматизм, и поэтичность, и гротеск, и юмор, и рефлексия, и, разумеется, лирика, которой, по справедливым словам Асафьева, наносит некоторый ущерб чрезмерная изощренность и утонченность.

По своему построению, по основным своим компонентам „Соловей“ тесно связан с традициями классической оперы. Никаких попыток разрушения сценической иллюзии Стравинский не делал, несмотря на то что за четыре или пять месяцев до парижской премьеры у него созрел замысел „Свадебки“, являющейся совершенным антиподом „Соловью“.

В „Диалогах“ композитор говорил: „Я начал продумывать „Свадебку“, и форма ее ясно обозначилась в моей голове примерно к началу 1914 г.“¹ Вся структура задуманного сочинения была проникнута с начала до конца абсолютной условностью, чем-то напоминающей театр Кабуки. Этот принцип в различных версиях и градациях Стравинский распространил почти на все свои произведения, предназначенные для музыкального театра.

М. С. Друскин в превосходной книге о Стравинском пишет, что вслед за „Свадебкой“ композитор продолжал свои поиски в сфере соотношения сцены и музыки: „В каждом последующем произведении он открывал для себя разные стороны в этом соотношении, обнажая сценические приемы, „показывая показ“, то помещал певцов в оркестр и сцену предоставлял мимам, то все „играемое, читаемое и танцуемое“ выносил напоказ, а то,

¹ Стравинский Игорь. Диалоги. С 169.

наоборот, живому действию противопоставлял неподвижную статуарность и т. д.”¹.

Отчего Стравинский до премьеры не внес изменения в „Соловья”, не перестроил его в соответствии с новым символом своей театральной веры? Для этого у него в запасе было не так уж мало времени. Вряд ли кто сможет ответить на этот вопрос, но факт остается фактом: „Соловей” пел по-старинному, на него не распространилась предпринятая Стравинским реформа музыкальной сцены. Правда, в одном случае была осуществлена идея разъединения функций поющего и играющего актера. Как уже указывалось выше, согласно ремарке, певец, исполняющий партию Рыбака, находится в оркестре, а статист — на игровой площадке. Но этот прием остается изолированным в общем контексте оперы, действующие лица которой выражают свои индивидуальности средствами вокала, мимики и пластики.

Единый, нерасторжимый творческий процесс исполнения „Соловья” предопределен драматургией оперы, последовательным ходом событий, развитием сюжетной интриги, таящей в себе занимательность, которую так высоко ценил Пушкин в драматических произведениях.

4

Премьера „Соловья” состоялась 30 мая 1918 года в бывшем Мариинском театре. Опера, таким образом, появилась на сцене через три года после первоначально назначенного срока ее постановки. Удивительно, что за эти бурные годы, ознаменованные событиями всемирно-исторического значения, Мейерхольд не изменил своему намерению поставить „Соловья”, у него не остыл интерес к нему. Чем объяснить такое постоянство, такую верность избранной теме?

К. Л. Рудницкий пытается ответить на эти вопросы. Исследователь пишет: „Многое в этой опере Стравинского должно было импонировать Мейерхольду... музыкальные новшества Стравинского внутренне соответствовали мейерхольдовским преобразованиям на оперной сцене. Постановка „Соловья” явилась своеобразным эскизом к новым режиссерским работам, в которых сильно акцентировалась условность оперного жанра... Мейерхольд тут объявлял решительную войну драматизации оперы, попыткам внести в оперное искусство правдоподобие драматического спектакля. Опера рассматривалась как костюмированное музыкальное действие”².

¹ Друскин М. Игорь Стравинский. Л.; М., 1974. С. 77.

² Рудницкий К. Цит. кн. С. 224 — 225.

Рудницкий — глубокий знаток творчества Мейерхольда, но в данном случае ход его рассуждений совершенно произволен. Напрасно он думает, что режиссерские новшества Мейерхольда — постановщика „Соловья” — соответствуют „музыкальным новшествам” Стравинского. Дело в том, что режиссер навязал этой опере несвойственную ей форму.

„Соловей” стоит особняком среди спектаклей, поставленных Мейерхольдом в музыкальном театре. Он вовсе не является „своеобразным эскизом к новым режиссерским работам, в которых сильно акцентировалась условность оперного жанра”. Наоборот, он противостоит по всем своим компонентам и „Фенелле” Обера и „Пиковой даме” — спектаклям, созданным после „Соловья”.

Хотя утверждение Рудницкого о том, что Мейерхольдом „опера рассматривалась как костюмированное музыкальное действо”, касается конкретно „Соловья”, но, будучи связанным с мыслью о мейерхольдовских преобразованиях на оперной сцене, оно тяготеет к обобщению.

На самом деле работы Мейерхольда, начиная с „Тристана и Изольды” и кончая „Пиковой дамой”, ничего общего не имеют с „костюмированным музыкальным действом”. Этот художественный прием был ему абсолютно чужд.

В докладе <<„Учитель Бубус” и проблема спектакля на музыке>>, прочитанном 1 января 1925 года, Мейерхольд с яростью обрушился на костюмированные музыкальные действия и с исключительной энергией отстаивал принцип драматизации оперы. Он выдвинул важные положения своей оперно-театральной эстетики. Взятая в целом, программа эта изобилует парадоксами и крайностями в оценках классической оперы XIX века, но в ней красной нитью проходит идея о необходимости всемерного обогащения выразительных средств оперного искусства, в первую очередь через речитатив, который рассматривается как фундамент целостной музыкальной драмы. В этом плане „Каменный гость” Даргомыжского, „Женитьба” Мусоргского, „Игрок” Прокофьева представляются Мейерхольду великими произведениями, прокладывающими путь в будущее.

Всячески высмеивая доглюковскую оперу за ее костюмированную концертность, Мейерхольд объявляет себя горячим сторонником Глюка. Режиссер говорит: „Эти глупые приемы итальянской оперы были разбиты большим революционером в музыке — Глюком. Он впервые попытался разбить эти глупые приемы деления оперного музыкального материала на такие моменты, когда люди отбывают повинность, а затем арии; все это было не связано, все это было очень наивно, все это было, как говорится, шито белыми нитками. Конечно,

мы знаем ряд величайших музыкантов, которые давали великолепные образцы в этой области. Но Глюк попытался разбить эту глупую традицию и попытался иначе строить и свои сценарии, и свою музыкальную форму, которой он облекает свой сценарий”¹.

Композитор, по словам Мейерхольда, придавал особое значение речитативу. Последний способствовал „выявлению того драматизма, без которого Глюк не мыслил оперу. Таким образом, он вовлекал оперного актера в игру в плане драматическом”².

Варьируя тему преодоления „глупых приемов итальянской оперы”, режиссер приходит к выводу, что поступательное движение глюковской реформы привело к тому, что „оперные актеры должны не только петь, не только выходить на какую-то точку, с которой их хорошо слышно, не только показывать искусство пения, но еще играть на сцене, действовать на сцене, лицедействовать”³.

Эта триединая формула звучит категорично и непреложно. Она нашла свое воплощение во всех оперных спектаклях Мейерхольда, за исключением „Соловья”. В них актеры играли, действовали, лицедействовали сообразно стилистическим особенностям той или иной оперы, но, разумеется, не так, как в словесной драме, ибо музыка — ее ритм и темп — во многом определяет, обуславливает пластический рисунок исполнителя (об этом Всеволод Эмильевич писал еще в 1909 году, характеризуя игру Шаляпина).

Различия в исполнительской манере драматического и оперного актера не исключают сходства и родства. Об этом говорится в докладе об „Учителе Бубусе”.

Мейерхольд восторженно отзываясь о певце Мариинского театра И. А. Алчевском, исполнявшем партию Дон Гуана в „Каменном госте” Даргомыжского. Ему был дорог этот замечательный вокалист, игра которого роднила его с „актером драматическим”. Таким образом, по концепции Мейерхольда, соотношения между оперным и драматическим актером строятся по принципу притяжения и отталкивания.

Последняя работа Всеволода Эмильевича в музыкальном театре — „Пиковая дама” — проходила под знаком острейшей драматизации оперного спектакля, а не акцентирования условности оперного жанра, о котором пишет К. Л. Рудницкий.

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 65.

² Там же.

³ Там же. С. 66.

Интерес к постановке „Соловья“ — оперы-сказки — мог возникнуть у режиссера в связи с его страстным увлечением театральными сказками Карло Гоцци; одна из них — „Любовь к трем апельсинам“ — стала названием вышедшего в январе 1914 года „Журнала доктора Дапертутто“ (Мейерхольда). Название это носит программный характер. Мейерхольд как бы распространил свою любовь к „Трем апельсинам“ на все произведения венецианского драматурга, поднявшего на щит поэтику комедии дель арте.

Вполне возможно, что „Турандот“, в которой Гоцци с такой щедрой фантазией изобразил театрализованный Китай, навела Мейерхольда на мысль поставить „китайскую“ оперу Стравинского, дающую широкий простор для режиссерской фантазии. Я имею в виду, конечно, не сюжетное сходство, которого нет, а экзотический колорит обеих сказок.

Как раз в период „гоццианства“ Мейерхольда ему было сделано предложение поставить в Мариинском театре „Соловья“, и оно было с радостью принято. Однако три года спустя опера Стравинского ставилась Мейерхольдом вопреки эстетическим принципам театра Гоцци, исполненного драматических и эмоциональных всплесков, контрастов, непрерывного движения, ярких сценических эффектов. Режиссер неожиданно избрал совершенно иные художественно-выразительные средства, исходя из концепции дедрамматизации оперного спектакля. Это было труднообъяснимым новшеством, от которого он впоследствии отказался. Чем же объяснить его возникновение? На этот счет можно лишь делать разного рода предположения.

После революции, в 1918 году, у Мейерхольда осложнились отношения с частью труппы бывшего Мариинского театра. Он жаловался на ее косность и рутинность. Он взбунтовался и против собственного академизма (в высоком смысле этого слова), против пиетета, который испытывал к авторам поставленных им опер — от Глюка до Рихарда Штрауса. Его, по-видимому, томила жажда полной режиссерской раскрепощенности, жажда эксперимента именно на оперной, а не только драматической сцене, хотя он неоднократно высказывал мысль о том, что экспериментировать следует в студийных условиях, а не в большом профессиональном театре с его давным-давно сложившимися и устоявшимися традициями.

Тем не менее Мейерхольд решил экспериментировать в бывшем Мариинском театре, выбрав, правда, не классическую оперу, а произведение новейшего композитора, снискавшего себе громкую известность смелым и дерзким новаторством. Но режиссер не принял во внимание, что драматургическая структура „Соловья“ вполне традиционна и особым новаторством не отмечена.

ДеDRAMатизация оперы Стравинского и превращение ее в кинематографическое музыкальное действие является ведущим мотивом мейерхольдовской постановки. Такое решение явно перекликается со спектаклем четырехлетней давности, о котором Мейерхольд был несомненно осведомлен. Я имею в виду „Золотого петушка“, поставленного весной 1914 года в Париже под художественным руководством Александра Бенуа.

Опера Римского-Корсакова разыгрывалась мимами, танцовщицами и балеринами, среди которых была знаменитая Т. П. Карсавина, исполнявшая роль Шемаханской царицы. Они, разумеется, действовали безмолвно, а за них пели вокалисты, неподвижно сидевшие по бокам сцены. (Этот замысел Бенуа был воплощен хореографом М. М. Фокиным, с которым Мейерхольд сотрудничал в постановке глюковского „Орфея“ и мастерство которого высоко ценил.) Вокруг этого сенсационного представления разразился скандал, и оно было снято по требованию вдовы Римского-Корсакова.

Хорошо известно, что Мейерхольд был очень невысокого мнения о режиссерском таланте Бенуа, но его парижский эксперимент, по всей вероятности, показался ему интересным, заманчивым и даже достойным подражания, иначе трудно объяснить то сходство, которое возникает при сравнении этих постановок „Золотого петушка“ и „Соловья“.

Крупные художники никогда не боялись упреков в заимствовании чужого материала, ибо они ставили на нем нестираемую печать своей индивидуальности. К таким художникам принадлежал и Мейерхольд, неоднократно признававшийся в тех или иных влияниях, которые он испытывал в разные периоды своего творчества. Правда, о спектакле Бенуа он не обмолвился ни одним словом.

Само собой разумеется, что Мейерхольд в данном случае не стал эпигоном Бенуа. Он воспользовался его главной идеей разъединения функций поющего и играющего актера (этой идеей Бенуа дорожил и гордился), но истолковал заимствованный пример по-своему.

Как и в предыдущих оперных постановках, режиссер оставил в полной неприкосновенности музыкальный и словесный текст „Соловья“. (Различного рода переделками пьес он занимается несколько позже в своем драматическом театре). Вместе с Головиным Мейерхольд стремился создать иллюзорные декорации в соответствии с авторскими ремарками.

В монтировке к спектаклю сказано: „Эффект светящегося моря. Звезды, затянутые тюлем. Ночь. Луна. Восход солнца. В „Сквозниках“ — за тюлем хлопоты слуг с фонарями и колокольчиками. На сцене фантастический фарфоровый дворец, раздвижной китайский мост, беседка, свободно превращаю-

шаяся в опочивальню и ложе богдыхана”¹.

Тем более удивительно, что в эту конкретную сценическую обстановку, предназначенную для драматически мотивированного действия оперных героев вторгается нарочитая дедраматизация спектакля.

Если у Бенуа в „Золотом петушке” вокалисты были отчуждены, абстрагированы, отделены от игровой площадки, то у Мейерхольда, который заострил до предела условность представления, выведена на сцену часть действующих лиц, демонстративно подчеркивающих своим поведением полную отрешенность от тех событий, в которых они по сюжету должны принимать участие. Облаченные в пышные китайские костюмы, они, сидя на скамеечках, пели якобы по нотам, разложенным на пюпитрах, а вместо них действовали фигуранты. Режиссер таким форсированным приемом добивался эффекта сверхкостюмированной концертности.

М. С. Друскин полагает, что « в мейерхольдовском „Соловье” заложены статуарные принципы оперы-оратории „Царь Эдип” »². Но возникает вопрос: существовали ли какие-нибудь конкретные реальные связи между спектаклем Мейерхольда и замыслом Стравинского, датированным 1925 годом? В довольно подробном рассказе о парадоксальной сценической форме „Царя Эдипа” композитор приписывает ее самому себе и не называет имени Мейерхольда.

Послушаем Стравинского: „Я начал представлять себе постановку тотчас же, когда принялся сочинять музыку. Сначала я увидел хор, посаженный в один ряд поперек сцены, от одного конца дуги просцениума до другого. Я думал, что певцы должны были бы казаться читающими по свиткам и что видны должны быть только эти свитки и контуры капюшонов на головах артистов. Прежде всего и глубже всего я был убежден в том, что хор не должен иметь лица.

Моя вторая идея заключалась в том, что актеры должны носить котурны и стоять на возвышениях — каждый на своей высоте позыди хора. Но актеры — это неверное выражение. Никто здесь не „действует”, единственный, кто вообще движется, это рассказчик, и то лишь для того, чтобы подчеркнуть свою обособленность от прочих фигур на сцене”³.

Стравинский не без бравады говорит и о том, что многие

¹ Цит. по кн.: Го з е н п у д А. Русский советский оперный театр (1917—1941). Л., 1963. С. 56.

² Друскин М. Игорь Стравинский. С. 76.

³ Стравинский Игорь. Диалоги. С. 178.

из его знакомых воспринимали „Царя Эдипа“ как „оперу-пан-оптикум“¹.

Мне кажется, что постановочные идеи „Эдипа“ возникли независимо от мейерхольдовского „Соловья“, которого, кстати, Стравинский и не видел. Их генезис скорее всего связан не прямо, но косвенно с концепцией Мориса Метерлинка о необходимости обезличить актера, сделать его подобием марионетки, а Гордон Крег, подхвативший эту теорию, от которой автор „Синей птицы“ отказался, настаивали на превращении актера не просто в марионетку, а в сверхмарионетку. И совсем не случайно Стравинский в упомянутом разговоре о „Царе Эдипе“ вспоминает не Мейерхольда, а Крега, который показывал ему в 1917 году свои куклы. И это зрелище произвело впечатление на композитора².

Стравинского, по его собственному признанию, отделял лишь один шаг от использования кукол в „Эдипе“³. Он этого шага не сделал, но максимально обезличил исполнителей своей оперы.

5

Принцип разделения функций поющего и играющего актера Мейерхольд осуществил полностью, как это было в спектакле Бенуа „Золотой петушок“, а частично, комбинируя его с действующими на сцене вокалистами, лишенными дублеров-фигурантов. Мейерхольд не считал нужным прокомментировать свой режиссерский замысел, как он это обычно делал перед оперными премьерями. Такое половинчатое решение не спасло, однако, постановщика от самых резких порицаний.

Через неделю после премьеры „Соловья“, 6 июня 1918 года, в „Обзрении театров“ появилась рецензия, в которой сказано: „Крайне неудачно „раздвоение“ целого ряда действующих лиц на двойные персонажи: Рыбак, Смерть и Соловей сидят на авансцене перед пюпитрами и поют свои партии, не двигаясь с места. А за них двигаются (уже не произнося ни звука) другие актеры“⁴.

Музыкальный критик Н. П. Малков в статье, напечатанной в журнале „Театр и искусство“, подтверждает показания рецензента из „Обзрения театров“. А для того чтобы у читателей не оставалось никаких сомнений насчет диковинной постанов-

¹ Стравинский Игорь. Диалоги. С. 179.

² Там же. С. 180.

³ Там же. С. 179.

⁴ Цит. по кн.: Г о з е н п у д А. Русский советский оперный театр (1917–1941). С. 56–57.

ки, в которой актеры демонстративно поют по нотам, журнал опубликовал, видимо, довольно точные зарисовки участников спектакля, сделанные художником Н. Плевако.

Н. П. Малков сообщает, что на просцениуме неподвижно сидели Соловей, Смерть, Рыбак, напоминавшие язвительному критику „загробные тени“. Они „выпевали свои партии без всякого одушевления и с трудом преодолевая обильные подводные камни... Рыбак поет об очаровавшем его Соловье — невидимом Соловье, у Мейерхольда же певича восседает на глазах у зрителя рядом с Рыбаком”¹. (Как уже упоминалось, согласно авторской ремарке, Рыбак должен находиться в оркестре.) Рецензент выражает свое недовольство и тем, что „привидения сидят на просцениуме в неподвижных позах”, а в соответствии с авторским указанием „хор альтов находится за сценой”². Малков нещадно критикует музыку „Соловья”. Он с некоторым одобрением отзывается только лишь о пикантной инструментовке оперы, о „Сквозниках”, о теме привидений, о лейтмотиве Камергера. Все остальное подвергается разному. Тем не менее критик связывает неудачу спектакля отнюдь не с музыкой, а с мейерхольдовской постановкой, „с ее тяжелой, мертвящей неподвижностью и клоунадой”³.

Н. П. Малков был серьезным и знающим рецензентом, но можно ли с полным доверием отнестись к его суждениям? Я думаю, что нет. Ничего, кроме крайнего недоумения, не вызывает, например, такой неожиданный пассаж в его статье: „Музыки в „Соловья” нет, как и нет в нем сценического интереса”⁴. И то и другое глубоко ошибочно.

Не видевшие спектакля не могут опровергнуть мнение Малкова или соглашаться с ним. Положение исследователя осложняется тем, что мы лишены возможности сопоставлять различные точки зрения и делать свои выводы, так как петроградские газеты не откликнулись на „Соловья”, и мы имеем, таким образом, дело с одной журнальной рецензией и заметкой в „Обзрении театров”.

Но насквозь негативная оценка спектакля страдает, на мой взгляд, чрезмерной субъективностью и односторонностью. Трудно согласиться с тем, что в постановке такого мастера, каким был Мейерхольд, отсутствовали яркие и впечатляющие моменты.

В статье Малкова утверждается, что „Соловей” не имел успеха, что в зрительном зале царили уныние и скука. Вместе

¹ Театр и искусство. 1918. № 20—21. 16 (3) июня. С. 213.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 214.

с тем в ней можно прочесть и такие строки: „Оркестром дирижировал А. Коутс, встреченный авансом аплодисментами. Но в дальнейшем публика была менее экспансивной”¹. Что значит „быть менее экспансивной”? Это значит, что публика более сдержанно выражала свои чувства по поводу тех или иных эпизодов спектакля, но отнюдь не пребывала в состоянии уныния и скуки.

Достоин удивления, что в голодном, холодном военном Петрограде публика отнеслась далеко не безразлично к спектаклю, столь далекому от актуальных проблем современности. Накануне премьеры была устроена платная репетиция, что неопровержимо свидетельствует о большом интересе, проявленном петроградскими зрителями к „Соловью”. По ходу действия в театре раздавались аплодисменты, что само по себе несовместимо с унынием и скукой. Об этом сообщается в журнале „Театр и искусство”, который дал отрицательную оценку мейерхольдовскому спектаклю. В „Маленькой хронике” мы читаем: „На платной генеральной репетиции оперы „Соловей” в Мариинском театре произошел инцидент... Публика продолжительными аплодисментами требовала повторения балетного номера. Но, стоя строго на точке зрения восьмичасового рабочего дня, оркестр не пожелал бисировать, и музыканты демонстративно сложили ноты”².

Эта заметка, несмотря на скрытую иронию по поводу новых порядков, установленных в Мариинском театре, проливает некоторый свет на атмосферу, царившую в зрительном зале во время исполнения „Соловья”.

Дирижер и композитор Альберт Коутс был высокого мнения об опере, которой дирижировал, и, по всей вероятности, лояльно относился к ее постановке. Художник А. Я. Головин, оформлявший спектакль, обошел его молчанием в своих мемуарах и опубликованных письмах. Быть может, он не принял режиссерский замысел своего друга?

Сам Мейерхольд не защищался от нападок ни письменно, ни устно. Он хранил молчание.

Александр Бенуа, рецензировавший все оперные спектакли Мейерхольда, тоже хранил молчание.

На премьере „Соловья” присутствовала мать композитора Анна Кирилловна. Она была музыкантшей, хорошей пианисткой, всегдагдаем Мариинского театра, в котором пел ее муж — знаменитый бас Федор Игнатьевич Стравинский. Как она восприняла спектакль? Этот вопрос далеко не праздный. Любовь

¹ Театр и искусство. 1918. № 20—21. 16 (3) июня. С. 214.

² Там же. № 18—19. 4 июня. С. 190.

к сыну не мешала ей объективно, а порой и критически относиться к его произведениям.

Американский скрипач Самуил Душкин, сотрудничавший с Игорем Стравинским, излагает беседу своей жены с Анной Кирилловной, имевшую место в 1938 году, перед исполнением „Весны священной“, которую мать композитора знала только по записям.

«„ — Вам, вероятно, очень хочется, наконец, услышать „Весну“ в концерте?

— Я думаю, что эта музыка не для меня.

— Надеюсь, вы не будете свистеть?

— Нет, потому что я не умею свистеть»¹.

Ответы Анны Кирилловны свидетельствуют не только о ее гордой независимости, но и о чувстве юмора, который она сохранила в преклонном возрасте.

На спектакле „Соловей“, столь непохожем на все, что она в своей жизни видела на Мариинской сцене, ей свистеть не хотелось. Она его приняла.

Если вдова Римского-Корсакова потребовала снятия „Золотого петушка“, то схожая с ним постановка „Соловья“ вызвала несомненный интерес у матери Стравинского. Она поблагодарила театр за постановку оперы, и сделала она это, на мой взгляд, не из светской вежливости, а с той прямоотой и искренностью, которые были ей свойственны.

Через три дня после премьеры, 2 июня 1918 года, на общем собрании солистов бывшего Мариинского театра было оглашено письмо Анны Кирилловны. Почетным председателем собрания был Федор Иванович Шаляпин, вел собрание Н. В. Андреев. В протоколе записано: „Председатель оглашает письмо г-жи Стравинской, в котором она благодарит артистов Мариинского театра и всех способствовавших постановке „Соловья“ и давших тем возможность увидеть на сцене Мариинского театра произведение ее сына“².

У нас нет сведений о том, присутствовал ли Мейерхольд на этом собрании, но, находясь в штате Мариинского театра, он, конечно, знал о письме А. К. Стравинской. Можно предположить, что оно взбудрило его и подняло его дух.

Н. П. Малков в цитированной статье писал: „Да и для надлежащего восприятия „Соловья“ у нас нет теперь подходящей психологической основы“³. Критик не расшифровал, не пояс-

¹ Стравинский Игорь. Диалоги. С. 334—335.

² Советский театр: Документы и материалы. 1917—1967. Русский советский театр. 1917—1921. Л., 1968. С. 195.

³ Театр и искусство. 1918. № 20—21. С. 213.

нил свою мысль. Быть может, он имел в виду, что звучащий в сказке Андерсена и опере Стравинского мотив острой неприязни к техническому фетишизму не мог найти широкого отклика в неустойчивом, истощенном тяжелыми материальными невзгодами Петрограде, крайне нуждавшемся в технике.

Небезынтересно отметить, что в том же 1918 году Маяковский в Петрограде сочинил восторженный гимн в честь техники, звучащий в финале „Мистерии-буфф“. Поэт полагал, что фантастический марш машин, символизирующий сказочное изобилие, отвечает надеждам и чаяниям зрителей. В этом аспекте „Мистерия-буфф“ является как бы антитезой „Соловью“, но и она не удержалась в репертуаре. Может быть, и для нее не было „подходящей психологической основы“? Чудеса торжествующей техники, показанные в пьесе, могли быть восприняты только лишь в плане утопии.

Разумеется, я далек от мысли сравнивать эти столь различные произведения, не поддающиеся сравнению. Меня интересует лишь один мотив, нашедший в них полярно противоположную трактовку.

„Мистерия-буфф“, поставленная Мейерхольдом и Маяковским 7 ноября 1918 года, вызвала громкую и бурную полемику, а „Соловей“ почти неслышно, почти незаметно покинул сцену бывшего Мариинского театра, сопровождаемый одной журнальной статьей, из которой мы по необходимости черпаем некоторые сведения о нем.

Эксперимент Мейерхольда, вероятно интересный своими деталями, в целом получился самодовлеющим, замкнутым в себе. Он не оказал плодотворного воздействия на развитие музыкального театра. Поиски оригинальной сценической формы вступили в противоречие с содержанием и стилистикой „Соловья“.

Пользуясь формулой Б. А. Покровского, гласящей, что „опера есть драма, написанная музыкой, а не драматургия с музыкой“¹, можно с полным обоснованием утверждать, что Стравинский создал музыкальными средствами именно драму и попытки ее дедраmatизировать наносят ей непоправимый ущерб.

Сам Мейерхольд в „Пиковой даме“ решительно отбросил найденное им в „Соловье“. Он был тем художником, который пребывал в непрестанном движении, который обладал способностью критически оценивать свои постановочные приемы, не доказавшие права на полноценное существование.

¹ Покровский Б. Размышления об опере. М., 1979. С. 26.

Прошло несколько месяцев после премьеры „Соловья“, и Мейерхольду поручается постановка „Фенеллы“ („Немая из Портичи“) Д. Обера — оперы, прямо противоположной по содержанию, характеру и стилю произведению Стравинского.

Руководство бывшего Мариинского театра, которое именовалось СГО (Совет государственной оперы), решило приурочить постановку „Фенеллы“ к первой годовщине Октября, полагая, что спектакль будет созвучен духу революционной эпохи. При чем опера Обера, очищенная от цензурных искажений, должна была предстать перед зрителями в первоизданном виде. Партия одного из руководителей восстания, Мазаньелло, одна из труднейших в мировом теноровом репертуаре, была предназначена знаменитому певцу и актеру Ивану Васильевичу Ершову.

СГО остановил свой выбор на Мейерхольде в качестве постановщика „Фенеллы“ не только потому, что он продолжал служить в театре, но и потому, что его режиссерский авторитет оставался непререкаемым, несмотря на то что „Соловей“ не принес ему ожидаемого успеха. Помимо чисто художественных соображений, СГО, вероятно, руководствовался идейными мотивами, считая, что „Фенелла“ должна быть близка Мейерхольду — активному деятелю революционных театров Петрограда.

Миссия, возложенная на режиссера, приобретала особую ответственность вследствие того, что новый спектакль должен был затмить и художественно отменить „Фенеллу“, поставленную в Мариинском театре режиссером Н. Н. Боголюбовым совсем недавно, в январе 1917 года, и снятую по распоряжению министра внутренних дел.

Этим спектаклем дирижировал Альберт Коутс, он был оформлен талантливым художником П. Б. Ламбиным, в нем участвовали И. В. Ершов и известная балерина М. Ф. Кшесинская.

Боголюбов добился здесь впечатляющих художественных результатов. Тем не менее СГО отказался от этой постановки, поручив Мейерхольду создать новую, более совершенную и яркую.

Но, судя по существующим очень скудным сведениям, Всеволод Эмильевич без всякого энтузиазма принял за романтическую „Фенеллу“. Она ему представлялась старомодной в отличие от „Тристана“, сохранившего, с его точки зрения, свой романтический пафос, хотя сам Вагнер утверждал, что „музыка Обера не только греет, но и жжет, не только забавляет, но и обольщает“. По-видимому, Мейерхольд не разделял мнения своего любимого композитора.

На заседании СГО он говорил: «Ершов ведет свою партию

в старомодном романтическом стиле, так подходящем к музыке „Фенеллы“»¹. В этом единстве им ощущалась какая-то гармония: Ершов старомодно играет в старомодной опере. Но по большому счету Мейерхольда не устраивала такая „гармония“. Ему до сих пор не приходилось соприкасаться со старомодным музыкально-драматургическим материалом. К нему надо было найти режиссерский ключ, обрести постановочную идею.

Героико-романтическая опера с ее вековыми канонами и традициями требовала долгих раздумий и поисков для неординарной, свежей трактовки, а работа над спектаклем не терпела никаких отлагательств. Трудности усугублялись тем, что рядом с Мейерхольдом на этот раз не было его неизменного сотрудника — художника А. Я. Головина. Ему пришлось довольствоваться готовыми декорациями П. Б. Ламбина, которые ему мало нравились. Вместо дирижера Альберта Коутса, обладавшего огромным темпераментом и энергией, на „Фенеллу“ был назначен недостаточно инициативный Д. И. Похитонов.

Мейерхольд, великий профессионал, умевший ставить пьесы с поистине неправдоподобной быстротой, горько жаловался на враждебную подлинному искусству спешку, царящую в Мариинском театре. Вот что он говорил на заседании СГО: „Мое пребывание в этой обстановке невозможно. Мой стиль новейший, мне нужен медленный темп работы“².

Не приходится сомневаться в искренности этих слов, но что значит в понимании Мейерхольда „медленный темп работы“? Он четыре года трудился над „Маскарадом“ и в течение месяца поставил „Мистерию-буфф“. Таким образом, понятие о темпах становится у Мейерхольда неустойчивым и зыбким. Ему предстояло к 7 ноября 1918 года одновременно поставить громадную пятиактную оперу Обера и чрезвычайно сложную по своей структуре пьесу Маяковского, причем в кратчайшие сроки. В этой отнюдь не простой ситуации Мейерхольд был вынужден пригласить сопостановщика „Фенеллы“. Им стала молодая Софья Дмитриевна Масловская, первая женщина — оперный режиссер в России, получившая в Петербурге музыкальное и театральное образование. На ее плечи легла основная тяжесть работы над спектаклем. Между нею и мастером не было никаких недоразумений. Она преклонялась перед его талантом³. А он ценил ее режиссерское дарование, трудолюбие и добросовестность. Полное взаимопонимание навело Мейерхольда на мысль

¹ Советский театр: Документы и материалы... С. 196.

² Там же. С. 195.

³ Много лет спустя С. Д. Масловская, будучи профессором Ленинградской консерватории, говорила мне об этом.

перепоручить Масловской всю постановку, но она отказалась от этой чести. На бурном заседании СГО именно Масловская просила Мейерхольда не уходить из Мариинского театра.

Режиссерский замысел Мейерхольда в общих чертах сводился к тому, чтобы спектакль всем своим обликом, манерой актерской игры, построением массовых сцен максимально соответствовал характеру музыки, чтобы сценическая иллюзия, нигде не нарушаемая, была всеохватной.

Такая тенденция может быть истолкована как реакция на постановочные приемы „Соловья“. Вообще, новым театральным работам Мейерхольда часто сопутствовали моменты отрицания предыдущих. Так, например, после „Электры“ Рихарда Штрауса, с ее подчеркнутым этнографизмом, режиссер в „Каменном госте“ Даргомыжского провозгласил полный отказ от него. И если в „Соловье“ доминировали принципы концертности, то в „Фенелле“ они начисто исключались.

Защищая поставленный вместе в Масловской спектакль, Мейерхольд в качестве главного аргумента выдвинул соответствие его формы музыкальному стилю композитора. Об этом, как мы знаем, он не заботился, работая над „Соловьем“ Стравинского.

Репетиционный период был осложнен и омрачен разногласиями между режиссером и исполнителем главной роли. И. В. Ершов, по общему признанию, был выдающимся актером. Некоторые исследователи называют его великим и даже гениальным мастером оперной сцены. Если это так, то как раз в лице Мейерхольда он должен был найти соратника, единомышленника, друга в творчестве. Но этого не произошло, как и не возникло взаимопонимание при встрече Мейерхольда с Шаляпиным в „Борисе Годунове“. Вряд ли кто-либо сможет объяснить этот психологический феномен.

Мейерхольд в целом одобрил рисунок роли Мазаньелло, созданный Ершовым в спектакле Боголюбова, но он стремился обогатить этот рисунок новыми красками, деталями и нюансами. Можно не сомневаться в том, что это пошло бы на пользу делу. Однако Ершов решительно отверг рекомендации и указания режиссера.

На упомянутом заседании СГО Мейерхольд с горечью говорил, что его работа „парализовалась поведением Ершова“: „Ершов демонстративно не исполнял моих указаний, я чувствовал себя невыносимо и старался быть в тени“¹.

Признание это поражает своим внутренним драматизмом. Ничего подобного с Мейерхольдом еще никогда не случалось. Во время столкновений с балетмейстером Фокиным при по-

¹ Советский театр: Документы и материалы... С. 195.

становке „Орфея и Эвридики“ он воинственно отстаивал свои права и даже вынес на газетные страницы разыгравшуюся баталью, а на этот раз он ушел в тень, вероятно осознав бесплодность борьбы с корифеем оперной труппы, который пользовался поддержкой других актеров. Об этом, конечно, можно только пожалеть.

Несмотря на все удручающие сложности, премьера „Фенеллы“ все же состоялась в назначенный срок — 7 ноября 1918 года. (В этот же вечер на сцене Большого зала консерватории была впервые показана „Мистерия-буфф“ в постановке Мейерхольда и Маяковского — случай уникальный в истории театра!)

„Фенелла“ вызвала нарекания со стороны членов СГО, но Мейерхольд считал, что труд, потраченный им в содружестве с Масловской, не пропал даром. Новый спектакль, по его мнению, превосходил боголюбовский. Было бы неверно думать, что Мейерхольд в силу сложившихся обстоятельств руководствовался мотивами режиссерского престижа или самолюбия. Он стремился оценить прошедшую премьеру объективно, не питая к ней особого пристрастия: ведь добрую половину дела сделала начинающий режиссер С. Д. Масловская. Мейерхольд говорил: „Если улучшить декорации, то я настаиваю, что этот стиль более соответствует музыкальному стилю „Фенеллы“, чем постановка Боголюбова“¹. Вряд ли тонкий художественный вкус мастера обманул его.

„Фенелла“ — последняя работа Мейерхольда на Мариинской сцене. Его решение покинуть театр, в котором он создал ряд замечательных спектаклей, сопровождалось душевными переживаниями. В этом можно убедиться, читая его взволнованную речь на заседании СГО, состоявшемся 16 ноября 1918 года.

„Мое отношение к Мариинскому театру, — говорил Мейерхольд, — обусловлено не небрежностью или индифферентностью моею, а глубокой ссорой моею со всем театром в вопросе о стиле работы театра. У меня были удачные постановки, и я покажу в другом месте, что я могу еще сделать. < ... > Я очень обдумал свой шаг. < ... > Мое решение бесспорно“².

Мейерхольд сетовал на то, что на его долю выпала оскорбительная роль „штопальщика“ старых постановок. Но „штопать“ ему пришлось только „Снегурочку“. Он также ссылаясь на недопустимо быстрый темп работы. Характерно, что он ничего не сказал о своих взаимоотношениях с актерами, среди которых был один его любимец — драматический тенор И. А. Алчевский, но были и недруги!

¹ Советский театр: Документы и материалы... С. 196.

² Там же.

Покидая Мариинский театр с его первоклассной труппой, великолепным оркестром, хором, умевшим делать чудеса (как это, например, произошло в „Орфее и Эвридике“), Мейерхольд навсегда сохранил непреодолимое влечение к опере. Он был преисполнен глубокой веры в свои неистраченные творческие силы, которые не замедлят проявить себя в музыкальном театре: „...и я покажу в другом месте, что я могу еще сделать“.

Переехав в Москву, работая в своем театре, где создавались его самые замечательные спектакли, режиссер неустанно стремился снова соприкоснуться с оперой.

Глава 7

// Пиковая дама //

В упоминавшемся докладе об «Учителе Бубусе» Мейерхольд, мягко говоря, не очень почтительно отзывался об оперных шедеврах Чайковского. В полемическом азарте он восклицал: «Я убежден, что после того, как наконец-то начнут проваливаться в яму «Аида», «Пиковая дама», «Евгений Онегин» просто потому, что если по двести тысяч раз исполнить эти оперы, то все человечество прослушает их, а если все люди на земном шаре прослушают «Евгения Онегина», то когда-нибудь это кончится, надоест это

слушать, — тогда явится вопрос: что же делать с оперным делом? И вот мне кажется — я в этом глубоко убежден, — что явится какой-то новый Вагнер, — может быть, имя ему будет Прокофьев, я не знаю, — который зачеркнет оперный театр как таковой, и явится новый вид оперы”¹.

Нарисовав с большой долей наивности картину оперного апокалипсиса, Мейерхольд девять лет спустя убедился в том, что его пророчество не сбылось и что „Пиковая дама” пока еще в яму не провалилась. Больше того: у него появилось горячее желание поставить ее на сцене.

Желание это стимулировалось, как это ни странно, не любовью, а злостью, направленной против негодных интерпретаторов „Пиковой дамы”: Следовательно, в конечном итоге, злость по принципу обратной связи была порождена любовью к этой опере, которую, казалось бы, Мейерхольд и не жаловал. Таков парадокс.

В тридцатых годах в Ленинградском театре оперы и балета пел талантливый актер Н. К. Печковский, которого многие считали непревзойденным Германом, чем-то напоминавшим Фигнера и Алчевского. Он с большим успехом исполнял партии Ленского, Хозе, Манрико, Отелло, но роль Германа была его коронной ролью. Широкая публика и знатоки оперного театра особенно ценили темпераментность, искренность, яркость, экспрессивность его игры. И вот случилось так, что Мейерхольд, посмотрев Печковского в „Пиковой даме”, проникся, вопреки всеобщему мнению, злостью и отвращением не только к образу, созданному актером, но и заодно к его личности. Это и послужило причиной, побудившей Мейерхольда взяться незамедлительно за постановку „Пиковой дамы” в Ленинградском Малом оперном театре.

Так, по крайней мере, он рассказывал с обезоруживающей откровенностью режиссерам периферийных театров в беседе, состоявшейся 11 февраля 1935 года, через восемнадцать дней после премьеры своего знаменитого спектакля. „У меня, — говорил Мейерхольд, — чаще теперь возникает хороший доступ к работе от злости. Например, „Пиковая дама” возникла в результате величайшего гнева — если я с Печковским встретился бы в темном переулке, я бы его избил. Настолько он возмутил меня своим Германом, что я не мог не ставить „Пиковой дамы”, я должен был ответить на это безобразие”².

Казалось бы, что периферийным режиссерам (да и не только им!) было бы интересно узнать, в чем состояло „безобразие”,

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 71.

² Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. М.: ВТО, 1978. С. 90.

сотворенное Печковским, но Мейерхольд по непонятным причинам воздержался от какого бы то ни было анализа игры крупного актера-вокалиста, от разбора всего спектакля, который ему, вероятно, тоже показался „безобразным“, так как без Германа нет „Пиковой дамы“. Мейерхольд дал понять, что свое полное отрицание увиденного представления, свою полемику с ним он перенес на сцену Малого оперного театра. Таким способом он ответил на то, что привело его в состояние „величайшего гнева“.

Всеволод Эмильевич был убежден в необходимости коренной переделки либретто „Пиковой дамы“, являющегося, по его мнению, главным источником всех зол в сценической истории этой оперы. Между тем в начале тридцатых годов страсть к переделке классических произведений в нем явно угасала. Он был склонен отказаться от этого принципа, который был им провозглашен, которому он следовал во многих своих работах над драмой, но не музыкальной.

В лекции, прочитанной 21 мая 1934 года, Мейерхольд не без веселой бравады заявил: „Я первый начал классиков переделывать“¹. Затем, говоря о „Лесе“ Островского, он и осуждал и защищал свой метод вивисекции пьесы: „Несмотря на то, что я нарезал, раскрошил, раскроил, раскромсал (что хотите говорите, самые резкие выражения будут самыми подходящими для определения того, что я сделал), когда вы возьмете оригинал, подлинник и сопоставите с экземпляром, мной сделанным, — вы увидите, что основные тенденции автора все остались на местах“².

Мейерхольда не на шутку тревожат, как он выразился, „новые переделыватели“. Имя им легион. И в этом плане резкое недовольство вызвал у него „Гамлет“ в Театре имени Вахтангова: „Я думаю, что с такого рода переделками надо бороться. Пожалуй, интереснее, чтобы мы, режиссеры, начали ставить классиков, ничего в них не переделывая“³.

Этот вывод Мейерхольд закрепляет торжественным обещанием, звучащим, как клятва, в предстоящих работах он будет сохранять абсолютную верность тексту классиков, драматургической структуре их произведений: „Сейчас к столетию смерти величайшего нашего поэта Пушкина, к 1937 году, я готовлю „Бориса Годунова“. < ... > Я ни одной картины не выброшу, ни одной картины не переставлю, буду играть все картины подряд, как написано у Пушкина. Так же я думаю

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 296.

² Там же. С. 296—297.

³ Там же. С. 297.

поставить „Гамлета“ — не пропустив ни одной сцены; если надо будет — буду играть с шести часов вечера до двух часов ночи”¹.

К сожалению, „Борис Годунов“ и „Гамлет“ не были поставлены, но крайне любопытно, что, преклоняясь перед авторской волей Пушкина и Шекспира, Мейерхольд в эти же майские дни 1934 года выразил желание и готовность исправить Чайковского. Вряд ли он не считал его классиком, не подлежащим переделкам, и тем не менее, вопреки собственной декларации, им был предложен план улучшения партитуры „Пиковой дамы“ средствами кинематографа, то есть при помощи кинотитров.

В докладе, прочитанном для труппы Ленинградского Малого оперного театра 4 мая 1934 года, Мейерхольд говорил: „Мы вводим систему так называемых титров. Мы хотим многое, что имеется в тексте служебного, вынуть из музыки. Часто мы видим, что Чайковскому нужно потратить много энергии на построение речитативов, которые врезаются в ткань оперы, нарушая симфоническое течение его музыки, речитативов, иногда страшно искусственно вставленных, чтобы дать возможность зрителю понять движение действия, ориентироваться в происходящем. Мы считаем, что лучше от этого освободить Чайковского. Музыка тогда гораздо лучше воспринимается в ее незасоренности. Титрами мы обозначаем, скажем, когда будет дальше улица и мы покажем комнату Лизы и Германа, стоящего под окном Лизы. Здесь пусть лучше публика, чтобы ориентироваться, на опустившемся полотне, определенным образом организованном, прочтала бы: то-то, то-то и то-то, что он ожидал, прошла минута и т. д.“².

Совершенно непонятно, каким образом Мейерхольд, так тонко чувствовавший музыку, замахнулся на замечательные речитативы „Пиковой дамы“, неразрывно связанные с драматургией оперы.

В пятой картине Герман, как известно, читает письмо Лизы. Эта великолепная находка Чайковского почему-то шокировала Мейерхольда, вызвала у него более чем странную ассоциацию с опереттой. Он предложил заменить чтение надписью на экране: „Мы обозначаем письмо, которое читает Герман, титром, а не даем, как в оперетте, читать ему самому“³.

Можно только радоваться тому, что мейерхольдовские проекты „кинофикации“ „Пиковой дамы“ не были осуществлены.

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 298.

² Чит. по кн.: Февральский А. Пути к синтезу: Мейерхольд и кино. М., 1978. С. 116—117.

³ Там же. С. 117.

Быть может, эту затею не поддержал музыкальный руководитель спектакля С. А. Самосуд.

Образ спектакля в целом и в тщательно продуманных подробностях окончательно сложился осенью 1934 года. Мейерхольд считал нужным вынести режиссерскую экспозицию „Пиковой дамы“ за пределы Малого оперного театра, на широкую аудиторию. „Пушкин и Чайковский“ — так он назвал доклад, прочитанный им 17 ноября 1934 года в Москве, в клубе мастеров искусств, увеличив тем самым масштаб своей конкретной темы, придав ей проблемный характер.

Это интересное, темпераментное выступление насквозь полемично, в нем немало противоречий. Изученный материал по истории создания оперы подвергается в нем сплошь и рядом резкой трансформации ради предвзятой идеи.

Основополагающий тезис доклада выражен в метафорической форме: „Насытить атмосферу чудесной музыки П. И. Чайковского в его „Пиковой даме“ озоном еще более чудесной повести А. С. Пушкина „Пиковая дама“ — вот задача, решение которой взял на себя Малый оперный театр в Ленинграде во главе с дирижером этого театра С. А. Самосудом”¹.

Оставим в стороне мейерхольдовские сравнения обоих произведений; они созданы на таком высочайшем художественном уровне, что отдавать одному из них предпочтение — значит исходить из личных пристрастий и сугубо индивидуального вкуса.

Метафора, взятая вне контекста, весьма привлекательна. Действительно, если бы речь шла только о спектакле, то Пушкин, несомненно, мог его насытить озоном прекрасных деталей, которыми многие режиссеры и актеры по близорукости своей пренебрегают. Мейерхольд со справедливым гневом спрашивает: „Как могло случиться, что самые популярные исполнители Германа² показывали его так, что ни в одном жесте актера, ни в одном его движении, ни в одной им произносимой фразе не проступал ни один из мотивов, щедро разбросанных в повести „Пиковая дама“ гениального А. С. Пушкина?”³.

Мейерхольд абсолютно прав, и его укор обращен и к будущим интерпретаторам „Пиковой дамы“. Однако суть проблемы состояла для него в „озонировании“ всей оперы, законченность и совершенство которой он взял под сомнение. Правомерность переделок „Пиковой дамы“, возвращение ее к литературному

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 299.

² Вероятно, режиссер имел в виду и Н. К. Печковского, приведшего его в состояние „величайшего гнева“.

³ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 299—300.

первоисточнику режиссер обосновывает тем, что композитор был от него насильственно отторгнут, что он портил его по злой воле либреттиста и директора императорских театров. Они-то и становятся объектом самых ожесточенных нападков, в которых резкая неприязнь сочетается с презрением.

Мейерхольд говорил: „Приступая к пушкинизированию „Пиковой дамы“ Чайковского, мы начали с разоблачения либреттиста Модеста Чайковского, лакействовавшего перед директором императорских театров господином Всеволожским. Нашим стремлением стало при этом восстановить прежде всего репутацию Петра Ильича Чайковского, волею брата своего севшего между двух стульев: работая над партитурой своей, он всеми помыслами был в повести А. С. Пушкина, и в то же время он портил ее, следуя тем указаниям, которые направлялись в его адрес и от Модеста Чайковского, и от директора императорских театров”¹.

Этот пассаж нуждается в критическом прочтении. Напомним некоторые факты. Модест Ильич Чайковский был драматургом, переводчиком, либреттистом. После смерти брата он издал капитальный трехтомный труд „Жизнь Петра Ильича Чайковского“, сохранивший до наших дней немалую ценность. Ему не было никакой нужды „лакействовать“ перед Всеволожским потому, что тот относился к нему доброжелательно, содействовал постановке его пьес на сценах императорских театров.

Будет не лишним напомнить, что пьеса Модеста Ильича „Симфония“ удостоилась положительного отзыва А. П. Чехова. В письме к Модесту Ильичу от 16 февраля 1890 года Чехов писал: „...Ваша „Симфония“ мне очень понравилась... (...) Это умная, интеллигентная пьеса, написанная отличным языком и дающая очень определенное впечатление”².

Таким образом, убийственная характеристика Модеста Ильича, данная Мейерхольдом, показалась бы Чехову, мягко выражаясь, в высшей степени странной, неправдоподобной, насковзь предвзятой.

В 1886 году Модест Ильич написал для Н. С. Кленовского подробный сценарий и три картины либретто на сюжет „Пиковой дамы“. Композитор от этой работы отказался. Примеру Кленовского последовал и Петр Ильич, причем он отказался априорно, не ознакомившись с рукописью брата. Мейерхольда это до крайности удивляло. „Подумайте, — говорил он, — у Чайковского был момент, когда он не хотел писать оперу на такой сюжет, как „Пиковая дама“ А. С. Пушкина”³.

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 299.

² Чехов А. П. Собрание сочинений: В 12 т. Т. 11. М., 1963. С. 392.

³ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 302.

Между тем никакой особой загадки здесь нет. Чайковский боготворил Пушкина; он пришел в неописуемый восторг, принимаясь за „Евгения Онегина“, но в замечательной пушкинской повести он не нашел для себя главного — любовной темы, без которой не мыслил оперы.

И. А. Всеволожский, давно облюбовавший сюжет „Пиковой дамы“, не принял отказа Чайковского и уговорил его написать оперу (впоследствии директор императорских театров гордился своей настойчивостью).

Само собой разумеется, что Чайковский не получил никаких указаний, как уверял Мейерхольд, от брата и Всеволожского. В январе 1890 года он увез с собой во Флоренцию первые две картины либретто, в которых во весь голос зазвучала тема любви, отсутствующая в пушкинской повести.

Не может быть двух мнений о том, что либретто Чайковскому нравилось, а местами очень нравилось. Он упрекал брата за многословие, за те или иные стилистические оплошности, но одобрил либретто в целом. Оно и послужило тем прочным фундаментом, на котором было возведено великое музыкальное творение.

В письме к Н. Ф. фон Мекк от 17 декабря 1889 года Петр Ильич сообщает: „Брат мой Модест три года тому назад приступил к сочинению либретто на сюжет „Пиковой дамы“ по просьбе некоего Кленовского и в течение этих трех лет понемногу сделал очень удачное либретто“¹.

23 января 1890 года, по прочтении первых двух картин либретто, Чайковский писал брату: „Но в общем, скажу, положи руку на сердце, что либретто превосходно и видно, что ты знаешь музыку и музыкальные требования, а это для либреттиста весьма важно“.

В письме композитора к Модесту Ильичу от 11 марта 1890 года сказано: „Седьмую картину получил. Сделано отлично. < ... > Спасибо, Модя, ты достоин моей величайшей благодарности не только за достоинство либретто, но и за аккуратность. Удивительно, что вчера вечером я окончил 6-ю картину, а сегодня 7-я была уже у меня в руках“².

В письме от 14 марта 1890 года мы читаем: „...седьмой картиной, так же как и остальными, я ужасно доволен“³.

Однако Мейерхольду нет никакого дела до этих признаний, в искренности которых невозможно усомниться, он не желает

¹ Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк: В 3 т. М.; Л., 1934—1936. Т. 3. С. 589.

² Чайковский П. И. Литературные произведения и переписка // Полн. собр. соч. Т. 15. М., 1977. С. 81.

³ Там же. С. 83.

их слышать, он не верит Чайковскому, потому что одержим идеей полной дискредитации ненавистного ему либретто. Исходя из этого, он говорит: „Необходимо дать четкий ответ на вопрос: писал ли Чайковский свою „Пиковую даму“ на либретто Модеста Чайковского или он писал свою оперу мимо либретто своего брата”¹. Судя по суровому тону этой фразы, легко догадаться, что, по мнению Мейерхольда, опера писалась „мимо либретто“.

Таким образом, Мейерхольд, не считаясь с фактами, совершенно произвольно представляет в мистифицированном виде творческий процесс Чайковского, раздваивая его сознание. Композитор, дескать, сочинял музыку на слова либретто, но был поглощен повестью Пушкина, которой враждебно противостоит это негодное, безвкусное либретто. Режиссер говорит: «...не трудно проследить, что самые неудачные, самые отвратительные, самые безвкусные места в либретто это были те места, которые так характерны для эпохи Александра III, этой безвкуснейшей эпохи во всем XIX веке. Не может быть никакого сомнения в том, что П. И. Чайковский писал свою оперу, держа в голове концепцию пушкинской „Пиковой дамы“»².

Этому безоговорочному выводу предшествует другая фраза, которую можно назвать компромиссной: „Когда Чайковский писал свою оперу, он до известной степени ориентировался, конечно, на либретто своего брата”³. То был, по убеждению Мейерхольда, тягостный и мучительный для композитора *modus vivendi*.

Мейерхольд всеми способами стремился взять под защиту Чайковского, оградить его от Модеста Ильича, не обращая никакого внимания на то, что композитор не только горячо одобрил либретто, но и был, по существу, его соавтором. Следовательно, сам того не замечая, Всеволод Эмильевич метал отравленные стрелы в своего подзащитного.

Чайковский, как известно, внес в либретто множество поправок и изменений, в том числе значительных. Но помимо этого, он написал текст арии Елецкого („Я вас люблю...“), текст плясовой песни во второй картине, отстоял сцену у Зимней канавки и сочинил текст арии Лизы („Ах, истомилась...“). У Модеста Ильича бал завершался полонезом. Чайковский отверг его и написал весь финал третьей картины, даже срежиссировал выход императрицы.

Композитор не скрывал своего участия в работе над либрет-

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 301.

² Там же. С. 303.

³ Там же. С. 302.

то. По окончании оперы, оглядываясь назад, он писал 7 апреля 1890 года великому князю К. К. Романову: „Если Вам не безынтересно знать, кто сочинитель либретто, то скажу, что это мой брат Модест. Сценарий сделан им же, но с помощью и содействием И. А. Всеволожского, при моем участии, а некоторые отрывки я сам собственными виршами изложил”¹.

Мейерхольд намеренно закрыл глаза на то, что в либретто, при всех его частных недочетах, связанных главным образом со стихотворным текстом, отчетливо и ярко звучат фабульные и смысловые мотивы, умело заимствованные из пушкинской повести, которую Модест Ильич очень внимательно читал.

Вспомним хотя бы балладу Томского, играющую такую важную роль в сюжете и в музыкальной драматургии всей оперы. А баллада эта мастерски соткана из рассказа пушкинского Томского.

Благодаря тонкому художественному чутью, либреттист максимально приблизился к Пушкину в изображении спальни графини — кульминационной картины оперы. Замечу попутно, что монолог и песенка графини введены в эту картину с замечательным тактом и интуицией. Они, конечно, отсутствуют в повести, но подсказаны, если не прямо, то косвенно, Пушкиным. Русский и французский текст музыкального номера обусловлен самой биографией графини, роль которой, кстати говоря, приобрела в либретто и в музыке громадное значение.

И сцена в казарме проникнута реминисценциями из пушкинского описания похорон графини, и раскрытие тайны трех карт почти текстуально взято из повести.

В заключительной, седьмой картине появление Германа и его фатальная карточная игра строго выдержаны в духе повести.

Монолог же „Что наша жизнь? — Игра!” дал повод самым придирчивым критикам утверждать, что текст здесь поднимается на уровень философского обобщения. И. И. Соллертинский даже сравнил его (имея в виду мейерхольдовскую интерпретацию) с монологом «типа гамлетовского „Быть или не быть”»². Но слова этой арии написаны отнюдь не Шекспиром, а Модестом Ильичем Чайковским, подвергшимся насмешкам и полной дискредитации в докладе Мейерхольда.

Модест Ильич писал либретто по принципу приближения к литературному первоисточнику и отталкивания от него. Последнее продиктовано сложными причинами. Об одной из них я

¹Чайковский П. Литературные произведения и переписка. Т. 15. С. 131.

²Соллертинский И. Критические статьи. Л., 1963. С. 41.

вскользь упомянул. Действие перенесено из пушкинского времени в конец XVIII столетия. Эта перемена наиболее уязвима с разных течек зрения. Пушкинский Германн — игрок и карьерист — наделяется любовной страстью к Лизе, но именно такая трансформация образа была тем непременным условием, без соблюдения которого опера не была бы создана.

Ответственность за отступления от Пушкина взял на себя вместе с либреттистом Петр Ильич. Он отредактировал и одобрил написанное братом предисловие к отдельному изданию либретто „Пиковой дамы“, в котором сказано: „Все новое, сравнительно с Пушкиным, в сюжете „Пиковой дамы“ есть результат двух главных изменений: перенесение времени действия в эпоху Екатерины и введение любовно-драматического элемента“.

Как видим, оба автора нисколько не раскаиваются в сделанных изменениях, считая их правомерными.

В этом же предисловии говорится о метаморфозе, которую претерпела Лиза: став в опере внучкой Графини, она, помимо своей воли, воздвигла преграду между собой и бедным офицером Германном. Такая аргументация весьма убедительна. Социальное неравенство вызвало в Германне непреодолимое желание разбогатеть за карточным столом и сравняться с любимой.

Модест Ильич, размышляя об истории создания „Пиковой дамы“ и о той роли, которую он в ней сыграл, писал в своей книге „Жизнь Петра Ильича Чайковского“: „Заговорив pro domo sua¹, кстати скажу, что все хулы и нападки на либретто „Пиковой дамы“ я переношу очень спокойно. Дело либреттиста понравиться композитору, а не публике. Если он этого добился и сумел вызвать к существованию такое произведение, как „Пиковая дама“ Петра Ильича, он удовлетворен с избытком и никто не может потревожить его покоя“².

Модесту Ильичу никак нельзя отказать в логике. Понравиться композитору, да еще великому, дано не каждому литератору, и если его либретто, задолго до Мейерхольда подвергшееся нападкам, тем не менее стало основой гениальной оперы, значит, автор достиг своей главной цели.

Изменить время действия сюжета „Пиковой дамы“, вероятно, рекомендовал И. А. Всеволожский на совещании, состоявшемся в его кабинете в середине декабря 1889 года. На нем присутствовал Модест Ильич. Он рассказывает: „...здесь было решено перенести эпоху действия из времен царствования Александра I,

¹ В защиту своего дома, о себе, для себя (лат.).

² Чайковский Модест. Жизнь Петра Ильича Чайковского: В 3 т. М., 1902. Т. 3. С. 389.

как у меня было сделано для Кленовского, в конец царствования Екатерины II. Соответственно с этим совершенно изменен сценарий третьей картины — бала — и добавлена сцена на Зимней канавке, коей у меня не было совсем. Таким образом, из всего либретто сценариум этих двух сцен постольку же мой, сколько всех присутствующих на этом заседании”¹.

По всей видимости, совещание в принципе носило творческий характер и предвосхищало тот метод, который в наши дни с большим поощрением называется „работа театра с драматургом”.

Против сцены у Зимней канавки возражал Модест Ильич, а несколько позже и Г. А. Ларош, но для Чайковского она имела важное значение, и он включил ее в либретто.

Мейерхольд, имея в виду это совещание, вообще отказывал Всеволожскому в праве судить об искусстве. Он с возмущением и насмешкой восклицал: «Этот Всеволожский давал даже (о, ужас!) ряд указаний либреттисту: была написана либреттистом сцена, о которой Петр Ильич писал: „В интермедии я все сделал так, как Вы желали, ваше превосходительство”»².

В письме Чайковского слова „ваше превосходительство” отсутствуют. Для чего их присочинил Мейерхольд? Для того, чтобы подчеркнуть зависимость великого художника от прихотей ничтожного директора императорских театров, которому он был вынужден угождать. В соответствии с придуманной Мейерхольдом схемой, Модест Ильич лакействовал перед высоким начальством, а Петр Ильич угождал ему, чтобы не сказать хуже. Мейерхольд, правда, был больно задет фразой: „...я все сделал так, как Вы желали”, и его можно понять, но он не учел того, что Чайковский нередко пользовался подобной формой вежливости или учтивости, обращаясь к певцам, певицам, инструменталистам, дирижерам в ответ на их просьбы или рекомендации.

Мейерхольд опять-таки не принял во внимание, что в период „Пиковой дамы” Чайковский горделиво ощущал свою творческую силу, свою независимость от императорских театров. 24 мая 1890 года он писал П. И. Юргенсону о том, что прошли времена, когда постановку его оперы можно было считать за милость.

При чтении мейерхольдовского доклада отношения между Чайковским и Всеволожским предстают в неверном, искаженном свете. Директор императорских театров был, конечно, сановником, придворным, завсегдааем Зимнего и Аничкова

¹ Чайковский Модест. Жизнь Петра Ильича Чайковского: В 3 т. М., 1902. Т. 3. С. 388.

² Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 303.

дворцов, ловко приспособляющимся к художественным вкусам Александра III и его окружения. При всем при том он был личностью талантливой, недюжинной.

Всеволожский высоко ценил Чайковского, когда вокруг него бушевали споры, верил в его огромный талант, стремился привлечь его к работам для Мариинского театра. С 1886 по 1888 год директор предложил Чайковскому сюжеты „Саламбо“, „Ундины“, „Капитанской дочки“, от которых композитор категорически отказался. Всеволожский настойчиво добивался своей цели и предложил свое собственное либретто: „Я задумал написать либретто на сюжет „La belle au bois dormant“ („Спящая красавица“. — *И. Г.*) по сказке Перро. Тут может разыгаться музыкальная фантазия. Если мысль Вам по нутру, отчего не взяться Вам за сочинение музыки?“¹.

Трудно переоценить эту авторскую инициативу Всеволожского, благодаря которой русский и мировой музыкальный театр обогатился гениальной партитурой Чайковского и уникальной хореографией Мариуса Петипа. Спектакль готовился любовно, с исключительной тщательностью. Всеволожский принял в нем участие не только как либреттист, но и как художник по костюмам.

Премьера „Спящей красавицы“ состоялась 3 января 1890 года, а через шестнадцать дней Чайковский приступил к созданию „Пиковой дамы“, опять-таки по совету Всеволожского. Директор императорских театров, твердо убежденный в полном и безусловном успехе этого начинания, принялся энергично готовить будущий спектакль, вплоть до распределения ролей. Это импонировало Чайковскому, но не очень удивило. 26 декабря 1889 года он с достоинством и легким юмором сообщает фон Мекк: „Таким образом, уже теперь в дирекции театров идут толки о постановке оперы, ни одной ноты из которой еще не написано“².

А что было дальше, мы хорошо знаем. Всеволожский не ошибся в своих расчетах, он не зря загодя готовил спектакль. Меньше чем за одиннадцать месяцев опера была написана, инструментована, разучена и поставлена в Мариинском театре. В наши дни это выглядит почти неправдоподобно, ибо в эпоху электроники и кибернетики музыкальный театр работает в темпе Largo.

Через два месяца после премьеры „Пиковой дамы“, когда гениальная опера еще не получила всеобщего признания, Всеволожский писал Чайковскому: „Вы, кажется, знаете, какой я

¹ Чайковский и театр. М.; Л., 1940. С. 102.

² Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. Т. 3. С. 589.

ярый поклонник вашего таланта, но могу по совести сказать, что, кажется, в „Пиковой даме“ высказался настоящий строй вашего творчества. У вас драматическая сила высказалась до потрясающих размеров в двух картинах: смерти Графини и бреда Германа, поэтому мне чужется, что вам следует держаться интимной драмы, а не вдаваться в грандиозные сюжеты. (...) *Instinctivement je vous poussais à faire de „Dame de Pique“ et je crois que votre oeuvre vivra et nous survivra”*¹.

Письмо это интересно во многих отношениях. Оно, во-первых, свидетельствует о тонком музыкальном вкусе Всеволожского, а во-вторых, оно сильно колеблет установившееся представление о том, что директор императорских театров, дескать, признавал на оперной сцене только пышные зрелища, а до всего остального ему и дела не было.

Мейерхольд с нескрываемым сарказмом говорил: „Бал — это заказ его превосходительства директора императорских театров господина Всеволожского. (...) Всеволожский не представлял себе оперного театра, который не позволил бы себе обязательной пышной роскоши, который посмел бы обойтись без сотни действующих лиц, слоняющихся по сцене и мешающих ходу событий”².

Но случилось так, что „его превосходительство господин Всеволожский” был потрясен сценами в спальне графини и в казарме, а не балом, до которого он якобы был большой охотник, хотя и бал написан превосходно. Характерно, что Всеволожский, слывший фанатическим поборником помпезных опер, посоветовал Чайковскому в будущем „держаться” анти-помпезной „интимной драмы”.

Иные музыкальные критики подвергли „Пиковую даму” разному, а „его превосходительство господин Всеволожский” предсказал ей бессмертие. Не может быть и речи о том, что он давал Чайковскому какие-то директивы и указания.

Для Всеволожского, знатока и любителя старины, эпоха Екатерины II представлялась заманчивой и выигрышной в плане зрелищности и театральности; двадцатые годы XIX столетия в его глазах выглядели буднично и прозаично. Временные сдвиги в прошлое стали с давних пор неписанным законом оперного театра. Вспомним, что Верди согласился перенести действие „Травиаты” в 1700 год!

Чайковский, доверявший художественной интуиции и опыту

¹ Инстинктивно я вас побудил создать оперу „Пиковая дама”, и я думаю, что ваше творение будет жить и нас переживет (*франц.*). Цит. по: Чайковский М. Модест. Жизнь Петра Ильича Чайковского. Т. 3. С. 428.

² Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 305—306.

Всеволожского, принял его предложение, причем оно, по всей вероятности, казалось ему не столь существенным. Б. В. Асафьев пронизательно заметил, что Чайковский вообще не анализировал сюжет „Пиковой дамы“: „О самом сюжете, как о сущности своего дела, — ни звука, и только письмо к Глазунову выдает нам, какого рода душевное состояние совпало у Чайковского с данным материалом и фактом работы. Вероятно, он и не задумывался над анализом сюжета”¹.

Действительно, Чайковский, против обыкновения, не высказал своего взгляда на пушкинскую повесть. Между тем нам хорошо знакомы его подробные суждения о „Евгении Онегине” Пушкина или „Чародейке” Шпагинского. Что касается „Орлеанской девы”, то композитор, сочинявший либретто для своей оперы, подверг самому тщательному рассмотрению различные версии этого сюжета, включая труд французского историка Жюль Мишле о Жанне д’Арк. Чайковский, как известно, отвергал многие сюжеты именно потому, что они не соответствовали его литературному вкусу, его оперной эстетике. Вот почему трудно согласиться с Асафьевым, утверждавшим, что „сюжет как таковой его [Чайковского] мало затрагивал: для него он всегда был лишь средством, вернее, одним из средств воплощения, а отнюдь не содержанием, как бесчисленные сюжеты Мадонн для Рафаэля”².

Думается, что „содержание” либретто в высоком смысле этого понятия и в реально-бытовом плане „затрагивало” Чайковского в сильнейшей степени. Зачастую его беспокоили даже незначительные детали, способные исказить жизненную правду, хотя он отдавал предпочтение правде художественной. Так, например, композитор в разгаре работы над „Пиковой дамой” запрашивает из Флоренции Модеста Ильича о времени наступления в Петербурге белых ночей. Эта деловая справка ему понадобилась для ариозо Лизы во второй картине („О, слушай, ночь...”).

Для сцены бала либреттист посылает стихотворные тексты П. М. Карабанова и Г. Р. Державина. Чайковскому они понравились своим нестираемым архаическим колоритом, целиком принадлежащим прошлому веку.

В заключительной картине Чайковский отказался от смешанного хора из опасения нарушить жизненную достоверность. Он писал Модесту Ильичу: „Как мог ты подумать, что я допущу

¹ Асафьев Б. Симфонические этюды. Л., 1970. С. 163.

² Там же.

женщин в последнюю сцену. Это совершенно невозможно, была безобразная натяжка”¹.

До сих пор остается совершенно необъяснимым, почему Чайковский, проявляя скрупулезную заботу о различных подробностях либретто, никак не реагировал на его вопиющие анахронизмы, которые, казалось бы, могли быть легко устранены. Модест Ильич, как уже упоминалось, поначалу придерживался пушкинского времени — царствования Александра I, то есть действие должно было быть локализовано, скажем, в первой половине двадцатых годов, что, по существу, не является отступлением от повести. Германн мог вполне быть ровесником Онегина.

В соответствии с таким замыслом, либреттист, обладающий тонким художественным чутьем, подобрал стихотворения В. А. Жуковского и К. Н. Батюшкова для дуэта Лизы и Полины и для романса Полины. Но стихи обоих поэтов, написанные в первом десятилетии XIX века, звучат как наваждение в устах героинь минувшего столетия с его пудренными париками. Отчего же Чайковский, выражаясь его словами, не обратил никакого внимания на эту „безобразную натяжку“?

Таким же обманчивым виденьем возникает ариетта из „Ричарда Львиное Сердце“, которую напевает графиня, вспоминая очень далекое прошлое. А ведь опера Гретри была поставлена в 1785 году, то есть примерно в то время, когда происходит действие оперы „Пиковая дама“.

И. И. Соллертинский остроумно заметил: „В балладе о трех картах Томский поет о „словах, слаще звуков Моцарта“. В условиях XVIII века это опять-таки хронологическая бессмысленность: для гвардейского офицера в Санкт-Петербурге Моцарт — это непонятный новатор вроде Хиндемита или Шенберга”².

Если Чайковский по доброй воле согласился на перенос действия в екатерининскую эпоху, а это именно так и было, то почему он не попросил Модеста Ильича устранить „безобразные натяжки“? Заменить, скажем, тексты Жуковского и Батюшкова сходными по настроению стихами хотя бы Карамзина? Ведь разыскал же либреттист архаические тексты Караманова, затерянные в старинном сборнике.

Эти вопросы остаются и, вероятно, останутся безответными.

¹ Чайковский П. Литературные произведения и переписка. Т. 15. С. 83.

Мейерхольд пренебрег этим указанием автора и создал, по отзывам современников, одну из самых ярких и эффектных мизансцен спектакля, в которой принимал участие женский миманс.

² Соллертинский И. Критические статьи. С. 37—38.

Загадочные анахронизмы, допущенные Чайковским, уживаются в опере с удивительным проникновением в дух изображаемой эпохи. В этом плане поражает картина бала, написанная с громадным талантом и мастерством, начиная от хора певчих и кончая блестящим финалом. Пастораль, являющаяся музыкальным шедевром композитора, приобретает особый интерес, благодаря тому что ее наивная фабула перекликается с судьбой Германа, Лизы и Елецкого, но она, по контрасту с главным сюжетом, завершается счастливым, более того, поучительным концом.

Мейерхольд в своем докладе посмеивался над сценой бала только лишь потому, что это был, по его словам, „заказ“ Всеволожского, не просто Всеволожского, а „его превосходительства директора императорских театров господина Всеволожского“. Воспользуемся иронической формулой Мейерхольда и скажем, что в результате этого „заказа“ опера украсилась картиной, в которой замечательная интермедия сочетается с важнейшими эпизодами в развитии сюжета. Не следует забывать, что идея так называемого „заказа“ Всеволожского почерпнута из пушкинской повести. Именно в ней говорится о балах, даваемых графиней в ее особняке, о балах, на которых она присутствовала, наконец, о бале, после которого произошла роковая встреча с Германом.

Сцена бала осталась в спектакле Мейерхольда, но он по трудно объяснимым причинам заменил „Искренность пастушки“ пантомимой в манере Калло (здесь, вероятно, сказалась его старая привязанность к итальянской комедии масок).

В мейерхольдовском докладе сказано: „В пантомиме женская фигура (Смеральдина) передает записку мужчине (Тарталье), в группе гостей Герман передает записку Лизе. Один и тот же эпизод отражен, как в зеркале“¹.

Согласно либретто Модеста Ильича, Герман на балу получает записку Лизы, в которой она назначает ему свидание, и это в главном соответствует Пушкину (либреттист лишь изменяет место действия). В повести мы читаем: «Наконец она бросила ему в окошко следующее письмо: „Сегодня бал у ***ского посланника. Графиня там будет. Мы останемся часов до двух. Вот вам случай увидеть меня наедине“».

В сцене бала произошла гораздо более существенная перемена. Ария Елецкого была заменена „стансами о любви“, поющими одним из неведомых гостей, каким-то N. N. Это было обусловлено упразднением роли жениха Лизы.

В финале третьей картины произошла еще одна перемена, не наносящая, на мой взгляд, ущерба опере: вместо ожидаемой

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 306.

Екатерины II под громовую, торжественную музыку в чрезвычайной эффектной позе появлялся Николай I.

Если в мейерхольдовском спектакле бал, подвергшийся частичным изменениям, сохранил свои внешние контуры, то Летний сад был вообще устранин из сюжета оперы. Мейерхольд питал к этой картине острую неприязнь, и в своем радикальном решении он пытался опереться на самого Чайковского, который писал великому князю Константину Константиновичу 5 августа 1890 года следующее: „То, что Вы говорите о первой сцене в Летнем саду, совершенно верно; я тоже очень боюсь, как бы это не вышло несколько опереточно, балаганно“.

Мейерхольд комментирует эти строки уверенной оценочной фразой: „Здесь прогноз Петра Ильича касательно того, что может выйти „балаганно-опереточно“, оказался изумительно тонким“¹. Режиссер форсирует мысль композитора, вольно или невольно ее искажая. Чайковский никаких прогнозов (существует немалая разница между прогнозом и опасениями и сомнениями!) не делал, он лишь опасался по поводу того, как будут выглядеть в предстоящем спектакле пестрые жанровые сценки Летнего сада. Великий князь писал ему, что они, в зависимости от постановки, могут получиться „мило или же смешно“.

Если бы Чайковский был убежден в том, что сцена в Летнем саду получится „опереточной, балаганной“, он, несомненно, в корне изменил бы ее. Однако он этого не сделал. Первая картина в целом осталась в том виде, в каком она была сочинена. Следовательно, автор „Пиковой дамы“ не давал повода в данном случае опираться на его опасения и менять место действия первой картины.

Почему Модест Ильич выбрал Летний сад? Мне кажется, что выбор этот отнюдь не случаен, он навеян опять-таки Пушкиным, не прямо, а косвенно. Модест Ильич, конечно, знал, что в Летний сад „гулять водили“ маленького Онегина, — деталь острая и немаловажная для либреттиста, писавшего на тему пушкинского Петербурга. Популярная строка из романа, вероятно, послужила сигналом, возбудившим его фантазию. Модест Ильич, наверное, знал по письмам или изустным преданиям о нежной любви Пушкина к Летнему саду, где поэт проводил много времени как раз в период создания „Пиковой дамы“, чувствуя себя в нем как дома.

11 июня 1834 года Пушкин писал жене: „Да ведь Летний сад мой огород. Я вставши от сна иду туда в халате и туфлях. После обеда сплю в нем, читаю и пишу. Я в нем дома“².

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 303.

² Пушкин А. С. Цит. собр. соч. Т. 10. С. 187.

Быть может, Пушкин в Летнем саду встречал „в натуре“ и игроков, запечатленных им в повести „Пиковая дама“.

Модест Ильич стремился в первой картине экспонировать главных действующих лиц оперы, показать их в различных ситуациях и столкновениях на конкретном фоне повседневно, безмятежного быта. В Летнем саду могли гулять не только Томский, Герман, Чекалинский, Сурин, Елецкий, но и Графиня с Лизой. В этом нет никакой натяжки. Мы знаем из повести, что Анна Федотовна была большая непоседа и любила прогулки! В соответствии с таким замыслом, одобренным Чайковским, либреттист был лишен возможности строго следовать Пушкину и начать оперу в доме конногвардейца Нарумова, куда никакими ухищрениями нельзя было привести Графиню и Лизу. А без них первая картина лишилась бы квинтета, которому композитор придавал громадное значение, который представляет собой важнейший музыкально-драматургический узел оперы.

Следует отметить, что Модест Ильич не оставил без внимания сцену у Нарумова. Она стала предысторией сюжета, ибо в начале первой картины звучат реплики, связанные с игрой, происшедшей накануне, минувшей ночью. А в середине картины возникает баллада Томского, рассказанная в прозе со множеством деталей в доме Нарумова.

Мейерхольд, „разоблачая“ Модеста Ильича, ликвидировал Летний сад и начал свой спектакль по Пушкину: „Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова“. Это было предметом его гордости, но режиссер был вынужден пожертвовать квинтетом, которому не нашлось места у Нарумова. По той же причине он купировал встречу Германа с Графиней, являющуюся наряду с балладой Томского драматургической завязкой оперы. Таким образом, „пушкинизация“ первой картины сопровождалась крупными потерями, нанесшими большой урон музыкальной концепции Чайковского.

При всей любви Мейерхольда к пушкинской повести, созданная им сцена у Нарумова по некоторым компонентам противоречит ей, спорит с ней. Пушкинское описание ночной игры в карты отличается прозрачностью и лапидарностью стиля, графичностью рисунка, крайней эмоциональной сдержанностью. Голос и интонации автора спокойны и бесстрастны, что, кстати говоря, порождает эффект подлинности и реальности происходящего.

Что же сделал Мейерхольд? Он насытил картину несвоейственной ей сгущенной атмосферой хмельного и карточного азарта, он ввел в чисто мужскую компанию девушку-гусара. Травести, забравшись на стол, развлекает и обольщает молодых людей игривой песенкой на мотив наивного детского маршика,

привольно звучащего в Летнем саду.

Этот опыт занимает незначительное место в общей системе переделок, предпринятых Мейерхольдом, но на нем следует остановиться, так как он возникает в начале спектакля и по своему объективному смыслу утверждает негативный тезис о том, что музыка Чайковского нейтральна, безразлична к тексту, на который она написана, и к ситуации, обусловившей ее. Думается, что нет нужды опровергать этот тезис, бросающий тень на оперное и романсовое творчество великого композитора.

Как уже упоминалось, Мейерхольд изъясил из сюжета князя Елецкого, поскольку он отсутствует в повести¹, но эта купюра явно обеднила драматургический конфликт оперы. Образ Елецкого во многом функционален, но он понадобился Чайковскому как антитеза Герману. Уже в первой картине противопоставление обоих героев четко раскрывается в их дуэте, основанном на непримиримом контрасте: „Несчастный день, тебя я проклинаю“ — „Счастливы день, тебя благославляю“.

В заключительной картине остро ощущается отсутствие Елецкого — мстителя, вступающего в карточный поединок с Германом. Его по воле режиссера заменяет невеста откуда взявшийся Неизвестный. Такая чисто внешняя, ничем не обоснованная цитата из „Маскарада“ воспринимается как фикция, не имеющая никакой связи ни с Пушкиным, ни с Чайковским.

Что же произошло с Германом, к судьбе которого стягиваются главные нити сюжета? Мейерхольд снял с него пудренный парик, и весь его облик, вся манера его поведения живо напомнили портрет, нарисованный Пушкиным. Это был большой успех режиссера и актера, отмеченный и друзьями, и недругами спектакля.

Возвращение к эпохе литературного первоисточника, смело предпринятое Мейерхольдом, было художественно оправданным и плодотворным. Оно совпало с первоначальным замыслом Модеста Ильича, следовательно, устраняло режущие слух анахронизмы и создавало атмосферу, породившую героев оперы. Крупные авторитеты с одобрением отнеслись к этому мейерхольдовскому новшеству, не противоречащему глубинной сущности „Пиковой дамы“ Чайковского. Б. В. Асафьев писал: „Режиссер Мейерхольд переносит действие в николаевскую эпоху (по Пушкину). Мне думается, что в этой новой среде музыка прозвучит не беднее, а драматически убедительнее, потому что как раз вслед за разгромом декабристов и душевными годами

¹ Будет не лишним отметить, что фамилия князя заимствована из пушкинской повести.

жесточкой реакции бытовая музыкальная лирика начинает насыщаться все более и более глубоким и страстным пафосом”¹.

Подобного мнения придерживался и И. И. Соллертинский. Он писал: „Таким образом, перенос действия в пушкинскую эпоху не только не идет вразрез с музыкой „Пиковой дамы“, но и по-новому осмысляет многие ее особенности. „Пастораль” же — обычный аргумент защитников XVIII века — тоже ничего не доказывает: в придворных и крепостных представлениях первых десятилетий XIX века давали, разумеется, не новаторскую музыку, но эпигонские клише допетровской эпохи”².

И. И. Соллертинский, не оценив по достоинству музыку „Пасторали”, прав в главном: в двадцатых годах XIX столетия, так же как и в наши дни, существовало немало любителей „ретро” и на балу без всякой натяжки могла быть показана интермедия в духе екатерининской эпохи. Мейерхольдовская пантомима в „манере Калло” тоже решена в плане ретроспекции. У „защитников XVIII века” оставался лишь один аргумент: в финале третьей картины должна появиться Екатерина II, но думается, что Мейерхольд не потревожил бы тень Чайковского, если бы он показал другую императрицу — Александру (или Александрину), жену Николая. Режиссер предпочел показать „затянутого в мундир Николая I с фельдфебельски выпяченной грудью”³, как свидетельствовал И. И. Соллертинский.

Весь остальной, созданный Модестом Ильичем, ход событий, которому, кстати говоря, в общем следует Мейерхольд, укладывается без всякого ущерба в хронологические рамки повести. Вторая картина, придуманная либреттистом, стилистически сродни пушкинскому времени. Не случайно в ней звучат омузыкаленные стихи Жуковского и Батюшкова. Примечательно, что Чайковский, набрасывая весной 1877 года „сценариум” „Евгения Онегина”, собирался написать дуэт Татьяны и Ольги под аккомпанемент арфы на текст Жуковского. Впоследствии, как известно, он отказался от своего намерения, но характерно, что безошибочное чувство стиля подсказало ему имя Жуковского — предшественника и учителя Пушкина.

Модест Ильич, сочиняя либретто „Пиковой дамы”, вопреки утверждениям Мейерхольда, не спускал глаз с литературного первоисточника; он зорко следил за всеми его деталями, которые могли найти себе место в опере. Помимо приведенных мною примеров, хотелось бы дать еще один, весьма характерный:

¹ „Пиковая дама”: Сборник статей и материалов к постановке оперы в Гос. ак. Малом оперном театре. Л., 1935. С. 23.

² Соллертинский И. Критические статьи. С. 38.

³ Там же. С. 37.

в заключительной картине либреттист находчиво использовал даже стихотворный эпиграф к повести („А в ненастные дни собирались они часто...“). Этот остроумный пушкинский текст лихо поют Чекалинский, Сурин, Чаплицкий, Нарумов и еще несколько игроков.

Стремление Мейерхольда „пушкинизировать“ образ Германа изнутри, то есть сделать его целиком пушкинским Германом, натолкнулось на непреодолимые трудности, вступило в противоречие с Чайковским, наделившим героя оперы на основе либретто широко и вдохновенно разработанной любовной темой. Она с большой силой возникает в первой картине, достигает кульминации во второй и проникновенно звучит в финале. Также общеизвестно, что в соответствии с либретто Модеста Ильича, любовная тема сочетается с темой карт. Их трагическое противоборство и составляет динамику образа Германа. Этот внутренний разлад, эта душевная раздвоенность, гениально изображенные Чайковским, не устраивали Мейерхольда. Он пытался восстановить единство, монолитность характера героя, в котором господствуют не две, а одна страсть — неистовая страсть игрока.

Для этой цели были сочинены новые тексты, искажающие до неузнаваемости смысл тех слов, на которые написана музыка. Ей снова было отказано выражать себя в слове, сливаться с ним. Так, например, полной перелицовке подверглись ариозо „Я имени ее не знаю...“ и последующий разговор Германа с Томским. Его страстная клятва, обращенная к Лизе („Она моею будет, или умру“), в новой редакции никакого отношения к Лизе не имеет, ибо Герман стремится совсем к другому — к разгадке тайны трех карт: „Мой пробил час. На карту все; даю я клятву — узнаю тайну“.

Почему Мейерхольд — режиссер-музыкант — не поверил Чайковскому, вдохновенно воспевшему любовь Германа? Потому что это не совпадало, не согласовывалось с его планом „пушкинизации“ оперы.

В своем докладе Мейерхольд блестяще описал мизансцены Германа, не вдаваясь в подробности переосмысления его образа. Эту задачу взял на себя работавший заведующим литературной частью Малого оперного театра Адриан Иванович Пиотровский — человек огромной эрудиции и культуры. Его яркая по форме статья, опубликованная в сборнике, посвященном премьере „Пиковой дамы“, была, вероятно, одобрена и санкционирована Мейерхольдом. В ней повторяются в мейерхольдовском духе язвительные нападки на Всеволожского и Модеста Ильича, нелепые выдумки которых якобы нанесли страшный вред Чайковскому.

Игнорируя музыку, дискутируя с ней, А. И. Пиотровский

пытается сплошь и рядом доказать недоказуемое. Он превращает оперного Германа в „наполеоновского человека“, пожираемого неутолимой жадной первенства, наживы и господства, вступающего в борьбу с Графиней как представительницей враждебного ему класса. Для оправдания такого социального антагонизма Герман без каких бы то ни было оснований становится под пером Пиотровского „представителем третьего сословия“. Автора статьи нисколько не смущало то немаловажное обстоятельство, что „представитель третьего сословия“ почему-то постоянно вращался в кружке дворянской „золотой“ молодежи, находился в панибратских отношениях с князем Томским (так не только у Чайковского, но и у Пушкина), посещал великосветские балы, на которых появлялись королевские особы (у Чайковского императрица, а у Мейерхольда император).

Такого рода несурзанности могли быть порождены неверной идеей насильственной социологизации „Пиковой дамы“. А. И. Пиотровский не допускает мысли о том, что Герман, будучи „наполеоновским человеком“, мог любить Лизу; она лишь ставка в карточной игре, которая была его единственной всепоглощающей страстью. „И заключительную клятву, — пишет Пиотровский, — сопровождаемую раскатом грома, дает не любовник Герман, а Герман — азартный игрок, Герман — наполеоновский человек. (...) Повторяем: да есть ли вообще эта (любовная. — И. Г.) тема в опере?“¹

Мне кажется, что вопросительный знак поставлен здесь деликатности ради. Правда, вторая картина поставила автора статьи в затруднительное положение, и он был вынужден прибегнуть к уклончивым, компромиссным формулировкам. К таким, например: „Герман проникает в комнату Лизы и объясняется ей в любви. Притворно или искренно? И искренно и притворно одновременно. Смутная надежда благодаря Лизе приблизиться к тайне Графини, надежда, еще не осознанная, но волнующая, сделать Лизу „слепой помощницей“ своего начинания — вот что движет Германом, что придает взволнованность и страстность его речам, вот что может в этой сцене сделать его любовником. Он любовник, потому что он игрок“².

Нетрудно заметить, что слова „слепой помощницей“ являются цитатой из повести. Они мысленно произносятся жестоко обманутой, оскорбленной Лизой после смерти Графини и никоим образом не могут быть соотнесены с поведением Гер-

¹ „Пиковая дама“: Сборник статей и материалов к постановке оперы... С. 15.

² Там же. С. 17.

мана, с его эмоциональными ощущениями во второй картине оперы. Что касается утверждения, что Герман „любовник, потому что он игрок“, то этот софизм может быть расшифрован только как игра в любовь, как самовоспламеняющаяся игра, которая принимает обличие страсти ради достижения низкой, корыстной цели.

А вот что писал по поводу этой сцены в „Симфонических этюдах“ Б. В. Асафьев: „Конечно, Герман в эти мгновения — романтический рыцарь страстной любви. Его речи дышат восторгом пламенным. При виде Лизы он весь полон ею, и с того момента, когда оркестр начинает петь мотив страстной любви (фа мажор *Moderato agitato*), он преображается...“¹

Сходные мысли о второй картине Асафьев лаконично излагает в статье „О лирике „Пиковой дамы“ Чайковского“, напечатанной в упомянутом сборнике Малого оперного театра. Но для Мейерхольда, следовательно и для Пиотровского, слова Асафьева прозвучали как глас вопиющего в пустыне не потому, что они не соответствовали истине, а потому, что они не совпадали с режиссерской концепцией „Пиковой дамы“. А ведь Мейерхольд глубоко почитал Асафьева, находился с ним в творческой дружбе. Он в 1928 году пригласил его, кстати говоря, для музыкального оформления своего спектакля „Горе уму“ („Горе от ума“).

А. И. Пиотровский пытается обосновать купюры в спектакле. Делает он это походя, с наивностью поистине бесподобной. Так, если Мейерхольд в своем докладе не объясняет упразднение квинтета, просто говорит: „Квинтет не идет“, то Пиотровский полагает, что этот важнейший ансамбль не что иное, как „внешний наносный элемент“ в партитуре Чайковского. „Ряд купюр, — пишет он, — имел задачей освободить партитуру от некоторых внешних наносных элементов; так купирована, например, русская пляска во 2-й картине, квинтет в 1-й картине и т. д.“² В числе „наносных элементов“ оказалось и самоубийство Лизы. В спектакле она, брошенная Германом, остается в одиночестве на набережной. Следовательно, зрителю была представлена возможность гадать о ее дальнейшей судьбе. Но этого не хотел Чайковский, долго думавший о сцене у Зимней канавки и не допускавший никаких недомолвок. Зритель, по его убеждению, должен обязательно знать, что „сталося с Лизой“.

А. И. Пиотровский обходит молчанием купюру финала, в котором перед умирающим Германом возникает образ Лизы

¹ Асафьев Б. Симфонические этюды. С. 170.

² „Пиковая дама“: Сборник статей и материалов к постановке оперы... С. 19.

и звучит тема любви. Финальный момент просветления и смерть героя, образующие катарсис драмы, не понадобились Мейерхольду. В спектакле была создана добавочная восьмая картина — „В Обуховской больнице“, где безумный Герман шепчет: „Тройка, семерка, туз“ — на музыку, заимствованную из сцены в казарме.

Для утверждения своей идеи „пушкинизации“ оперы Чайковского Мейерхольд, наперекор элементарной истине, завершает доклад демонстративно-вызывающими фразами: „Так кончается „Пиковая дама“ П. И. Чайковского. Так кончается „Пиковая дама“ А. С. Пушкина“¹. Режиссер не пожелал сказать, что так кончается поставленный им спектакль, а опера Чайковского кончается совершенно иначе. Пиотровский, вероятно ощутивший явную натяжку в мейерхольдовской формуле, завершил третью главу своей статьи сходными словами, но с новым нюансом: „Так кончается повесть Пушкина, так заканчивается и новая редакция оперы“².

А. И. Пиотровский, пользовавшийся большим и заслуженным авторитетом в театральных, кинематографических и литературных кругах Ленинграда, оказал сильную поддержку Мейерхольду, в которой тот, несомненно, нуждался в канун премьеры „Пиковой дамы“. В своей статье он не только подробно комментировал мейерхольдовский замысел, но и горячо его защищал, отстаивал, доказывал его правомерность и неувязимость.

Поднимая на щит готовящийся спектакль, Пиотровский тем не менее сделал разумную оговорку, что это „не единственно возможное сценическое решение гениальной оперы П. И. Чайковского“³. Удивительно, что умному автору статьи не пришла в голову простая мысль: зачем редактировать оперу, которую он называет гениальной?

Мейерхольд в начале своего доклада затрагивает интересную тему о театральном амплуа призраков, об их поэтике, о способе их сценического воплощения. Тема эта отличается остротой и актуальностью. И в наши дни оперный режиссер должен искать многообразные художественно-выразительные средства для показа на сцене, скажем, призрака Наташи в „Русалке“ Даргомыжского или призрака Банко в „Макбете“ Верди.

Всеволод Эмильевич иллюстрирует свои мысли замечательным описанием появления призраков в „Гамлете“ и в „Стойком принце“ Кальдерона. В мейерхольдовском замысле встре-

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 309.

² „Пиковая дама“: Сборник статей и материалов к постановке оперы... С. 17.

³ Там же. С. 19.

ча Гамлета с призраком отца проникнута величием и нежностью. Когда Мейерхольд в 1917 году ставил „Каменного гостя“ Даргомыжского, статуя Командора была предметом его особой заботы. Он настаивал на том, что движение статуи должно „произвести на зрителя тот специфический театральный ужас, которого так ждал Пушкин от волшебства драмы“.

Словно проникнувшись пушкинской теорией драмы, Чайковский написал сцену в казарме, призванную „потрясти струны нашего воображения“.

Призрак Графини появляется в зловещей, крайне взволнованной, тревожной, взвинченной атмосфере, воссозданной в музыке с потрясающей силой: зауспокойное пение, возникающие из мглы фанфара трубы и барабанная дробь, вой ветра, крики мятущегося Германа. А раскрытие тайны трех карт интонируется целотонной гаммой, воплощающей по традиции нездешний, потусторонний мир.

Что происходит в пушкинской повести? Там мертвая Графиня привиделась Германну, воображение которого было разгорячено вином (деталь не случайная!). Пушкин с поразительным мастерством изображает призрак в двух планах: бытовом и фантастическом. Графиня ходит, „тихо шаркая туфлями“. Поначалу она предстает как „женщина в белом платье“, которую Германн принял „за свою старую кормилицу“. Он даже успел удивиться тому, „что могло привести ее в такую пору“. Эти подчеркнута бытовые подробности внезапно преобразуются и приобретают фантастическую окраску. „Женщина в белом платье“ становится „белой женщиной“ — это острый акцент! (Нечто подобное происходит в „Моцарте и Сальери“. Поначалу заказчик Реквиема — это просто „человек, одетый в черном“, затем в возбужденном сознании Моцарта он становится „черным человеком“.)

„Белая женщина“ уже не шаркает туфлями, а скользит: „...скользнув, очутилась вдруг перед ним, — и Германн узнал графиню!“ Переключение в фантастический план снова сделано молниеносно, но с нарастающей энергией. Ирреальное мощно утверждает себя на правах реальности: „...и Германн узнал графиню!“

Отрешенно, торжественно звучит ее голос. А затем она уходит, „шаркая туфлями“. Призрак принимает свое изначальное бытовое обличье, а глава в повести завершается нарочито деловой эмоциональной концовкой в духе новеллистической стилистики Проспера Мериме: „Германн возвратился в свою комнату, засветил свечку и записал свое видение“.

Невозможно себе представить, чтобы оперный Германн стал записывать свое видение; потрясенный до глубины души, он в полной прострации лишь повторял названия трех карт.

Великолепную пушкинскую сцену Чайковский насытил „специфически театральным ужасом“, поднял ее на уровень „волшебства драмы“, что, казалось бы, полностью совпадало с концепцией Мейерхольда, провозглашенной им с таким пылом во время постановки „Каменного гостя“.

Что же сделал Мейерхольд в „Пиковой даме“?

Он решительно отказался от ошеломляюще эффектного мизансценирования призрака Графини, лишил его ореола ужасного и таинственного. Вразлад с Чайковским и частично с Пушкиным образ призрака был транспонирован в сферу обыденного и наивного.

Большинство критиков с одобрением отозвались о таком режиссерском решении. Они почему-то выдвигали альтернативу: или бутафорское (словечко это не сходило с уст), или мотивированное появление призрака — *tertium non datur* (третьего не дано). Однако между бутафорским и обыденным существуют еще другие приемы сценического воплощения призрака, одним из которых, как уже упоминалось, Мейерхольд блестяще воспользовался в „Каменном госте“.

А. И. Пиотровский писал: „Постановщик отказывается от внешних бутафорских эффектов, он изобретает взамен их другие эффекты, более строгие и лаконичные“¹.

Посмеявшись над примитивными, опять-таки бутафорскими, ухищрениями, которыми гордилась монтировочная часть Мариинского театра времен Чайковского, Пиотровский уточняет мизансцену призрака: „Графиня в желтом платье со свечой в руке ровными шагами и по прямой линии проходит из одного конца сцены в другой мимо Германа“².

Ни Пиотровский, ни другие, писавшие о „Пиковой даме“, не указывали на то, что эта мизансцена представляет собой прямую цитату из „Стойкого принца“ Кальдерона, поставленного Мейерхольдом в Александринском театре в 1915 году. В этом спектакле призрак убитого „стойкого принца“ Фернандо проходил в костюме воина из одного конца сцены в другой, держа в руке зажженную свечу.

Мейерхольд в своем докладе говорил об этой мизансцене, но он не сообщил, что она будет включена в пятую картину „Пиковой дамы“ и что вместо Фернандо будет шествовать Графиня.

И. И. Соллертинский по горячим следам премьеры писал: „К числу замечательных находок Мейерхольда принадлежит

¹ „Пиковая дама“: Сборник статей и материалов к постановке оперы... С. 18.

² Там же.

следующая сцена — в казарме, где после действительно небутафорски страшного появления Графини из-за печки следует реалистическая мотивировка галлюцинации — выход денщика со свечой, а затем вторичное появление призрака и раскрытие рокового секрета трех карт¹.

Характерно, что такой тонкий критик, как Соллертинский, истолковал выход денщика со свечой как реалистическую мотивировку галлюцинации. По-видимому, это входило в расчеты Мейерхольда, отказавшегося от эффекта „волшебства драмы“, ибо ему не могла прийти в голову мысль о реалистической мотивировке сцены Дон Гуана и Командора.

В этом нет ничего удивительного. Режиссерское сознание Мейерхольда претерпевало непрестанные изменения. Однажды найденные, дорогие для него приемы им же безжалостно опровергались, и в этом кажущемся алогизме была своя логика, свидетельствующая о неутомимых творческих поисках взыскательнейшего художника сцены.

Однако, при всей переменчивости Мейерхольда, невозможно постичь его отношение к музыкальному и словесному тексту „Пиковой дамы“. Дав клятвенное обещание не делать ни единой купюры в „Борисе Годунове“ и в „Гамлете“, он одновременно совершил опустошительный набег на великое творение Чайковского. По подсчету Л. Г. Потаповой, реконструировавшей мейерхольдовский спектакль, в партитуре „Пиковой дамы“ сокращено 445 тактов². Такая устрашающая цифра привела в негодование многих музыкантов, которых нельзя упрекнуть в педантизме. (Сейчас нелегко понять, почему Б. В. Асафьев — непримиримый противник, как он выражался, „купюромании“ — терпимо отнесся к беспрецедентным купюрам Мейерхольда.)

Ничем не ограничиваемое своеволие режиссера, какими бы художественными соображениями и целями он ни руководствовался, в принципе неприемлемо при постановке классических произведений. Да и сам Мейерхольд, как уже упоминалось, считал подобный метод неприемлемым, следовательно, в теоретическом плане становиться на его сторону — беспочвенно и бесплодно и в наши дни, когда проблема сценической интерпретации классики сохраняет жгучий интерес и актуальность.

И. И. Соллертинский, плененный громадным талантом Мейерхольда, вместе с тем испытывал внутренние сомнения по поводу купюр, перестановок, изменений, сделанных в спектакле. Ему в конечном итоге представлялись неправомерными пося-

¹ Соллертинский И. Критические статьи. С. 41.

² Театр и драматургия. Л., 1976. Вып. 6. С. 143.

гательства на концепцию Чайковского со стороны даже таких блистательных мастеров, каким был Мейерхольд. В цитированной статье Соллертинский пишет о нарушении в спектакле музыкально-драматургического единства „Пиковой дамы“. Он далеко не случайно приводит высказывание Чайковского о том, что „в сочинениях его нет лишнего, нет того, что можно переставить или заменить! В отдельности тот или иной кусок, быть может, невысокого качества, но все целое выросло, как растет дерево, и зафиксировано только после того, как обдуманно в целом и во всех отношениях“¹.

Слова эти объективно звучат как глубокий укор Мейерхольду.

Замечательный образ дерева, которому Чайковский уподобляет свои произведения, тождествен чеховскому пониманию таланта. Причем интересно, что оба пользуются одной и той же метафорой! В письме к Горькому от 3 декабря 1898 года Чехов писал: „Говорить о недостатках таланта — это все равно что говорить о недостатках большого дерева, которое растет в саду; тут ведь главным образом дело не в самом дереве, а во вкусах того, кто смотрит на дерево“².

Я думаю, что Чехов, любивший автора оперы „Евгений Онегин“, считавший его величайшим после Льва Толстого художником России³, осудил бы Мейерхольда за попытку критиковать „недостатки“ того дерева, которое выросло в эстетических садах Чайковского.

Соллертинскому, как мне кажется, тоже было не по себе. Вот почему он назвал взволновавший его спектакль „проблематичным“, „спорным“, „дискуссионным“, „частным случаем“, „и все-таки великолепным, потрясающим, бьющим через край своей творческой энергией спектаклем“⁴.

Талант Мейерхольда обладал магической силой внушения, которую испытал на себе не только И. И. Соллертинский, но и многие зрители, лишенные его критического дара.

В этом плане немалый интерес представляет свидетельство известной актрисы В. О. Массалитиновой — ветерана московского Малого театра. В мае 1935 года она смотрела мейерхольдовский спектакль. Казалось бы, что у Массалитиновой, воспитанной на традициях Щепкина и Островского, на традициях беззаветной верности авторскому тексту, переиначенная „Пи-

¹ Соллертинский И. Критические статьи. С. 42—43.

² Чехов А. П. Цит. собр. соч. Т. 12. С. 241.

³ См. письмо Чехова к М. И. Чайковскому от 16 марта 1890 года. (Цит. собр. соч. Т. 11. С. 404).

⁴ Соллертинский И. Критические статьи. С. 43.

ковая дама" должна была вызвать протест, но не тут-то было!

Спектакль потряс ее, привел в необычайный восторг и экстаз. Вот что она писала Мейерхольду (май – начало июня 1935 года) : „Свершилось! Вчера я слушала Вашу „Пиковую даму“. Весь вечер я трепетала, подобно Герману, проклиная всякого кашлянувшего или шелестящего программкой. Такую силу впечатления я не испытываю уже годы. То глаза мои источали слезы, то сердце горело вместе с Германом или пребывало в мудром раздумье с ним же и с его обреченностью. (...) И венцом Ваших достижений [является] сцена в спальне Графини (ее играла Головина). Тут столько скорбной мечтательности, ничего отталкивающего, что было доселе, трепет ее веера во время романса, портретная поза – полузабвение и предчувствие смерти так обыграны, в них вложен Вами такой анализ по тонкости и мастерству, которые я видела только три раза в жизни. У Павловой в „Умирающем лебеде“, у Шаляпина в „Моцарте и Сальери“, когда он сыплет яд (это я наблюдала рядом, стоя около кулисы), и у Дузе, когда она трепещет, прежде чем отдать цветок Арману“¹.

В письме-панегирике В. О. Массалитиновой, несомненно искреннем, очень убедительно звучат слова о том, что сцена в спальне Графини является „венцом достижения“ Мейерхольда. Об этом писали и критики-профессионалы.

Позволю себе заметить, что и на меня, неоднократно видевшего в молодые годы мейерхольдовский спектакль, самое сильное впечатление произвела именно четвертая картина. Она неизгладимо врезалась в память во всех своих замечательных подробностях. Произошло это, вероятно, потому, что режиссер поставил ее, не полемизируя с Чайковским и Модестом Ильичем, а в полном согласии с ними, открывая новые грани и нюансы сценического воплощения этой картины. Вершина оперы, таким образом, стала вершиной спектакля. В. О. Массалитинова художественным инстинктом большой актрисы безошибочно это ощутила.

Среди горячих сторонников Мейерхольда был молодой двадцатидевятилетний Дмитрий Шостакович, безоговорочно принявший спектакль. Больше того: он считал его не только новаторским, но и образцовым по глубине раскрытия партитуры Чайковского. Композитора – автора „Носа“ и „Леди Макбет Мценского уезда“ – несколько не встревожили купюры и изменения, допущенные режиссером.

Такова была мейерхольдовская сила внушения.

Понадобились долгие годы, чтобы эти чары рассеялись, чтобы Шостакович круто изменил свое отношение к купюрам и вообще

¹ Мейерхольд В. Э. Переписка. 1896 – 1939. С. 338.

к любому вмешательству интерпретаторов в авторский замысел.

Перед изданием партитуры „Катерины Измайловой“ Дмитрий Дмитриевич начертил на оборотной стороне ее титульного листа такие слова: „От автора. Все театры, которые пожелают поставить оперу „Катерина Измайлова“, прошу принять во внимание следующее: какие бы то ни было купюры категорически не допускаются“.

Надпись эта, звучащая как последняя непреклонная воля, возникла, конечно, не случайно, а по зрелому размышлению, в результате многолетних горестных наблюдений над практикой современного оперного театра. Категорическое требование великого композитора зажглось над его творением красным светом, преграждающим путь тем режиссерам и дирижерам, которые бы вознамерились внести в постановку „Катерины Измайловой“ любые изменения, пусть даже самые незначительные. Д. Д. Шостакович предпочитал, чтобы его опера оставалась в забвении, чем ставилась в искаженном виде, а купюры, причем „какие бы то ни было“, рассматривались им как искажение авторского замысла.

Шостакович отказывал в праве на купюры и переделки своей оперы и рядовым, и именитым режиссерам, отвергая известную поговорку: „Что дозволено Юпитеру, то не дозволено быку“. По его твердому убеждению, и Юпитеры от режиссуры обязаны неукоснительно следовать духу и букве авторского текста.

Шостакович чрезвычайно высоко ценил талант Мейерхольда — Юпитера, которому по традиции многое дозволено, но надпись на партитуре „Катерины Измайловой“ по своему объективному, обобщенному смыслу косвенно порицает и метод любимого режиссера, допустившего при постановке „Пиковой дамы“ то, что Дмитрий Дмитриевич в зрелый и мудрый период своей жизни считал недозволенным.

Идея „пушкинизации“ „Пиковой дамы“, которой был охвачен Мейерхольд — художник неистовый и страстный, при всей ее внешней соблазнительности на самом деле иллюзорна и обманчива.

Иные отрицатели спектакля видят ошибку Мейерхольда в том, что он пытался соединить несоединимое: Пушкина и Чайковского, считают, что оба автора „Пиковой дамы“ чужды друг другу, что они ничего общего между собой не имеют. Эта формула с давних пор приобрела широкую популярность и стала, к сожалению, ходячей. Так, Н. Савинов в книге „Мир оперного спектакля“ пишет: „Возвращение „Пиковой дамы“ Чайковского к „Пиковой даме“ Пушкина — дело совершенно бессмысленное. Полуанекдотическая история, с блеском рас-

сказанная великим поэтом, переведена Чайковским не только в иной жанр, но и иное психологическое измерение, осмыслена как страстная исповедь страдающей человеческой души, возведена до высот трагедийных, близких проблематике Шестой симфонии”¹. Для подкрепления своей мысли Савинов приводит такие слова В. И. Немировича-Данченко: „Ведь, право же, нет ничего общего между сухим, лаконическим, сдержанным рассказом Пушкина и нарядным, пышным клавиром Чайковского. Там какая-то иссиня-серая одноцветность, здесь пестрота”².

Савинов и Немирович-Данченко уверяют своих читателей, что между оперой и повестью, характеристика которой вызывает полное недоумение, нет ничего общего. С чем же „Пиковая дама” имеет общее? Ведь Чайковский писал не симфоническую поэму, а музыкальную драму! Значит, она имеет общее с либретто, а оно, как я стремился показать, насыщено материалом, почерпнутым из повести. Не различия (они, конечно, существуют), а сходство, близость, родство с Пушкиным обусловили создание оперы. Только сходство дает возможность увидеть различия.

Нечто подобное, скажем, происходит и с „Кармен” или „Катериной Измайловой”. Оперы эти, прочно связанные с их литературной основой (несмотря на отличия), приобретают иное бытие в сфере музыки с ее особыми, только ей присущими художественно-выразительными средствами.

Чайковский был убежден в том, что возвращенное им дерево выросло на пушкинской почве и питалось ее соками, что посредником между ним и Пушкиным был либреттист Модест Ильич. Об этом он скажет со всей определенностью после премьеры „Пиковой дамы”.

Н. Савинов по примеру некоторых своих предшественников безмерно упрощает очень сложную по своему содержанию и форме пушкинскую повесть. Шедевр художественной прозы именуется им „полуанекдотической историей”. Следовательно, и Германн, с его точки зрения, фигура „полуанекдотическая”, поскольку она является центром повествования.

Между тем Достоевский чутьем великого художника увидел в Германне „колоссальное лицо, необычайный, совершенно петербургский тип, — тип из петербургского периода!”

Характеристика, данная Достоевским, близка по своему духу характеру, созданному Чайковским. Его Герман тоже становится „колоссальным лицом”, и мотив любовной страсти,

¹ Савинов Н. Мир оперного спектакля. М., 1981. С. 38.

² Там же.

отсутствующий у Пушкина, не наносит никакого ущерба масштабам его личности. Отсюда исключительные трудности сценического воплощения этого уникального оперного героя.

Отнюдь не из братских чувств Чайковский горячо защищал Модеста Ильича от различного рода нападок и, в частности, от упреков за искажение пушкинской повести. Читая газетную брань, он, по собственному выражению, „выходил из себя“.

Уязвленный, оскорбленный, разгневанный Чайковский писал 18 ноября 1891 года Б. Б. Корсову — исполнителю партии Томского в спектакле московского Большого театра следующее (оригинал по-французски): „Но боже мой, было ли когда-нибудь у нас в России более ловко составленное, полное интереса, драматического движения либретто? (Эта фраза написана по-русски. — И. Г.). И сказать только, что не находится никого, кто бы поставил все на свое место и взялся объяснить этим господам (рецензентам. — И. Г.), что нужно быть совершенным глупцом или совершенно бесчестным, чтобы третировать свысока труд, для которого автор либретто так хорошо сумел извлечь из новеллы Пушкина все, что могло составить серьезную, сильную музыкальную драму, когда музыкант вложил всю свою душу, все свое умение, все средства своих способностей, помноженных на большой опыт!“¹

Написаны эти взволнованные строки почти через год после премьеры „Пиковой дамы“, когда можно было спокойно взвесить pro et contra либретто. Опера, как известно, сочинялась с огромным подъемом, с лихорадочной быстротой, и в процессе ее создания можно было ошибиться в оценке либретто. Но вот прошло много времени, и Чайковский, что называется, на трезвую голову судит о нем и приходит к бесспорному для себя выше цитированному выводу. Либретто „Пиковой дамы“, следовательно, и опера во всем ее драматизме неразрывно связаны с повестью Пушкина! Так наперекор своим истолкователям резюмирует всю проблему Чайковский. Имеющие уши да слышат!

Но произошло нечто в высшей степени парадоксальное. Голос великого композитора и, кстати сказать, превосходного литератора не был услышан. Больше того, он был заглушен всевозможными кривотолками не только рецензентов — современников Чайковского, которых он назвал „совершенными глупцами“, но и выдающихся деятелей театрального искусства нашего столетия, таких, например, как Мейерхольд и Немирович-Данченко.

Первый утверждал, что Чайковский писал „Пиковую даму“

¹ Чайковский П. Литературные произведения и переписка. Т. 16-А. С. 278 — 279.

„мимо либретто“, мысленно обращаясь к Пушкину, а второй, наоборот, не находил ничего общего между оперой и „иссинясерой“, „однокрасочной“ повестью. Знаменитые режиссеры противоречат друг другу, но противоположности сходятся: и Мейерхольд, и Немирович-Данченко дружно опровергают объективные факты, выказывают полное пренебрежение к признаниям Чайковского, к тому, о чем он писал без всяких обиняков, с убежденностью, не допускающей, конечно, диаметрально противоположных трактовок.

Лица, предлагающие с самыми благими намерениями свои версии, свои изъятия или дополнения к осуществленному авторскому замыслу, вторгаются в запретную творческую зону, в которой, если пользоваться словами Чайковского, все „обдуманно в целом и во всех отношениях“.

Борьба за „пушкинизацию“ „Пиковой дамы“, порожденная режиссерскими иллюзиями, не может не быть иллюзорной. О „пушкинизации“ своей оперы позаботился сам ее творец, вдохновившийся повестью Пушкина, взявший из нее при помощи либреттиста все, что ему понадобилось.

Гении великолепно знают, сколько им надо брать из литературного первоисточника, и взятое становится их неотъемлемой художественной собственностью.

Яркий, во многом захватывающий, отмеченный печатью громадного режиссерского таланта и одновременно ошибочный, спорный, воинственно-полемический спектакль „Пиковая дама“ навсегда вошел в историю оперного театра.

Одно время в театральных кругах Ленинграда шли разговоры о необходимости восстановить его со всеми достоинствами и погрешностями не на бумаге, а на сцене и дать ему новую жизнь в семье других спектаклей, поставленных несколько десятков лет спустя. Мне кажется, что такая попытка вряд ли увенчалась бы успехом. Об этом свидетельствуют опыты реставрации старых прославленных постановок. В них более или менее точно восстанавливалось тело спектакля, из которого, однако, улетучивалась душа, и это безошибочно ощущал зрительный зал. Подобная, например, печальная судьба постигла мейерхольдовскую „Смерть Тарелкина“, которую очень любовно, очень скрупулезно, с безупречным знанием мельчайших деталей реставрировал Эраст Павлович Гарин. (Он с горечью говорил мне о своей неудаче.)

В мои намерения не входило дать описание спектакля „Пиковая дама“. Это было блестяще сделано самим Мейерхольдом в его докладе, дополненном и детализированном обширной статьей А. И. Пиотровского. Обе эти публикации дают ясное представление о задуманном и претворенном на сцене спектакле.

В январе 1935 года в креслах Малого оперного театра сидели такие заинтересованные, внимательные и прозорливые зрители, как И. И. Соллертинский и Э. И. Каплан, рассказавшие в своих статьях об увиденном и услышанном. К этим именам следует добавить имя А. А. Гозенпуда — исследователя русского и советского музыкального театра. Таким образом, нет особой нужды продолжать описание спектакля. Меня интересовала в этой связи жгучая, на мой взгляд, сохранившая свою актуальность проблема „пушкинизации“ „Пиковой дамы“ и обусловленное ею преобразование структуры оперы Чайковского со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Само собой разумеется, что „Пиковая дама“ Мейерхольтда имеет не только исторический интерес. Легенда о ней живет в современном оперном театре. Она будоражит фантазию режиссеров наших дней, но нередко случается так, что в иных постановках образцом для подражания становятся не сильные стороны знаменитого спектакля, а та полемика с Чайковским, которой был воодушевлен мастер на определенном этапе своего творческого пути.

Мейерхольд говорил: „Я никогда не приступаю к новому своему сочинению, не освободившись от плена последнего своего труда. Биография подлинного художника — это биография человека, непрерывно раздираемого недовольством самим собой“¹. Это утверждение полностью совпадает с историей оперных спектаклей, поставленных Всеволодом Эмильевичем.

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 348.

Глава 8

Мейерхольд И СОВЕТСКИЕ КОМПОЗИТОРЫ

1

Мейерхольд горячо любил Прокофьева — композитора. Любовь эта не знала никаких колебаний, сомнений. Она отличалась замечательным постоянством и преданностью.

Первые выступления Сергея Прокофьева как композитора и пианиста производили, по словам Б. В. Асафьева, «ошеломляющее впечатление». В 1914 году Н. Малков писал: «... С. Прокофьев при первом своем появлении произвел даже бурю в нашем музыкальном мире. Надо, впрочем, сознаться, что пока не-

другов у Прокофьева больше, чем приверженцев”¹.

Можно с уверенностью предполагать, что Мейерхольд, работавший в императорских театрах, не чаявший души в музыке, не остался глухим к той „буре“, которая была поднята Прокофьевым. Он, конечно, познакомился с творчеством молодого композитора, слушал, по всей вероятности, два фортепьянных концерта с участием автора, „Гадкого утенка“, „Сарказмы“, Скифскую сюиту, наделавшую так много шума.

Именно на этом фоне „Игрок“ не показался Мейерхольду чрезмерно сложным, „непознаваемым“, и он в числе немногих деятелей музыкального театра восторженно принял оперу, вступив в длительную, упорную, поистине самоотверженную борьбу за ее утверждение на сцене.

Быть может, острый интерес к „Игроку“ подогревался в режиссерском сознании Мейерхольда и тем, что появление этой оперы совпало с работой над постановкой „Маскарада“, в котором тоже ярко звучит мотив карточной игры. Но главным для него была музыка, конгениальная, по его мнению, роману Достоевского.

По странной игре судьбы Прокофьев через двадцать лет после создания „Игрока“ вернулся к родственной теме, воплощенной в „Пиковой даме“ Пушкина, которую так высоко ценил Достоевский, — написал музыку к кинофильму „Пиковая дама“, съемки которого не были завершены.

Почти одновременно Мейерхольд поставил „Пиковую даму“ Пушкина — Чайковского. Обоих художников объединил интерес к трагической участи Германа, ставшего некоторыми гранями своего характера прообразом Алексея Ивановича в романе Достоевского.

В 1914 году двадцатитрехлетний Прокофьев задумал написать оперу и остановил свой выбор на „Игроке“, по свидетельству М. А. Мендельсон-Прокофьевой, самом любимом его произведении из всего творческого наследия Достоевского². Может быть, конфликт, Алексея и Полины, которую тот страстно, безумно любил, перекликался в воображении композитора с историей Германа и Лизы в „Пиковой даме“.

Дело в том, что Достоевский, на мой взгляд, предвосхитил тему несовместимости двух страстей Германа, существующую в опере Чайковского. Став игроком, постигшим тайну трех карт, он не способен сохранить любовь к Лизе, с которой порывает. Нечто подобное происходит у Достоевского: Алексей,

¹ Сергей Прокофьев. 1953—1963: Статьи и материалы. М., 1962. С. 343.

² С. С. Прокофьев: Материалы, документы, воспоминания. М., 1956. С. 226.

испытав свою судьбу на рулетке, легко расстается с обожаемой Полиной.

Параллели напрашивались сами собой, но Прокофьев не обмолвился о них ни одним словом. Более того: обладая литературным талантом, он тем не менее не считал нужным объяснить свое понимание художественной сущности любимого романа.

Эту проблему Мейерхольд также обошел полным молчанием. Познакомившись с „Игроком“, он стал его приверженцем и пропагандистом, не вдаваясь в рассуждения о либретто оперы.

В краткой автобиографии Прокофьев сообщает в беспристрастном, деловом тоне: «Я перечел „Игрока“, сделал либретто и осенью 1915 года принялся за сочинение музыки (начал я из середины 1-го акта, от слов „добродетельный фатер“))»¹.

Когда читаешь эти строки, создается впечатление, что Прокофьев не испытывал никаких трудностей при сочинении либретто, хотя роман Достоевского таит в себе много недосказанного, загадочного, особенно в очень сложных взаимоотношениях Полины и Алексея, Полины и Де Гриё, Астлея и Полины. Но, по-видимому, это не смущало композитора, исполненного неумемной энергии, феноменального творческого напора. Уверенной рукой он развязывал тугую сюжетный узел. Камнем преткновения временно послужила лишь картина в игорном доме, которой Прокофьев придавал очень большое значение и которая стала предметом его гордости, хотя во второй редакции оперы и она подверглась изменениям после консультации у Мейерхольда.

„Игрок“ писался с горячим увлечением, в стремительном темпе и был завершен в клавире за пять с половиной месяцев, к весне 1916 года.

Оглядываясь назад, Прокофьев в автобиографии критически отзывался о музыке оперы в первой редакции. Вот что он писал: „Ободренный интересом, который вызвала Скифская сюита, я выбрал для „Игрока“ язык как можно более левый... Однажды мать вошла комнату, где я сочинял „Игрока“, и в отчаянии воскликнула: „Да отдаешь ли ты себе отчет, что ты выколачиваешь на своем рояле?“ Мы поссорились на два дня. На самом деле мои поиски сильного языка достигали цели в моментах сильных эмоций или насмешки. Параллельно с этим я кое-что нашел для музыкального выражения русского образа „бабуленьки“ (действие происходит за границей — и вдруг из Москвы приезжает бабушка). Но рядом с тем было и много современного рамплисажа, который только утомлял, не прибавляя ничего и лишь запутывая вокальную партию”².

¹С. С. Прокофьев: Материалы... С. 35.

²Там же. С. 36—37.

Отчего Прокофьев вспоминает о том, что он поссорился „на два дня“ со своей матерью, сделавшей ему замечание? А ведь Мария Григорьевна была музыкантшей. Вероятно, ему это понадобилось, чтобы подчеркнуть мысль о том, что он сочинял „Игрока“ с непоколебимой уверенностью в своей художественной правоте. И правоту эту поддержал Альберт Коутс, практически занявший место доживавшего свой век маститого Э. Ф. Направника — главного дирижера Мариинского театра. Коутсу не без различного рода ухищрений удалось склонить на свою сторону Теляковского, который принял „Игрока“, выплатил автору гонорар и распорядился спешно размножить клавиры в количестве ста экземпляров.

Петроградская пресса оповестила читателей о предстоящей в недалеком будущем премьере „Игрока“, и в мае 1916 года Прокофьев дал газетам интервью, проникнутые столь характерным для него оптимизмом. Он говорил корреспонденту газеты „Биржевые ведомости“, широко освещавшей дела театральные: „Сюжет „Игрока“ Достоевского меня уже давно занимал, тем более что эта повесть, помимо захватывающего сюжета, почти вся состоит из диалогов, что дало мне возможность оставить в либретто стиль Достоевского. Заботясь очень о сценической стороне оперы, я постарался по возможности не затруднять певцов излишними условностями, чтобы дать свободу их драматическому воплощению партий.

По той же причине оркестровка будет прозрачна, дабы было слышно каждое слово, что особенно желательно, если принять во внимание бесподобный текст Достоевского. Я считаю, что обычной писать оперы на рифмованный текст является совершенно нелепой условностью. В данном случае проза Достоевского ярче, выпуклее и убедительнее любого стиха. < ... >

„Гвоздем“ оперы, безусловно, является предпоследняя картина, изображающая игорный дом. Эта сцена не имеет хора — так как хор не гибок и не сценичен, — но она требует многочисленных участников — игроков, крупье, наблюдателей, причем каждый из них имеет свой определенно очерченный характер. Все это при крайней быстроте и сложности действий образует запутанный клубок, который требует значительной работы при постановке.

Я позволю себе сказать, что сцена игорного дома явится совершенно новой в оперной литературе как по идее, так и по строению. И мне кажется, что в этой сцене мне удалось осуществить то, что я задумал.

Могу еще прибавить, что появление на сцене „бабуленьки“ является своего рода ярким музыкальным пятном¹.

¹ Сергей Прокофьев. 1953 — 1963: Статьи и материалы. С. 297 — 298.

В заключение беседы корреспондент, знавший, что Прокофьев поднимает бури в музыкальном мире, осторожно спросил: „А никаких экстравагантностей в вашем „Игроке“ не будет?“ Композитор простодушно ответил: „Никаких. Я стремлюсь только к простоте“¹.

Вряд ли на самом деле так думал автор „Игрока“. Скорее всего, он пожелал расположить к своей опере зрителей предстоящего спектакля.

Через день (13 мая 1916 года) Прокофьев дал еще одно интервью — репортеру газеты „Вечернее время“, в котором он сказал: „...вся опера написана в декламационном стиле.

Я считаю, что величие Вагнера губительно отозвалось на оперном развитии, вследствие чего даже самые передовые музыканты стали считать оперную форму умирающей. А между тем при понимании сцены, при гибкости, свободе и выразительности декламации опера должна быть самым ярким и могущественным из сценических искусств“².

Мейерхольд был захвачен высказываниями Прокофьева по поводу важнейшего значения слова в оперном искусстве, видя в этом тезисе продолжение и развитие мыслей Даргомыжского и Мусоргского — автора „Женитьбы“. Он полностью разделял убеждение Прокофьева о том, что декламационный стиль способен обновить, привести к расцвету, укрепить могущество оперного жанра, испытывающего кризис. Ему импонировал прокофьевский взгляд на прозу, которая должна заменить рифмованный текст в оперной литературе.

„Игрок“ представлялся Мейерхольду тем произведением, которое открывает новую страницу в истории музыкального театра, а его автор вскоре будет провозглашен им крупнейшим новатором и провозвестником нового стиля в оперном искусстве.

Такова была концепция Мейерхольда, который очень часто был склонен безмерно преувеличивать достоинства полюбившихся ему вещей. В докладе «„Учитель Бубус“ и проблема спектакля на музыке» Мейерхольд скажет со свойственным ему максимализмом: „...в библиотеке ленинградской оперы имеется „Игрок“ Прокофьева, и если бы эту оперу напечатать, то можно было бы на десять лет закрыть все оперные театры... Но дело тут не в сюжете, а в материале для построения нового вида оперного искусства. Не буду говорить о тонкостях в области инструментовки. Прокофьев пошел дальше Глюка, он пошел дальше Вагнера, значительно дальше. Он совсем исклю-

¹Сергей Прокофьев. 1953—1963: Статьи и материалы. С. 297—298.

²Там же. С. 298.

чил всякие арии, у него нет даже прелестных бесконечных мелодий Вагнера, нет этой сладости, а он заставил действующих лиц все время плавать в изумительных речитативах, что совершенно исключает всякое сходство с оперой [существовавшей] до сих пор"¹.

Развивая свою мысль, Мейерхольд все же обнаруживает „сходство“ „Игрока“ с „Женитьбой“ Мусоргского, которая рассматривается как „новый этап в сфере оперного дела“².

Нет надобности указывать на односторонность и крайности, к которым прибегает Мейерхольд, защищая любимую оперу любимого композитора.

Мариинский театр, принявший „Игрока“, поручил поставить его режиссеру Н. Н. Боголюбову, а не Мейерхольду, быть может, потому, что в это время последний был занят выпуском „Каменного гостя“ Даргомыжского (преьера 27 января 1917 года), „Женитьбы“ Мусоргского в концертном исполнении (преьера 24 февраля 1917 года), „Маскарада“ (преьера 25 февраля 1917 года). (Надо было обладать уникальным режиссерским профессионализмом, чтобы одновременно работать над тремя спектаклями и выпустить их, что называется, залпом.)

Уплывшая было из рук Мейерхольда опера Прокофьева неожиданно, правда, на очень короткий срок вернулась к нему. 1 февраля 1917 года газета „Биржевые ведомости“ сообщила: „Режиссер Боголюбов отказался от постановки „Игрока“ С. С. Прокофьева по причине того, что ему предложили ставить оперу в старых сборных декорациях или сукнах. Опера передана Мейерхольду и Головину“³.

Директор императорских театров В. А. Теляковский хорошо знал цену обоим режиссерам, и он, конечно, понимал, что приглашение художника Головина является обязательным условием мейерхольдовской постановки нигде еще не опробованной оперы композитора-новатора. Но радость Мейерхольда оказалась преждевременной. Работа над „Игроком“ была приостановлена.

Восемь лет спустя в цитированном докладе об „Учителе Бубусе“ Мейерхольд с горечью рассказывал: „Прокофьев вызвал среди артистов Мариинского театра бунт — они сказали: „Это дрянь, мы это исполнять не будем“; театр заставили эту оперу снять, и ее сняли. Единственный человек, который держал

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 70.

² Там же.

³ Биржевые ведомости. 1917. № 16075. 1 февр.

эту вещь в руках и убеждал всех, убеждал администрацию и всех заставлял петь, это был Алчевский. Но он вскоре умер и не смог этого осуществить"¹. (И. А. Алчевский, очень высоко ценимый Прокофьевым, был назначен на «партию» Алексея.)

2

Потерпев неудачу с „Игроком“, Мейерхольд держал в поле своего зрения автора оперы. Он лично сблизился с ним. Взаимная приязнь впоследствии перешла в дружбу (к концу двадцатых годов они были на „ты“). Мейерхольд был заинтересован деятельностью Прокофьева на оперном поприще. Он безошибочно угадал в молодом композиторе острейшее чувство музыкального юмора и снабдил его драматургическим материалом, требующим блестящего комедийного дара.

В мае 1918 года, в канун отъезда Прокофьева за границу, ему был вручен дивертисмент К. А. Вагака, В. Э. Мейерхольда и В. Н. Соловьева „Любовь к трем апельсинам“, опубликованный в январе 1914 года в первом номере мейерхольдовского журнала, носившего программное название „Любовь к трем апельсинам“ (о пристрастии режиссера к итальянской комедии дель арте упоминалось в предыдущих главах книги).

О вручении журнала Прокофьеву Мейерхольд вспомнил в письме к В. Н. Соловьеву, датированном 18 февраля 1926 года. В нем мы читаем: „Я передал Прокофьеву первую книжку нашего журнала „Любовь к трем апельсинам“ перед самым отъездом его в Америку (кажется, это было в самом конце 1918 года)². Передавая книжку, убеждал его написать оперу на текст наш „Любовь к трем апельсинам“. Он ответил: „Буду читать на океанском пароходе“³.

Следует обратить внимание на немаловажное обстоятельство: Мейерхольд заинтересованно убеждал Прокофьева сочинить оперу на текст „Трех апельсинов“, прозорливо видя в нем большие возможности для создания музыкально-сценического произведения, то есть такого произведения, в котором, по словам Б. В. Асафьева, „спаяны два направляющих внимание зрителя фактора: омузыкаленное зрелище и зрелищем обусловленная музыка“. Именно так впоследствии охарактеризовал Асафьев „Любовь к трем апельсинам“ Прокофьева⁴.

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 70.

² Мейерхольд ошибся: дело происходило в мае 1918 года.

³ Мейерхольд В. Э. Переписка. 1896–1939. С. 388.

⁴ Асафьев Б. В. Об опере. С. 303.

Композитор, как известно, с энтузиазмом откликнулся на призыв Мейерхольтца и познакомился с предложенным ему дивертисментом, который представляет собой драматургическую парافразу на тему одноименной театральной сказки (*fiaba teatrale*) Карло Гоцци, показанной 21 января 1761 года в венецианском театре „Сан-Самуэле“ актерами комедии дель арте и имевшей громадный успех.

Для этой, так же как и последующих фьяб Гоцци характерны яркая зрелищность, множество сценических эффектов, стремительность движения. В ней сочетаются пародия, буффонада с элементами волшебного-феерического фантастики. Она носит демонстративно выраженный игровой характер, что выразительно подчеркнуто эпиграфом, взятым Карло Гоцци из комической рыцарской поэмы Луиджи Пульчи „Морганте“ (1483), полной плебейского задора:

И я брал меч, но меч не боевой:
Игрою в жмурки был веселый бой.

Но в эпиграфе этом притаилось лукавство. Гоцци действительно затеял в своем сценарии „игру в жмурки“, но в руках он держал отнюдь не игрушечный, а боевой меч. Им он разил своих литературно-театральных противников: Карло Гольдони, выступившего против идейно-эстетических принципов комедии дель арте и утвердившего на итальянской сцене полнокровную национальную комедиографию (он носит в фьябе маску мага Челио), и аббата Пьетро Кьяри — драматурга, писавшего трагедии тяжеловесными, громоздкими, напыщенными четырнадцатисложными стихами. Именно он и становится главным объектом пародии, несравненным мастером которой был Гоцци.

В партиях феи Морганы и великанши Креонты (хранившей в своем замке три апельсина) раскрывается в гротескном плане стилистика аббата Кьяри, а Гольдони высмеивается в первую очередь за его адвокатское прошлое. Именно поэтому речь мага Челио изобилует комически препарированными образцами юридической казуистики и казенного судейского красноречия.

Таким образом, полемику со своими противниками Гоцци облек в драматургическую форму, обрамляя сокрушительную пародию замечательной сказочной фавулой о принце Тарталье, отправившемся по заклатью злой феи Морганы на поиски заколдованных трех апельсинов.

В прологе Гоцци с бравадой смельчака обращается к искусственным венецианским зрителям с призывом:

Теперь, друзья мои, вообразите,
Что у огня вы с бабушкой сидите.

Следовательно, автор недвусмысленно дает понять, что на сцене пойдет речь о хорошо знакомой с детских лет сказке, и тем не менее он нисколько не сомневается в успехе спектакля, ибо осознает, что „смесь забавного и чудесного“ (выражение Гоцци) придаст драматическое напряжение изображаемым событиям и заставит взрослую аудиторию с большим интересом следить за развертыванием не только фабульной линии, но и сатирической, мастерски сплетенных воедино.

Так оно и случилось на представлениях „Любви к трем апельсинам“. Блестящий опыт Гоцци увенчался успехом. Ему удалось реабилитировать, художественно воскресить комедию дель арте, устои которой были сильно расшатаны не только великим драматургом Карло Гольдони, но и аббатом Кьяри и его последователями.

Мейерхольд и его соавторы оставили почти в полной неприкосновенности занимательную фабулу „Любви к трем апельсинам“, взятой в совокупности ее фантастических, комедийных и авантурных элементов. В дивертисменте действуют все персонажи Гоцци под их собственными именами, но к ним присоединились чудаки, комментирующие разыгрывающиеся события, трагики, комики, лирики, пустоголовые, чертенята. Фигуры эти понадобились авторам дивертисмента для развертывания литературно-театральной полемики, перенесенной из XVIII века в злободневную современность.

Мейерхольда волновала тема взаимоотношений сценического искусства и жизни. В этом контексте возникла проблема условного театра, воспринимаемого им как антипод театра рутинного и натуралистического.

Его занимало карнавальное искусство, способное вывести жизненные явления из обычной колеи и показывать их на сцене в ярком и заостренном виде. Мысли эти так или иначе нашли свое отражение в интермедиях дивертисмента „Любовь к трем апельсинам“.

Прокофьеву очень понравилась, оказалась близкой по художественному вкусу драматургическая ткань дивертисмента, его многообразная фактура и структурно-стилевая природа. Вероятно, поэтому он быстро написал либретто и вскоре всю оперу, работа над которой, по признанию композитора, „шла легко“. В автобиографии Прокофьева мы читаем: „Пьеса очень меня занимала смесью сказки, шутки и сатиры, и я даже кое-что распланировал во время длинного путешествия. < ... > Сценическая часть увлекла меня чрезвычайно. Новостью были три разных плана, в которых развивалось действие: 1-й — сказочные персонажи, Принц, Труффальдино и др., 2-й — подземные силы, от которых они зависели (маг Челий, Фата Моргана), и, наконец, 3-й — Чудаки, вроде представителей дирекции, которые

комменти́ровали все предыдущее”¹.

Прокофьев, вероятно, считал Мейерхольда крестным отцом оперы „Любовь к трем апельсинам”. После того как в 1922 году был издан клави́р оперы (вслед за премьерой в Чикаго), автор высказал настойчивое желание, чтобы с ней познакомился Мейерхольд. Об этом он, например, писал Н. Я. Мясковскому 4 июня 1923 года из Этталя: „Вы в Вашем письме упоминаете про Мейерхольда. Видел ли он клави́р „Трех апельсинов”? Мне чрезвычайно интересно его мнение, так как это он порекомендовал мне этот сюжет перед моим отъездом из России”². Два месяца спустя в письме к Мясковскому от 3 августа 1923 года композитор снова возвращается к Мейерхольду: „Кстати, я Вас как-то спрашивал про Яворского, а также про Мейерхольда, видел ли последний мои „Апельсины”, а если нет, то нельзя ли ему их как-нибудь показать?”³

Судя по этим строкам, Прокофьев не только дорожил мнением Мейерхольда, испытывал к нему чувство благодарности, но и, быть может, в глубине души надеялся на то, что знаменитый режиссер поставит „Апельсины”, за сюжет которых он ратовал.

Но этого не произошло. Случилось так, что Мейерхольд был целиком поглощен работой над „Ревизором” как раз в то время, когда должна была начаться постановка „Трех апельсинов” в Ленинградском театре оперы и балета (обе премьеры состоялись почти одновременно — в декабре 1926 года). Оперу блестяще поставил ученик Мейерхольда С. Э. Радлов. Дирижировал ею соученик Прокофьева по Петербургской консерватории В. А. Дранишников.

3

Общепризнанный успех спектакля, на котором присутствовал композитор, побудил его вернуться к „Игроку”, чему энергично способствовал Мейерхольд, надеявшийся воплотить эту оперу на ленинградской сцене. В нем созрел замысел ее постановки. Особый интерес вызывала у него картина игры в рулетку. Своими режиссерскими мыслями Всеволод Эмильевич делился с молодым талантливым художником В. В. Дмитриевым, который в феврале 1927 года послал ему из Ленинграда рисунок, изображающий сцену в игорном доме. Дмитриев писал:

¹ С. С. Прокофьев: *Материалы...* С. 46.

² Прокофьев С. С. и Мясковский Н. Я. *Переписка. М., 1977.* С. 159.

³ Там же. С. 167.

«Неожиданно посылаю этот рисунок, сделанный под влиянием Вашего „Ревизора“ и разговоров об „Игроке“...»¹

Нам, к сожалению, неизвестны подробности этих „разговоров“, а они попусту не велись. Очень существенно, что имели место „разговоры“ с художником, следовательно, Мейерхольд думал об „Игроке“ не вообще, а по-режиссерски конкретно, собираясь его поставить в недалеком будущем. Однако на его пути возникли препоны и в бывшем Мариинском, и в Большом театрах.

В каждом письме по поводу „Игрока“ Мейерхольд, не считаясь со своим высоким положением, уверял театральных администраторов, что он будет ставить эту оперу не на скорую руку, что его замысел опирается на тщательное изучение материала.

Подобно блудному сыну, режиссер решил вернуться в бывший Мариинский театр для постановки „Игрока“. В письме к директору ленинградских академических театров З. И. Любинскому из Ниццы, датированном 31 октября 1928 года, он сообщает, что по возвращении в Москву в середине ноября им в содружестве с художником В. А. Шестаковым будут подготовлены макет и режиссерская экспликация „Игрока“. В письме этом даются и другие важные сведения о встрече с Прокофьевым: „Я имел в Париже два свидания с С. С. Прокофьевым, который лично проиграл мне всю оперу в новом варианте и который вручил мне список характеристик действующих лиц. Когда врачи указали мне на необходимость продолжать после лечения в Виши Nachkur (дополнительный курс лечения (нем.). — *И. Г.*) на юге Франции, я выбрал для отдыха Ниццу, с тем чтобы иметь возможность побывать в Монте-Карло и понаблюдать в этом знаменитейшем притоне игроков рулетки все то, что можно было бы в творчески переработанном виде показать в „Игроке“².

Есть что-то наивно-трогательное в подробности, касающейся поездки в Монте-Карло: режиссер с мировым именем просит администратора поверить в его усердие! Вместе с тем необходимо снова обратить внимание и на то, что Мейерхольда в будущем спектакле сильно занимали сцены в игорном доме, что, по видимому, было поддержано Прокофьевым, который высоко ценил эти сцены.

Увещательное письмо Мейерхольда, однако, действия не возымело, хотя театр создал постановочную группу, в которой в качестве сорежиссера намечался С. Э. Радлов, а дирижера — В. А. Дранишников.

¹ Мейерхольд В. Э. Переписка. 1896—1939. С. 263.

² Там же. С. 290.

О сотрудничестве Прокофьева и Мейерхольда стало известно, быть может через посредство последнего, репортерам московской прессы, и в № 12 журнала „Музыка и революция“ за 1927 год появилась хроника, гласившая: „Композитор С. Прокофьев закончил работу по новой редакции оперы „Игрок“, сделанной по указанию В. Мейерхольда“¹.

Думается, что слова „по указанию Мейерхольда“ страдают явным преувеличением: не только потому, что Прокофьев в двадцатых годах был не тем композитором, которому можно было давать „указания“, но и потому, что это противоречит фактам. Известно, что композитор, приступая летом 1927 года к критическому пересмотру „Игрока“, исходил главным образом из чисто музыкальных соображений, о чем он писал со всей определенностью и полной откровенностью. Так, в письме к Н. Я. Мясковскому из Франции, датированном 23 сентября 1927 года, мы читаем: „Сейчас работаю над „Игроком“, которого чищу с крайней основательностью и из которого выйдет, кажется, совсем приличная и аккуратная опера. По крайней мере, старая, редакция была накатана очень шероховато, рядом с приличными кусками попадались прескверные“². В таком же духе Прокофьев писал в краткой автобиографии: „Ленинград, после успеха „Апельсинов“, собрался поставить „Игрока“, в связи с чем я решил его пересмотреть. Десять лет, отделявших от сочинения его, дали возможность ясно увидеть, что было музыкой, а что рамплисажем, прикрывавшимся страшными аккордами. Эти места я выкидывал и замещал новыми, построенными главным образом на том материале „Игрока“, который я оценивал как удавшийся. Еще я обратил внимание на то, чтобы упорядочить вокальные партии и облегчить инструментовку“³.

Д. Д. Шостакович восхищался взыскательностью Прокофьева к своему творчеству. Он писал: „Взыскательный к себе художник, он обладал поразительной способностью видеть, ощущать недостатки в своих произведениях и потому часто, наряду с сочинением новой музыки, работал над ранее написанной и много раз исполненной, оттачивая и добиваясь ее максимального совершенства“⁴.

Добиваясь „максимального совершенства“ „Игрока“, Прокофьев привлек к сотрудничеству Мейерхольда, видя в нем

¹ Цит. по ст.: Февральский А. В. Прокофьев и Мейерхольд// Сергей Прокофьев. Статьи и материалы. М., 1965. С. 99.

² Прокофьев С. С. и Мясковский Н. Я. Переписка. С. 159.

³ С. С. Прокофьев: Материалы... С. 62.

⁴ Там же. С. 236.

будущего постановщика своей оперы. Рекомендации режиссера нашли воплощение в создании терпкой, азартной, взвинченной атмосферы игорного дома и отчетливой индивидуализации фигур игроков, чья психология, повадка, мимика, жестикуляция стали предметом наблюдений Мейерхольда (они ему понадобятся при постановке „Пиковой дамы“ Чайковского).

Мейерхольда чрезвычайно интересовала тайна непреодолимой картежной страсти, овладевающей не только героями литературы и музыкального искусства, но и реальными личностями, среди которых был и Достоевский. 13 ноября 1928 года Всеволод Эмильевич поспешил известить Прокофьева о письме Достоевского, в котором великий писатель предстает как неистовый игрок. Режиссеру казалось, что эти сведения важны для автора оперы об игроке: „Читали ли Вы письмо Достоевского к Майкову в дни, когда Достоевский в одном из картонных притонов проиграл все до копейки? Это письмо вышло на днях в печати в одном французском журнале в переводе Бинштока. Мне Венгерова обещала достать его на русском языке. <... > Мы были в казино в Ницце, в Монте-Карло. „Насытились“. Ну и чертовщина!“¹

Накопленные жизненные наблюдения Мейерхольда, несомненно, дали о себе знать, когда он консультировал Прокофьева и помогал ему. Б. М. Ярустовский полагал, что „знаменитый наплыв голосов игорного дома в последнем симфоническом антракте, как и в начале последней картины оперы, по всем данным, также возник не без участия Мейерхольда“².

4

В 1929 году Мейерхольд был приглашен в Большой театр в качестве художественного консультанта, тем самым подчеркивалась его нерасторжимая связь с музыкальным жанром (впоследствии в этой должности состояли Б. В. Асафьев и Д. Д. Шостакович). Мейерхольд надеялся, что ему удастся в одном из лучших театров страны осуществить свои заветные режиссерские мечты, и сразу же подумал о Прокофьеве. Но, держа в запасе „Игрока“, он решил на первых порах поставить совместно с известным танцовщиком А. М. Мессерером прокофьевский балет „Стальной скок“ в новой драматургической редакции. Его прельщала современная советская тематика этого произведения, за которое лондонские газеты (летом

¹ Мейерхольд В. Э. Переписка. 1896–1939. С. 295.

² Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века. Кн. 1. С. 104.

1927 года) назвали Прокофьева „апостолом большевизма“¹.

Однако уже на первой стадии работы режиссер потерпел фиаско, и отнюдь не по художественным мотивам. На его постановочный замысел и на музыку Прокофьева свирепо обрушились представители РАПМа (Российской ассоциации пролетарских музыкантов). Об этом с возмущением и душевной болью Мейерхольд рассказывает в письме к директору Большого театра Е. К. Малиновской, датированном 1 сентября 1930 года. Письмо это представляет собой большой интерес как человеческий документ; оно также объективно освещает неблагоприятное положение на музыкальном фронте, на котором временно заняли господствующее положение вульгарные социологи, размахивавшие критической дубинкой. „Я предложил для „Стального скока“, — пишет Мейерхольд, — новую сценическую схему. Меня два-три раза заставляли рассказывать мои замыслы, но пролетарские музыканты пытались опорочить это замечательное произведение С. С. Прокофьева, а надо мной просто издевались. Надо же было дойти до такого идиотизма: пролетарские музыканты искали в моих замыслах к „Стальному скоку“ „правый уклон“, прикрываемый той же левой фразой. В борьбе с этими демагогами я потерял свое здоровье“².

Аргументация „пролетарских музыкантов“ напоминает скверный анекдот, но от этого Мейерхольду было не легче. В его жалобе слышатся нотки усталости и бессилия, столь, казалось бы, чуждые его воинственной натуре. Потерпев поражение со „Стальным скоком“, Всеволод Эмильевич по-прежнему не теряет надежды на „Игрока“. Привязанность к этой опере оказалась сильнее его личных интересов, и в цитированном письме к Е. К. Малиновской он выразил готовность передать свой замысел С. Э. Радлову, лишь бы „Игрок“ появился на сцене: «„Игрока“ совместно со мной проработывал С. Э. Радлов для ленинградской оперно-балетной сцены. В Ленинграде Радлова выпирали „интриганы“. Надо его репутацию восстановить. Надо поручить ему постановку „Игрока“. Я готов снова передать ему все мои замыслы. Я очень много работал над „Игроком“ С. С. Прокофьева, давая этому замечательному сочинению сценическое оформление. Мне ужасно обидно, что так пренебрежительно отнеслись заправила Ленинградской оперы к этому моему режиссерскому opus'у. Ведь над такими трудными, как „Игрок“ Прокофьева, вещами приходится очень много думать, а потом по капризу „начальников“, по недора-

¹ См.: С. С. Прокофьев. Материалы... С. 62.

² Мейерхольд В. Э. Переписка. 1896—1939. С. 311.

зумению такие работы бросаются на ветер»¹.

Совершенно очевидно, что душевная травма, нанесенная Мейерхольду, не заживает, но он делает благородный, великодушный жест и во имя спасения „Игрока“ предлагает вместо себя Радлова. Правда, трудно понять ход мысли Мейерхольда. Разве он сам, находившийся на вершине режиссерской славы, не котировался в Большом театре, будучи его художественным консультантом? Как раз в описываемое время всемирно известный немецкий дирижер Отто Клемперер пригласил его в Берлин для совместной оперной постановки. Акции режиссера были очень высоки, но, быть может, он учитывал неблагоприятное отношение Большого театра к „Игроку“, и приглашение неизвестного в Москве Радлова могло бы вызвать меньше толков в труппе. Так или иначе, но инициатива Мейерхольда одобрена не была.

После длительной паузы он возобновил хлопоты по поводу „Игрока“, ставшего для него чем-то вроде навязчивой идеи. Он кровно сроднился с прокофьевской оперой. 16 ноября 1934 года Всеволод Эмильевич обратился к директору Ленинградского театра оперы и балета Р. А. Шапиро с письмом, по юношески пылким и трепетным: „Я только что (к стыду моему!) ознакомился со второй редакцией „Игрока“ и пришел в такой восторг от этой редакции, что решаюсь взять на себя почин напомнить об этой замечательной опере (ведь это же — Достоевский, подлинный Достоевский то, что сделал С. С. Прокофьев!). Необходимо включить эту оперу в репертуар. Необходимо осуществить эту постановку как можно скорее. Поскольку план постановки уже сочинен мною, поскольку у меня к вещи налицо большой энтузиазм, я с удовольствием проведу эту работу. <... > Передайте т. Асафьеву просьбу мою — поддержать „Игрока“ в прессе. Надо крепко сказать о необходимости этой оперы Прокофьева”².

Для чего Мейерхольду понадобилось, вопреки истине, сказать, что он „только что ознакомился со второй редакцией „Игрока“? Думается, что это было сделано по тактическим соображениям: для того, чтобы директор театра ощутил неостывший жар непосредственного, сиюминутного восприятия оперы.

Мейерхольд был убежден, что на его горячий призыв непременно откликнутся и тотчас же пригласят для работы над „Игроком“. Но ожидания не оправдались и на этот раз. Опера Прокофьева отпугивала своей новизной и сложностью, она

¹ Мейерхольд В. Э. Переписка. 1896—1939. С. 311.

² Там же. С. 337.

казалась менее доступной, чем „Воцек“ Альбана Берга или „Любовь к трем апельсинам“, поставленные в бывшем Мариинском театре. В памяти многих была еще свежа реакция на „Игрок“ со стороны актеров этого театра: не столь давно они почти единодушно назвали эту оперу „дрянью“. А ведь хорошо известно, что особая вредность предрассудков состоит в том, что они живучи.

5

Когда в 1936 году Мейерхольд приступил в своем театре к постановке пушкинского „Бориса Годунова“, он возлагал большие надежды на музыку, игравшую очень важную конструктивную роль во всех его драматических спектаклях, теснейшим образом связанную со словесным текстом и лежавшую в основе режиссерского замысла.

. Такая художественная тенденция возникла еще в начале века в творческом общении Мейерхольда с Михаилом Фабиановичем Гнесиным, создателем теории „музыкального чтения в драме“. По словам С. М. Бонди, „музыкальное чтение“ М. Ф. Гнесина — это такое чтение, произнесение поэтического текста, которое, не переставая быть речью, не превращаясь в пение или речитатив, является тем не менее музыкой, строится по законам музыкального искусства”¹.

Эта теория заинтересовала Мейерхольда, искавшего синтеза слова и музыки на драматической сцене, она привлекала внимание и Станиславского. В 1908 году на квартире Мейерхольда в Петербурге открылась студия, получившая название „Студия на Жуковской“. В ней велись занятия по хоровому и музыкальному чтению. Ближайшим сотрудником Мейерхольда по студийным занятиям был М. Ф. Гнесин. Режиссера и композитора связывала творческая и человеческая дружба. 20 сентября 1919 года Гнесин писал Мейерхольду: „Милый, милый, милый и дорогой Всеволод Эмильевич! <... > Наша совместная работа в Студии — прекраснейшее воспоминанье в моей жизни — единственное, с чем мне было тяжело расстаться”².

Мейерхольд, в свою очередь, испытывал чувство глубокой признательности к Гнесину, внесшему большой вклад в создание музыкальной концепции драматического спектакля, которая бережно соблюдалась в мейерхольдовском театре на протяжении всех лет его существования. Режиссер писал об этом

¹ М. Ф. Гнесин: Статьи, воспоминания, материалы, М., 1961. С. 81.

² Мейерхольд В. Э. Переписка 1896—1939. С. 200—201.

8 марта 1935 года: „Гнесин М. Ф. с 1908 года шел со мной по пути создания школы актерского мастерства. Музыкальный уклон нашего театра — дел рук не только моих, но и Гнесина“¹.

В конце письма неожиданно звучит лаконичная фраза чрезвычайной важности. Она не относится к музыкальной деятельности М. Ф. Гнесина, но рисует нам его как прекрасного человека: „Гнесин спас меня от расстрела в Новороссийске“². (Когда Мейерхольд находился в Новороссийской тюрьме у белогвардейцев и ему грозила гибель, он был спасен благодаря огромным усилиям Гнесина, проживавшего тогда в Ростове.)

Объективности ради скажем, что отнюдь не из чувства любви и дружбы Мейерхольд в 1926 году пригласил Гнесина написать музыку к „Ревизору“ — одному из самых выдающихся его спектаклей. Произошло это потому, что Мейерхольд был высокого мнения о композиторском таланте Гнесина. Еще за одиннадцать лет до „Ревизора“ он привлек его к совместной работе над „Царем Эдипом“ Софокла. Гнесинская трактовка хоровой партии в античной трагедии, „музыкальное чтение“ актеров очень импонировали Мейерхольду. (Постановка по объективным причинам не была осуществлена.)

Известный оперный режиссер Э. И. Каплан, изучавший „Ревизора“ в репетиционный период, был поражен музыкальным ощущением сценической формы, которым проникнута вся постановка. Свою статью он не случайно назвал «Партитура спектакля „Ревизор“», то есть слово „партитура“ употреблено им не в расширительном смысле, а в узком, профессиональном, как нотная запись ансамблевой музыки. В статье мы читаем: „Дело не только в том, что в каждом эпизоде из 15-ти или в какой-нибудь части эпизода наличествует узнаваемая музыкальная форма, вносящая в спектакль, в происходящее на сцене особый нерушимый порядок, как в оперном театре, а дело еще и в том, что все эти музыкальные формы в своей совокупности и в своей неотрывности от сценического действия, в единстве содержания представляют собой целое, сходное с циклической формой, с формой оперного произведения“³.

Думается, что Мейерхольд сочинял „партитуру“ „Ревизора“ не без влияния Гнесина, с которым он плодотворно сотрудничал в своих студиях. Вместе с тем режиссер давал рекомендации о характере и колорите музыки, о ее темпоритме. Именно он побудил композитора написать оркестровую сюиту „Еврейский оркестр на балу у городничего“. То была счастливая теат-

¹ Мейерхольд В. Э. Переписка 1896–1939. С. 337.

² Там же.

³ Каплан Э. И. Цит. кн. С. 71.

ральная находка, обострившая, как свидетельствовал Гнесин, „трагико-комедийную ситуацию в последних сценах спектакля“¹.

Следовательно, влияние было взаимным, творческим.

6

Мейерхольд в течение многих лет вынашивал идею постановки на драматической сцене „Бориса Годунова“.

В бурном девятнадцатом году, в канун открытия своего театра в Москве и провозглашения программы „Театрального Октября“, он, как это ни парадоксально, занимался разысканиями о пушкинской теории драмы и о „Борисе Годунове“ в частности. Вместе с юным петроградским литературоведом Константином Державиным он редактирует брошюру о „Борисе Годунове“, снабженную, по его указанию, критическими и библиографическими материалами, связанными с пушкинской трагедией².

В начале тридцатых годов мысль о сценическом претворении „Годунова“ приобретает, по-видимому, реальные очертания, и он тотчас же обращает свои взоры на Прокофьева. 8 сентября 1934 года композитор пишет Мейерхольду: „Твое утверждение, что я обещал тебе музыку к Борису, меня очень смутило. С другой стороны, задача интересная, если увидеть, как надо сделать. Пока я не увидел, да и со всеми твоими инструментами не знаю, что делать, т. е. не знаю, как они будут звучать. Черкни мне сюда“³.

Не совсем ясные слова об инструментах можно объяснить тем, что Мейерхольд, по всей вероятности, предлагал ввести в оркестр народные инструменты эпохи Ивана Грозного для воспроизведения в спектакле достоверного бытового фона. Однако вскоре был найден общий язык. Весной 1936 года Прокофьев начал работать над „Борисом Годуновым“ в полном согласии с Мейерхольдом, в художественном единстве с ним.

Конечно, надо было обладать большой смелостью, чтобы, храня в памяти гениальное творение Мусоргского, создать новую музыкальную версию пьесы. Такой смелостью Прокофьев

¹ М. Ф. Гнесин: Статьи... С. 198.

² См. об этом в письме из Москвы к К. Н. Державину от 19 мая 1919 года („Переписка. 1896–1939“, С. 198–199).

³ Прокофьев С. „Борис Годунов“, „Гамлет“: Партитура и клavier. М., 1973, С. 84.

обладал в полной мере. Ему важно было по-своему *увидеть* пушкинских героев, и он их *увидел*, причем композиторское видение совпало с видением режиссера, которому принадлежала инициатива в насыщении всей композиции спектакля музыкой, многообразной, разнохарактерной, богатой по своим выразительным средствам.

Пушкин назвал Смутное время одной „из самых драматических эпох новейшей истории“, стремясь „воскресить минувший век во всей его истине“. Слова эти, сказанные им в наброске предисловия к изданию „Бориса Годунова“, были для Мейерхольда заветными. Он писал: „... в „Борисе Годунове“ должны быть две правды: первая – историческая правда, которую нужно обязательно донести, и тут недопустимы никакие выверты, и другая – надо обязательно донести отношение не кого иного, а именно Пушкина к тому, что он на сцене изображает“¹.

Мейерхольд прекрасно понимал, что тема народа является в пьесе сквозной и ведущей. Такое убеждение разделял Прокофьев, создавший яркий образ народа в жанровом и трагедийном планах. Верность Пушкину сочеталась у режиссера с вольной трактовкой заданных сюжетных мотивов, с действенным показом эпизодов описательного характера. Перед ним стояла необычайно трудная (неизмеримо более трудная, чем в опере Мусоргского) задача сценического воплощения важнейшей по авторскому замыслу картины „Девичье поле. Новодевичий монастырь“. Пушкин придал ей гигантский масштаб:

...Вся Москва
Сперлася здесь; смотри: ограда, кровли,
Все ярусы соборной колокольни,
Главы церквей и самые кресты
Унизаны народом.

По пушкинской ремарке на поле слышатся „вой и плач“ народа, пришедшего молить Бориса Годунова принять царский венец. Этот верноподданнический монархический порыв дискредитируется убийственными по иронии фразами четырех безымянных персонажей, которые по примеру Шекспира названы: Один, Первый, Другой, Баба (с ребенком). Они олицетворяют народ, их серьезные с виду реплики по своему объективному смыслу исполнены глубочайшего сарказма.

Крайний лаконизм текста в партии народа побудил режиссера решить всю картину в двух планах: видимом и воображаемом, и это была блестящая находка. Перед зрителем должны были предстать освещенные прожектором четыре персонажа,

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 395.

а за кулисами неистово звучащий хор. В беседах с актерами Мейерхольд говорил: „Мы... народа не вводим. Мы грохнем его за кулисами, и там он будет выть“¹.

Прокофьев пришел на помощь постановщику и создал удивительное хоровое звучание, воспроизводящее „шум“ и „гул“ толпы.

Мейерхольд стремился снять с образа Бориса шаблонные атрибуты „боярской пьесы“ — парадность, напыщенность, неизменную царственную величавость — и показать его частным человеком на фоне низменного быта, подчеркивающего трагизм Годунова. Постановщика заинтересовала запись Пушкина: „Годунов и колдуны“. В картине „Царские палаты“ один из стольников сообщает:

В своей опочивальне
Он заперся с каким-то колдуном.

В последующем монологе „Достиг я высшей власти“ снова возникает мотив кудесников: „Напрасно мне кудесники сулят...“

На этой пушкинской основе Мейерхольд развернул острую, терпкую, не лишенную натуралистических деталей пантомимную сцену, рассчитывая на композиторскую фантазию и изобретательность Прокофьева. По этому поводу режиссер говорил: „Я возвращаюсь к той программе, которую Пушкин наметил и которую по техническим условиям того времени выполнить не мог. Я даю на сцене колдунов, кудесников и гадателей, и Борис Годунов сидит в окружении этих колдунов и гадателей, а мне на помощь приходит Сергей Сергеевич Прокофьев, который ударными инструментами и другими шумовыми эффектами создает своеобразный джаз времени Бориса Годунова: в XVI веке, когда звуки возникают оттого, что какой-то колдун схватил петуха и заставляет его насильно клевать просо и петух протестует, когда его жмут...“².

Сходная концепция обусловила режиссерскую разработку картины „Москва. Дом Шуйского“. Мейерхольд решил в ней преобразить бояр, вернуть им житейскую обыденность, лишить их заштампованных черт степенности, чинности, размеренности и показать раскрепощенными и необузданными, поскольку они пировали у Шуйского.

Пушкин, избегая подробностей, ограничивается ремаркой: „Шуйский. Множество гостей. Ужин.“ Хозяин дома восклицает:

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 404.

² Там же. С. 380.

Вина еще.

Ну, гости дорогие,

Последний ковш!..

Мейерхольд задался целью восстановить предысторию картины ужина, которая представлена у Пушкина лишь заключительными репликами Шуйского. Он намеревался буйством сценических красок изобразить пир во фламандском духе. Режиссер говорил: „Это, так сказать, картина рубенсовская, насыщенная рубенсовским ядреным обилием; обжорство, фламандизм тут должен быть, ядреный фламандизм. Поют, причем пение не налаживается или разлажено — кто в лес, кто по дрова, — значит, тут какофония“¹.

Прокофьев безоговорочно принял такое режиссерское решение и написал хор „пьяных бояр“, позаимствовав для него архаический текст из старинных народных песен: „Черничище, клубучище, принахлюпил, принахлюпил...“ Композитор потребовал от актеров, чтобы какофонии предшествовало точное знание нот хоровой песни.

Творческое единодушие Мейерхольда и Прокофьева иногда нарушалось разногласием. Так, например, композитор не считал нужным сочинить оркестровый номер в манере „джаза времени Бориса Годунова“, как образно выразился режиссер. Вместо него была предложена заунывная, протяжная песня, более соответствующая колориту всей сцены.

Мейерхольд задумал включить в спектакль сцену „Ограда монастырская“, не вошедшую в печатную редакцию пьесы. Он стремился поставить ее в виде сна Григория Отрепьева, исходя, быть может, из того, что в образной системе Пушкина важная роль отведена снам, приобретающим за пределами рассудочного сознания „вещий“ смысл (трехкратный сон Григория в келье Чудова монастыря, сон Наташи в „Женихе“, сон Татьяны, сон Гринева в „Капитанской дочке“).

По замыслу Мейерхольда, Григорий, покинув Чудов монастырь, отправляется в странствие: <<И вот видна мимическая сцена: он зябнет, очевидно, он температурит, он падает около камня, засыпает и видит сон. < ... > Причем если исполнитель Григория поет, то лучше, чтобы в сторону произнес он с точностью речитатив, как в „Дон Жуане“. Это очень увлекло Прокофьева. Я взял с него слово, что он музыку к этой сцене будет писать, когда поедет по океану, как писал партитуру [оперы] „Любовь к трем апельсинам“>>².

А так как Григорий в этом сне видит себя царевичем Дмит-

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи... ч. 2. С. 375.

² Там же. С. 383.

рием, то режиссер предлагал включить в партитуру фрагменты из музыки бала в замке воеводы Мнишка (полонез, мазурка).

Прокофьев своего слова не сдержал и своего обещания не выполнил. Нам не известно, по каким мотивам он отказался писать музыку к „Ограде монастырской“. Может быть, он почувствовал какую-то натяжку, искусственность в переименовании диалога Отрепьева и злого чернеца из пушкинского текста в мимическую сцену. Но мейерхольдовская идея запала в голову композитора. По предположению музыковеда Е. Л. Даттель, он воспользовался ею в сцене смерти князя Андрея Болконского в опере „Война и мир“¹.

В режиссерской трактовке образа самозванца произошли значительные перемены. Согласно первоначальной наметке, Григорий в сцене у фонтана должен был демонстрировать браваду, наигрыш, лицедейство. Это было в духе вульгарно-социологических схем, бытовавших на многих сценах тридцатых годов: раз Отрепьев авантюрист и самозванец, то ему совершенно чужда какая бы то ни было искренность; он лишь способен ее имитировать.

Однако вскоре Мейерхольд понял, что он неверно читал пушкинский текст и не учел сложность и многогранность характера Григория. Режиссер говорил: „В сцене у фонтана вдруг — любовник... Он брызжет огнем любви... Ее надо подать в высоте страстности“².

Только такое решение принял Прокофьев и написал вдохновенную лирическую музыку для сцен в саду и у фонтана. Он умел очень тонко постигать Пушкина. Мейерхольда восхищало, с каким блеском композитор, проникшись пушкинской манерой изображения, сочинил батальную музыку к пьесе, построенную на столкновении враждующих сторон — войск Бориса с войсками самозванца.

В декабре 1936 года Прокофьев, завершив работу над „Борисом Годуновым“, показал актерам свою музыку, которая была встречена с большим энтузиазмом. Режиссер и композитор на виду всей труппы обнялись в знак нерасторжимой творческой и человеческой дружбы.

Оба художника незадолго до „Бориса Годунова“ собирались создать к пушкинскому юбилею радиопостановку по „маленькой трагедии“ „Пир во время чумы“. Прокофьев в раннем детстве написал на этот сюжет оперу, музыка которой не сохранилась. Вполне вероятно, что именно он и предложил его Мейерхольду для постановки на радио.

¹ Прокофьев С. „Борис Годунов“, „Гамлет“: Партитура и клавиры. С. 86.

² Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 418.

Композитор В. А. Власов вспоминал: „Мейерхольд и Прокофьев с большим увлечением и горячностью дискутировали о теме и идее трагедии, о возможном характере будущей музыки. Спорили: должна ли Мери петь или только говорить на музыке пушкинские слова — „твой голос... выводит звуки... с диким совершенством“; может ли весь „пир“ идти на фоне вальса, к какой эпохе следует отнести действие и т. д.

К великому сожалению, постановка эта не была осуществлена”¹.

Но Мейерхольду и Прокофьеву, которых неудержимо тянуло друг к другу, еще предстояла встреча в Оперном театре имени К. С. Станиславского.

7

Мейерхольд обладал поразительным чутьем на таланты, драгоценной способностью распознать, почувствовать в человеке художественный дар. Среди советских композиторов второй половины двадцатых годов он проявил острый интерес к юному Дмитрию Шостаковичу, приблизив его к себе, трогательно заботясь о нем, внушая ему оригинальные драматургические идеи. Тем не менее режиссер отнюдь не сразу вступил в творческий контакт с молодым композитором, служившим в его театре.

Когда Маяковский в конце декабря 1928 года вручил Мейерхольду долгожданную комедию „Клоп“, то крайне обрадованный режиссер немедленно послал телеграмму Прокофьеву, жившему в Париже, с просьбой написать музыку к спектаклю: „Телеграфьте согласие написать музыку новой пьесе Маяковского готовящейся моем театре началу февраля. Музыкальных номеров немного... В случае согласия немедленно вышло пьесу отметкой мест требующих музыкального оформления”².

Почему же Мейерхольд не обратился к Шостаковичу, находившемуся под боком? Думается, потому, что верность Прокофьеву была непоколебимой и нерушимой. А еще он был убежден в том, что в палитре автора „Любви к трем апельсинам“ найдутся в изобилии такие краски, которые необходимы для омузыкаливания „Клопа“. Мейерхольд, видимо, принимал также во внимание и то немаловажное обстоятельство, что Маяковский и Прокофьев были связаны в течение многих лет приятельскими отношениями и ценили творчество друг друга. Однако случилось

¹ Советская музыка. 1961. № 8. С. 66.

² Сергей Прокофьев. Статьи и материалы. М., 1965. С. 101.

так, что Прокофьев не смог принять соблазнительное для него предложение, о чем он известил Мейерхольда телеграммой от 3 января 1929 года: „Очень интересно но если приму ваш заказ не успею закончить балет Дягилеву поэтому принужден отказаться“¹.

Мейерхольду было совершенно ясно, что заменить Прокофьева мог только композитор большого таланта, и им стал двадцатидвухлетний Шостакович. Последний рассказывал: „В 1929 году Всеволод Эмильевич опять позвонил по телефону и пригласил к себе в гостиницу², где предложил написать музыку к комедии Маяковского „Клоп“. Я сразу согласился и, пока сочинял, проигрывал отдельные фрагменты Всеволоду Эмильевичу. Он слушал и делал замечания. Помню, ему нравились эпизоды для трех баянистов. У него в театре было великолепное трио баянистов. Он интересно их использовал в спектакле“³.

Об остальных музыкальных номерах Шостакович не обмолвился ни одним словом в этой цитируемой статье „Из воспоминаний“, вероятно, потому, что он не придавал им большого значения.

Маяковский, обладавший актерским и режиссерским даром, выступивший как сопостановщик „Мистерии-буфф“, принимал живейшее участие в работе над „Клопом“. У автора „феерической комедии“ был свой взгляд на музыку к спектаклю, которая, по его мнению, должна быть очень далека от феерии, рассчитанной на блеск и пышность. Он рекомендовал в беседах с Шостаковичем (а их было несколько) написать музыку незатейливую, броскую, плакатную. Должно быть, Мейерхольд разделял мнение любимого драматурга, которого он считал тонким знатоком театра.

Маяковский облек свои рекомендации в неожиданную парадоксальную форму, поначалу „огорошившую“ композитора: ему хотелось, чтобы музыка в первой части пьесы напоминала „оркестр пожарников“. То была, очевидно, метафора поэта. В своих чрезвычайно интересных воспоминаниях о Маяковском Шостакович писал: „Маяковский спросил меня: „Вы любите пожарные оркестры?“ Я сказал, что иногда люблю, иногда нет. А Маяковский ответил, что он больше любит музыку пожарных и что следует написать к „Клопу“ такую музыку, которую играет оркестр пожарников.

Это задание меня вначале изрядно огорошило, но потом я понял, что за ним скрыта более сложная мысль. В последую-

¹ Сергей Прокофьев. Статьи и материалы. М., 1965. С. 101.

² Дело происходило в Ленинграде.

³ Советская музыка. 1974. № 3. С. 54.

щем разговоре выяснилось, что Маяковский любит музыку, что он с большим удовольствием слушает Шопена, Листа, Скрябина. Ему просто казалось, что музыка пожарного оркестра будет наибольшим образом соответствовать содержанию первой части комедии, и, для того чтобы долго не распространяться о желаемом характере музыки, Маяковский просто воспользовался кратким термином „пожарный оркестр“. Я его понял”.

Композитор действительно правильно понял поэта, если судить по сочиненной им музыке.

Шостакович продолжал: „Говоря о моей музыке к „Клопу“ во второй части пьесы¹, он просил, чтобы она была простой, „простой, как мычание“, чтобы не было никаких особенных эмоций, как он выразился. Мы говорили не о музыке будущего вообще, а о музыке к определенному месту спектакля, например: открывается зоосад — оркестр играет торжественный марш”².

Сатирический пафос „Клопа“ направлен против заскоруждого, воинствующего мещанства. Это устойчивое, живучее социальное зло было раскрыто Мейерхольдом в соответствии с поэтикой Маяковского, с безудержным комедийным размахом, с ярчайшей наглядностью, без полутонов, средствами буффонной гиперболы, карикатуры и шаржа.

Шостакович чутко откликнулся на то, что увидел на сцене, которая при максимальном заострении предмета обличения все же сохраняла множество деталей конкретного быта изображаемой эпохи. Композитор, мастерски пользуясь приемами гротеска и пародии, воспроизвел музыкальный материал, бытовавший в двадцатых годах. Мелодии-оборотни пронзительно зазвучали в маршах, фокстротах, польках, галопах, интермеццо.

Шостакович написал свыше двадцати музыкальных номеров. Они не только служили фоном действия, но и придавали ему резкие, запоминающиеся черты, сообщали ему необходимый темп и ритмическое разнообразие.

Мейерхольд был очень доволен музыкой Шостаковича и полагал, что она активно участвует в атаке на мещанство, являющейся сущностью и целью спектакля. Кукрыниксы, оформлявшие первую часть „Клопа“, свидетельствуют: „Про музыку Шостаковича, написанную остро и смело, Мейерхольд говорил: — Это для прочистки мозгов!”³.

¹ Действие в ней происходит в царстве будущего, в 1979 году. Его изображение проникнуто ироническим подтекстом.

² Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963, С. 316.

³ Встречи с Мейерхольдом: Сборник воспоминаний. С. 386.

Маяковский свое одобрение музыки выразил столь же кратко: „В общем подходит!“

Шостакович комментировал это суховатое резюме так: „Эти слова я воспринял как одобрение, ибо Маяковский был человеком очень прямым и лицемерных комплиментов не делал“¹.

На премьере „Клопа“, состоявшейся 13 февраля 1929 года, композитор по справедливости разделил успех драматурга и режиссера.

8

Дмитрий Дмитриевич с юных лет жадно читал Гоголя, превосходно его знал и полюбил на всю жизнь. Поэтому нет ничего удивительного в том, что двадцатилетний композитор с радостью ухватился за сюжет „Носа“, подсказанный ему Б. В. Асафьевым.

Шостаковича в этой повести поражало исключительное совершенство языка и литературного стиля, уникальность фабулы, бесподобное даже для Гоголя сочетание самой смелой фантазмагории и достоверной každодневности, нарисованной необычайно зорким наблюдателем. Шостаковичу был дорог сатирический гнев Гоголя, направленный против полицейских властей, продажных, насильничающих, мздоимствующих. Он прекрасно отдавал себе отчет и в том, что гениально рассказанная история о сбежавшем носе майора Ковалева при всей своей чисто внешней, нарочитой абсурдности отображает абсурдность общественного и государственного устройства империи Николая I.

Глубокое постижение духа гоголевской повести, различных ее сторон и граней, нашло замечательное воплощение в опере.

Мощным импульсом для ее сочинения послужил мейерхольдовский „Ревизор“, произведший на молодого композитора неизгладимое впечатление. Размышляя об образной структуре „Носа“, он вдохновлялся спектаклем Мейерхольда, о чем сообщил в аспирантском отчете о своей работе в 1927–1928 годах: „Симфонизировал гоголевский текст не в виде „абсолютной“, „чистой“ симфонии, а исходя из театральной симфонии, каковую формально представляет собой „Ревизор“ в постановке Вс. Мейерхольда“².

В декларации Шостаковича звучит явный вызов классической опере с ее эстетическими установлениями, традициями

¹ В. Маяковский в воспоминаниях современников. С. 316–317.

² Цит. по кн.: Д а н и л е в и ч Л. Наш современник. М., 1965. С. 34.

и канонами. Композитор искал новые формы для воплощения своего замысла и нашел для себя опору в театре Мейерхольда.

В то время в воздухе носились идеи о том, что советская опера, если она желает быть не эпигонской, а подлинно новаторской, должна черпать выразительные средства из арсенала, созданного передовыми театрами страны. Именно там струится живая вода, которой композиторам следует напиться, чтобы обрести творческую силу. Об этом с большой убежденностью и энергией писал И. И. Соллертинский, с которым Шостакович познакомился в 1926 году и чей выдающийся талант он по достоинству оценил.

Б. В. Асафьев, восторгавшийся „Ревизором“, защищавший его от нападок недоброжелательных критиков (а их было немало!), утверждал, подобно режиссеру Э.И. Каплану, что мейерхольдовский спектакль построен по законам музыкального искусства, что из всех его компонентов можно составить стройную партитуру.

Мнения и высказывания Соллертинского и Асафьева значили очень много для Шостаковича. „Оба музыканта, — писал он в статье „Думы о пройденном пути“, — сыграли важную роль в формировании моего художественного мировоззрения“¹. Признавая благотворность добрых влияний, композитор с юных лет проявлял самостоятельность мышления и вкуса, но в восприятии „Ревизора“ у него не было никаких расхождений с Асафьевым. Именно поэтому он вместе со своими соавторами Е. Замятыным, Г. Иониным, А. Прейсом, составляя либретто „Носа“, заимствовал различного рода приемы, использованные Мейерхольдом в „Ревизоре“.

Строго придерживаясь гоголевского текста, либреттисты тем не менее (по примеру Мейерхольда) дополнили его фрагментами или отдельными фразами из других повестей Гоголя, а для песни слуги Ковалева — Ивана — они процитировали песенку Смердякова из „Братьев Карамазовых“ Достоевского. Но то не было анахронизмом, ибо текст этот существовал в гоголевское время.

Либретто заселено огромным количеством действующих лиц (78), многие из которых довольствуются мимической игрой и участием в пантомиме. Авторам они понадобились для создания панорамы Петербурга, в котором разворачиваются злоключения Ковалева (здесь также сказывается опыт Мейерхольда).

Либреттисты создали динамичную, дробную композицию сюжета в духе „Ревизора“, монтажное сцепление эпизодов

¹ Советская музыка. 1956. № 9. С. 11.

с выделением „крупных планов“, которым Мейерхольд придавал большое значение.

В либретто сюжетные линии протягиваются к главному конфликту — неравной борьбе коллежского асессора Ковалева со своим собственным носом, приобретшим высокий ранг статского советника. Неудачи, которые терпит Ковалев, обусловили драматические страницы в его оперной партии. Только в финале наступает торжество коллежского асессора, потому что нос был не статским советником, а самозванцем, и разбушевавшаяся толпа учиняет над ним жестокую расправу.

В „Ревизоре“ происходит обратное: быстрая тройка лошадей под звон колокольчика уносит торжествующего Хлестакова в Саратовскую губернию.

Сходство драматургической структуры „Носа“ с мейерхольдовским спектаклем было несомненным, но оно сочеталось с естественными различиями, поскольку музыкальная стихия распространила свою власть на композитора, который творил без педантической оглядки на вдохновившего его „Ревизора“.

В аспирантском отчете Шостаковичу было важно указать на то, что он не иллюстрировал гоголевский текст, а положил в основу оперы „Нос“ симфонизм как принцип развития. На этом он настаивал и по окончании оперы. „Музыка, — говорил он, — написана не по номерам, а в виде непрерывного симфонического тока, однако без системы лейтмотивов. Каждый акт является частью единой музыкально-театральной симфонии. Большую роль играет хор и ансамбли (октет дворников)“¹.

Каково бы ни было жанровое определение „Носа“, наиболее прозорливым музыкантам было ясно, что Шостакович написал произведение необычайно оригинальное, свежее, яркое, глядящее в будущее. И. И. Соллертинский это подчеркнул в заглавии своей рецензии на спектакль: «„Нос“ — орудие дальнобойное».

Такого же мнения придерживался и Мейерхольд, на глазах у которого сочинялась опера, так или иначе связанная с теорией и практикой его режиссуры. Он предложил ее для постановки в Большом театре в сезоне 1930/31 года, но осуществить свое намерение ему не удалось: опера была включена в репертуар, но вскоре изъята из него².

Здесь мы сталкиваемся с некоей загадкой. Из письма к директору Большого театра Е. К. Малиновской от 1 сентября

¹ Цит. по кн.: Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века. Кн. 2. С. 71.

² „Нос“ был поставлен в январе 1930 года в Ленинградском Малом оперном театре дирижером С. А. Самосудом и режиссером Н. В. Смоличем.

1930 года явствует, что Мейерхольд добровольно, смиренно и даже охотно отказался от постановки „Носа“. Однако мы знаем, что Всеволод Эмильевич высоко ценил первую оперу Шостаковича, знакомился с нею, по мере того как она создавалась, когда молодой композитор проживал в Москве в мейерхольдовской квартире. Режиссерский замысел постановки „Носа“ относится к лету 1929 года, тем неожиданней звучит такой пассаж из письма Мейерхольда: „К „Носу“ Шостаковича я не успел еще произвести подступа. И Вы помните, как я охотно согласился порвать заключенный со мной контракт, когда Вы предложили мне от этой работы отказаться, не желая оставить эту оперу в репертуаре сезона 1930 — 1931 г.“¹.

Остается тайной, что же побудило Мейерхольда так охотно „порвать контракт“. Об этом его поступке Дмитрий Дмитриевич Шостакович со свойственной ему величайшей деликатностью и толерантностью не обмолвился ни одним словом. Он вспоминал лишь с чувством благодарности о том, что Мейерхольд во время пожара, случившегося в его доме, бросился в первую очередь спасать партитуру „Носа“.

Иные биографы Шостаковича считают, что Мейерхольд не поставил „Носа“ из-за занятости в собственном театре, из-за отсутствия свободного времени, он он находил его в избытке для предполагавшейся постановки „Игрока“ в Ленинграде, следовательно, догадки биографов лишены серьезных оснований. По-видимому, Мейерхольд расстался с „Носом“ легко и беспечально потому, что не был готов для его сценического воплощения, потому что он, по собственному признанию, к нему „не успел еще произвести подступа“, то есть труднейший музыкальный материал не был глубоко изучен, вследствие чего и режиссерский замысел не мог приобрести отчетливой и ясной формы.

Мейерхольд надеялся поставить „Леди Макбет Мценского уезда“, но и эта надежда не оправдалась.

Он преданно любил Шостаковича и в трудное для композитора время храбро заступился за него в памятном докладе „Мейерхольд против мейерхольдовщины“, прочитанном 14 марта 1936 года в Ленинграде.

Творческое и человеческое общение с Мейерхольдом стало для Шостаковича важной вехой в его жизни. Об этом он проникновенно писал, бросая ретроспективный взгляд в прошлое: „Несомненно, он [Мейерхольд] оказал на меня творческое влияние. Я как-то по-иному даже начал сочинять. Хотелось мне в чем-то походить на Мейерхольда. Я видел, как Всеволод

¹ Мейерхольд В. Э. Переписка. 1896 — 1939. С. 311.

Эмильевич готовился к каждой репетиции. После встречи с Мейерхольдом я стал еще больше трудиться, глубже обдумывать каждую свою композицию. Меня восхищало и заражало вечное стремление Мейерхольда двигаться вперед, постоянно искать и каждый раз говорить новое слово¹.

9

Среди советских музыкантов старшего поколения большим расположением Мейерхольда наряду с М. Ф. Гнесиным пользовался Борис Владимирович Асафьев. Их сближению способствовала совместная борьба за прокофьевского „Игрока“.

Асафьев, преклонявшийся перед талантом Мейерхольда, считал его равнозначным Прокофьеву, а обоих художников он возносил на недостижимую высоту. Об этом можно прочесть в письме от 27 марта 1927 года, написанном Мейерхольду по бытовому, житейскому поводу: „Дорогой Всеволод Эмильевич! Накануне отъезда С. Прокофьева увидел я у него Вашу замечательную фотографию (в феске над „Горе от ума“). Впервые позавидовал ему и решаюсь умолять Вас подарить и мне оный портрет. Мне хочется всегда видеть его у себя в Детском [Селе] рядом с Прокофьевым: *первого в мире режиссера и первого в мире композитора* (выделено мною. — И. Г.).

Как обстоит дело с „Игроком“? Списались ли с Иваном Васильевичем?² Меня это очень волнует³.

Мейерхольд был осведомлен о композиторской деятельности Асафьева в Петрограде. Знал его музыку к „Царю Эдипу“ Софокла, поставленному весной 1918 года в Театре трагедии Ю. М. Юрьевым — исполнителем роли Арбенина в мейерхольдовском „Маскараде“. Ему была известна асафьевская музыка к „Дон Карлосу“ Шиллера — спектаклю знаменательному, положившему в феврале 1919 года начало Большому драматическому театру.

Мейерхольд с особым уважением относился к Асафьеву — замечательному музыканту-исследователю, имя которого в двадцатых годах приобрело мировую славу. Когда была задумана постановка „Горя от ума“ (пьесе было возвращено первоначальное авторское название „Горе уму“), Мейерхольд

¹ Советская музыка. 1974. № 3. С. 55.

² Имеется в виду И. В. Экскузович — управляющий государственными академическими театрами.

³ Мейерхольд В. Э. Переписка. 1896—1939. С. 263.

по очень веским причинам обратился за помощью и советами к Асафьеву, приглашенному создать музыкальное оформление спектакля. Приглашение было принято восторженно, ибо ученый сразу же оценил оригинальность и глубину режиссерского замысла. 18 августа он писал Мейерхольду: „Очень рад Вашему письму. Счастлив быть Вам полезным и в ближайшие же дни займусь изысканиями по интересующим Вас темам. Замысел Ваш меток и сильно интересен. Приветствую“¹.

Необычность режиссерской концепции „Горя от ума“ состояла в том, что герой гениальной комедии, подобно ее автору, поглощен музыкой, через которую раскрывается во всем многообразии его богатый внутренний мир. Режиссер увидел в характере Чацкого черты, роднящие его с Грибоедовым — свободолобцем и музыкантом.

Мейерхольд хотел, чтобы в чуждом и враждебном доме, а расширительно — в мире Фамусова, из-под пальцев Чацкого как мощная антитеза звучала бессмертная музыка Баха, Моцарта, Бетховена, Шуберта, которые стали его духовными спутниками, его поверенными в гражданском гневе и „миллионе терзаний“.

Для того чтобы отобрать для спектакля необходимые, единственно возможные образцы этой музыки, неоценимую услугу мог оказать Асафьев с его громадными знаниями, с его безошибочным чутьем и тонким ощущением законов сцены. Вероятно, он не зря однажды воскликнул: „Я безумно люблю театр“².

Асафьев сделался единомышленником Мейерхольда, не рискуя быть непонятым, ибо режиссер обладал изощренным слухом и прекрасным музыкальным вкусом. „Нам с Вами важно, — писал композитор, — воспроизвести у Чацкого то состояние, лично мне глубоко знакомое, когда в мыслях вместо слов только музыкальные мысли всплывают как реакция на те или иные раздражения“³.

Вместе с тем Асафьев подчеркивал, что „первоидея“, как он выражался, омузыкаливания образа Чацкого принадлежит Мейерхольду, а он лишь ее развивал: „Ведь первоидея — Чацкий-музыкант — была Ваша. Я только развил ее. Если мое развитие не отошло от Вашей первоидеи — буду счастлив. Если в чем разошлись — внесите коррективы“⁴.

Коррективы вносились, когда возникали разногласия, ко-

¹ Мейерхольд В. Э. Переписка. 1896—1939. С. 267.

² Материалы к биографии Асафьева. Л., 1981. С. 8.

³ Мейерхольд В. Э. Переписка. 1896—1939. С. 273.

⁴ Там же. С. 275.

торые, впрочем, разрешались полюбовно. Так, например, Асафьев настойчиво просил ввести в спектакль медленную часть фортепьянной фантазии C-dur Шуберта на тему песни „Скиталец“, полагая, что это будет перекликаться с судьбой скитальца Чацкого, но Мейерхольд, опасаясь иллюстративных иллюзий, увещевал композитора заменить ее „Фантазией“ Моцарта. В конце концов этот аргумент показался Асафьеву весьма убедительным. Для съезда гостей в сцене бала Мейерхольд просил Асафьева заменить выбранный им полонез Шуберта: „Может быть, не полонез взять, а что-нибудь другое, в чем звучала бы чопорная торжественность. Буду ждать Ваших предложений“¹.

Мейерхольд не только ждал предложений, но сам их зачастую делал композитору. Его лепта в составлении партитуры весьма значительна. Вот что он пишет Асафьеву об одном из эпизодов бала: „Выход княжон я строю на шубертовских экосезах (репетировал не на ор. 49, так как еще не достал этого opus'a). Достану ор. 49, примерю; не удастся достать — пришлите. В случае, не пойдет ор. 49, — сообщу ор. тех экосезов, на которых строил эту короткую сцену выбега княжон“².

Случалось и так, что Мейерхольд посылал Асафьеву отдельные такты с просьбой их оркестровать: „Прилагаю ниже четыре такта того вальса Бетховена, который просим оркестровать. Сделайте, пожалуйста, и коду“³.

Мейерхольд выбрал Ноктюрн № 5 Фильда для озвучивания зловещего по своей сути эпизода сплетни о безумии Чацкого. Режиссер гордился этой поистине блестящей мизансценой; за длинным столом, выстроенным вдоль ramпы, от кулисы к кулисе, гости Фамусова (лицом к зрителям) беззаботно ужинают, наслаждаясь едой, и как бы „прожевывают“ по словам одного театрального критика, ненавистного им Чацкого, объявляя его сумасшедшим. Мейерхольд делился своей радостью с Асафьевым: „Если бы Вы видели, как выстроил я „сцену за столом“ (жрут фрукты и торты, пьют хересы amontillado — гофманская марка!) и как связал я эту сцену с ноктюрном Field'a № 5, Вы обязательно нарядили бы этот ноктюрн в оркестровую одежду. Умоляю Вас, дайте мне окрестрованного Field'a. Может быть, Вы в ближайшие дни можете приехать сюда, я показал бы Вам эту сцену“⁴.

¹ Мейерхольд В. Э. Переписка. 1896—1939. С. 275.

² Там же. С. 272.

³ Там же. С. 273.

⁴ Там же. С. 272.

Письмо это датировано 9 января 1928 года, то есть написано за два месяца до премьеры „Горя уму“. Судя по его радостно-возбужденному тону, Мейерхольд возлагал большие надежды на спектакль. Асафьев разделял такие надежды, потому что непоколебимо верил в „партитуру Чацкого“, которую он так любовно и скрупулезно составлял вместе с Мейерхольдом. Но, вопреки ожиданиям, премьеры, состоявшаяся 12 марта 1928 года, вызвала резкую критику. Рецензенты, в частности, порицали Мейерхольда, а косвенно Асафьева, за перенасыщение спектакля музыкой, за превращение Чацкого в некоего странствующего пианиста, непрестанно играющего на протяжении всего представления пьесы (некоторые критики отпускали на этот счет язвительные шутки).

Среди немногочисленных сторонников спектакля был замечательный поэт и музыкант Борис Пастернак, высоко оценивший мейерхольдовский замысел.

Отрицательные отзывы театральной прессы были болезненно восприняты Асафьевым. В большом письме к Мейерхольду от 27 марта 1928 года, исполненном негодования по адресу рецензентов, он энергично защищал принцип „партитуры Чацкого“: «Я бы назвал тот принцип *включения* музыки, к которому Вы пришли уже в первой редакции „партитуры Чацкого“, *симфоническим*. < ... > И я не верю, чтобы музыка не могла договорить за Чацкого. Принцип Ваш был верный, и, конечно, лучше Бетховена и других классиков никакая музыка не вскроет души этого „разумника“»¹.

Дальше Асафьев с болью и гневом писал о противниках спектакля: „Я ясно вижу отсюда, как Ваша идея наткнулась на непроходимую пошлость — всякую пошлость: обывательскую, научно-исследовательскую, quasi-социологическую etc., etc. Чудище стозебно. Мучаюсь и не знаю, как помочь этой беде. На мое несчастье, с моими нервами я никакой оратор и не умею дискуссировать“².

Мучения легкоранимого Асафьева привели его к неожиданной готовности кардинально сократить „партитуру Чацкого“, которая ему была так дорога. Он даже собирался просить молодого Льва Оборина — близкого друга Мейерхольда — заняться в Москве купюрами. Но этого не случилось. Под натиском критики Мейерхольд держался стойко, не отступая ни на шаг от своей музыкальной концепции „Горя уму“, и взял тем самым под защиту своего соавтора Асафьева. Получив от него горестное письмо, он тотчас же ответил ему мужественными словами,

¹ Мейерхольд В. Э. Переписка. 1896—1939. С. 280.

² Там же. С. 281.

проникнутыми верой в силу прекрасной музыки, звучащей в спектакле: «Вся Вами проделанная для „Горя“ работа доходит до рядового зрителя полностью. Никаких изменений, никакого сжатия делать не намерены. < ... > у зрителя „Горе уму“ имеет очень большой успех, больший, чем „Ревизор“»¹.

Мейерхольд неизменно защищал от несправедливых нападков композиторов, с которыми он был связан узами творческой дружбы. Так было с Прокофьевым, Шостаковичем, Асафьевым, Шебалиным.

10

Виссарион Яковлевич Шебалин, по собственному признанию, многому научился у Мейерхольда. Художественное воздействие режиссера на музыкально-драматургическое мышление молодого композитора было сильным и плодотворным, что впоследствии великолепно проявилось в его опере „Укрощение строптивой“.

В своих воспоминаниях Шебалин писал: „С конца двадцатых годов я начал писать музыку для драматических спектаклей. Писал много для разных театров, и с увлечением. Особенно интересно и поучительно было работать с В. Э. Мейерхольдом. Он придавал серьезное значение музыке как активному компоненту действия“².

Ради драгоценного сотрудничества с Мейерхольдом Шебалин сплошь и рядом был готов отказаться от всех намеченных им творческих планов. Об этом он с покоряющей откровенностью и с каким-то душевным порывом писал заведующему музыкальной частью Театра имени Мейерхольда А. Г. Паппе в связи с предстоящей работой над „Дамой с камелиями“: „Передайте, пожалуйста, Всеволоду Эмильевичу, что я не только согласен, но и чрезвычайно рад предлагаемой им работе. Если бы даже я и был чертовски занят, то для того, чтобы поработать с Всеволодом Эмильевичем, я готов отказаться от любой другой работы и предать ее анафеме“³.

Письмо датировано 24 июня 1933 года, когда Шебалин стал известным композитором, автором многих сочинений в разных жанрах, в том числе драматической симфонии „Ленин“ по

¹ Мейерхольд В. Э. Переписка. 1896—1939. С. 282.

² Шебалин В. Я. Литературное наследие. Воспоминания. Переписка. Статьи. Выступления. М., 1975. С. 33.

³ Цит. по кн.: Варпаховский Л. Наблюдение, анализ, опыт. М., 1978. С. 77.

Маяковскому для большого оркестра, чтеца, солистов и хора.

Но Шебалин привлек внимание Мейерхольда еще в ту пору, когда он только что (в 1928 году) окончил Московскую консерваторию. Интерес к начинающему композитору обострился тем, что он обучался в классе Н. Я. Мяковского, которого Мейерхольд глубоко почитал, приглашая его, между прочим, на все свои премьеры. Немаловажным было и то, что молодой Шебалин обладал очень солидной гуманитарной культурой, читая в оригинале не только Гете и Гейне, но и Вергилия и Катулла. Это чрезвычайно импонировало эрудиту Мейерхольду.

И вот в начале 1929 года, идя на некоторый риск, Мейерхольд пригласил аспиранта консерватории Виссариона Шебалина написать музыку для спектакля „Командарм 2“. Задача была не из легких, ибо пьеса Ильи Сельвинского принадлежит к редкому для советской драматургии жанру стихотворной трагедии. Ее сюжет, связанный с предельно накаленными событиями гражданской войны, разработан во фресковой манере, с участием огромных масс красноармейцев, которые выступают в чрезвычайно драматические, напряженные взаимоотношения со своими командирами: Чубом и Оконным. А герои эти, в свою очередь, изображены драматургом в резчайшем и трагическом противопоставлении друг другу.

Премьера „Командарма 2“, состоявшаяся 24 июля 1929 года, вызвала у критиков споры, но музыка Шебалина была единодушно признана удачной, темпераментной, яркой. Мейерхольд ее ставил очень высоко потому, что она, по его мнению, слилась с патетическим строем всей постановки, выдержанной в ораториальном стиле, который в большой мере формировался талантливой музыкой (фрагменты из нее, к стати сказать, вошли в Третью симфонию Шебалина). Такое участие композитора в создании спектакля Мейерхольд считал крайне необходимым, без чего режиссеру нельзя обойтись, и воздал должное Шебалину, блестяще дебютировавшему в драматическом театре.

Мейерхольд полюбил и надолго запомнил музыку к „Командарму 2“. В 1936 году он в восторженных тонах, с неподдельным, огромным волнением говорил о ней и ее авторе, подвергшемся необоснованной критике. В упоминавшемся докладе „Мейерхольд против мейерхольдовщины“ мы читаем: „Когда я услышал в Москве, что Шебалина считают чуть ли не главным виновником формализма в музыке, я был очень удивлен, возмущен, потому что знаю, что этот человек дал для драматического театра совершенно незабываемую музыку, сопровождающую драматическое и трагическое действие, — как ни один композитор. До такой степени сливается он с замыслом режиссера, его музыка насыщена грандиозным революционным содержанием, он сумел на дрожжах революции найти не только

настоящий пафос революционный, настоящие эмоции, но и краски, которые волновали зрительный зал. Я знаю, как волнительна была его музыка в конце „Командарма 2“, когда толпа солдат подхватывала Чуба, бросала в воздух, как великолепно звучали и подстегивали все время духовые инструменты в замечательной гармонии, в замечательном напоре, который как будто разрывал эти трубы; до такой степени [композитор] насыщал уши зрителей напряженностью, взрывами, толчками, что ощущалось, что льется кровь на сцене. < ... > Если бы меня сейчас спросил кто-нибудь из моих учеников, эпигонов, моих последователей, — я бы сказал: заказывайте музыку Шебалину, потому что он в этой области непревзойден”¹.

Эта цитата, быть может чрезмерно длинная, приведена для того, чтобы еще раз показать, с каким неистовым темпераментом, не боясь преувеличений, Мейерхольд отстаивал и защищал тех советских композиторов, с которыми он работал.

Призыв Мейерхольда к сотрудничеству с Шебалиным вовсе не является риторической фигурой. Именно этим композитором были оформлены, помимо „Командарма 2“, еще семь мейерхольдовских спектаклей: „Баня“ Маяковского (1930), „Последний решительный“ Вс. Вишневского (1931), „Вступление“ Ю. Германа (1933), „Дама с камелиями“ А. Дюма-сына (1934), „Каменный гость“ Пушкина (1935, радиоспектакль), „Русалка“ Пушкина (1937, радиоспектакль), „Наташа“ Л. Сейфуллиной (1937, спектакль не был выпущен).

Такое постоянство, проявленное и режиссером и композитором, говорит об очень многом, и прежде всего о прочной творческой привязанности друг к другу.

Ставя „Даму с камелиями“, в которой блистали знаменитые актрисы Сара Бернар и Элеонора Дузе, Мейерхольд стремился заострить социальные мотивы, глухо звучащие в популярнейшей пьесе Дюма-сына. Он встал на защиту молодой прекрасной женщины Маргерит Готье, погубленной бездушной аморальной средой, в которой она вращалась. Режиссер раздвинул хронологические рамки сюжета, перенес действие из конца сороковых годов XIX века в семидесятые, полагая, что в этот период рельефнее обозначилось падение нравов верхушки французского общества, а в музыкальном быту на смену поэтическому вальсу пришли разнузданный канкан и фривольные куплеты в стиле Мистингетт.

Музыка, по замыслу Мейерхольда, должна была стать важнейшим компонентом спектакля, его неотъемлемой частью, не только быть фоном, не только изображать колорит эпохи,

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 342 — 343.

но и выступить действенным драматургическим фактором (впрочем, это было традиционное кредо режиссера). Многочисленные беседы с Шебалиным дополнялись подробными письмами, представляющими собой интересный документ, в котором с исключительной тщательностью зафиксированы рекомендации постановщика о месте музыки в пьесе, о ее характере, динамике и хронометраже. Шебалин очень хорошо знал, что надо для спектакля. Его музыка не только гармонировала со сценическим действием, но и окрыляла его. Из этой музыки впоследствии была составлена отличная концертная сюита для голоса и оркестра.

Через год после выпуска „Дамы с камелиями“, имевшей гигантский успех у публики, Мейерхольд вместе с Шебалиным создал радиоспектакль „Каменный гость“ по „маленькой трагедии“ Пушкина. Написать музыку на пушкинский текст после Даргомыжского — задача более чем трудная, но, по свидетельству В. А. Власова, она была успешно решена. Вот что он писал по этому поводу: „С моей точки зрения, музыка Шебалина к „Каменному гостю“ была великолепна. Очень жаль, что только две песни Лауры сохранились от этой работы, а Виссарион Яковлевич не хотел „развить“ хотя бы в сюитную форму музыкальные фрагменты радиопостановки“¹.

На премьере „Каменного гостя“ присутствовал Прокофьев, с которым Мейерхольду по-прежнему страстно хотелось встретиться в оперном театре, работа в котором была для него не отхожим промыслом, не хобби, а глубокой художественной потребностью сказать в нем свое слово, осуществить свои новые режиссерские идеи. Несколько лет спустя представилась такая счастливая возможность.

11

Весной 1939 года Прокофьев принял впервые (после „Игрока“, „Трех апельсинов“, „Огненного ангела“) за сочинение оперы на современный сюжет — о Семене Котко, герое повести В. П. Катаева „Я сын трудового народа“. Это было неожиданной новостью, за которую жадно ухватился Мейерхольд, работавший в ту пору (после закрытия его театра) главным режиссером Оперного театра имени К. С. Станиславского. На эту должность, как известно, его порекомендовал сам Константин Сергеевич, ценивший уникальный дар своего бывшего ученика.

Мейерхольд обязался поставить в новом для него театре

¹ Советская музыка. 1961. № 8. С. 65 — 66.

„Дон Жуана“ Моцарта — то была его давнишняя мечта, но он от нее решительно отказался ради „Семена Котко“, который притягивал его с магнетической силой. Это отвечало горячему желанию Прокофьева, согласившегося передать свою оперу Мейерхольду, не дожидаясь заключения договора. Об этом главный режиссер не без гордости объявил труппе 4 апреля 1939 года: „На сегодняшний день дела обстоят так: заключено три договора, четвертый договор не заключен, потому что композитор сделал заявление, что он и без договора эту оперу даст нашему театру. Это С. С. Прокофьев“¹.

Прокофьев привлек будущего постановщика к работе над уточнением сюжетных ходов и верного сочетания жанровых и драматических сцен в либретто. Он знакомил его с написанной музыкой. Всеволод Эмильевич был потрясен третьим актом — трагедийной вершиной гениальной оперы. Его поражило и другое: неслыханная быстрота, с которой сочинялся „Семен Котко“. Три первых акта были созданы за 53 дня! Режиссер сообщил труппе: „Работа его [Прокофьева] очень увлекает, он пишет с величайшим энтузиазмом и необычайным азартом. И когда Мясковский узнал о сроках, которые были даны для второго акта, он был просто поражен тем, что Прокофьев такой высококачественный материал сработал в такой короткий срок“².

Мейерхольд был заражен прокофьевским энтузиазмом и азартом и вместе с тем отчетливо представлял себе исключительные трудности предстоящей работы над сложнейшей и, по его мнению, новаторской оперой. На этот счет он не строил никаких иллюзий и говорил со всей серьезностью и откровенностью актерам театра: „Он [Прокофьев] выступает с заявкой на новый жанр оперного искусства. Это, конечно, дело очень трудное, и придется разбираться с большим трудом, и работать над этой оперой, конечно, будет очень тяжело“³.

Эти не слишком радужные мысли о предстоящих трудностях не могли омрачить сознание Мейерхольда — великого профессионала и настоящего художника, влюбленного в музыку Прокофьева. Он твердо верил в то, что любые препятствия, которые могут возникнуть на пути „Семена Котко“, будут непременно преодолены.

В этом плане весьма характерен один эпизод — полушутливый по форме, но значительный по своей глубинной сущности. Мейерхольд предварительно обратился к коллективу театра

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 471.

² Сергей Прокофьев. Статьи и материалы. С. 117.

³ Там же. С. 116—117.

с такими словами: „Мы должны построить свой коллектив так, чтобы Прокофьев, пишущий оперу, знал, что это сильный коллектив, в котором обязательно будут и драматический тенор, имеющий потолок верхней ноты, и другие необходимые голоса.

Мы должны построить свой коллектив так, чтобы самые крупные композиторы нашей страны — Шостакович, Прокофьев и другие — могли с закрытыми глазами нести к нам свои вещи”¹.

После такого торжественно-делового вступления режиссер изложил вышеупомянутый эпизод, причем его рассказ сопровождался аплодисментами и смехом (он таит в себе интереснейшие детали): «Вчера Прокофьев сыграл два акта своей новой оперы в очень маленьком кружке — там присутствовали Мясковский, Катаев и я. Прокофьев был настолько скромно, что просто боялся выносить ее на широкое обсуждение. И вот Прокофьев, среди других партий, пропел маленькую партию какого-то старика, которая имела такую низкую ноту, что он сразу остановился и спросил: „А есть ли у вас такой бас, который возьмет такую низкую ноту?“ Я мог ответить только одно: „Если нет — будет“. (*Аплодисменты*).

Имел ли я право ему сказать: „Нет, знаете ли, подымите немножко тон, потому что у нас эту ноту никто не возьмет“? (*Смех*). Нет, я мог сказать только одно: „Если нет — то будет“. Мы должны пуститься в искание, в плавание далекое, но разыскать такого человека, который эту ноту возьмет. (Голоса с места: „Правильно, правильно!“)>>²

Этот маленький рассказ имеет большой смысл. Мейерхольд мужественно призывал отправиться в плавание с надутыми парусами, не щадя никаких усилий ради высокой цели — постановки прокофьевской оперы. В театре должен кристально чисто прозвучать заданный композитором тон — разумеется, в расширительном и обобщенном плане.

„Семен Котко“ близился к своему завершению. Мейерхольд в содружестве с талантливым художником А. Г. Тышлером и дирижером М. Н. Жуковым приступил к его сценическому претворению, но судьбе было угодно сделать так, что эта постановка стала недопетой лебединой песней замечательного мастера, верного рыцаря оперного искусства, преданного друга советских композиторов.

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 477.

² Там же.

Мейерхольд был арестован в июне 1939 года в Ленинграде после трехлетней систематической и безжалостной травли. Во время допросов в тюрьме великого режиссера, гордость русского и советского театра, подвергали изощренным пыткам, а в 1940 году расстреляли.

В канун ареста произошла неожиданная, но знаменательная встреча Мейерхольда с Шостаковичем, знаменательная потому, что на пути к своей Голгофе Всеволод Эмильевич увидел близкого, любящего человека, родственную душу...

Двадцатого июня около девяти часов вечера мы с Дмитрием Дмитриевичем возвращались после футбольного матча к нему домой на Большую Пушкарскую и на лестнице увидели фигуру человека в светлом костюме. По спине, по легкому покашливанию Шостакович узнал Мейерхольда. Он радостно окликнул его и после взаимных приветствий пригласил к себе. Зайдя в квартиру, Всеволод Эмильевич сообщил, что направляется к спортсмену по фамилии Серый, чтобы договориться об устройстве физкультурного парада на Дворцовой площади, и спортсмен этот, по удивительному совпадению, живет по соседству с Шостаковичем. Говорил он о предстоящей работе как-то отрешенно, глухим, усталым голосом, и в его больших красивых глазах притаилась печаль.

В кабинете Дмитрия Дмитриевича мы втроем стояли у рояля, на котором в беспорядке лежали газеты. В них были напечатаны материалы о только что состоявшейся в Москве Всесоюзной режиссерской конференции. Мейерхольд бросил рассеянный взгляд на газетные страницы и с досадой отозвался о конференции. Смысл его отрывистых фраз по этому поводу сводился к тому, что съехавшиеся со всех концов страны режиссеры оказали ему горячий прием и это решительно не понравилось высокому начальству. „Боюсь, что это не к добру“, — сказал он. Дмитрий Дмитриевич принялся успокаивать и приободрять его, и на хмуром лице Всеволода Эмильевича появилось подобие улыбки. Выпив чаю, он попрощался с нами и отправился к спортсмену Серому.

Эта краткая встреча с Мейерхольдом навеяла на нас тяжелые мысли о его горестной судьбе, но мы не могли предполагать, что в ту июньскую белую ночь совершится черное злодеяние и Всеволод Эмильевич предстанет перед своими учителями.

Заключение

Мейерхольду удалось поставить восемь оперных спектаклей. Наследие это сравнительно невелико по количеству, но оно чрезвычайно значительно по своему содержанию и форме. Такие спектакли, как „Тристан и Изольда“, „Орфей и Эвридика“, „Электра“, Каменный гость“, „Соловей“, „Пиковая дама“, при всем своеобразии каждого из них, проникнуты высокой театральной культурой, мощной пульсацией режиссерской мысли. Это приводило в некоторое замешательство самых ожесточенных противников Мейерхольда. Споры, возникавшие вокруг его постановок, — живое свидетельство их новизны и художественной ценности. Отдельные открытия, сделанные Мастером, стали незаметно общим достоянием в музыкальном театре. Мейерхольд осознанно воспринял глубинные традиции оперной сцены, обновляя и перерабатывая их на свой лад.

Устоявшееся и обыденное претерпевало у него эстетическое преображение. Его спектакли насыщались сценическими метафорами большой поэтической емкости. Он стремился к гармоническому сочетанию эмоционального и интеллектуального.

Но иногда художественно-необходимое терпело урон под натиском случайного, как это произошло в „Соловье”.

Мейерхольд провозгласил, что музыка является главным ориентиром в его режиссуре, и, как правило, он не изменял этому ориентиру. Музыка была для него суверенным художественным миром, в котором должна выстраиваться образная система оперного спектакля. Режиссер субъективно был убежден в том, что он не покидает этот почитаемый им мир, работая и над „Пиковой дамой”, но субъективное в данном случае не совпадало с объективным. Таким образом, эта кардинальная проблема не была им решена во всей полноте, но самое важное, однако, состоит в том, что Всеволод Эмильевич с глубокой принципиальностью поставил ее и она приобрела непреходящее значение в современном оперном театре.

Ленинград, 1984.

Содержание

Вступление	5
<hr/>	
Глава 1 «Тристан и Изольда»	39
<hr/>	
Глава 2 «Борис Годунов»	99
<hr/>	
Глава 3 «Орфей и Эвридика»	119
<hr/>	
Глава 4 «Электра»	154
<hr/>	
Глава 5 «Каменный гость»	198
<hr/>	
Глава 6 «Соловей»	242
<hr/>	
Глава 7 «Пиковая дама»	275
<hr/>	
Глава 8 Мейерхольд и советские композиторы	309
<hr/>	
Заключение	349

Исаак Давыдович
Гликман

**МЕЙЕРХОЛЬД
И МУЗЫКАЛЬНЫЙ
ТЕАТР**

Редактор А. Е. Мреелов
Художник Д. М. Плаксин
Худож. редактор И. Н. Кошаров-
ский
Техн. редакторы Т. И. Кий,
Л. Л. Мусатова
Корректор А. А. Тимофеев

ИБ № 2232. Сдано в набор 10.02.89. Подписано
к печати 16.08.89. Формат 64 × 108¹/₃₂. Бум. офс.
№ 1. Журн. рубл. гарн. Офс. печать. Печ. л. 11 +
+ 1 л. вкл. Усл. печ. л. 18,5 + 1,7. Уч.-изд. л.
21,6 + 1,9. Усл. кр.-отт. 150,0. Тираж 10 000 экз.
Заказ № 286. Цена 2 р. 40 к.

Ленинградское отделение Всесоюзного изда-
тельства «Советский композитор». 190000, Ленин-
град, ул. Герцена, 45. Типография им. Котлякова
издательства «Финансы и статистика» Государст-
венного комитета СССР по печати. 195273, Ленин-
град, ул. Руставели, 13.

А. Шевченко



