

СТАНИСЛАВСКИЙ И МЕЙЕРХОЛЬД

ВТОРАЯ ЛЕКЦИЯ ДЛЯ НАЧИНАЮЩИХ

Эти двое – титаны русского и мирового театра. Без понимания их значения – у каждого оно своё – нет режиссёрской профессии, нет театра как такового. Об этих людях, об их творчестве написаны сотни книг-исследований... Моя задача – не дать вам исчерпывающее представление о трудах К.С. и В.Э. – ча-ча, а внушить вам перво-наперво восторг и преклонение перед их открытиями, имеющими ключевые смыслы и доктрины.

Начнём с грубого противостояния художников – для К.С. в театре главным был Его Величество Актёр, для В.Э. – Его Величество Зрелище. Почему я назвал такое противопоставление «грубым» - потому что оно, по сути, правильно, но и неточно. Ибо у К.С. есть среди его постановок отлично проработанные зрелища, а лучшие актёры Мейерхольда многократно проявляли себя на сцене как выдающиеся мастера обоснованной игры (Ильинский, Гарин, Зайчиков, Бабанова...)

Всё гораздо сложнее. Однако, чтобы начать понимать театральный язык, может быть, следует внедриться в художественные сущности творчества того и другого Режиссёра и для этого что-то специально упростить – с целью выявить разницу их подходов к сценическому искусству. И при этом подробнейшим образом распознать и то, что их объединяет. К нашему общему удивлению, найденная нами аргументация второго варианта будет весьма убедительной. Но давайте, для пущей глубины нашего разговора, окунёмся в древность. Вспомним античный театр. Был ли там Режиссёр?

Ответ: был. Кто?.. Может, Автор? Пример – Еврипид. А может, так называемый Главный Актёр – Предводитель Хора (Протагонист) или исполнитель центральной роли. Ведь уже тогда были установлены каноны воспроизведения поэтической речи – сольные и хоровые, подкреплённые там-тамами и барабанами, дудками и кимвалами...

Античный театр прошёл через века и открылся вновь как шекспировский и мольеровский... Тут роль Режиссёра возросла, но не до степени Хозяина спектакля. Скорее, эта роль сводилась к авторскому снабжению труппы своими гениальными пьесами и к общему организаторскому руководству театральным процессом. Шекспир и Мольер были ЛИДЕРАМИ своего театрального дела, но до художественной режиссуры с её трактовками и концепциями они старались дотянуться, но не дотягивали. Хотя в «Гамлете» тема актёрской игры – как играть, не наигрывая, к примеру, - затрагивалась, опережая свои времена. Шекспир, в силу своего глубинного понимания сценических качеств коллег по «Глобусу» и благодаря безупречному вкусу, безусловно, приблизился к Станиславскому, устами Гамлета, требуя правды и органики при исполнении любых ролей. То же самое мы наблюдаем у Мольера, который так же опередил своё время, соединив требования этики с эстетикой – читайте его малые пьесы, например, «Версальский экспромт», где с изрядной иронией показаны нравы и способы игры в Париже в те ещё времена.

Да, режиссёрская деятельность тогда ещё не оформилась в профессию, как мы её сегодня понимаем, но всё же можно сказать, что Театр уже успел «нюхнуть» режиссуру, если дозволительно так выразиться.

Конечно, мой исторический экскурс весьма условен, но мне хочется найти линию развития самой необходимости режиссёрского труда, точнее, РОСТА этой необходимости.

Объективно само развитие театра от века в век должно было вольно или невольно сопрягаться с внутритеатральным требованием углубления постановочной работы. Количество ставимых опусов космически выросло по всему миру, мастерство игры хотело получить опорные теории своего изъяснения, - в этих новых условиях быть ЛИДЕРОМ становилось мало, успех театра делался зависим от, так сказать, «правильной» интерпретации авторских текстов. Тенденция однако!

В этом смысле стоит обратить внимание, скажем, на гоголевские советы и предписания, КАК НАДО играть «Ревизора». Интуитивно Гоголь так же предвещал Станиславского, и это факт, вызывающий наш восторг.

Таким образом, длинная история возникновения потребности в специфической и, главное, НОВОЙ для тысячелетнего театра профессии обнаружилась к концу XIX века вполне отчётливо. Щепкин в своём творчестве не просто «кивал» Гоголю, а своей сценической практикой демонстрировал свою идентичность гоголевским посылам.

Стало как-то невыносимо по-антрепренёрски репетировать утром, чтобы сыграть вечером под крики «Встань слева», «Выйди справа», «Выучи слова», «А не выучишь – тебе подскажет суфлёр», «А ты чего застрял в глубине, у окна, шагай к центру», «Тут говори тише, а тут – громче», «А тут вообще прокричи весь свой текст!»

Появились Актёры, которые научились спрашивать: «А почему я слева?», «А зачем мне идти на центр?» и даже спорить и протестовать: «Не буду «громче», вообще не буду кричать!»

В Театре возникла заинтересованность в осмыслении того, «что и как мы играем», пришла потребность в обоснованиях всех и всяческих «почему» и «зачем»... Прimitив исполнительства по принципу, «как Бог на душу положит», начал уступать место анализу, то есть умственному, а в иных случаях - интеллектуальному освоению драматургического материала. Актёры – не все, не все, а только некоторые – перестали рычать и кричать в Шекспире, возникло различие между Каратыгиным и Мочаловым (читай оценки Белинского) и вообще появилось и проявилось то, что впоследствии мы стали называть «гражданской позицией», иными словами, театру понадобился ВЫБОР, кого ставить, а кого не ставить – Островского или какого-нибудь Шпагинского?.. Я, конечно, сейчас условно беру эти имена, лишь для того, чтобы подчеркнуть: само явление Режиссёра в театре объясняется тотальным утверждением СОДЕРЖАНИЯ в искусстве. Сцене понадобился отдельный от труппы человек, который, разобравшись в СОДЕРЖАНИИ, объяснив СОДЕРЖАНИЕ коллегам, смог бы облечь это содержание в единственно «правильную», неповторимую ФОРМУ.

Это была огромная перемена в истории Театра. Русского Театра во всяком случае... Мы сейчас говорим несколько скошенно в сторону русского театра, потому что именно в его недрах суждено было родиться в столь ярком виде режиссёрской профессии. И это было открытие вселенского масштаба – я имею в виду явление Константина Сергеевича Станиславского и Всеволода Эмильевича Мейерхольда.

Что же произошло?

Приезд мейнингенцев в Россию всколыхнул тогдашнее театральное общество, преподав урок тотального натурализма. Это были семена, заронившие в нашу почву новую эстетику, поразившую К.С. – радетеля реализма. Конечно, реализм шире и мощнее натурализма, ибо первый – это целое направление в искусстве, а второй – всего лишь приём. Но для впечатлительного Станиславского, начинающего апологета правды на сцене, опыт мейнингенцев звал к себе, очаровывал и завораживал...

И тут произошло то, что оказало впоследствии огромное воздействие на мировой театр – так называемое явление Чехова. «Мейнингенство» сразу ушло в тень, уступив своё место чеховскому навалу сюжетов и подробностей, характеров и философских обобщений. Обнаружилась такая картинность мейнингенских опусов, их театральщина, интерьерная, не более того, декоративность.

То ли дело Чехов, который принёс своими пьесами гораздо более объёмную правду ЖИЗНИ, равную правде бытия. Эту несоразмерность сразу почувствовал МХТ, устремив свою эстетику к ЧЕЛОВЕКУ, житейским и жизненным, и, главное, к психологическому разрешению конфликтов. Романтическую составляющую репертуара, не то, что надо было занизить, а сделать так, чтобы разговорная лексика избавилась от ложного пафоса интонаций и стала ПОХОЖА на общение, «как в жизни».

Благодаря Чехову сделались очевидно неприемлемыми наигрыши и всякие другие ложно многозначительные актёрские изъятия. В театре вообще стали меньше кричать, вставать в позы и вообще ограничивать всё внешнее, немотивированное, случайное...

Но настоящую революцию в театре сделали ТРАКТОВКИ. Тексты отныне следовало научиться ИНТЕРПРЕТИРОВАТЬ. А для этого стало необходимо разбираться, что скрывается ЗА текстом или даже НАД текстом. Какие смыслы открываются, когда предложенный чеховский текст скрывает и даже камуфлирует смысл реплик.

Требовалось распознать тайны драматургического первоисточника, найти оправдание поступков персонажей, определиться со стилем постановки.

А как?

Актёры не могут решить эти проблемы САМИ, не потому, что они бездарные, а потому, что у них – ДРУГАЯ профессия.

Одним словом, Театру впервые за его тысячелетнюю историю понадобился Режиссёр, то есть человек, которого по справедливости следовало бы считать Хозяином спектакля.

К.С. Станиславский, наряду со сподвижником Владимиром Ивановичем Немировичем-Данченко, становится таким человеком в структуре МХТ.

Кто-то назвал систему К. С. Станиславского «таблицей Менделеева» в театре. Это хорошо звучит. Если понимать, что все элементы таблицы носят назывной характер. Исходя из этого, мы можем определить, из чего состоят терминологические узлы системы. Перечислим их по порядку.

КРУГ ВНИМАНИЯ, ПАРТНЁРСТВО, МОТИВИРОВКИ, ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА, УЯСНЕНИЕ КОНФЛИКТА, ОБНАРУЖЕНИЕ СОБЫТИЯ, ДЕЙСТВИЕ, СВЕРХЗАДАЧА, ВТОРОЙ ПЛАН, ПРАВДА ПОВЕДЕНИЯ, ТЕКСТ И ПОДТЕКСТ, ПСИХОЛОГИЗМ.

Что это за конгломерат? Это выжимка составляющих системы, некий инструментарий, который нельзя применять по отдельности. Только структурно.

Лично я применяю систему с особой принудительной яростью лишь на первом этапе работы. В дальнейшем эти усилия немного ослабевают. Ибо, как правило, она, система, даёт результаты почти мгновенно. Вот это «почти» зависит от меры таланта и интеллекта Актёра. Уже на стадии разбора пьесы или её отрывка (эпизода) мой Актёр обязан, так сказать, СЕСТЬ В СЕДЛО РОЛИ.

Дальше его понесёт или он поплетётся...

Но как раз режиссёр обязан сделать всё, чтобы Актёр не вылетел из седла. Все конструктивные замечания на этом этапе должны помогать ему утвердиться или, как я люблю говорить, РАСПОЛОЖИТЬСЯ в роли. Надо уметь в доходчивой форме донести до актёра, что теперь он свободен и мышечно, и интеллектуально, чтобы начать импровизировать, ибо хорошо импровизировать – значит жить.

Кстати, я не разрешаю импровизы на первом этапе. Начинать надо исключительно строго с применения системы. Все творческие ответвления здесь будут во вред, поскольку будут неточны, случайны и тем очень опасны.

Живой театр, к которому звал Станиславский, есть театр переживания и сопереживания.

А без сопереживания театр мёртв.

По одному этому мы должны присягнуть К.С. Станиславскому, что равносильно освоению его системы и умению её применять.

Вооружённый системой, ты становишься профессионалом. Уточню: только вооружённый системой, ты и становишься профессионалом.

Отсюда мы идём к следующему печальному бездискуссионному дискурсу; все отрицатели и ниспровергатели Системы (а их в наше время развелось вагон и маленькая тележка!) в разной мере дилетанты или, в худшем случае, шарлатаны.

Возглас К. С. Станиславского «Не верю!» стал расхожим, но при этом отнюдь не потерял своей значимости во все театральные времена и на всех театральных площадках мира.

Позволю себе с проверенной уверенностью утверждать, что театры внебытовые, поэтические, даже самые сюрреалистические и абсурдные в случае применения в них Системы Станиславского чудодейственно освобождаются от фальши, любой гротеск становится правдив и непререкаем.

Мне приходилось ставить ультраусловные пьесы Ионеско – и результат был налицо: поиск логики в алогичных диалогах и действиях приводил к искомому результату. Даже клоунада и кукольный театр испытывают животворное влияние системы. Даже балет Эйфмана и постановка оперы Покровским или Фейзельштейном.

«ЛЮБИ ИСКУССТВО в себе, а не себя в искусстве» - тоже расхожая фраза, а смысл великий.

«– Вот вам актёр А., – экзаменовали мы друг друга. - Считаете вы его талантливым?

– В высокой степени!

– Возьмёте вы его себе в труппу?

– Нет.

– Почему?

– Он приспособил себя к карьере, свой талант – к требованиям публики, свой характер – к капризам антрепренёра и всего себя – к театральной дешёвке. Тот, кто отравлен таким ядом, не может исцелиться.

– А что вы скажете про актрису Б.?

– Хорошая актриса, но не для нашего дела.

– Почему?

– Она не любит искусства, а только себя в искусстве.

– А актриса В.?

– Не годится, – неисправимая каботинка (ремесленница, представляльщица).

– А актёр Г.?

– На этого советую вам обратить ваше внимание.

– Почему?

– У него есть идеалы, за которые он борется; он не мирится с существующим. Это человек идеи».

Система – это кухня. Работа на театральной кухне предваряет то, что возлежит на сценическом блюде.

Вот у кого я учусь. Станиславским я учу. А Мейерхольдом я пользуюсь. Делаю это практически в каждом своём спектакле.

Благодаря К.С., я добиваюсь от актёра правды существования на сцене.

Благодаря В. Э., я делаю свою постановку игрой и зрелищем.

Я не видел по понятным причинам в первозданном виде спектаклей ни того, ни другого. Я не сидел на их репетициях. Только книги, фото и макеты...

Но стенограммы и всякие документы их жизни и творчества для меня интересней всего на свете, читаются, как детектив, воспринимаются, как роман.

Оба – театральные гении, начавшие и утвердившие своё художественное кредо до революции, а после революции развившие свои концепты в теории и на практике и при том достигшие феноменальных высот. Оба были новаторы, перевернувшие представления о сценическом искусстве, существовавшие много веков назад, до XX века. И российский театр от этого несказанно выиграл!.. А далее – и мировой!

И это неоспоримый факт с удивительным учётом того, что Станиславский был, если так можно выразиться, этакий «новатор - традиционалист», а Мейерхольд новатор как таковой. Будучи эстетическими противниками, они часто заступали за черту, их разделявшую, – к примеру, Станиславский однажды произнёс: «Мы должны передать в театре непередаваемое», – мне кажется, эти слова вполне могли принадлежать Мейерхольду... А Мейерхольд даже в самых своих формально обострённых опусах досконально знал Автора и всеми своими фантазиями был у него в услужении. Вот, скажем, каким было начало «Ревизора»: «В крошечной тьме в центре сцены беззвучно раскрывались ворота, и прямо на зрителей выезжала – будто из туманной мглы прошлого – маленькая платформа. Она подкатывалась к переднему краю сцены, и внезапно лучи прожекторов ударяли в неё со всех сторон, резко освещая группу чиновников, сгрудившихся за круглым столом. Наступала долгая пауза».

Теперь – внимание! – вот что пишет известный критик А. Гвоздév: «Кажется, будто эта мизансцена Московского Художественного театра (!) Кусок настоящего быта 30-ых годов», – цитата из книги Константина Лазаревича Рудницкого «Режиссёр Мейерхольд», – советую всем её прочитать!.. Там же: «О взаимоотношениях систем Станиславского и Мейерхольда интересно говорил Эйзенштейн. Он утверждал, что обе школы находятся «не в метафизическом», а в естественном этапном противопоставлении». И констатировал: «Весь секрет в том, что высокоодарённые представители обеих школ, систем, направлений НЕ

односторонни. Пропагандируя свою систему, базируясь на своём методе (особенно теоретически), они включают в свою конкретную практику сумму опыта другого направления» .

Речь здесь идёт о сближении самодостаточных театральных доктрин, каждая из которых страдала и обеднялась многочисленными поверхностными противопоставлениями, а о состоявшемся в дальнейшем, уже после смерти этих художников, ВЗАИМОПЕРЕКРЕЩЕНИИ ИХ ЭСТЕТИК, – вся история театра во второй половине XX века, да и сейчас, говорит и доказывает этот реальный процесс. Старый живой театр питает новый живой, а новый переходит в живой новейший. При этом открытия, сделанные К.С. и В.Э., становятся КАК БЫ нашей повсеместной и повседневной практикой, и оттого из-за нашей слегка тяжёлой суетной работы иногда забываются.

Между тем, корни, растущие в земле в разные стороны, питают ветки, тянущиеся туда же, и ствол – к небу. Доказательством ему служит следующая запись Станиславского, обнаруженная в его архиве:

«Сейчас мы заняты разработкой новых планов, разрезов и возможностей сцены и театра. Вопрос берётся – вообще, а не в частности для данной пьесы или постановки. Всякие краски, линии и формы художников-живописцев – изведаны и изжиты. В них разочаровались. Вернее всех путь Мейерхольда. Он идёт от общих сценических возможностей и принципов. И разрешает их смело и просто (нельзя сказать того же по отношению актёрской стороны, которая у него слаба). Так, например: больше всего надо бороться с театральной рамой-порталом. Огромное его пространство – давит маленькое пространство, занимаемое декорацией и самой личностью актёра. Как убрать эту огромную давящую площадь портала, занавески, сукна, падуги и прочее. Мейерхольд упразднил и их. У него показывается вся закулисная часть сцены. Она хорошо выбелена и чиста. Это само здание, продолжение зрительного зала. Он этого не скрывает и в этом большом зале (как бы соединённом со зрительным) показывает небольшие ширмы, мебель, которая ему нужна и прочее. При этом выдумывает всякие трюки. То мебель подкатывает, то она является вместе со стеной (мебель прикреплена к стене), то появляется из-под пола и т.д.»

Вчитаемся в эти строки. В них – наивное удивление реформаторским творчеством коллеги, которое на сегодняшний день мы в той или иной степени видим почти в каждой постановке тысяч режиссёров. К. С. будто видел воочию спектакли Любимова или побывал на фестивалях в Авиньоне и Эдинбурге. Любой наш московский или региональный российский театр теперь во всю пользуется тем, что первым сделал Мейерхольд. Открытая сцена – не штамп, а стандарт нынешнего театрального мышления. И нас сегодня и завтра никто не упрекнёт: мол, вы украли у Мейерхольда всю технологию...

Вахтангов, напомним, правильно сказал в своё далёкое время: «Будущее театра принадлежит Мейерхольду». Так вот, мы сегодня и есть это самое будущее.

Таким образом, глубокое изучение наследия В.Э. Мейерхольда даёт прекрасный стимул для современного постановочного труда, потому я считаю внедрение и погружение в его творчество и биографию обязательными для всех театральных школяров и профессионалов.

Образный язык Мейерхольда строился на трёх китах – условность, метафоричность и обобщение. Психологизм не то, чтобы отрицался, но шёл в подчинение поэтике «социальной маски», агитка требовала прямого обращения в зал – отсюда отказ от «четвёртой стены», тут уж было не до сострадания... Волны игровой стихии катились на зрителя девятым валом, сопровождаемым брызгами трюков и находок. Это был театр-фэнтэзи, но не приземлённого узнаваемого быта. От обыденности и натуралистичности Мейерхольд шарахался, как от

мёртвого кладбищенского запаха, его огонь был пламенный, от костра, а не от бенгальских свечек, пусть искрящихся, но холодных и кратких.

Поиску новых средств выразительности была посвящена вся его зигзагообразная художническая «почва и судьба». Борис Пастернак в стихе, посвящённом «Мейерхольдам» (Всеволоду Эмильевичу и Зинаиде Райх), воспел тайну творчества Режиссёра, хранимую в душевном космосе. Вспомним некоторые строки из этого стихотворения:

Я люблю ваш нескладный развалец,
Жадной проседи взбитую прядь.
Если даже вы в это выгались,
Ваша правда, так надо играть.

Так играл пред землёй молодою
Одарённый один режиссёр,
Что носился как дух над водою
И ребро сокрушенное тёр.

И, протискавшись в мир из-за дисков
Наобум размещенных светил,
За дрожащую руку артистку
На дебют роковой выводил.

Той же пьесою неповторимой,
Точно запахом краски, дыша,
Вы всего себя стерли для грима.
Имя этому гриму – душа.

Судьба Мейерхольда, как мы знаем, трагическая. А трагедия предусматривает трагического актёра. И хотя все мейерхольдовские выбросы вышли из балагана, под которым понимается не только особая игра, со своими признаками (импровизация, скоморошество, фольклористика, акробатика и др.), но ещё и поэтическая философичность на темы Любви и Смерти, - трагедийный финал жизни Мастера потрясает.

Как эклектичны были собственные его роли, костюмы, маски, образы!

Начиная с юридического факультета МГУ, он «энергичный, мыслящий юноша»... Посещает Охотничий клуб, где играют спектакли Общества искусства и литературы, наблюдает рутину Малого театра, пробует себя в качестве исполнителя роли эксцентричного маркиза Форлипополи, а саму «трактирщицу» играет Ольга Книппер, стоявшая тогда (1898 г.) вдали от подступов к роли жены А.П. Чехова. Первыми шагами молодого артиста филармонического

училища руководил В.И. Немирович-Данченко, поэтому в первом же наборе в МХТ Всеволод оказался на виду.

Самым значительным изъятием на только что рождённой сцене МХТ явилось участие Мейерхольда в чеховской «Чайке» – в режиссуре К.С. Станиславского. Роль Треплева, я думаю, стала вектором мейерхольдовского искусства на всю оставшуюся жизнь. Здесь мало отличать чисто актёрский успех. Нам, знающим ПУТЬ Мастера, следовало бы найти в каждом факте исполнения именно не случай, – мол, повезло юнцу! – а некий Божий промысел, который дал старт динамичному движению начинающего артиста к будущей позиции театрального Олимпа. Дело в том, что «изгладанный непризнанностью» (по выражению критика Николая Эфроса) новатор Костя Треплев вбирает в себя те же составляющие талантливой личности, какие нёс в своей психике сам «неистовый Всеволод». Парадокс в том, что не актёр преображался в персонажа, а персонаж как бы «поселялся» в душе актёра. Их сходство созидало некую мистику, – символизм исходно сопровождает всю творческую игру Мейерхольда с обществом, историей и собственной судьбой.

Эта игра напоминает «кошки-мышки».

В годы революции он снимет с себя белую блузу Пьеро и, только гляньте, – аристократ и эстет наденет военную форму красноармейца. Правда, без погон.

Несомненно, играя с революцией, он заигрался.

«Театр РСФСР – первый», придуманный Мейерхольдом для себя, получил жетон №1. Другие театры России, вдумайтесь, по смехотворной идее руководителя ТЕО (Театрального Отдела Наркомата просвещения) Всеволода Эмильевича Мейерхольда, должны были быть так же пронумерованы и... получить соответствующие жетоны (!).

Слава Богу, эта дурь в конце концов не прошла. Но «социальная маска» нового типа выразительна своим покраснением. Куда делась вкусовая приверженность к «театру настроений» наперекор «театру натуральному», – от «пропитанности Чеховым» художник перемахнул в лагерь агиток и стилизаций. Искания новых форм делали бывшего Треплева-декадента, импрессиониста бунтарём и апологетом футуризма – конструктивизма – кубизма – радикализма.

Декадент превратился в бойца. Один из спектаклей посвящается Льву Троцкому. Прокламируется «Театральный Октябрь» – отсюда посыпались шедевры мейерхольдовской эстетики «левого фронта искусств».

Я сознательно не перечисляю названия – их сонм, бесчисленное количество... Хочется хотя бы пунктирно прояснить линию служения театру одного из действительных его рыцарей, без страха, но с бесконечными упрёками. Конечно, хейты производились со стороны множества его оголтелых идейных современников. Конечно, ангажированность Мейерхольда была неполной, политизация работала щитом во времена сталинщины, необходимость выживания приводила к компромиссам, но приспособленцем он не был. Он оставался Мастером и не покидал сферу культуры, работая по высшему классу.

Мною было кое-что рассказано о начале его творческого пути, ибо я считаю важным, прежде всего, понять, откуда ноги растут, откуда возникает первооснова. Выхватывать различные эпизоды жизни, описывать мейерхольдовские опусы – для этого уже есть прекрасные выпущенные книги, воспоминания и исследования, их следует прочесть и знать, мне же кажется необходимым и полезным говорить о личном восприятии фигуры Режиссёра, масштаб которого поистине непостижим.

Театр мимолётен. Это знают все. Время ушло, и нет никаких надежд оказаться в ТОМ времени, когда работал этот Творец.

Я призываю тех, кто меня слушает, приступить к театральному распознаванию всего, что сделал ученик Станиславского Всеволод Эмильевич Мейерхольд.

Сходите в Музей-квартиру Мейерхольда в Брюсовом переулке. В Музее-квартире Станиславского все уже были...

Это нужно, чтобы ощутить неостывшее бурное время, пробудить в себе восторг от прямого общения с классиками театра. Там они явятся к вам не привидениями, а живыми физическими существами из ирреального прошлого мира. Хочу закольцевать начало и конец. Слушайте.

В 1938 г. Театр Мейерхольда был закрыт. До этого в «Правде» - органе ЦК большевистской партии - вышла разгромно-погромная статья «Чужой театр». Автор – чиновник и критик, некто Керженцев, который, несомненно, выполнял сталинское поручение. Время Большого террора. Аресты, расстрелы, «враги народа», миллионы жертв... Такой вот исторический контекст...

Но К. С. Станиславский ещё жив!..

И тут происходит нечто потрясающее.

К.С. Станиславский говорит громко и внятно: «Мейерхольд театру нужен».

Всего три слова. Но они спасают Мейерхольда. Учитель спасает ученика. И не просто ученика, а своего эстетического противника!

Да, сам Мейерхольд ещё в период своего НАЧАЛА успел нас предупредить: не называйте меня и Константина Сергеевича «антиподами». Но «эстетическими противниками» они, безусловно, были. Тем героичнее выглядит при этом поступок К.С. Станиславского. Именно поступок. Ибо – сразу вслед своим трём мужественным словам Станиславский приглашает бездомного и безработного режиссёра Мейерхольда на работу в своей Оперной Студии.

Театр ликвидирован. Жизнь продолжается.

Товарищ Сталин не решается при жизни корифея К.С. Станиславского на физическое уничтожение Мастера!!!

Лишь после кончины К.С., точнее, сразу после кончины последуют арест, пытки, расстрел...

Смерть Мейерхольда венчает трагедию парадоксальным, я бы сказал, театральным образом. Даже находясь на краю, Мейерхольд не перестаёт удивлять.

Что произошло? Будучи арестованным, он, видимо, невероятно испугался. На первом же допросе (!) он рассказал о своей антисоветской деятельности и выдал имена мнимых подельников – Б. Пастернака, Ю. Олеши, И. Эренбурга, кого-то ещё... Следователи ахнули, им стало нечего вытягивать, дело закончилось само собой и сразу... Можно заряжать и вести к стенке. Ан-нет, так быстро на Лубянке дела не делаются... Отчёты требуют большой показательной работы... Слишком скоро получены признательные показания!.. А нам, следователям, хорошо, когда мы работаем протяжённо, мы привыкли к длинной тяжёлой работе по выколачиванию признаний, а тут такой скороспелый необычный клиент...

Так или не так происходило это всё, но с бездействием в трагедии надо было кончать. Начались пытки. Об их ужасе Мейерхольд написал в застенке в письме к товарищу Молотову.

Это письмо в наше время опубликовано, потрясает своей кровавой правдой... можете прочитать... Письмо, конечно, осталось без реакции.

И настал день суда. Точнее, игры в суд, видимости суда. Перед объявлением приговора встаёт с последним словом избитый до полусмерти подсудимый, который, будучи великим режиссёром, делает, как полагается, свой гениальный финал.

Он полностью отрицает свою вину. Он оговорил себя и своих товарищей-коллег – Пастернака, Олешу, Эренбурга и иже с ними... Всё, что он сказал раньше, – это выдумка, фантазия и ничего больше... То есть он готов умереть честным, порядочным человеком, которого не согнуть ничем и никем.

Я сейчас пересказываю речь Мейерхольда своими словами, но стенограмма или протокол суда под председательством небезызвестного палача Ульриха тоже опубликован, и с ним хорошо бы нам, всем театральным людям, ознакомиться.

Вывод. Мейерхольд умер, как АНТИЧНЫЙ герой, как Прометей.

Ему выклевали сердце, но он не перестал быть пламенным человеком. В письме А.П. Чехову юный Мейерхольд знаменательно написал: «Мне хочется пламенеть духом своего времени. Мне хочется, чтобы все служители сцены пришли к сознанию своей великой миссии».

Многие сдаются под пытками. Мейерхольд не сдался после пыток.

Он выполнил свою великую миссию.

Как и Константин Сергеевич Станиславский.