

Ю. Е. Галанина

НЕИЗВЕСТНЫЕ МАТЕРИАЛЫ Л. Д. БЛОК В РУКОПИСНОМ ОТДЕЛЕ ИРЛИ

Среди материалов Рукописного отдела Института русской литературы (Пушкинский Дом) хранится значительный комплекс документов, связанных с творческой деятельностью Любови Дмитриевны Блок¹ (1881—1939) — дочери знаменитого русского химика Д. И. Менделеева и жены поэта Александра Блока. Интерес к ее личности, проявившийся в последние годы, обусловлен прежде всего вниманием к поэтическому окружению Любови Дмитриевны, воспетой Блоком и Андреем Белым, ее образ отразился в произведениях К. Бальмонта, Г. Чулкова, А. Радловой и др. При этом в стороне остается творческая деятельность самой Л. Д. Блок — вопрос совершенно не исследованный и недооцененный современными исследователями. Между тем именно ее увлечение театром, участие в художественной жизни начала XX в., в мероприятиях по организации театрального дела в революционном Петербурге определили ее положение в кругу таких художников, как В. Э. Мейерхольд, С. Э. Радлов, А. П. Зонов и пр.

Хранящиеся в Институте русской литературы материалы являются ценнейшими источниками, позволяющими говорить о Л. Д. Блок как о творческой личности, оставившей собственный след в истории русской художественной культуры. Большая часть этих документов относится к последним годам ее жизни и деятельности, посвященным занятиям классическим танцем, в историю которого она внесла значительный вклад. Этот раздел ее творческого наследия не является предметом непосредственного рассмотрения в настоящей статье, но, безусловно, найдет своих исследователей и будет введен в научный оборот, дополняя материалы, собранные в капитальном издании работ Л. Д. Блок «Классический танец».²

¹ См. наиболее крупные работы, посвященные Л. Д. Блок: Орлов В. Н. История одной любви // Орлов В. Н. Пути и судьбы: Литературные очерки. Л., 1971. С. 636—743; Веригина В. Памяти Любови Дмитриевны Менделеевой-Блок // Звезда. 1980. № 10. С. 162—173; Незаконченный очерк Д. Е. Максимова / Предисловие, публикация и примечания К. М. Азадовского и А. В. Лаврова // Новое литературное обозрение. 1999. № 35 (1). С. 250—280.

² Блок Л. Д. Классический танец: История и современность. М., 1987.

В настоящем обзоре материалов мы сосредоточим внимание на документах, относящихся к периоду увлечения жены поэта драматическим театром, хронологически и идеологически непосредственно связанному с Александром Блоком, его театральными взглядами и творческой позицией.

Любовь Дмитриевна Блок родилась 29 декабря 1881 г. Детство ее прошло в семье отца Д. И. Менделеева, создателя знаменитой Периодической системы элементов, не чуждого художественным интересам, и матери, А. И. Поповой, художницы-любительницы, ученицы И. Е. Репина. Родители с юности ввели ее в атмосферу художественных интересов, творческих исканий, страстных споров о судьбах искусства, воспитали привычку к ежедневной наполненности жизни творческим трудом.

В августе 1903 г. Любовь Дмитриевна стала женой Александра Блока, поэта, воспевшего ее и прославившего в своей первой книге «Стихи о Прекрасной Даме». Блок оказал огромное влияние на формирование личности Любви Дмитриевны. Именно он поощрял ее занятия актерской деятельностью, выступления на домашней сцене, участие в любительских спектаклях. Он рекомендовал ей посещение уроков драматического мастерства под руководством профессиональных актеров.

С 1906 г. Блок и его жена сблизилась с кругом поэтов, актеров, музыкантов и художников, объединившихся вокруг модернистского Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской, руководимого В. Э. Мейерхольдом, режиссером, блестящим экспериментатором, неутомимо ищущим новых путей в искусстве.

После разрыва Мейерхольда с Комиссаржевской Л. Д. Блок, никогда ранее не выступавшая на профессиональной сцене, вошла в гастрольную труппу Мейерхольда и весной 1908 г. приняла участие в поездке по западным и южным городам России. Наряду с выступлениями во второстепенных ролях, она ярко проявила себя в роли Клитемнестры в пьесе Г. фон Гофманстала «Электра». Это давало ей возможность продолжить свою творческую деятельность на сцене одного из петербургских театров, однако, события личной жизни — рождение и смерть ребенка — надолго отвлекли ее от сцены.

Летом 1912 г. Л. Д. Блок приняла участие в возглавляемой Мейерхольдом летней антрепризе в Териоках вблизи Петербурга, где было организовано «Товарищество артистов, художников, писателей и музыкантов». На этот раз жена поэта не только выступила как актриса, но и в значительной степени финансировала постановки, что позволило Мейерхольду, благодаря предоставленной материальной независимости, смело экспериментировать в области поиска новых сценических форм. Среди сыгранных Л. Д. Блок ролей особенно значимой оказалась роль Жанны в постановке пьесы А. Стриндберга «Винновны-невинновны», единственном спектакле Мейерхольда, высоко оцененном А. Блоком.

Начиная с гастрольной поездки 1908 г. Любовь Дмитриевна становится увлеченным учеником В. Э. Мейерхольда. В постоянных разговорах и переписке с Блоком, утверждавшим прежде всего необходимость служения театра высоким просветительским целям, она пыталась отстоять право сценического деятеля на путь исканий, на поиски новых средств выра-

зительности, на эксперименты, не всегда соответствующие требованиям к театру, предъявляемым Блоком. Как неоднократно отмечалось, в своих претензиях к Мейерхольду Блок был не всегда прав. Борьба с «мейерхольдией» для поэта часто оказывалась скрытой борьбой с самим собой, с собственными художественными исканиями и сомнениями.³ Растущая неприязнь Блока к режиссеру объяснялась и субъективными причинами: именно Мейерхольд вывел Любовь Дмитриевну на сцену, открыл ей собственный, независимый от мужа творческий путь. Таким образом, он стал косвенной причиной долгих разлук поэта с женой, постоянное присутствие которой, духовная и психологическая близость, несмотря на сложно складывающиеся семейные отношения, были необходимы Блоку.

После окончания Териокской антрепризы у ее участников, среди которых наиболее активную роль играли Л. Д. Блок и В. П. Веригина,⁴ возникла идея продолжить начатую работу, объединиться для осуществления новых планов — организовать кружок для занятий и чтения лекций. Воплощением этих планов стала созданная осенью 1913 г. экспериментальная театральная студия В. Э. Мейерхольда, выступавшего под именем «Доктор Дапертутто», которая позднее получила известность как «Студия на Бородинской».

С деятельностью этой экспериментальной мастерской Мейерхольда в первый год ее существования Любовь Дмитриевна была тесно связана. Занятия строились на основе изучения итальянской комедии масок. Любовь Дмитриевна была, очевидно, одним из главных энтузиастов Студии и играла заметную роль в ее деятельности. Первоначально она входила в ее «штаб», участвовала в заседании, на котором обсуждался устав. Она была «старостой Студии (от учащихся)».⁵ В классе Мейерхольда, где занимались сценическим движением, Любовь Дмитриевна была включена в «актерский класс» — в более опытную группу студийцев, уже имевших опыт выступлений на старой традиционной сцене.

В апреле 1914 г. под руководством Мейерхольда в зале Тенишевского училища состоялась постановка лирических драм Блока «Балаганчик» и «Незнакомка».⁶ Постановка была осуществлена силами учащихся Студии, Любовь Дмитриевна играла роль Хозяйки гостиной в «Незнакомке».

³ О взаимоотношениях Блока с Мейерхольдом см.: *Рудницкий К.* «И взрывы сил, и крайность мнений» // Театр. 1980. № 11. С. 34—57; *Родина Т.* Александр Блок и русский театр начала XX века. М., 1972.

⁴ *Веригина Валентина Петровна* (1882—1974) — драматическая актриса, мемуаристка, подруга Л. Д. Блок. Училась в школе Московского Художественного театра, с 1902 г. на сцене. Летом 1905 г. участвовала в создании Театра-Студии при МХТ под режиссерством Мейерхольда. Осенью 1906 г. по рекомендации Мейерхольда вошла в труппу Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской ул. Весной 1908 г. — участница гастрольной поездки Товарищества новой драмы под руководством Мейерхольда и Р. А. Унгерна. Период тесных контактов с Л. Д. и А. А. Блоками описан в мемуарах актрисы: *Веригина В. П.* Воспоминания. Л., 1974; *Веригина В.* Памяти Любови Дмитриевны Менделеевой-Блок. С. 162—173.

⁵ Встречи с Мейерхольдом: Сборник воспоминаний. М., 1967. С. 125.

⁶ «Блоковский спектакль» Мейерхольда, включавший постановку «Незнакомки» Блока и новую режиссерскую редакцию «Балаганчика», был показан семь раз с 7 по 11 апреля в Петербурге в Тенишевском зале.

Незадолго до премьеры М. А. Бекетова,⁷ тетка поэта и его будущий биограф, обратилась к Любове Дмитриевне с шуточным стихотворным посланием:

29 МАРТА 1914

Лермонтовск<ий> пр. 12 кв. 4.

К Любе я зываю громко:
Что же, будет «Незнакомка»?
Все анонсы я читаю,
Ничего не понимаю.
Да в каком же помещеньи
Будут эти представленья?
Иль не будет их никак?
Очень грустно, если так.
Не блещут мои финансы,
Но надеюсь на авансы,
А поэтому дерзаю
И билеты покупаю.
В апельсинное собрание⁸
Я взяла билет заране.
Пусть пойду потом с котомкой,
Лишь бы видеть «Незнакомку».
И поэтому, мой свет,
Припаси ты мне билет.
Покалякай с Мейерхольдом,
Послужи ты мне герольдом.
Смысла, кажется, уж нет?
Ну прими же мой привет.

С почтением .

Тетя.⁹

По предложению Мейерхольда для журнала «Любовь к трем апельсинам» летом 1914 г. Любовь Дмитриевна должна была написать статью о чтении стихов на сцене. Однако на страницах журнала Доктора Дапертутто статья не появилась. Судьба этой работы ранее была неизвестна, что давало основания предполагать, что она и не была написана. Сохранившиеся в РО ИРЛИ черновики работы Любви Дмитриевны «О чтении, речи актера и стихах»¹⁰ позволяют внести коррективы в это заблуждение. Сохранившийся текст помогает определить взгляды Л. Д. Блок и А. А. Блока, безусловно причастного к ее созданию.

⁷ Бекетова Мария Андреевна (1862—1938) — сестра матери А. А. Блока, писательница и переводчица. М. А. Бекетова унаследовала от своих родителей, прежде всего от матери, талантливой переводчицы Е. Г. Бекетовой, склонность к литературной шутке, любовь к сочинению шуточных стихов, шарад, омонимов, загадок. См.: Лавров А. В. М. А. Бекетова. Вехи жизни в литературе // Бекетова М. А. Воспоминания об Александре Блоке. М., 1990. С. 635—640.

⁸ Диспут, организованный редакцией журнала Доктора Дапертутто «Любовь к трем апельсинам» 30 марта 1914 г. в Тенишевском зале для ознакомления широкой публики с историей итальянской комедии масок.

⁹ РО ИРЛИ, ф. 654.

¹⁰ Там же.

В начале своего сотрудничества в Большом драматическом театре в мае 1919 г. Блок писал: «Теперь, когда стих начинает действительно культивироваться, когда в *несколько более широких кругах (даже, например, профессорских)* начинают понимать, что он имеет самостоятельное значение, независимое от содержания, — пора обратить на него внимание и в театре. Если актеры будут правильно читать стихи, если они введут стих поэта в круг изучения своей роли, публика начнет незаметно приобретать слух, который не развит и в наше время у большинства людей, считающих себя интеллигентами».¹¹

В статье Любовь Дмитриевна предполагала высказать мнение о подходе к чтению стихов со сцены представителями нового театра, однако в основном она сосредоточила свое внимание на недостатках старой школы актерской декламации, «театра переживания», т. е. Московского Художественного театра в первую очередь. В таком театре «во главе всего здания ставят чувство, подчиняя ему не только тело, но и сознание, волю. Ясно, что это разрушает все наше представление о творчестве актера; о сознательном создании определенного образа, произведения искусства — не может быть и речи». В театре переживания «сознательная воля» актера подавляется, ее место занимает «бессознательное творчество чувства и тела, на приказание воли отвечающих неожиданными движениями, неожиданной интонацией, о которых я за секунду перед тем не знала».

По мнению Л. Д. Блок, «грамотное чтение русских стихов потеряно». Из этого вытекает манера произнесения стихов со сцены: «если мы послушаем, как читают стихи хорошие, культурные актеры, мы увидим, что к чтению стихов они применяют те же приемы выразительности, как и к прозе. Выискивают логический рисунок не считаясь со стихом, передают свои эстетические эмоции так же как и в прозе, т. е. произвольными, не из стиха вытекающими паузами, ударениями, напевностью слов». По наблюдению Л. Д. Блок, «на сцене сталкиваешься сплошь и рядом с людьми, стоящими на первой стадии грамотности, неосмысленном чтении да и то не на высшей ее степени, а даже на второй — читают только по словам». Следующая стадия: «„чтение по предложениям“ — когда тексту предоставляется самому течь как ему угодно — самое распространенное явление на русской сцене даже среди видных представителей лучших театров.<...> Человек на этой стадии грамотности бессилён предпринять что-нибудь для улучшения своего чтения — ему прежде всего надо научиться читать по своей воле — перейти в стадию осмысленного чтения». Полвека прошло с тех пор, когда «люди умели восстанавливать все остальное <...>, что составляет стихотворение; прочитав стихи и увидав такое-то чередование слов, с такими-то остановками, наши бабушки и дедушки восстанавливали и ударения, и дополнительные остановки, и певучесть гласных, и напряженность согласных, словом, помнили, что это стихи — особый склад *речи*, для выражения того, чего нельзя выразить *обыденной речью*».

¹¹ Блок А. Собрание сочинений: В 8 т. М.; Л., 1960—1963. Т. 6. М.; Л., 1962. С. 474. В дальнейшем ссылки на это издание будут даваться в тексте, с указанием тома и страницы. Примаходящий к изданию том «Записных книжек» Блока (М., 1965) будет обозначаться: ЗК.

Как утверждала Любовь Дмитриевна, «воля, сознание получают особую силу над бессознательным миром».

Противопоставляя «новый театр» «театру переживания», Любовь Дмитриевна перечисляет его определяющие черты. Это прежде всего «творческая воля» (в противоположность «реальному чувству» «театра переживания»), «сознание деятельности» (вместо «пассивного сознания» старого театра) и «чувство как материал», противостоящее «чувству как импульсу». В «новом театре» движущим «импульсом» служит «воля», а не «чувство», сознание актера деятельное, а не пассивное, как в прежнем театре. Цель актера «нового театра» — «создание образа», а не «переживание», как в старом театре.

Объясняя особенности стихотворной речи, Л. Д. Блок писала: «Главное отличие стихотворной речи, которое бросается прежде всего в глаза — это резкие остановки через определенное количество слогов, часто подчеркнутые более или менее сложной рифмой <...> отсюда ясно первое правило — чем сложнее рифма — тем большей подчеркнутости требует пауза после каждого стиха. <...> Второе правило — в каждом стихе должно быть по крайней мере *одно ударенное* слово; и насколько пауза после стиха *намерена и ярка* — настолько же и *ударение* в стихе *подчеркнутое*. <...> Стих делится на две части паузой (кот<орую> наз<ывают> цезурой) — и тут и начинается искусство чтеца — изобразить цезуру речью; пауза еще ничего не объясняет, все дело в равновесии обеих частей, в том равновесии, которое составляет сущность всякого произведения искусства и которое не объяснимо словами».

В набросках Любови Дмитриевны большой интерес представляет характеристика манеры чтения стихов Блоком: «Напомню Вам чтение стихов Ал. Блоком, кот<орый> всех так поражал и к которому напрасно стремились подражавшие ему. Оно было построено на однообразии высоты и скорости; все тонкости нюансировки достигались напряженностью артикуляции, изменениями тембра голоса, тончайшей игрой forte и piano, находящейся в строгом равновесии с ритмической фигурой и эмоцией каждого момента.

Потому ничего и не выходило из чтения подражавших, что они схватывали только однотонность и внешнюю размеренность, но, не умея оперировать с другими, более тонкими элементами речи, *стихотворения* прочесть не могли — получались мертвые строчки».

Мейерхольд был, вероятно, осведомлен о проделанной Любовью Дмитриевной работе. Начатую статью вскоре Л. Д. Блок переделала в речь, обращенную к ученикам Мейерхольда; из ее текста следует, что она должна была вести в Студии курс художественного чтения. Однако начавшаяся война и отъезд Л. Д. Блок сестрой милосердия на фронт не позволили осуществить эти планы.

Уход Любови Дмитриевны из Студии мог объясняться и творческими причинами — нараставшим критическим отношением к деятельности Мейерхольда, в которой постепенно все более заметным становилось стремление свести занятия сценическим движением к сухим экзерсисам, утрачивающим смысловую наполненность.

На занятиях Студии Мейерхольда в классе В. Н. Соловьева,¹² где изучались приемы сценической игры *commedia dell'arte*, Любовь Дмитриевна осваивала основы движений, обязательных для персонажей итальянской комедии масок, — традиционные мизансцены, четкие геометрические линии передвижений актеров. Для Блока многое из того, чему учили в Студии Мейерхольд и Соловьев, в первую очередь замена литературного текста сценарием для импровизации актеров, было неприемлемым.

Уязвимость позиции Мейерхольда понимала и Любовь Дмитриевна. Среди ее рукописей сохранился фрагмент письма, согласно авторской помете обращенного к Мейерхольду и относящегося к 1914 г., т. е., судя по содержанию, написанного после постановки Мейерхольдом лирических драм Блока в пасхальные дни 1914 г.¹³ Приведем полностью сохранившийся текст письма:

«Я думаю, Вы Врубеля любите; я тоже, я могу без конца любоваться тем, „как” гениально он разбивает поверхности на квадраты, „как” ложатся штрихи его карандаша и пятна красок; но ведь из всего этого „как” я только все громче слышу его „что”, и не будь этого „что”, откуда взялось бы и к чему было бы это „как”? Кого не вспомню, чьим „как” я любовалась больше — все художники великого „что”. Вы это знаете лучше меня — но из духа противоречия, из каприза — остановились на этом „как” — из которого ни вперед, ни назад, если о нем думать, особенно, самостоятельно и ему придавать значение. Это — „баловство”, как говорят мужики — знаете, когда барин вдруг вздумает дрова рубить, или в саду копать — не дело, „баловство” для барина, как для художника „баловство” это капризное сиденье на „как”. „Побаловался — и будет”. И очень уже пора. Уже Искусство начинает забывать о Вас — Вы же почувствовали это на пасхальных спектаклях — разве Вы почуяли на себе его дыхание, как всегда? Нет, на Ваше „баловство” оно не смотрит. Как ни скучно, как Вы ни избаловались — пора вернуться к Искусству, *серьезно* отнестись к своему делу; как ни вертись — Искусство в великом, а не в мелочах; скучно? лень? — ну и не вернется оно к Вам — завянете, засохнете».¹⁴

Столь же интересными документами следует признать обращенные к Л. Д. Блок письма ее близкой знакомой актрисы Ады Корвин,¹⁵ сохранившиеся в архиве и еще не введенные в научный обиход.

¹² Соловьев Владимир Николаевич (1888—1941) — режиссер, педагог и театральный критик. Театральную деятельность начал как рецензент в журналах «Студия», «Новая студия», «Аполлон», «Любовь к трем апельсинам». Один из ближайших сподвижников Мейерхольда. В Студии Мейерхольда на Бородинской с 1913 по 1917 г.

¹³ В связи с этой постановкой В. П. Веригина писала: «Спектакль в целом успеха не имел. Блок все-таки вызывали. Он вышел через силу, с опущенными глазами. Александр Александрович ушел домой мрачный и не приходил на спектакли два или три дня, но потом сердце его не выдержало, и он пришел опять. Он сел на ступеньки между рядами вместе с Юрием Бонди, и на этот раз представление ему вдруг понравилось. Поэт сказал об этом Юрию Михайловичу. После этого Блок не пропустил уже ни одного спектакля. Он даже жалел, что сделал перерыв после первого» (Веригина В. П. Воспоминания. С. 208).

¹⁴ РО ИРЛИ, ф. 654.

¹⁵ Там же. Корвин Ада (Адда) Адамовна (наст. фам. Юшкевич, псевд. Алексеева, умерла в 1919 г.) — драматическая актриса и танцовщица. Принимала участие в гастрольной поездке труппы Мейерхольда в 1908 г., в Териокской антрепризе 1912 г. Выступала на сцене Троицкого

После ухода Любови Дмитриевны из Студии, Ада Корвин, вероятно, осведомленная в том, как жена поэта относилась к штудиям Мейерхольда и Соловьева, с доверительностью единомышленницы¹⁶ открыто сообщала ей свое мнение о том, что происходило в Студии. Осенью 1914 г. она писала: «В Студии нынче очень хорошо. Прошлогоднего дилетантства и сиденья по углам нет и в помине. Мейерхольд за лето двинулся вперед, все делаем по законам <...>, он великолепно показывает и очень увлекается. Идет интенсивная увлекательная работа. Почти все всегда на сцене. Я многое усвоила и поняла, чего в прошлом году не знала, и это дает мне возможность работать в стиле grotesque, не изменяя себе. Сейчас опять повторяется „Valse Mephisto”,¹⁷ т. е. уличные музыканты и жонглеры, причем Мейерхольд ввел много новых лиц и новых деталей. Народу меньше, гораздо меньше. Раза два, как Валя¹⁸ стала приходить, а то я чувствовала себя так совсем одинокой. Кое-кто сделал большие успехи. Петрова,¹⁹ Кулябко-Корецкая,²⁰ из мужчин Нотман²¹ делает многое прямо великолепно, он был долго единственным мужчиной. Лишь недавно появились еще три. Но они еще очень слабы, и как Валя сказала, им надо день и ночь делать гимнастику. Жаль, что Вас нет, ну да вернетесь и обрадуетесь, как стало хорошо в Студии.

Приходили к нам Волохина²² и Борман²³ в форме. <...> Бывает Грипич²⁴ в военной форме, его послали в юнкерскую школу, учиться на офицера.

театра миниатюр. Зимой 1912/1913 г. училась в школе Гармонической гимнастики Э. Жака-Далькроза в Хеллсрау в Германии, после окончания которой получила диплом на право преподавания метода Далькроза. С 1913 г. в Студии Доктора Дапертутто. В Блоковском спектакле 1914 г. была одной из слуг просцениума. См. характеристику Блока 31 октября 1911 г.: «несчастная, бесплодная Ада Корвин» (7, 79).

¹⁶ В. П. Веригина по поводу своего возвращения в Студию в конце сентября—начале октября 1914 г. писала: «В это время Ада Корвин усердно посещала Студию и рассказывала мне с большим увлечением о работе Мейерхольда. Это указывало на то, что последний действительно делал нечто интересное, так как Ада относилась к нему очень строго. Считая, что Мейерхольд много может, она совершенно не прощала ему ошибок, особенно когда они вытекали из компромисса. В такие моменты она называла его холодно „Мейерхольд”. Если она именвала его Всеволодом Эмильевичем, это был хороший признак» (Мейерхольд и другие. Документы и материалы. Мейерхольдовский сборник. М., 2000. Вып. 2. С. 395—396).

¹⁷ «Valse Mephisto» Ф. Листа служил музыкальным сопровождением к пантомиме Мейерхольда и Соловьева «Два жонглера, старуха со змеей и кровавая развязка под балдахин», не вошедшей в окончательную программу Первого спектакля Студии (см.: Мейерхольд и другие. С. 410, 415, 421).

¹⁸ В. П. Веригина.

¹⁹ Петрова М. Н. — ученица Студии Мейерхольда в 1913—1917 гг., участвовала в Блоковском спектакле 1914 г. и в Первом публичном вечере Студии.

²⁰ Кулябко-Корецкая Анна Ильинична (1890—1972) — ученица Студии Мейерхольда в 1913—1917 гг., впоследствии актриса ГОСТИМа.

²¹ Нотман Генрих Фридрихович (Энритон, 1889—?) — актер и режиссер, исполнитель ролей Поэта и Голубого в «Незнакомке» (под фамилией Горич, 1914), роли Гамлета в пантомиме «Гамлет» в первом публичном спектакле Студии. В 1915/1916 гг. участвовал в мейерхольдовской постановке «Стойкого принца» Кальдерона в Александринском театре. Впоследствии — художественный руководитель ленинградского Театра Строителей (б. Интимный театр, 1926—1927), драматической труппы Народного дома (1927—1928).

²² Волохина Т. — исполнительница роли Коломбины в мейерхольдовской постановке пьесы Блока «Балаганчик» в 1914 г.

²³ Борман — ученица Студии в 1913/1914 гг., готовилась исполнять женскую роль в третьей паре влюбленных в «Балаганчике» Блока.

²⁴ Грипич Алексей Львович (1891—1983) — актер, режиссер.

Был Брейтбарт,²⁵ он запасной. Сегодня М<ейерхольд> читал нам пьесу «Огонь», написанную Ю. Бонди,²⁶ Мейерхольдом и Влад. Соловьевым²⁷ Мне пьеса очень понравилась за исключением одного места.

С. Бонди настойчиво занимается ритмикой стиха, а Влад. Н. <Соловьев> слабо ощущается в Студии. Слава Богу за то. М<ейерхольд> необыкновенно воодушевлен и дивно занимается.

Мне неприятно, что он ко мне никак не относится, никогда не разговаривает и смотрит пустыми глазами, но зато часто зовет на сцену, а иногда и хвалит». ²⁸ Однако некоторое время спустя отзывы А. Корвин о Студии стали более прохладными. 2 января 1915 г. она писала Л. Д. Блок: «В Студии все идет не так хорошо, чтобы на нее рассчитывать и ею жить.

Во-первых, Вс<еволод> Эм<ильевич> поссорился и разошелся с Бонди,²⁹ во-вторых, он делает массу бестактностей, глупостей и ошибок, в-3-ьих, подвергается каким-то неизвестным влияниям, а главное — он замороженная щука и в этом все коренится. В октябре работа шла хорошо и горячо и ко мне Вс<еволод> Эм<ильевич> относился хорошо. Потом стал замерзать и окончательно заморозился и залгался. Для меня бывать в Студии прямо мучительно, так всегда портится мое настроение, т. к. его щучье качество действует на меня невыносимо и мертвит совсем, т<ак> что мне хочется очень уйти оттуда. Я не вижу для себя там ничего хорошего. Валя тоже жалуется и страдает, но Вс<еволод> Эм<ильевич> умеет ее в опасные минуты заговорить и она как-то стала мириться и многого не замечать. Я думаю, это оттого, что у нее кроме Студии ничего нет. Наприм<ер> для выступления Студии выбрали пьесу „Саламанкс<кая> пещера”.³⁰ Валя и все, конечно, были уверены, что она будет играть роль, но роли она не получила. Она очень страдала и пыталась даже объясниться с Вс<еволодом> Эм<ильевичем>, но он ей сказал, что ей невыгодно играть с зеленой молодежью, т. к. они своим неумением ее подведут или она подчеркнет их неумение, ну словом, уговорил. Недовольных и обиженных все больше и больше, и создалась какая-то пренеприятная атмосфера.

²⁵ *Брейтбарт* — ученик Студии в 1913/1914 гг. В «Блоковском спектакле» 1914 г. исполнял роли Верлена и Толстого человека в «Незнакомке».

²⁶ В деятельности Студии в 1913/1914 и 1916/1917 гг. принимали участие художник *Бонди Юрий Михайлович* (1889—1926), его братья *Сергей Михайлович* (1892—1983), в будущем крупный пушкинист, *Алексей Михайлович* (1891?—1952), в дальнейшем — актер и драматург, и их сестра *Наталья Михайловна*.

²⁷ Сценарий «Огонь» в восьми картинах с апофеозом написан осенью 1914 г., был дозволен к представлению 25 ноября.

²⁸ РО ИРЛИ, ф. 654.

²⁹ Бонди покинули Студию из-за обострившихся в конце осени 1914 г. расхождений Мейерхольда с Юрием Бонди после того, как полноправное с ним положение в Студии занял начинающий художник А. В. Рыков. По свидетельству В. П. Веригиной, повод к расхождению мог заключаться в том, что Мейерхольд «заподозрил» Бонди в том, что тот «претендует <...>, на равное значенис с ним, Мейерхольдом, в руководстве Студией» (см.: Мейерхольд и другие. С. 397—399, 405).

³⁰ Л. Д. Блок участвовала в постановке пьесы Сервантеса «Саламанкская пещера» в Териоках 17 июня 1912 г. (ржж. В. Н. Соловьев).

Сейчас приехал Гнесин³¹ на некоторое время, может быть он примирит Бонди с Мейерхольдом. <...> Сначала предполагали сделать выступление Студии 31-го, потом перенесли на 15-ое янв<аря>, а теперь отложили на Великий пост. Сначала я мечтала об этом и радовалась, теперь же мне все надоело и наводит скуку, т<ак> что иногда не хожу в Студию, чтобы избежать скуки. Вогак³² как-то в частной беседе сказал, что будет читать курс по античной трагедии и рассказал очень интересные вещи. Я этого жду и кажется это меня пока удерживает в Студии. Нам сделали отвратительные костюмы.³³ Женские просто перекрашены в лиловый цвет, а тем из женщ<ин>, которым положено быть travesti, довольно грубые и гадкие костюмы.

Мало помалу приходят новые лица, есть между ними интересные и обещающие, но есть и нестерпимо скучные. Из основного состава почти никого нет. Нет пока Фетисовой,³⁴ нет и Клепониной.³⁵ Получили ли Вы последний номер журнала, он очень интересен, думаю, что Ал<ександр> Ал<ександрович> Вам его послал. Из тех, кого Вы в прошлом году знали, очень хорошо делает Сейферт,³⁶ я от нее в настоящем восторге, также хороши Петрова и Кулябко-Корецкая. Пантомима Гамлет³⁷ интересно разработана и производит впечатление. Вы знаете, что Вс<еволод> Эм<ильевич> против сюжета, но я заметила, что вещи с настоящим театральным сюжетом интереснее и рельефнее. Если Вы помните прошлогодний „Valse Mephisto“, то с грустью должна сказать, что Вс<еволод> Эм<ильевич> его совершенно испортил, введя массу бегающих дилетанток. Они убили всю остроту и насыщенность пантомимы и внесли что-то от милых его щучьему сердцу фребелевских³⁸ игр.

Вообще убийственная вещь, что он портит и разбавляет водицей свои пантомимы». ³⁹

³¹ Гнесин Михаил Фабианович (1883—1957) — композитор, музыкальный деятель. Преподавал в Студии Мейерхольда на Жуковской (1908/1909), вел занятия в Териюкском товариществе летом 1912 г., руководил классом «Музыкальное чтение в драм» в Студии в 1913/1914 гг.

³² Вогак Константин Андреевич (1887—?) — историк театра, критик, в Студии Мейерхольда вел курс техники стихотворной и прозаической речи.

³³ См.: Мейерхольд и другие. С. 334—335.

³⁴ Фетисова Ксения Александровна — училась в школе Московского Художественного театра, осенью 1908 г. принимала участие в подготовке программы мейерхольдовского театра «Лукоморье», в 1908/1909 гг. — ученица Студии Мейерхольда на Жуковской, в 1913/1914 гг. — в Студии на Бородинской. Исполнительница второстепенных ролей в «Блоковском спектакле» 1914 г.

³⁵ Клепнина Вера Николаевна — училась в школе Художественного театра, в Студии Мейерхольда на Жуковской и в Студии на Бородинской. Одна из исполнительниц роли Незнакомки в «Блоковском спектакле» 1914 г.

³⁶ Сейферт А. К. — ученица Студии Мейерхольда, участвовала в «Блоковском спектакле» 1914 г.

³⁷ На вечере в форме пантомим были показаны две сцены из «Гамлета»: «Мышеловка» и «Офелия» (сцена сумасшествия Офелии).

³⁸ Фребель Фридрих-Вильгельм-Август (1782—1852) — немецкий педагог, создатель системы воспитания детей в раннем возрасте, в котором большое значение придавалось детским играм.

³⁹ РО ИРЛИ, ф. 654.

После первого публичного спектакля Студии, состоявшегося 12 февраля 1915 года,⁴⁰ Ада Корвин писала: «Конечно Вас интересует Студия и спектакль Студии.

Генеральная была очень удачная. Были разные родственники, дети и раненые, публика, в общем, благожелательная и непосредственная. Это передалось к нам на сцену и все играли непринужденно и радостно. Настроение росло в зале и на сцене и было впечатление блестящего, праздничного спектакля (несмотря на то, что это происходило от 4—< до> 8). После репетиции в Биржевой и еще где-то⁴¹ появились благожелательные отзывы. На спектакль продали все билеты, но сидели лица холодно-любопытные, настроенные на довольно скептический лад, которым неловко смеяться на все наивные глупости и веселую ерунду, которыми переполнен вечер и это передалось за сцену и все пошло по заученному образцу, без налета легкости и шаловливости, как на генеральной. Успех был хороший. В прессе писали всякое, и „академия мертвого искусства”,⁴² и „лаборатория алхимика”⁴³ и т. д., а Л. Гуревич воспользовалась случаем показать свое образование⁴⁴ и т. д., словом, как всегда, но в общем хоть вкривь и похвалили. Мне лично выступление Студии не принесло никакой радости. „Valse Mephisto” выкинули, т. к. он разладился из-за этой многобегающей ватаги. Все делали все не так, мне это было тяжело, т. к. я эту вещь любила и так у меня была хоть обрезанная до крайности, но все же интересная центральная роль, в двух др<угих> вещах, где я участвовала роли мои были мне неинтересны. В „Уличных фокусниках”⁴⁵ я изображала „фигуру со змеей”,

⁴⁰ Генеральная репетиция состоялась 9 февраля. Вечер был повторен 2 и 29 марта. В его программу входила постановка интермедии Сервантеса «Саламанкская пещера» (реж. В. Н. Соловьев), этюды и пантомимы («Уличные фокусники», «История о паже...», «Две Смеральдины» (роль одной из Смеральдин исполняла А. Корвин, выступавшая под фамилией Алексеева), «Трагедия о Гамлете, принце Датском», «Арлескин, продавец палочных ударов» и др.). См.: Мейерхольд и другие. С. 408—444; Мейерхольд в русской театральной критике. 1892—1918. М., 1997. С. 293—307, 487.

⁴¹ Обзор отзывов на спектакль был напечатан в журнале Мейерхольда «Любовь к трем апельсинам» (1915. № 1—2—3).

⁴² *Онегин*. Академия мертвого искусства // Биржевые ведомости. 1915. 13 февраля (веч. вып.).

⁴³ См.: *Ш-ч А.* (А. Е. Шайквич?). Театральные алхимики (Студия Мейерхольда) // День. 1915. 15 февраля.

⁴⁴ См.: *Гуревич Л.* 1-й вечер Студии Мейерхольда // Речь. 1915. 15 февраля.

⁴⁵ В. П. Веригина вспоминала занятия в Студии: «Некоторые вещи были сделаны Мейерхольдом блестяще. Например, этюд „Уличные фокусники”, которым он вначале увлекался. Главной фигурой тут была уличная танцовщица — Ада Корвин. Начиналось представление на эстраде. На возвышении влетала танцовщица, именуемая „фигурой со змеей”, и плясала. Вокруг нее располагалась группа: дама, кавалер, дрессировщики ящериц и еще кто-то. Труппа почти тотчас же вступала в действие. Двое дрессировщиков, как бы упустив ящериц, ловили их, распластавшись на полу, и продвигались за ними вперед. Другие комедианты, держа за руки танцовщицу, перелетали с эстрады вниз на просцениум (пространство, оставленное свободным от зрителей). Таким образом, начавшееся наверху действие опускалось вниз, продвигалось вперед с танцем и хлопаньем ладоней по полу и затем снова взлетало кверху: „фигуру со змеей” поднимали на плечи. Беспорядочно действуя, группа скрывалась за дверями зала — как сноп искр, возникший, проблескший и растаявший» (*Веригина В. П.* Воспоминания. С. 211. Ср. то же описание из рукописной редакции воспоминаний Веригиной в сб.: Мейерхольд и другие. С. 422). Другая ученица Мейерхольда А. В. Смирнова писала о выступлении в этой пантомиме Ады Корвин («несплохой профессиональной танцовщицы»): «Под звук бубна

что для меня легко и неинтересно, никакой игры, никаких эмоций, стоять в позе и все тут. В „Двух Смеральдинах”⁴⁶ у меня роль, параллельная с Валей, это тоже связывает, ничего нельзя сделать, если придет в голову, да и вообще Смеральдина не мое *emploi*. После спектакля я как-то была у Мейерхольда и говорила с ним относительно себя в Студии. Не считает ли он меня неспособной к этому и т. д. Он был довольно холоден, сказал, что я сделала шаг вперед в сравнении с прошлым годом, но что я еще не проявила себя, что я должна проявить свою индивидуальность. Мне это было несколько странно, что Всеволод Эмильевич не знает еще моей артистической индивидуальности.⁴⁷ Мне кажется, т. е. я ощущаю, что между мной и им растут огромные ледяные глыбы и рано или поздно я уйду. Все же Студия принесла мне пользу. Я ее люблю и верю, что из нее выйдет совершенно своеобразный фантастический, легкий, блестящий театр. Может быть все в конце концов пойдет и несколько иным путем, чем это сейчас кажется Мейерхольду, но выйдет что-то обаятельное. В том, что Всеволод Эмильевич говорит чепухи, конечно, много и противоречий и всего, но тут ничего не поделаешь. На спектакле было смешение всего, и психологический театр и натуралистический театр и отблески кинематографа и цирка, и *commedia dell'arte*, и Фокинское балета. Словом, лабиринт, в котором легко заблудиться, и я поняла, что не в этом суть, путь Студии идет через все это и мимо этого, он стихийный и подчиняет себе и Мейерхольда. И никто не ходит походкой,⁴⁸ которой учит Владимир Николоевич Соловьев и о его схемах не думает, а когда думает, то получается что-то довольно мертвенное, как геометричес-

она танцевала со змеей — пластично, гибко, отклоняя корпус назад и почти касаясь головой земли, а искусственная змея так и вилась вокруг ее туловища, рук, ног, причем руки были так гибки, что сам казались змеями» (Мейерхольд и другие. С. 422—423).

⁴⁶ Сценарий пантомимы «Две Смеральдины» был сочинен В. П. Веригиной. См. Мейерхольд и другие. С. 377. Об исполнении этой пантомимы Веригиной и Корвин см.: Литературное наследство. Т. 89. Александр Блок. Письма к жене. М., 1978. С. 354.

⁴⁷ Вероятно, неприятие Мейерхольдом пластики А. Корвин, в которой он находил излишнюю «слащавость» (Мейерхольд и другие. С. 421—422) объяснялось не только его неприязнью к «босоножкам», но, прежде всего, ревнивым отношением Мастера, видевшего в своем ученике влияние других учителей, в частности, Далькроза.

⁴⁸ По утверждению В. Н. Соловьева, «основным движением, обязательным для всех персонажей итальянской комедии» был *rodus bessagisus*. «Походка состояла в том, что идущая нога, сильно вытянув носок, прямая, выносилась вперед и ставилась накрест другой ноги впереди нее на возможно высокие пальцы, на языке балетном — полупальцы <...>. Кисти рук скрещены, ладонь одной лежит на тыльной поверхности другой, пальцы прямые, но не напряженные, локти манерно расставлены и приподняты, при каждом шаге руки прижимаются ладонями к сердцу, которое оказывается то справа, то слева, так как руки находят его на стороне той ноги, которая делает свой жеманный шаг вперед. Корпус и голова слегка наклоняются тоже в сторону шагающей ноги. Движение должно быть легким, изящным, но крайне жеманным, одинаковым у мужчин и женщин. Шло оно танцевально и, конечно, под музыку <...>» (Мейерхольд и другие. С. 366). Разработанное Соловьевым движение, по свидетельству В. П. Веригиной, отдаленно напоминало полонез (три шага вперед, один назад). В своих студиях Соловьев, очевидно, опирался на иконографические материалы, фиксирующие движения персонажей комедии масок. Возможно, именно это послужило в дальнейшем основой для выработки Л. Д. Блок особого, «иконаграфического» подхода к изучению истории классического балета.

кая> теорема. Я думаю, что вся беда в том, что ученые книжки, которые проглотил Соловьев, по-ученому испортили и засушили то, что было у старинных итальянцев. Мы ведь знаем, что немецкие книжки, несмотря на свою ученость, всегда наносят вред искусству, их надо как-то расшифровывать. Я напр<имер> чувствую, что близка к разрыву сердца, когда теперь снова Соловьев говорит о сцене ночи,⁴⁹ о стариках, любовниках, дочерях, Смеральдине и т. д., я невольно думаю, что у Соловьева делается рак на языке от всего этого. Мейерх<ольд> иногда вспоминает всех отсутствующих и говорит о них, как о людях, которые хотят, чтобы из Студии вышел театр и т. д.

Как-то даже говорил, что Вас надо выписать.

Думаете ли Вы действительно вернуться вскоре? Как живет К. К. Кузьмин?⁵⁰

После спектакля поступило много новых, все дамы. У нас теперь 7 мужчин и 40 или 45 дам, есть способные, всякие есть.

Даже такой средний господин, как Петровский,⁵¹ восхищался Студией и послал своих учеников и учениц смотреть нас.

<...> 2-го марта будут повторять спектакль Студии. Как-то в Студии Вс<еволод> Эм<ильевич> что-то намекал о каких-то летних планах, а у Вали говорил подробнее о какой-то летней труппе и говорил, что Вы нужны». ⁵²

Первый публичный спектакль Студии, как известно, вызвал резко отрицательный отзыв Блока. Несколько дней спустя, 19 февраля он писал Любови Дмитриевне: «...мне, как всегда, страшно не понравилось *почти* все. <...> Узорные финтифлюшки вокруг пустынной души, которая и хотела бы любить, но не знает источников истинной любви. Так как нет никакого центра, нет центрального огня, который и есть *любовь* и *воля*, — мне и тяжело и скучно от никчемного „легкого веселья“, и я не могу простить подробностей, которые простил бы, мож<ет> быть, если бы меня хоть немно-

⁴⁹ В классе В. Н. Соловьёва большое внимание уделялось восстановлению утраченных приемов сценической игры актеров итальянской комедии масок. В опубликованной программе этого курса, в частности, значилось: «Определение геометрического рисунка в сочетании масок. Усвоение и рождение традиционных *mise en scène* по сохранившимся сценариям.

Восстановление сцен: „ночи“, „города“, „поединка“, „гарема“ как начало самостоятельной работы в области расшифровки основных схем» (Любовь к трем апельсинам. 1914. № 1). См. также статью В. Н. Соловьёва «Опыт разверстки „сцены ночи“ в традициях итальянской импровизированной комедии» (Там же. 1915. № 1—2—3. С. 57—76).

⁵⁰ Госпиталь, в котором в 1914/1915 гг. служила Л. Д. Блок, находился недалеко от расположения полка Кузьмина-Караваева. *Кузьмин-Караваев Константин Константинович* (псевдоним — К. Тверской, 1890—1944?) — актер, режиссер, драматург и театральный критик. Окончил Петербургский университет, в 1912 г. принял участие в постановках Териокского товарищества артистов, художников, писателей и музыкантов под руководством Мейерхольда, участвовал в деятельности Студии Мейерхольда на Бородинской. Режиссерскую деятельность начал в Театре коммуны Коломенского района (Луна-Парк), одним из организаторов которого была Л. Д. Блок. В 1919—1921 гг. сотрудничал в БДТ. Позднее работал в различных театрах Ленинграда. С 1919 г. — в Большом драматическом театре, с 1927 г. — режиссер, в 1929—1935 гг. — главный режиссер этого театра. Был репрессирован.

⁵¹ В школе А. П. Петровского А. А. Корвин преподавала осенью 1914 г.

⁵² РО ИРЛИ, ф. 654.

го „обожгли” тем огнем, в котором все и без которого ничто не мило. Молодые и пожилые люди претенциозно кривляются <...>. Изобретательности настоящей нет, воображение бедное и больное. Жакомино⁵³ — гений рядом с ними. Один его жест стоит всей студии. Неталантливые люди и некрасивая фантазия. О, если бы люди умели сузиться, поняли, что честное актерское ремесло есть большой чин, а претензии на пересаживание каких-то графов Гоцци на наш бедный, задумчивый, умный север, *РУССКИЙ* — есть только *бесчинство*. Все это больно, потому что Мейерхольд — славный, и несчастный калека Соловьев — тоже».⁵⁴

Письма Ады Корвин Любовь Дмитриевна получала в Галиции, во Львове, где размещался госпиталь, в котором она провела 9 месяцев. Служба в госпитале оказалась чрезвычайно важным моментом в процессе осознания себя и окружающей жизни.

Под воздействием пережитого, столкнувшись с реальной жизнью простых людей, по возвращении в Петербург она начала свою деятельность в народном театре.⁵⁵ Однако вскоре становится ясно, что эта деятельность очень далека от «настоящего дела», о котором мечтает Блок и к которому стремится его жена.

С осени 1915 г. Любовь Дмитриевна выступала в больших профессиональных труппах.

Осенью 1915 г. Л. Б. Яворская,⁵⁶ решив возродить свой Новый театр, набирала труппу в Петербурге. В поисках протекции жена Блока обратилась к И. Е. Репину. В ответном письме он писал ей: «Разумеется, я с большой радостью исполняю Ваше желание. Прилагаю письмо к Л. Б. Яворской и очень желаю, чтобы оно было Вам полезно; но, увы, я не смею надеяться, что моему слову о Вас будет придано значение: я только голос из публики. Утешаюсь, что Вы и без моего отзыва завоюете всю симпатию и надлежащую оценку Лидии Борисовны; она как сверх-актриса не может отнестись равнодушно к Вам и уцепится за Вас».⁵⁷

24 июня 1915 г. Блок отметил в записной книжке: «Люба получила летное письмо от Репина» (ЗК, 266).⁵⁸

⁵³ Жакомино (наст. имя Джакомо Чирени; 1884—1956) — итальянский цирковой артист, с 1905 по 1916 г. выступал в петербургском цирке Чинизелли, в Студии Мейерхольда дал несколько занятий по технике циркового жеста.

⁵⁴ Литературное наследство. Т. 89: Александр Блок. Письма к жене. С. 353—354. По поводу отклика Блока на спектакль Студии 3 марта 1915 г. Любовь Дмитриевна писала: «Издали я очень верю и очень хочу увидеть воочию, что делалось эту зиму» (РГАЛИ, ф. 55, оп. 1, сд. хр. 166, л. 31—33).

⁵⁵ Летом 1915 г. Л. Д. Блок участвовала в общедоступных спектаклях в театре Путиловского завода, летом 1916 г. — в спектаклях для солдат Измайловского полка в Красном селе.

⁵⁶ Яворская Лидия Борисовна (урожд. Гюббенст, по мужу — Барятинская; 1871—1921) — драматическая актриса и антрепренерша. Получила известность как исполнительница ролей романтического репертуара. В 1901—1906 гг. — руководительница Нового театра, где шли социальные пьесы Горького, Чехова, Толстого и Ибсена. В 1907—1915 гг. гастролировала по России, выступала в Париже и Лондоне. В 1918 г. эмигрировала в Лондон.

⁵⁷ РО ИРЛИ, ф. 654.

⁵⁸ 25 июня 1915 г. Блок сообщал матери: «Люба хочет попасть к Яворской, Нат<алья> Ив<ановна Манасина>, с которой она говорила по телефону, обещала ей всячески содействовать, а, кроме того, Репин прислал ей очень милое письмо (в ответ на се) и следующее письмо к Яворской (прилагаю)!» (Блок А. Письма к родным. М., 1932. Т. 2. С. 74).

После театра Яворской Любовь Дмитриевна служила в оренбургском театре у известной антрепренерши З. Малиновской,⁵⁹ в псковском театре Т. и Н. Беляевых.⁶⁰ Однако эта служба в театрах, не ставящих перед собой высоких целей, а заботящихся прежде всего о кассовом репертуаре, не приносила удовлетворения.

После 1917 г. Любовь Дмитриевна со всей свойственной ей кипучей энергией включилась в работу по созданию нового театра для народа, который должен был воплотить в жизнь те высокие задачи, которые ставил перед ним А. Блок в своих дореволюционных и послереволюционных манифестах. К участию в этих театрах был привлечен Мейерхольд, однако, по ряду обстоятельств, его сотрудничество в этих начинаниях было кратковременным. Постепенно Л. Д. Блок испытывала все большее разочарование от своей деятельности: новый зритель в театр не шел, классический репертуар со временем заменялся более доступным, не обладающим высокими достоинствами.

С 1 октября 1920 г. Любовь Дмитриевна поступила на службу в Театр народной комедии,⁶¹ возглавляемый С. Радловым, учеником Мейерхольда, хорошо знакомым ей по летним спектаклям в окрестностях Петербурга, по Студии Мейерхольда и по сотрудничеству в театрах для народа после 1917 г. Ко времени прихода в Народный Дом Сергей Радлов был признан самым «левым» петроградским режиссером⁶² (Мейерхольд, арестованный денкинцами, в 1919—1920 гг. находился в Новороссийске). В своем театре, используя приемы итальянской комедии масок, с которыми он ознакомился в Студии Мейерхольда, Радлов широко применял традиционную технику народных театров, привлек в свой театр цирковых артистов, акробатов и клоунов, представивших в драматическом спектакле утраченное умение владеть своим телом, ввел актерскую импровизацию. Любовь Дмитриевна была увлечена новым театром и отдавала ему все свободное время. Она была занята в нескольких спектаклях театра: в «Виндзорских проказницах» Шекспира (мистрис Форд),⁶³ в «Проделках Смеральдины» (Смеральдина),⁶⁴ участвовала в подготовке «Господина де Пурсоньяка»⁶⁵ Мольера и в готовящейся постановке комедии Плавта «Близнецы».⁶⁶

⁵⁹ *Малиновская Зинаида Александровна* (1857—?) — драматическая актриса и антрепренер. В 1887 г. — актриса московского театра Корша, с 1894 — антрепренер. Держала антрепризу во многих провинциальных городах — Ярославле, Воронеже, Рязани, Нижнем Новгороде, Вильно, Оренбурге (1914—1916 гг.), Баку и др. В возглавляемых ею труппах служили крупные актеры: Н. И. Соболевский-Самарин, П. Н. Орленев, Н. Н. Ходотов и пр., гастролировала В. Ф. Комиссаржевская.

⁶⁰ Т. и Н. Беляевы летом 1917 г. получили антрепризу в летнем театре городского сада в Пскове. См.: *Галанина Ю. Е.* Письма к Блоку из Пскова (в печати).

⁶¹ РО ИРЛИ, ф. 654, оп. 8, ед. хр. 91, л. 4 об.—5.

⁶² *Золотницкий Д.* Сергей Радлов: Режиссура судьбы. СПб., 1999. С. 14.

⁶³ Отзыв об игре Л. Д. Блок см. в рецензии В. Шкловского: *Жизнь искусства*. 1920. 12 ноября. № 607. С. 1. См. также: *Гурьев Г.* Настоящий Шекспир // *Известия Петроградского Совета*. 1920. 15 ноября. № 256. С. 2.

⁶⁴ *Мовишензон А.* «Проделки Смеральдины» // *Жизнь искусства*. 1920. 28—29—30 декабря. № 643—645. С. 1.

⁶⁵ В середине марта 1921 г. сообщалось, что Л. Д. Блок готовит роль Нирины в комедии «Господин де Пурсоньяк» (*Жизнь искусства*. 1921. № 691—692—693. 12—13—15 марта. С. 2).

⁶⁶ *Жизнь искусства*. 1921. № 736—737—738. 21—22—24 мая. С. 1.

В те годы критика постоянно сравнивала театр Народной комедии с другим петроградским театром — Большим Драматическим театром,⁶⁷ в котором с февраля 1919 г. служил Блок. Под его руководством был создан «театр высокой драмы: высокой трагедии и высокой комедии». Этот театр решительно пошел по пути ломки развлекательно-бессодержательного репертуара, который все более утверждался в театре Радлова. Для Блока был неприемлем отказ Радлова от литературного текста, его замена свободными актерскими импровизациями «на темы» того или иного драматического произведения.⁶⁸ В своей театральной программе поэт отвергал путь сценических исканий, экспериментов, который был определяющим у Радлова.

Для Блока, ищущего музыкальный ритм во всем, постановочные средства спектаклей для народа должны были соответствовать классическим образцам реалистического театра. Эти приемы не вполне удовлетворяли Любовь Дмитриевну, ее влекли эксперименты на театральной сцене. Сотрудничество в театре Радлова продолжилось до весны 1921 г., когда болезнь мужа заставила Любовь Дмитриевну отойти от театра.

Кончину А. Блока 7 августа 1921 года Любовь Дмитриевна перенесла крайне тяжело. Она пережила глубокий кризис, заставивший переоценить собственные творческие взгляды. Она все более убеждалась в правильности непримиримой и бескомпромиссной художественной позиции Блока, настаивавшего на необходимости высокого искусства (классической драматургии, соблюдении художественных канонов в постановках).

После смерти Блока на сцену Театра народной комедии Любовь Дмитриевна практически не выходила. Однако когда театр был закрыт, в 1922 г. ее сотрудничество с Радловым продолжилось в его Студии, открытой для воспитания новых актеров.

Однако именно в Студии обострилась противоположность творческих установок режиссера и Л. Д. Блок. Новая программа Радлова, по которой велось преподавание в Студии, была раскрыта в его статье «О чистой стихии актерского мастерства» (1923).⁶⁹

Считая главным лицом в театре актера, Радлов сосредоточивал внимание на воспитании актерской техники, которая рассматривалась изолированно от какой-либо смысловой наполненности. Содержание пьесы, психологические мотивировки поведения, даже жизнеподобие движений как бы теряли всякое значение. Внимание Радлова было сосредоточено на некой сверхвыразительности человеческого тела. Добиваясь скульптурной выразительности актера, «чистого движения», он требовал смещения естественных анатомических осей позвоночника, что вело к полному отходу от свойственной человеку пластики движений, напомидало вычурный дека-

⁶⁷ Шкловский В. Шекспир на подмостках Железного зала // Жизнь искусства. 1920. 19—21 ноября. № 610—612. С. 1.

⁶⁸ В октябре 1920 г. в докладе «Производственная программа Театра народной комедии» Радлов утверждал, что драматургия Ибсена, Чехова, Шиллсера, Гюго «чужда неискущенному уху народного зрителя <...>. Преобладание зрительного начала естественно отводит слову роль пояснителя действия и посредника между актером и зрителями» (Советский театр. Документы и материалы. 1917—1921. Л., 1967. С. 398).

⁶⁹ Арена: Театральный альманах. Пб., 1924. С. 93—102.

дентский излом фигур. Подобного рода упражнения проводились и в области «чистого звука», «чистой эмоции».

Эти эскизы у Радлова напоминали занятия в мейерхольдовской Студии на Бородинской. Однако у Радлова предельная отвлеченность упражнений доводила до крайности идеи Мейерхольда, искажая их, превращая в мертвую схему (имеются сведения о том, что Мейерхольд, увидевший работы Радлова, «набросился на Радлова, обвиняя его в плагиате, кричал, <...> что все, что он видел, бездарно, а мысли украдены у него»).⁷⁰

Именно эти формалистические приемы Радлова породили неприятие со стороны Любви Дмитриевны.

В архиве Л. Д. Блок в ИРЛИ сохранился комплекс материалов, связанных с ее сотрудничеством с Радловым. Это, прежде всего, два неизвестных письма жены Блока к Радлову, в которых наиболее ярко раскрывается противоположность их взглядов.

Через год после смерти Блока Любовь Дмитриевна писала Радлову, что режиссер отходит от задач высокого искусства, от стремления воспитать «человека вселенной», от высокой литературы, его задачи более просты, приземлены и доступны — используя приемы народного театра, создать доступное «провинциальное» искусство: «Сколько говорил Ал<ександр> Ал<ександрович> о „провинциальности“ всех наших специфических „театральных“ точек зрения (нашего кружка, вышедшего из Мейерхольда)! Конечно, свое захолустье, своя Кинешма в стране искусства <...>. И как тесно, и как скучно, и какая глушь! И подумаешь, что в нашей воле зафрахтовать (если у нас есть голова и сердце — единственное условие) корабль с драгоценным грузом (литературное произведение), и с ним отдаться и волнам, и ветру, и далям в Океане искусства, — и предпочитать мелочную торговлю в Кинешме — строго „театральные“ измышления — все равно кого!

<...> Познакомились мы с Вами в глухой „провинции“; но я никогда не забывала, что родина моя не там. Ваша — тоже нет, конечно, мы „земляки“. Как же я поверила в Вас: как „провинциалка“ или в „земляка“? <...> Мне необходимо видеть, что Вы сделаете из своего нового театра».

В другом, недатированном письме Любовь Дмитриевна писала:

«Дорогой Сергей Эрнестович,

Опять осаждаю Вас соображениями. Уверены Вы, что хотите „левого“ искусства? Тогда идите до конца, ищите *не эмоционального* в театре, как ищут наиболее смелые в живописи. <...> Продолжаю считать Ваши „формулы“ великолепными, открывающими богатые возможности. М<ожет> б<ыть>, пойму и Ваши воплощения, если прямо скажете, что идете к „Новому“, разрывая с традиционным театром так же решительно, как порвали живописцы со старой живописью. <...>

Как раз последние дни у нас дома были разговоры о „левом“ (честном) искусстве. Мне ясны его устремления, я даже реально себе представляю состояние духа, желающего искусства вне эмоции (не для себя, конечно; каждой каплей крови я связана со старым и Великим искусством).

⁷⁰ Ходасевич В. Портреты словами: Очерки. М., 1987. С 140.

От Вас жду определенного ответа: тут Вы или там? Серединки на половинке для Вас не допускаю, веря в значительность Вашего таланта.

Из наших разговоров я могу вынести надежду, что Вы не в силах поврать со „старым” театром, имеющим целью „содержательность” (ценную) спектакля — от трагедии Вы не откажетесь. Мне кажется, я нашла, что Вам нужно делать, в таком случае, с Вашим стремлением очистить движение. Вам следует строго разграничить две области: игра актера и тренировка тела в известном направлении, т. е. Вам надо создать свою систему гимнастики, свой „Экзерсис”, которым Вы приучали бы учеников желательным для Вас образом. Сценки такого типа, как они разыгрываются у Вас сейчас, очень губельны для актера, я Вам уже говорила это мое мнение: они обладают всеми средствами покойного декадентства — кто-то, где-то, когда-то делает что-то „страшное” (непременно „страшное”) без всякого труда. Если же брать настоящий сценический матерьял: известно кто (образ), где и когда (couleur local) производит сценические действия (игра) — то освещать, пронизывать все это подлинное точными формулами — это уже будет совсем другого порядка работа; во сколько раз более трудная (искусство трудно!), но и убедительная, достоверная. Но эта работа — уже отдаленная ступень. Я предлагаю Вам серьезные, большие масштабы — ну, курс года на три, на четыре. Вырабатывать знающих хотя бы ремесленников, не говоря о художниках, нельзя так же быстро, как блины печь. С одной стороны — строго и сознательно заниматься чистой культурой тела (1) общая подготовка, 2) тренировка по Вашей системе). С другой — воспитывать душу и творчество актера. И в результате уже искать ваши формы в движениях *живого актера*, а не „человекоподобного”. Уверяю Вас, в актере они найдутся совсем не похожими на то, что делается в Студии. Я уже вижу их и вижу прекрасными, *п<отому> ч<то>* они будут полны значения, полны того „верую”, что искал вездe Ал<ександр> Ал<ександрович>, противопоставая ему „фальшиво” (очень широкое понятие в его языке). Они не будут напылены поверх актера, они будут „выстилизываться” из человека, как умела делать это готика с людьми, животными и растениями. Все — неукоснительно реально, а линий всего две-три.

Конечно, Студия принесла Вам уже громадную пользу — ученики своими работами разъяснили Вам Вашу систему довольно подробно. Почти наверно, среди них найдутся желающие работать так же отвлеченно-теоретически и дальше, из тех, из кого не выйдет актеров.

Эта своя, интимная лаборатория не должна совпадать со Студией и ее работы не должны происходить в присутствии учеников — „малых сих”, которых не должно „соблазнять”. Если „воспитание” актера Вас не привлекает — вы должны честно *не* принимать начинающих, должны ограничиться лабораторией, где будут такие, кому или нечего терять, или которые пожертвуют собой. <...>

Из хаоса виденного я все больше выделяю *Вашу* работу и на все, что мне очищается, я говорю „да” с большим увлечением. Актер и режиссер извлекают удивительное из идеи третьего измерения, из понимания одних движений, как построенных на принципе „углов”, других „круглых”; „очистить” движения давно пора, и вы на верном и прекрасном пути. Я пони-

маю теперь, Вы видите свою правду, свое, в том, что делается в Студии, несовершенства относите к началу дела, что „не успели” еще доработать. Вот тут мои опасения: доработают ли. Идя только так, не возникнет ли необходимость рано или поздно подвести твердый фундамент, и не будет ли *поздно*? Вы говорите: „как”, а не „что”. Но Вы не показываете, „как” ученики должны сделать, „что” вы от них ждете, Вы не ищите эту „очищенную” технику, Вы только указываете цель. Они-же неопытны, не знают простейшего <...>. Каждый по-своему. У всех один общий недостаток всех учеников всего мира: нет экономии ни своих средств, ни внимания зрителя; тормозятся. Нагромождают двадцать жестов, там, где, в сущности, нашли один, боятся простоты, думают, усложняя, сделать выразительней, и — мельчат.

<...> Вероятно, мы безнадежно разойдемся на вопросе об импровизации, и это теоретическое разногласие не позволит нам работать вместе. Я Вам прямо скажу, после посещения Студии я чувствую какой-то *долг* помочь Вам воплотить найденное Вами...».⁷¹

Возможно, именно после этого письма Любовь Дмитриевна начала сотрудничать в Студии Радлова.

19 сентября 1922 г. газета «Жизнь искусства» сообщила: «Л. Д. Басаргина-Блок взяла на себя преподавание ряда предметов в Студии С. Э. Радлова, с которым она сотрудничала в течение сезона 1920—21 в театре Народной Комедии. В ближайшее время Басаргина-Блок начинает работу с вновь принимаемой в Студию младшей группой учащихся».⁷²

Любовь Дмитриевна вошла в Студию Радлова на правах опытного педагога. Она продолжала резко возражать против того, чтобы строить искусство на сухой и отвлеченной схеме. Она называла экзерсисы Радлова «чудовищно безобразными явлениями», так как считала, что каждое движение актера, каждый звук его голоса должны быть осмысленны. Это была достаточно независимая позиция, противоречащая критикам, называвшим Радлова «передовым <...> современным режиссером»,⁷³ видевшим в его работах «технику будущего театра».⁷⁴

Летом 1923 г. ученики Радлова представили на суд зрителей свою новую работу — инсценировку романа Э. Синклера «100%». Критика встретила эту постановку доброжелательно, отметив простоту и «убедительность» спектакля, «превосходное» владение актеров «пластикой, звуком и жестом».⁷⁵ Однако реакция Любви Дмитриевны была резко противоположной. В своем обращении к актерам она писала: «Когда я была начинающей актрисой и проваливала роль, старшие товарищи, видя мое отчаянье, говорили мне, что провалы подвигают нас больше на пути совершенствования, чем успехи. Это так. Узнать свои недостатки, узнать ошибки своих приемов или ложно поставленных себе целей — этап важнейший и ре-

⁷¹ РО ИРЛИ, ф. 654.

⁷² Жизнь искусства. 1922. 19 сентября. № 37. С. 8.

⁷³ Беленсон А. О театральных вещах // Жизнь искусства. 1923. № 4. 30 января. С. 10.

⁷⁴ Сторицын П. О Сергее Радлове (Спектакль в Российском институте истории искусств) // Последние новости. 1923. № 2. 15 января. С. 3.

⁷⁵ П<латач> Д. Капитал. Вечер «Красной газеты» // Красная газета. Веч. вып. 1923. № 154. 2 июля. С. 3.

шающий в жизни художника. Потому на всякий провал надо смотреть прямо и широко открытыми глазами, — струсить, замазать — и потеряешь все, чему он может научить, вся предыдущая работа пропала даром.

Я предлагаю и Вам, дорогие товарищи, не дайте пропасть уроку этого спектакля; ведь сделать вид, что все хорошо и мило — ничего не стоит — это много много легче и приятней — это выход и способ отношения или людей равнодушных, или трусов, как страус прячущих голову под крыло от всякой „неприятности”.

Спектакль не дошел совершенно; я сидела в публике (изумительной, умильной, такой, какой только можно желать — молодой, наивной, народной), сидела и меня грызла совесть — камень вместо хлеба. Разберемся, в чем дело.

Я слышала, как в октябре С<ергей> Э<рнестович> Радлов читал лекции младшей группе. Все, что он говорил как профессор, исчерпывает то, что нужно сказать о требованиях и задачах настоящего театрального зрелища, такого, которое можно показать любому зрителю: и снобу, и поэту, и народной аудитории. Пусть будет показан Человек с его вечными страстями, с его вечной незащищенностью перед велениями Рока, перед любовью и смертью, человек во весь рост его психо-физической сущности. Да человек — тема и материал театра, этим сказано и все, и ничего, п<отому> ч<то> это говорят и хотят все, это говорит и С<ергей> Э<рнестович> и Арбатов⁷⁶ — и из этой исходной точки они отправляются по совершенно разным путям. Все дело в пути, каким идти, чтобы привести на сцену Человека во весь его рост. Каков путь Студии?

1) Прежде всего: „смерть автору”. Этот принцип был вполне проведен в данном спектакле. В одну или две ночи Раугул⁷⁷ сварганил из романа „что-то вроде чего-то”, не заботясь ни о каких литературных ни нормах, ни целях — на этой беззаботности в отношении к произведениям словесности ученики Студии строго воспитываются, такое отношение принято и к Шекспиру, и к Шиллеру, а что уж Синклер! Ну — кажется плоды этого параграфа наших дерзновений более чем очевидны — все единогласно констатируют полную элементарно смысловую непонятность всего происходящего.

Это первое, что убивало спектакль.

Второе, что могло бы спасти, но еще более топило — игра. Игра — чисто Студийная, формальная. Равнодушно пропетые „а-а-а!” в минуты страдания, спокойные и глупые кисти лопаточками (Головинская⁷⁸ перед само-

⁷⁶ *Арбатов Николай Николаевич* (наст. фам. Архипов; 1869—1926) — режиссер, был тесно связан с К. С. Станиславским в период основания Художественного театра, служил в Театре В. Ф. Комиссаржевской (1904—1906), в 1908—1915 гг. — режиссер Суворинского театра, после революции был главным режиссером Народного дома в Петрограде, из которого был вынужден уйти Радлов, в 1921—1922 гг. главный режиссер бывшего Александринского театра.

⁷⁷ *Раугул Рудольф Давидович* (1900—1942) — ученик студии Радлова, автор инсценировки романа Синклера, ранее — ученик Мейерхольда из первого приема Курсов мастерства сценических постановок (1919), художник по гриму. В 1924 г. — режиссер в труппе Радлова в Народном доме, позднее преподавал в Ленинградском театральном институте.

⁷⁸ *Головинская Елизавета Дмитриевна* (1890—1958) — драматическая актриса и театральный педагог, окончила школу А. Адашева, 9 лет служила в Передвижном театре П. Гайдебурова, в труппе Театра народной комедии с апреля 1921 г., ближайшая помощница Радлова,

убийством, Фаусек⁷⁹ в монологе, Лавровский⁸⁰ все время), привычка к вычурным и неестественным движениям и позам, во много тысяч раз превышающим интенсивностью выдумки тот актерский, сценический „напор”, который дает в этот момент действующий (Полотнова⁸¹ — вялая игра и слово и — предельно смелые (в смысле пристойности) позы, вся последняя сцена<...>), совершенный 0 вместо лица и мимики — словом, все ясные показатели того внешнего, периферического приема игры, который С<ергей> Э<рнестович> требует и проводит в Студии. Я знаю, что из приличия у нас говорится об „эмоции” — но, заметьте, непременно о какой-то заморской „эмоции” — а о чувстве, о простом и понятном всякому чувстве, про которое мы твердо знаем, где оно у нас есть, и какое оно из себя — ни-ни — не заикаемся!

Воздействие так веденной и так поданной игры — было слишком ярко и слишком болезненно для всякого любящего театр, чтобы повторять мне о нем.

Что мучает сознательно культурного зрителя (но бессознательно, вероятно, и некультурного) во всем спектакле — это общая всей Студии манера держаться — все время на согнутых коленях, с приподнятыми плечами, вытянутой вперед шеей и дугообразной спиной — у меня так прямо шоры на глазах делаются! Вникните хоть в смысл этой посадки, но глаз Ваш уже не видит ее безобразия. Человек — единственное живое существо, максимальное измерение которого — в вертикали, в высоту — у всех животных оно в горизонтали. Значит — все в высоту — по преимуществу человечно (ни Лира, ни Антигону мы не можем себе представить ни маленькими, ни толстенькими). Говоря о своем достоинстве, кланяясь, — человек выпрямляется во весь рост и даже увеличивает его поднятой вверх рукой, унижаясь, — он валется по земле и т. д. Это элементарно и схематично — но уже из этой схемы ясно, что ни чистой девушки, и благородного человека нам не удастся изобразить приемами Студии — в скорченной фигуре всегда будет доля подлости — хотя бы забитости.

Какой же урок вынести из всего этого?

1) В основу спектакля надо брать достойное литературное произведение, не довольствуясь любой импровизацией ученика, — из ничего и выйдет ничего.

2) Начинать игру надо из центра, а не с периферии. Как убедит актер другого в том, во что и сам не верит, — в своем бытии в образе такого-то лица? Как растрогает, сам не растрогавшись? (Спросите любого хорошего актера, которому удастся трогать зрителя — всякий скажет, что первый, кого он растрогает, — всегда — был он сам). Как насмешит — сам не смеясь в душе?

вместе с ним руководила его Театрально-исследовательской мастерской, позднее преподавала в Ленинградском театральном институте.

⁷⁹ Фаусек Наталья Викторовна (1895—1953) — лаборантка Театрально-исследовательской мастерской Радлова, в дальнейшем актриса Театра-Студии под руководством Радлова.

⁸⁰ Лавровский Евгений Евгеньевич (1900—1942) — лаборант Театрально-исследовательской мастерской Радлова, актер Театра-Студии под руководством Радлова.

⁸¹ Полотнова В. И. — ученица Театрально-исследовательской мастерской Радлова.

Путь возникновения всякого сценического проявления (слово, движение) таков: возникшее в уме, в фантазии, намерение воспринимается чувством, которое создает физиологическую форму (теми же путями, как и для жизни).⁸²

Вероятно, после столь резкого выступления оставаться у Радлова Любовь Дмитриевна не могла. Сотрудничество с бывшим учеником Мейерхольда, искавшим своих путей в сухих формалистических эскизах, было прервано.⁸³

С конца февраля 1923 г. Любовь Дмитриевна была приглашена очередным режиссером в клубный «Молодой театр».⁸⁴ Основу репертуара, подобно репертуару Большого Драматического театра, из студийцев которого возник театр, составляла классика. Опыт работы у Радлова многому научил Л. Д. Блок. Театральные идеи, которые Блок проводил в Большом Драматическом театре, стали ей близки, понятны и казались единственно верными. Для Любови Дмитриевны, очевидно, эта работа значила очень многое: она работала в театре для народа, стремилась приучить молодежь к высокому репертуару, постановки осуществлялись в традиционной манере, ничем не напоминавшей о «крайностях» ученика Мейерхольда — Радлова, т. е. в «Молодом театре» вдова поэта фактически пыталась осуществить театральную программу Александра Блока. Казалось, что мейерхольдовские штудии были почти забыты, лишь иногда влияние Мастера чувствовалось в приемах игры и в намеченном репертуаре.

3 мая 1923 г. датирован хранящийся в ИРЛИ составленный Любовью Дмитриевной «План работы „Молодого театра“ на 1923/1924 г.», в котором она писала: «„Молодой театр“ сложился из начинающих актеров и режиссера, объединенных скромностью и строгостью общих задач. Мы не новаторы. Мы понимаем, что если в нас есть подлинно новое, оно скажется тем ярче и убедительней, чем строже и проще будут приемы нашей техники, чем преданнее будет наше ученичество перед великими образцами. Вкусы наши направляют нас к классическому и вневременному искусству. Заговорить его сжигающим сердце языком, обращаясь к открытым душам нашей народной аудитории — вот максимум наших мечтаний. <...> Я уверена в том, что наши спектакли будут здоровой пищей для народной

⁸² РО ИРЛИ, ф. 654. Окончание текста отсутствует.

⁸³ Ошибочность своих исканий осознал и Радлов, постепенно отходивший от умозрительных изысканий в своей мастерской, деятельность которой к весне 1924 г. угасла.

⁸⁴ Театр возник 1 октября 1922 г., первоначально давал спектакли в Смольнинском театре, с февраля 1923 г. переместился в новое помещение за Обводный канал — в Дом просвещения им. Некрасова (б. Дом гр. Паниной) на углу Тамбовской и Прилуцкой улиц. Тогда же и появилось название «Молодой театр». Труппу составили бывшие студийцы актера Большого Драматического театра В. В. Максимова. В труппу входили: Е. Данилова, О. Тестова, К. Жерве, В. Супруненко, О. Лебедев и др. художником был Р. Добужинский, сын знаменитого графика. В конце февраля 1923 г. Л. Д. Блок была приглашена в театр его художественным руководителем Б. Е. Деген-Ковалевским. На нее были возложены функции очередного режиссера. После ухода Деген-Ковалевского Л. Д. Блок приняла на себя художественное руководство театром и осуществила постановки пьес А. Н. Островского «Грех да беда на кого не живет», А. Н. Толстого «Касатка», А. Дюма «Графиня Диана» и А. Ф. Деннери «Старый капрал». После ухода Л. Д. Блок главным режиссером театра стал В. Н. Соловьев. 28 декабря 1924 г. театр был закрыт. См.: *Розина-Лаврова О. С.* О Л. Д. Блок. Воспоминания // РО ИРЛИ, р. 1, оп. 3, сд. хр. 129.

аудитории, не допустить в них какую бы то ни было вульгарность, буржуазность или сухую отвлеченность обязывает меня имя, которое я ношу».

Одновременно был намечен новый репертуар, состоявший в основном из русской и европейской классики, предполагалась даже студийная работа, в план которой была включена «Роза и Крест» Блока.

Летом актеры театра выступали на клубных сценах и летних площадках. Именно тогда в театральном коллективе началось некое «брожение». Молодые актеры мечтали об обновлении театра, об использовании новых сценических приемов. Перед началом нового сезона произошло очередное собрание, на котором выявились назревшие разногласия. Любовь Дмитриевна была потрясена, оскорблена, но уйти перед началом сезона не могла и надеялась, что работа в театре наладится. В ответ на высказанные претензии она заявила об отказе от художественного руководства. В своей речи к актерам, озаглавленной «Реорганизация»,⁸⁵ она, оставляя за собой лишь работу по постановке спектаклей, отменила студийные занятия и уроки актерского мастерства и намеревалась ввести строгую дисциплину.

12 ноября Любовь Дмитриевна в письме актрисе «Молодого театра» Гульде Лавринайтис,⁸⁶ исполнившей заглавную роль в «Графине Диане», писала о необходимости в каждое слово вкладывать точно выраженную мысль, ощущение, окрашенное определенным чувством — в письме читался прямой протест против радловских абстракций в упражнениях с речью и движением.

18 ноября Любовь Дмитриевна написала для сотрудников «Молодого театра» речь о постановке пьесы Э. Толлера «Разрушители машин»⁸⁷ (премьера — 7 ноября), в которой она говорила о конфликте в театре: «Утешение мне одно: талант не даст себя убить; те в Молодом театре, в ком он есть Божьей волей, — рано или поздно очухаются; выйдут из этой передрыги, конечно, с помятыми боками — избавиться от навязанной мертвечины и схематичности не легко настолько же, насколько легко поддаться на их легкость, на скорую удачу на этих путях». Однако голос вдовы поэта молодые «строители новой жизни» не услышали.

Любови Дмитриевне пришлось покинуть театр. Так трагически закончилась ее деятельность на драматической сцене.

Как известно, вскоре вдова А. Блока нашла другую сферу приложения своих сил, знаний и творческой энергии — она занялась историей классического танца. По справедливому признанию современного историка балета В. М. Гаевского, в этой области искусства «за пять лет Л. Блок успела сделать столько, сколько обычный искусствовед может не успеть сделать за целую жизнь», «о классическом танце она знала все, больше, чем кто-либо в ее время, больше, чем многие еще и сейчас».⁸⁸

В это время она пережила период «подлинного творческого расцвета». Достижения Л. Д. Блок в области балета стали естественным продолжением того сложного творческого и жизненного пути, которым шла актриса.

⁸⁵ РО ИРЛИ, ф. 654.

⁸⁶ Актриса Молодого театра в 1923/1924 гг.

⁸⁷ РО ИРЛИ, ф. 654.

⁸⁸ Гаевский В. М. Историк балета Л. Д. Блок // Блок Л. Д. Классический танец: История и современность. С. 7, 14.

Внешне неожиданный поворот на самом деле был связан с ее актерской деятельностью, с занятиями танцем с В. Пресняковым,⁸⁹ с выступлениями в пантомимах Мейерхольда и студиями по основам сценического движения в его Студии. Приверженность Любови Дмитриевны классическому балету объяснялась ее стремлением к искусству больших обобщений. В статье «Образ в балете», как бы продолжая антирадловские выступления, она настаивала на необходимости осмысления балетного образа, выступала против бессодержательного танца.

Но и в годы занятия балетом интерес к драматическому театру не покидал Л. Д. Блок. Мейерхольд оставался для нее одной из важнейших фигур в искусстве. Именно к нему она обращалась за помощью в своих занятиях балетом. В 1931 г. она сочла возможным просить режиссера помочь в приобретении необходимых книг по истории балета.⁹⁰

В эти годы, как и прежде, Любовь Дмитриевна продолжала следить за деятельностью Мейерхольда.

Некогда декларированная Радловым преданность Мейерхольду казалась все более сомнительной. В своем стремлении стать «левее левых» Радлов оказывался вторичен по отношению к Мейерхольду. По заключению Золотницкого, «<...> Было похоже, будто Радлов переставал понимать новаторство учителя. Не поспевал за его поисками».⁹¹ После мейерхольдовской постановки «Леса» бывший ученик обвинил Учителя в «капитуляции» перед «буржуазным реализмом».⁹²

В архиве Любови Дмитриевны в ИРЛИ хранится черновик ее, вероятно, не отправленного письма к Мейерхольду, написанного после того, как Любовь Дмитриевна, отрицательно относящаяся к «левому» искусству, увидела мейерхольдовскую предельно современную постановку «Леса» Островского (1924). Мейерхольд полностью перемонтировал текст Островского, разбив его на 33 отдельных эпизода, изменив их последовательность и введя новых действующих лиц, что вызвало резкие отклики критики.⁹³ С резкой сатирой на «мир Гурмыжской» в спектакле по-мейерхольдовски было соединено «прославление великой, всемогущей, преобразующей жизнь силы театра».⁹⁴ Мейерхольд подчеркнул связь драматурга с народным театром, усилил широту и удаль героев Островского, выделив одновременно лирическую тональность пьесы, по поводу чего его биограф Н. Волков писал: «Была минута, когда через души зрителей прошла волна лирического трепета. Я имею в виду финал третьего действия».⁹⁵ Это

⁸⁹ Пресняков Валентин Иванович (1877—1956) — артист балетной труппы императорских театров, хореограф и педагог. В 1908/1909 гг. вел «пластическую гимнастику» в Студии Мейерхольда на Жуковской, участвовал в постановках Мейерхольда в Доме интермедий, Александринском театре, а также в подготовке спектаклей «Старинного театра» (1911/1912) и театра «Кривое зеркало».

⁹⁰ Переписка Л. Д. Блок с Мейерхольдом хранится в РГАЛИ (ф. 998, оп. 1, ед. хр. 1186).

⁹¹ Золотницкий Д. Пробы. Наставничество. Риск. Студийная режиссура С. Э. Радлова // Студийные течения в советской режиссуре 1920—1930-х годов: Сборник научных трудов. Л., 1983. С. 117.

⁹² Радлов С. Утерянный левый фронт // Жизнь искусства. 1924. № 15. 8 апреля. С. 7.

⁹³ Кугель А. По поводу постановки «Леса» // Рампа. 1924. № 5; Шкловский В. Особое мнение о «Лесе» // Жизнь искусства. 1924. № 26 и др.

⁹⁴ Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 304.

⁹⁵ Имеется в виду сцена лирического разговора Аксюши и Петра.

не только Островский, но больше Островского — русская стихия».⁹⁶ М. Шагинян утверждала: «...Только благодаря Мейерхольду мы получили, наконец, непосредственное чувство текста Островского».⁹⁷ А. Н. Островский, 100-летие которого отмечалось незадолго до этого, и в связи с чем был выдвинут лозунг «Назад к Островскому!», в постановке Мейерхольда предстал современником, говорившим о самом насущном. Премьера спектакля в московском Театре им. Мейерхольда состоялась 19 января 1924 г. Спектакль сразу стал сенсацией, на нем в первые же дни перебивала вся московская художественная элита. Вероятно, Любовь Дмитриевна увидела этот спектакль во время первых гастролей ТИМа в Ленинграде, которые проходили с 16 мая по 24 июня 1924 г. Сохранившийся отзыв Л. Д. Блок представляет большой интерес для понимания ее отношений с Мейерхольдом.

«Дорогой Всеволод Эмильевич,

Позвольте мне высказать словами то необычайное чувство радости и восхищения, которое я испытала вчера и могла передать только восклицаниями.

„Лес” — это то, что я ждала от Мейерхольда, как „Двенадцать” — то, что я ждала от Блока. Это параллель не случайна, эти два гениальных произведения мне кажутся сходными в „фактуре”, в стиле — Вы не согласны?

Монументальное завершение произвола и каприза художника, но в „сущности” — просто „реализм”; венец формы и „стиля” — и скромная верность духу того, что послужило темой произведения. Мне кажется Ваша передача „Леса” вполне „точной” — пусть все академики полетят вверх ногами от этого утверждения. Каждый элемент драмы звучит как у Островского; не только качели,⁹⁸ но и Несчастливцев⁹⁹ имеет именно тот привкус, какой придал ему Островский (конечно — актер несколько пасует перед Вами — вечная Ваша трагедия: Вы бросаете карту — актеру крыть

⁹⁶ Мейерхольд в русской театральной критике. С. 557.

⁹⁷ Шагинян М. «Лес» Мейерхольда // Жизнь искусства. 1924. № 22. С. 6.

⁹⁸ В эпизоде «Лунная соната» комичность ситуации подчеркивалась тем, что «любовный дуэт» ключницы Улиты и Аркашки Счастливецова происходит на качелях, нелесая поза и задравшийся подбородок Улиты придавал иной сатирический оттенок ее томным речам (Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. С. 315; Мейерхольд в русской театральной критике. С. 127). Возможно, Любовь Дмитриевна имела в виду другой эпизод — диалог Аксюши и Петра, взлетающих над сценой на «гигантских шагах». «Сперва качается Аксюша, подавая свои реплики после разбега, при взлете вверх, затем к ней присоединяется и Петр, а когда их любовное объяснение разгорается бурной жадной свободой и счастья — они уже несутся в стремительном полете, высоко взлетая, кружась в воздухе, словно птицы» (Гвоздев А. Лифт и качели (В московских театрах) // Ленинградская правда. 1924. 10 февраля). Б. Алперс в «Еженедельнике академических театров» писал: «...Одно из многих средств, примененных Мейерхольдом в „Лесе” для изменения смысла текста, — пользование механическими аппаратами, „остраняющими” действие (качели, гигантские шаги, гимнастические приборы и т. д.). <...> Благодаря этому приему отдельные куски действия, диалога приобретают новый, обостренный смысл, сам по себе не присущий данному положению или словам» (Алперс Б. Блестящая шутка? «Лес» // Еженедельник академических театров. 1924. № 15).

⁹⁹ Мейерхольд в своем спектакле усилил и сделал едва ли не центральной тему комедиантства, торжества театра над косностью жизни, воплощенную в образах Счастливецова и Несчастливцева. Актеры дерзко вторгались в мир Гурмыжской, мешая все карты «хозяев жизни», по-своему переустраивая жизнь.

нечем;¹⁰⁰ а если бы он имел достаточный козырь на руках — было бы до конца то, что нужно). Пара влюбленных,¹⁰¹ русских, милых, наших, старинных передана ошеломляюще, небывало — и уж это ли не „дух”, это ли не „верность”». Далее письмо обрывается. Среди писем Любови Дмитриевны к Мейерхольду, хранящихся в Российском Государственном архиве литературы и искусства в Москве, подлинник этого письма отсутствует. Было ли оно отослано Мейерхольду — неизвестно.

Любовь Дмитриевна с ее чутьем к современности и тонким вкусом, несмотря на дерзкое отношение Мейерхольда к тексту классика, смогла оценить один из его шедевров.

Уникальность этого письма трудно переоценить. Оно стало заключительным аккордом в ее пути драматической актрисы, в блужданиях между классикой и острой современностью, в ее способности, оставаясь преданной идеалам А. Блока, по достоинству оценить победы Мейерхольда, и оставаться до конца жизни преданной двум этим художникам.

Материалы Л. Д. Блок, хранящиеся в Рукописном отделе ИРЛИ, представляют безусловную ценность, необходимым представляется их введение в научный оборот. Судьба Любови Дмитриевны Блок ярко демонстрирует, как не только в биографиях великих художников, но и в жизни менее значительных фигур отражался общий трагический путь людей начала XX в., преданно служивших искусству.

¹⁰⁰ В своей рецензии на «Лес» В. Блюм писал о роли Несчастливцева, которую исполнял М. Г. Мухин: «...Он тоже совершенно заново намечен постановщиком; к сожалению, до Мухина эти замыслы явно не дошли, и он беспомощно, как говорится „плавал”, нередко вовсе скрываясь под водой... <...> Почти обо всех исполнителях „Леса” приходится сказать навязшее в зубах общее место: трагедия Мейерхольда в том, что ему приходится работать с актерами, которые (по молодости ли, или по нехватке таланта) не могут вместить размеров его дерзновенных замыслов» (Мейерхольд в русской театральной критике. С. 123).

¹⁰¹ Мейерхольд «укрупнил» роль второстепенных персонажей Островского — Аксюши и Петра, превратив их в центральных героев и усилив лирическую тему спектакля.