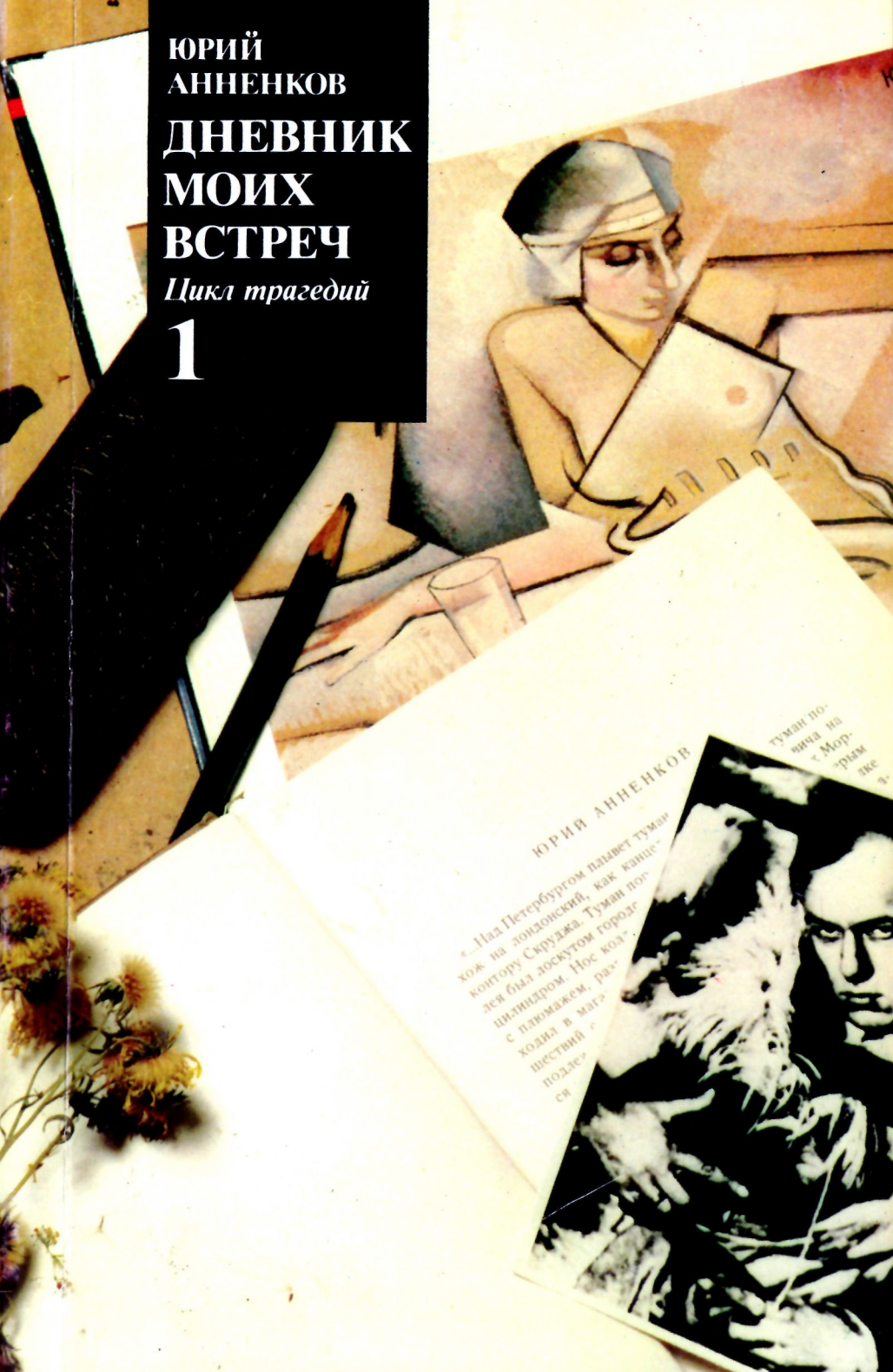


ЮРИЙ
АННЕНКОВ
ДНЕВНИК
МОИХ
ВСТРЕЧ

Цикл трагедий

1



ЮРИЙ АННЕНКОВ

«Над Петербургом плывет туман
кож на лондонский, как канце-
латору Скруджа. Туман по-
сле был лоскутом горюче-
цилиндром. Нос кол-
с плюжежем, раз-
ходил в маг-
шествий с-
подле?»

туман по-
лница на
«Мор-
грам
де

ЮРИЙ АННЕНКОВ

**ДНЕВНИК
МОИХ
ВСТРЕЧ**

Цикл трагедий

ТОМ ПЕРВЫЙ

Москва „Художественная литература“ 1991

ББК 84Р6
А68

Портреты
ЮРИЯ АННЕНКОВА
Вступительная статья
П. НИКОЛАЕВА

Оформление художника
Е. ПОЛИКАШИНА

На обложке:

Ю. Анненков. Фотография, 1920 г.
Портреты Е. Б. Анненковой (1917),
А. А. Ахматовой (1921), В. Э. Мейерхольда (1920-е гг.),
Ив. Пуни (1920-е гг.).

А 4702010000-237 КБ-48-26-90
028(01)-91

ISBN 5-280-02314-0 (Т. 1)
ISBN 5-280-02315-9

© Вступительная статья. Николаев П. А., 1991 г.
© Оформление. Поликашин Е. А., 1991 г.



Алексей Ремизов

Алексей Ремизов и Сергей Прокофьев

Алексей Михайлович Ремизов был моим парижским соседом: он жил на улице Буало, в доме № 7. В том же доме жил и мой давний друг (еще со времен "Кривого Зеркала") Н. Евреинов, а сразу же напротив, по другую сторону улицы, — один из основателей сионизма, доктор Д. Пасманик, с которым я познакомился и очень близко сошелся в одном пансионе над Ниццей, где мы оба жили в 1929 году, и с террасы которого, сквозь виноградники, открывался незабываемый вид на Средиземное море.

Но Ремизова, или, вернее Ремизовых, я знал еще в период Первой Мировой войны и в первые годы революции, в Петербурге. Я помню комнатку Алексея Михайловича в их квартирке на Троицкой улице, недалеко от ее впадения в Невский проспект, где, на одном углу, помещалась булочная и кофейная Филиппова, а на противоположном — ресторан-бар Квисисана. Я не говорил тогда по-итальянски и никогда не задумывался о том, что значило это название: Квисисана? Но вот, однажды, Алексей Михайлович сказал мне:

— Пойдем, пожалуй, посидим там, где так оздоравлиют.

Я не понял. Он объяснил мне:

— Так, ведь, это-же — *qui si sana*.

Я понял и удивился своему невежеству. Впоследствии, блуждая по Италии, я встретил в нескольких городах рестораны под названием *Qui si sana*.

Мы часто просиживали с Ремизовым в петербургской Квисисане. Иногда захаживали к Филиппову, перехватить один-другой пирожок с капустой, с рисом, и в особенности, с яблоками. Мы присаживались в Квисисане к столику, заказывали скромно чай. Посетители косились на нас, то-есть — скорее на Ремизова. В его внешности, очень своеобразной, было, мне казалось, что-то от ежика, принявшего человеческий образ: в походке, во взглядах, в поворотах головы.

В наших беседах встречались имена Федора Сологуба, Василия Розанова, Вячеслава Иванова, Георгия Чулкова, Николая Бердяева, Павла Щеголева, конечно — и Андрея Белого, Александра Блока, а также — Николая Рериха... О Рерихе Ремизов писал:

"Н. К. Рерих — знает всю доисторическую историю, 200.000 лет смотрят через его каменные глаза"

О Блоке — еще удивительнее:

"Квартира в пять комнат. Две заперты — мебели не хватило... — Зачем, говорю, вам пять комнат?"

— Когда большая квартира, — виновато отвечает Блок, — из кухни ничего не слышно...

Рояль пепельно-зеленый, привинчен к стене, ножками не касается пола.

— А как же играть?

— Лунными руками.

И появляется весь в белом, синие глаза, похож на Блока, но губы тонко сжаты. Сел за рояль и, не сводя с меня глаз, будто читая с моего лица ноты, начал играть, пальцы розовые.

И еще четверо похожих, белые, они вышли из звуков, и, сплетаясь, закружились. И я невольно верчусь с ними и чувствую, как весь я переменялся: мое лицо перелистывается, как ноты.

И мы впятером, кружась, подымались над роялем к потолку, а потолок улетает, и не потолок уж, а над нами ночь.

— Куда мы?

— На луну! — отвечает Блок...

Стихи не написаны, а наклеены... Читает Блок. И мы летим... Я повернулся на спину, лечу, как плыву..."

Ни Гагарина, ни Титова тогда еще не было.

Блок жил. Его поэзия — тоже, уносившая нас очень далеко, хотя "Спутников" тоже еще не существовало. Поэзия сильнее и дальновиднее "Спутников", хотя и значительно старше их.

О себе Ремизов писал:

"Фамилию мою *Ремизов* надо произносить с ударением на Е, а не на И: *Ремизов* происходит не от глагола *remette* (*remis*), а от колыбельной птицы *ремеза*, о которой в колыбельках (древних святочных песнях) сложен стих. В Германии же меня по другому кличут: одни — *Remesdorf* (*Kalenderdichter aus Tiergarten!*), другие, это те, что меня за китайца признают, те просто — *Remiso*. Во Франции я вроде как испанец — *Alexis Remos*..."

Впрочем, мы разговаривали на самые разнообразные темы: о древнеславянской языковой фонетике, о лубочном искусстве (о лубочном искусстве любил также разговаривать Кустодиев). Наши разговоры с Ремизовым часто переходили на болтовню: о расплывчатости облачных контуров в небесной синеве; о загадочности и ритме теней, падающих на дорожную пыль от деревьев; о разнице между воскресными прогулками и прогулками в будничные дни... Эта почти беспредметная "болтовня" привлекала меня больше всего, я ею заслушивался. У Ремизова была особая манера говорить: он в сущности не говорил, а щебетал. Он щебетал так же, забавно улыбаясь из-под очков, о раскрашенных девицах из Квисисаны, которая в этой части города была их штаб-квартирой; он щебетал, конечно, и о войне. Мы жили во время войны.

Однажды, проходя вдвоем по Литейному проспекту, вдоль Литейного завода (против Шпалерной улицы), где у его стен были выставлены старинные, разгравированные и украшенные барельефами пушки и мортиры, Ремизов сказал мне, взглянув на них исподлобья:

— Какие прекрасные скульптуры... когда они не стреляют!

Почему некоторые фразы запоминаются наизусть, а другие, часто — гораздо более существенные, забываются навсегда?

О войне Ремизов писал:

"Как только человек соединяется с другими людьми, он теряет власть над собой, управляет обществом, а не человек. Скажем, мирный человек, а вдруг заставили идти на войну? Кто заставил? Какой закон выше воли отдельного человека? До сих пор не понимаю, как это возможно?"

О войне многими написано бесчисленное и по разному. Илья Эренбург — в книге "Лик войны", изданной в Софии российско-болгарским издательством, в 1920 году, говорил:

"Ничего в этом нет жуткого, великого, таинственного, а только забавно вскинутые руки, да труп, который мешает ходить. И говоря откровенно, наплевать. Je m'en fiche".

Но о войне мы с Ремизовым говорили довольно редко. Не хотелось.

* * *

Девиз из Квисисаны Ремизов дружески называл "кикиморами". К столикам завсегдатаев "кикиморы" присаживались просто так, по знакомству, без задней мысли. Присядут, покалякают, выкурат папироску и отойдут.

— В общем, такие же грешные, как мы все, — смеялся Ремизов, — у меня, в общем, за что-то другое, тоже в жизни желтый паспорт.

Алексей Михайлович был всегда шутником. В своем дневнике он записывал, например:

"Именины Варвары Дмитриевны Розановой.

Сыт, пьян и нос в табаке! — все, как полагается.

Вымазал нос табаком Вячеславу Иванову. А после ужина перевернул с помощью именинницы качалку с Н. А. Бердяевым. Бердяев ничего, только кашлянул, а Андрей Белый от неожиданности финик проглотил".

Если мы долго засиживались в Квисисане, то туда приходила жена Ремизова, Серафима Павловна, "забрать, — как она выражалась, — Алексея Михайловича за поздним временем". Она ухаживала и присматривала за ним, как мать или нянька, а он всегда был послушен, как ребенок.

В те годы писательская известность Ремизова стояла уже на очень высоком и вполне заслуженном пьедестале. Филологическая сложность или даже вычурность составляли не только форму его произведений, но в той же мере и их содержание. "Когда краски у живописца принимают только служебный характер, его живопись теряет свои качества".

Это — точно воспроизведенные слова Алексея Михайловича. Он писал:

"Я никогда не мог рассказать, как было в действительности. Скелет жизни беден (он прост), украшение этого механизма — цвет жизни. Когда я слышал, как рассказывают о каком-нибудь происшествии, мне всегда казалось мелко. Я никогда не мог передать рассказанное слово в слово, я рассказываю по-своему — украшая уже этот скелет, так как для меня рассказанное уже было скелетом. Это тоже основа работы над материалом".

Ремизов любил встречаться с Велимиром Хлебниковым, филологическим изобретателем.

— Разговаривая с Хлебниковым, — объяснял Ремизов, — мы *разбираем* слова.

Откуда, из какой литературной дали пришел к нам Ремизов? Он писал:

"Из оркестра Гоголя вышли: Достоевский, Аксаков, Салтыков-Щедрин, Тургенев, Писемский, Мельников-Печерский".

Но если мы можем добавить: Лесков, Ремизов и, в какой-то мере, Сергеев-Ценский, то сам Ремизов видел свои истоки значительно дальше и с иными разветвлениями. Вот:

"Мой путь: Слово о полку Игореве, Житие протопopa Аввакума, Сны Льва Толстого (кстати сказать, по изобразительности единственные!)"

Что же касается Хлебникова то он пришел к нам из потустороннего мира, он был столько же русским поэтом, сколько всеобще-филологическим, звуковым.

* * *

Шел 15-год. В Петербург приехал Эмиль Верхарн.

Зал Тенишевского училища, на Моховой улице, был переполнен писателями, художниками, театральными деятелями и вообще — русской интеллигентской элитой, когда Верхарн произнес свою полулитературную, полуполитическую речь. Я помню до сего дня его начальную фразу:

— *Le monde est fait d'astres et d'hommes...*

Это было очень поэтично, тем более, что "Спутников", то-есть реальности, тогда еще, как я говорил, не было. Но война была зато в полном разгаре.

Поздно вечером того же дня артистический мир Петербурга чувствовал Верхарна в "Бродячей Собаке". Как на всех подобных вечерах, было очень много выпито (хотя водка была уже запрещена), собравшиеся галдели, подымая стаканы и рюмки в честь иностранного гостя, и, наконец, пошли с ним целоваться. Если нам, русским, это казалось привычным, Верхарн совершенно растерялся. Не забуду, как поэт Константин Олимпов, сильно "на взводе", в братском порыве и с бутылкой вина в руке, с энтузиазмом набросился на Верхарна, целуя его во все щеки, в губы и даже в нос, так что Верхарн едва удержал пенсне.

Я случайно сидел за столиком Ремизова. Шепнув мне на ухо:

— Зачмокали царя заморского, несмотря на усы! Не могу! — Ремизов встал и ушел домой.

* * *

1916 год принес мне, может быть, самые интересные встречи с Ремизовым. Он просил меня сделать декорации и костюмы к сказочно-мистическому балету ("Русалия на тибетскую легенду"), "полу-сон, полу-явь" — "Ясня". Что такое Русалия? Ремизов поясняет:

"Русалия — плясовое музыкальное действо... Танец по-русски: пляс — плясун — плясать — пляска... В слове пляска — плеск,



Ю. А.

"Бродячая Собака"

Эмиль Верхарн

плесканье... С именем Русь начинается пляска. Русалия и есть русское плясовое действие. Русалия называется балет".

Ремизов обратился также к Сергею Прокофьеву, чтобы тот написал музыку. Постановку взяла на себя Ольга Осиповна Преображенская. Имя театрального предпринимателя я забыл.

Мы стали встречаться почти ежедневно. С этих же дней началась моя дружба с Прокофьевым. Тогда же я познакомился и с Преображенской.

Как сейчас живы передо мною герои "Ясни": сама Ясня, Алит, Ноя, Пидарейка, Старец, Служка. Как сейчас я вижу декорации: просцениум, комната Алита, комната Ясни, "вершинная синь", кумирня.

Наша работа объединяла нас не только днями, но и ночами. В особенности — Ремизова, Прокофьева и меня. Это было время, когда начинались уже продовольственные нехватки. Вести с фронта становились все более и более пессимистическими. Народные демонстрации недовольства и волнения вспыхивали то там, то сям. Несмотря на мало утешительные предчувствия, мы работали усердно и весело, как все, кто молод. Изобретательный остряк и шутник, Прокофьев, высокий, худой, с рыжими и плоскими волосами, с галстук-бабочкой, забрасывал нас анекдотами и каламбурами, вызывавшими гомерический смех. Порой, когда Прокофьев садился у рояля, эти остроты превращались в музыкальное балагурство: способность Прокофьева придавать звукам комический характер была исключительной, и, может быть, единственной в своем роде. Его пальцы виртуоза извлекали из клавиатуры акценты настолько красноречивые и парадоксальные, что у нас создавалось чудодейственное впечатление, что мы слушаем человеческий разговор, а не музыку. Впрочем, Ремизов был тоже неподражаем. Его толкования, его словесные сочетания, переломы, изгибы — бывали иногда настолько изобразительны, что казалось часто, будто передо мной раскрывается иллюстрированная книга. Я испытывал это при встречах с Ремизовым и до и после нашей работы над постановкой "Ясни". Его работоспособность была богатырской, что как-то не вязалось с его игрушечной, ежикообразной внешностью...

Революция прервала нашу работу, и постановка "Ясни" осталась неосуществленной. Мои макеты декораций и костюмов, были приобретены петербургским Декоративным Институтом, основанным в свое время Л. И. Жевержеевым, создателем Троицкого театра Миниатюр (тоже на Троицкой улице), театральным коллекционером и фабрикантом парчи, имевшим свой магазин в Го-



Ю. А.
1933

Сергей Прокофьев

стинном Дворе в Петербурге (и в провинции), и одевавшим d эту парчу священников всей России. Где находятся сейчас мои макеты и существует ли еще этот Институт — я не знаю. Мне неизвестна также участь прокофьевской партитуры "Ясни".

С балетами ("русалиями") Ремизову, вообще, не везло. В конце 1912 года он начал подготавливать "петербургскую русалию" — Алалей и Лейла — "волшебный балет", с музыкой А. К. Лядова, в постановке В. Э. Мейерхольда и в декорациях А. Я. Головина. Либретто Ремизов подписал именем Куринаса. На этот раз, война 1914 года остановила постановку. В том же году умер Лядов, и его партитура не была никогда найдена.

Такая же участь постигла русалию "Гори-Цвет", на музыку Гречанинова.

* * *

Годы "военного коммунизма" довели многих из нас до полной нищеты, несмотря на "ученые пайки" и на всякие усилия и ходатайства добрейшего Максима Горького. Никакой "Квисисаны", ни филипповских пирожков с грибами, ни чаю. Вместо сахара — аптечный сахарин. "Кофий из голубинового помета" (Ремизов). "Ободранный и немой стою в пустыне, где была когда-то Россия... Все, что у меня было, все растащено, сорвали одежду с меня" (Ремизов).

Бедный Ремизов и впрямь стал походить на клошара, бродягу. Он обматывал себя тряпками, кутался в рваное трико, одевал на себя заплатанную, в цветочках, кофточку Серафимы Павловны. В этой кофточке, в 1920 году, я нарисовал его портрет, все там же — на Троицкой.

Ремизом позировал мне часа полтора. Мы говорили (втроем — с Серафимой Павловной) о нашем "смутном времени", о гражданской войне, о заплесневелом хлебе, об уличных самосудах, о расстрелах. Мы разговаривали по "не-партийному", а просто — болтали, чесали языком.

Политика, как таковая, нас не занимала. Мы интересовались жизнью искусства, мы жили этой жизнью. Когда жизнь искусства подчиняется тому или другому политическому влиянию, становится их орудием, искусство умирает. На его место приходит дребедень, бесцветность.¹

По лбу Ремизова почти беспрепятственно ползала уцелевшая

¹ См. главу о А. Блоке.

муха. Он моргал, ерзал бровями. Она слетала, но тотчас же снова садилась на лоб. Я не удержался и нарисовал также и муху.

Замятин писал об этом портрете:

"Портрет Ремизова. Голова из плечей — осторожно, как из какой-то норы. Весь закутан, обмотан, кофта Серафимы Павловны — с заплаткой на воротнике. В комнате холодно — или, может быть, тепло только около печки. И у печки отогрелась зимняя муха, села на лоб. А у человека — нет даже силы взмахнуть рукой, чтобы прогнать муху".

Ремизов, однако, воспринимал это иначе. Когда наш сеанс был кончен, Серафима Павловна, взглянув на рисунок, сказала:

— Муху-то и заплатку, собственно, можно было бы и убрать.

— Ни под каким видом! — воскликнул Ремизов, — в наши дни всякое присутствие живого существа, даже — блохи, и, конечно, любая человеческая, заботливость, до заплат включительно — особенно приятны и ценны!

И он добавил:

— Непонятливые часто говорят про портреты: "Карикатурно". Однако, карикатурность — вовсе не недостаток. Чичиков, Хлестаков, городничий, разные Тяпкины-Ляпкины — тоже карикатуры, но этого никто не ставит Гоголю в вину.

Муха и заплатка остались на рисунке.

Впоследствии, на эту тему Ремизов напечатал:

— "По мне: лучший портрет тот, где карикатурно, а значит, не безразлично".

Впрочем, работая над портретом Ремизова, я отнюдь не думал о "карикатуре". Я просто старался, как и во всех других моих портретах, переложить видимое в графические (или — в иных случаях — живописные) формы. Это, конечно, нельзя назвать "воспроизведением натуры". Это только ее графическая (или живописная) квинт-эссенция. В искусстве форма завладевает видимым и осязаемым, завладевает содержанием, сюжетом, и, завладев ими, сама превращается в них.

За мой портрет я был удостоен Ремизовым ордена "Обезьяньей Великой и Вольной Палаты", "Обезвелволпал". Рассказывая это, я раскрываю неговоримое, так как "Обезвелволпал" был "обществом тайным" и знак выдавался "для ношения тайно", выдавался с большим разбором (!) и большой осторожностью (!!), а то еще, того гляди, узнают!

"Обезьянья Палата" возникла еще в 1908 году, когда Ремизов писал "Трагедию о Иуде, принце Искаротском". Обезьяний царь Асыка, герой этой трагедии, награждал обезьяньими знака-

ми и ставил на них свою подпись. После постановки "Иуды" на сцене, этим знаком, орденом были впервые награждены три режиссера: Ф. Ф. Комиссаржевский, А. П. Зонов и В. Г. Сахновский. В 1908 году я был еще гимназистом. Но лет через пять-шесть, все три первые обезьяны кавалеры стали моими друзьями, а Сахновский (дядя Вася) был даже шафером при моей первой свадьбе.

* * *

Возвращаюсь на минуту к 1916 году, который ознаменовался не только безрезультатной подготовкой "Ясни", но также событием, весть о котором мгновенно облетела весь мир: убийство Распутина. Дней через пять после этого я встретился с Ремизовым.

— Угробили чудотворца, — сказал он, улыбнувшись: — следует, может, выдать этим старателям орден Великой Обезьяньей Палаты? А? За любовь к родине?

Но, подумав секунду, произнес:

— Впрочем, кто его знает? вдруг он еще очухается и проснет-ся? а?

* * *

Воспоминания наталкиваются одно на другое, и я не могу от них уклониться.

В 1915 году, за год до исчезновения Распутина, мне довелось ужинать вместе с ним у одного приятеля моего отца. Принадлежа к высокой аристократии, но придерживаясь весьма либеральных убеждений, этот человек сохранял вместе с тем все условности и знакомства своего социального класса. Среди многочисленных приглашенных — шесть или семь мужчин и около пятнадцати женщин (от двадцати и до тридцатипятилетнего возраста). Центром всеобщего внимания был Григорий Распутин. Вульгарная примитивность этого сибиряка, которому удалось проникнуть в императорскую семью, была нескрываема. Его средневековой успех не доказывал ничего другого, кроме интеллектуального упадочничества Двора, придворных и аристократии. В этом смысле распутинская эпопея чрезвычайно показательна.

На Распутине была деревенская рубаша сомнительной свежести, мужицкие штаны и очень тщательно начищенные сапоги. Жирные, липкие волосы, грязные ногти. Только его глаза, слишком близкие один к другому, почти прилипшие к переносице и назойливо пристальные, могли, пожалуй, объяснить его гипнотическую



Григорий Распутин

силу. Он, несомненно, сознавал эту свою физическую особенность и умел извлекать из нее довольно блистательные эффекты.

Присутствующие с почтительным вниманием прислушивались к каждому слову этого гостя, который изрекал только короткие фразы. Хозяин дома, незаметно для других, иронически подмигивал мне. В моей памяти удержались лишь три или четыре распутинские фразы:

— Водка! — провозгласил он, подымая свою рюмку, — славно питейный напиток!

(Откуда хозяин дома раздобыл тогда водку — я не знаю).

Восторженные "О!" и "А!" раздалась среди ужинавших.

Другая фраза, сказанная с нескрываемой чувственностью, относилась к молодой красавице, к которой Распутин, остановив на ней свой взгляд, протянул указательный палец, длинный, почти до неприличия:

— Когда в тебе проснется дьявол... (благоговейная тишина наступила в комнате)... в тебе будет что-то дьявольское!

Это было его исключительным жанром. Экстаз (искренний и лицемерный) наполнил возгласы приглашенных. Молодая красавица, принадлежавшая к очень знатной фамилии, была потрясена и ликовала...

Чувство справедливости заставляет меня, однако, прибавить, в защиту молодых аристократок, что они далеко не все были так чувствительны. Я дружески знал одну молоденькую и весьма красивую графиню, придворную девицу, жившую в императорском Гатчинском дворце, которая на одном из подобных вечеров, дала при всех пощечину Распутину за его слишком галантное внимание по отношению к ней. Скандал был заглушен, но красавица-графиня, на другой же день должна была покинуть дворец... Сколько мы смеялись с ней в те дни!..

Наш ужин продолжался до поздней ночи.

— Музыка! — закричал Распутин, когда подали десерт и шампанское.

Слово "музыка" в понятии Распутина означало: балалайка, гармонь и цыганские гитары. Но так как у гостеприимного хозяина дома ни балалаечников, ни гармонистов, ни гитаристов не оказалось, Распутин со своей свитой уехал в ночное кабарэ...

Я все же успел за ужином, незаметно от Распутина, набросать его портрет на обратной стороне "меню". Этот набросок был напечатан в России вскоре после Октябрьской революции.

Пустьшное воспоминание, имеющее, может быть, некоторое отношение к трагедии России тех лет, но никак не связанное с

судьбами русского искусства и русской литературы. Впрочем, как мы знаем, о Распутине уже писал и Замятин...

* * *

Снова о Ремизове.

В страшном 1920-м году (а может быть, годом раньше) я шел однажды с Ремизовым, поздно вечером, по Марсову полю, когда неожиданно затрещал пулемет. Обычно было принято в таких случаях немедленно ложиться наземь. Но как-то вышло так, что мы оба устояли на ногах. Ремизов взглянул на меня из-под очков и произнес, соответственно жестикулируя:

— В чем дело? Люди не более чем крупа: чья-то рука посыпает нами землю (жест сеятеля), чья-то метла выметает нас с земли (жест метельщика). Только и всего. Все остальное — философия.

Ремизов был тогда еще далек от старости.

В те же годы — тоже на Троицкой улице — жил издатель Самуил Алянский, о котором я говорил уже в главе об Александре Блоке.

— Я, Жевержеев, Алянский — все на Троицкой. И впрямь — Бог Троицу любит! — шутил Ремизов.

Алянский выпустил ремизовского "Царя Максимилиана" (издательство "Алконост"), с моими рисунками и в моей обложке (1919). Сблизившись с Ремизовым, Алянский организовал издательство "Великой Обезьяней Палаты", для которого я имел честь сделать издательскую марку (издательская марка "Алконоста", впрочем, была тоже моей работы). Издательство "Обезвельволпал" отпечатало, между прочим, ремизовского "Царя Додона" с рисунками Льва Бакста и моими (1921).

Алянский же приобрел у меня портрет Ремизова, так что я надеюсь, что он и посейчас в сохранности.

* * *

"Русскому человеку никогда, может быть, так не было необходимо, как в эти годы (1917-1921) быть в России", — признавался Ремизов.

Мои встречи с Ремизовым не ограничивались, разумеется, Троицкой улицей. Мы часто встречались в "Доме Искусств" — на Мойке, в "Доме Литераторов" — на Бассейной, а также — на заседаниях ТЕО ("Театральный Отдел"), где Ремизов работал рука в руку с Александром Блоком.

Тем не менее, про тот же 1921 год, Ремизов должен был впоследствии рассказать во всеуслышание:

"В конце лета 1921 года по невыносимой головной боли, от которой последний год петербургский пропадал, я вынужден был уехать из России".

Ремизовы покинули убитую Россию, перебравшись сначала в Берлин, до 1923-го года, потом — в Париж, навсегда. Мотивы эмиграции были те же, что и у большинства других. Кто мог смывать — смывался. С горечью, с болью расставаний, со страхом за будущее.

"Вода — основа всей жизни и источник корма — стала убывать, и зацвела тиной. Убедившись в опасной перемене, утки решили покинуть родные места. Странствовать не легкое дело, но лучше домашнего гнета", — писал Ремизов, с ужасом оглядываясь на Россию:

"Вожди слепые, что вы наделали? Кровь, пролитая на братских полях, обеспоадила сердце человеческое, а вы душу вынули из народа русского... Русь моя, ты упала, не поднять тебя, не подымешься! Русь моя, русская земля, родина беззащитная, обеспоаженная кровью братских полей, подождена горишь!"

Здесь Ремизов ошибался в одном: "Вожди" отнюдь не были "слепы": они прекрасно видели свою цель и делали то, что считали нужным.

В наших встречах произошел длительный перерыв, так как я оставался в Питере (да и в Москве, и во всей бывшей России) до осени 1924 года. Когда я откатился от советской границы, Ленин был уже забальзамирован семь месяцев тому назад.

Приехав в Париж, я поселился на улице Буало и стал, таким образом, соседом Ремизова. Я часто бывал у Ремизовых — и просто так, и — по литературным делам. У них всегда, как еще в Петербурге, царил очень "ремизовский" теплый уют.

— Винца? — спрашивал Ремизов, — али, поди, чего другого?

Серафима Павловна удалялась в кухню, Ремизов расставлял посуду на столе, и, с пугливой улыбкой в сторону кухни пришепывал:

— Не разбить бы чего, неровен час, а то — достанется!..

Последние мои "деловые" встречи с Ремизовым относятся еще к 1945-му году. Французское издательство "Quatre Vents" обратилось ко мне с просьбой указать компетентного переводчика для рассказа Достоевского "Скверный анекдот", который я должен был иллюстрировать. Я вспомнил фразу Ремизова:

"Жгучую память сохраняю о Достоевском — первой прочитанной книге".

И еще:

"Достоевский — это Россия. И нет России без Достоевского".

У меня не возникло никаких сомнений, я назвал Ремизова, и мы отправились к нему. Издатели попросили Ремизова написать также и предисловие. Ремизов дал свое согласие.

Работа была долгая и кропотливая. Трудолюбивый Ремизов писал:

"Принято начинать с истории: как возникло литературное произведение и что о нем думали и думают. Тут у меня подлинный провал. Утопая, я хватался не только за соломинку, как это принято, но и за всякое плавучее гуано — и *ничего!*.. Я спрашивал... не появилось ли чего о 'Скверном анекдоте', нет ли каких-либо клочков и заметок, как работал Достоевский? Но и сам Бутчик,² а в книжных делах он настоятель, рёге Boutchik, сказал мне бестрепетно: *ничего*. Я пересмотрел много всяких исследований о Достоевском... Заглядывая в Историю русской литературы... — и хоть бы словом кто обмолвился, как будто такого рассказа нет и никогда не было..."

Однажды, в этот период, я забежал к Ремизову осведомиться — как и что? Стоял ясный солнечный день, а в комнате были закрыты оконные ставни и горела электрическая лампа. Заметив удивление на моем лице, Ремизов пояснил:

— Комнатенка крохотульная, махонькая, а работища огромная, места для нее недостаточно: выпирает в окно. Вот и приходится запирать наглухо ставни.

"Скверный анекдот" был Ремизову особенно по вкусу.

"Я уверен, — продолжал он в предисловии, — что Гойю и Калло заволновал бы этот кавардак, и Гойя и Калло не прошли бы мимо, как писатели-критики обошли загадочный рассказ... 'Скверный анекдот' ни на что не похож, единственный. 'Скверный анекдот' — рассказ обоюдный, в нем два начала: с начала и с конца — похождения Пралинского и похождения Пселдонимого, а встреча — свадьба в доме Млекопитаева..."

Предисловие было обширное, старательно, и, по-ремизовски, проникновенно написанное. Однако, издатели почему-то сочли его "не отвечающим требованиям" французского читателя и вернули его Ремизову. Я лично думаю, что ремизовское предисловие

² Вл. Вл. Бутчик, библиотекарь Института Славяноведения при Парижском университете.

показалось издателям недостаточно академичным. Новое предисловие было написано французским писателем Люком Дюртэном (с которым меня тоже связывали дружеские отношения и книгу которого "Преступление в Сан-Франциско" я проиллюстрировал). По счастью, предисловие Ремизова было опубликовано в русском сборнике "Встреча" (1945), издававшемся в Париже под редакцией С. К. Маковского. Я был этому особенно рад, потому что "предисловие" Ремизова являлось, в сущности, единственной серьезной русской статьей, посвященной "Скверному анекдоту" (1862), маленькому (по количеству страниц) шедевру Достоевского.

"Скверный анекдот", в "роскошном", очень дорого стоившем издании, вышел в свет в 1946 году и разошелся в первые три недели. Эта книга сейчас передо мною, с мало кому известной надписью:

Traduction originale d'Alexis Remisov.

Ремизов перевел Достоевского для французских читателей. Иллюстрации к этой книге были сделаны мной — она была нашим последним сотрудничеством.

* * *

Лет пять-шесть спустя, Ремизов говорил со мной о смерти. Разговор был полугрустный, полушутливый, и вдруг:

— Ах, да! Чуть-чуть не забыл: когда я помру, то обратитесь непременно вот в это бюро похоронных процессий!

Ремизов вынул из письменного стола небольшой рисунок и передал его мне, сказав:

— Сохраните обязательно!

Я смеялся, он — меньше.

Я с благодарностью положил рисунок в бумажник, и рисунок этот хранится у меня до сих пор: орнаментированное объявление Русского Похоронного Бюро, со следующей припиской: "Бюро исполняет все заказы точно так, как они исполнялись в России. При Бюро имеется одежда на умерших. Русский фасон гробов. Монахини для чтения псалтыря. Заморозка умерших. Деревянные православные кресты на могилу. Отправка и приемка умерших во все страны света. Заказы принимаются лично, по телефону, телеграфу, а равно через посыльных по всей территории Франции. Прием заказов на памятники. Специальные цены для соотечественников. Ночное дежурство. 1939, Paris".

* * *

Заговорив о Бюро похоронных процессий, я не могу не упомянуть о Ремизове, как о рисовальщике.

Ремизов несомненно мог бы рисовать, как Серов, как Репин, или как Малявин. Но их музы его не вдохновляли, как и музы сегодняшних Герасимовых. Ремизов создавал полу-детские, полу-заумные графические фантазмагии, удивлявшие меня игрушечностью при глубоком графическом мастерстве. Он рисовал замечательно и диковинно. Его линейные и пятновые (а зачастую — в красках) сочетания, густо-густо заполнявшие пространство рисунка, носили архаически орнаментальный характер и вызывали ощущение загадки. Ремизов рисовал постоянно. Не проходило дня, чтобы он не начиркал чего-нибудь, какое-нибудь чудище, пугало, запутанное в орнаменте. "Nulla dies sine linea".

Всякий раз, когда я приходил к Ремизову, он показывал мне — тайно! — три или четыре новых рисунка. Назывались ли они "Плакса-Крыкса" или "Крепколобий лесной Чурнас" — меня это не занимало: рисунок говорил сам за себя и раскрывавшаяся графическая сказочность не требовала никаких заглавий.

Во французских литературных кругах Ремизова причисляли к "сюрреалистам", что в каком-то смысле, может быть, и было правильно.

Графика Ремизова часто переходила в почерк, а почерк его, бравший корни из древне-славянского буквенного сплета, превращался в каллиграфическую симфонию углов, закорючек и росчерков, которыми порой можно было любоваться, даже и не вникая в то, что там было написано. По странному совпадению, почерк Ремизова сливался почти вплотную с почерком художника Сергея Чехонина (бывшего, кстати, приятелем Ремизова).

Не знаю, собирал ли кто-нибудь ремизовскую графику? Если нет, то это очень печально для истории русского искусства. Во всяком случае, следует выразить глубокую благодарность Наталье Кодрянской, выпустившей, в 1959 году, в Париже, прекрасно документированную книгу об Алексее Ремизове, в которой отпечатано свыше 45 его рисунков — в их числе — несколько в красках.

* * *

Последняя личная, но не деловая — а просто дружеская встреча состоялась у нас сравнительно незадолго до смерти Ремизова, и произвела на меня страшное впечатление: он был уже слеп. Глядя перед собою, как мне показалось — с оттенком виноватости, он уверенно провел меня, скользя рукой по стене, в свою

комнату и, скользнув рукой по мебели, указал мне стул, на который предложил мне сесть. Ремизов щебетал, как всегда, и был в хорошем настроении, в привычном добродушии.

— Я ничего не вижу, милый друг, — сказал он, — но я знаю, что это — уже не надолго. Меня согревает *невидимое* солнышко, я с ним теперь особенно сдружился.

Однако, я, как и все близкие ему люди, знал, что он нестерпимо мучился бессонными ночами.

* * *

"Ясня"...

Прокофьев выехал за границу в самом начале революции, и мы вновь встретились только в 1924 году, в Париже. Сохранив свою жизнерадостность и дружескую непосредственность, Прокофьев стал, тем не менее, другим человеком. Рост его международной славы придавал ему теперь оттенок надменности, что, впрочем, не нарушало наших приятельских отношений. Несмотря на падение железного занавеса, заткнувшего прорубленное (Петром Великим) окно в Европу, Прокофьеву разрешалось возвращаться в Советский Союз и разъезжать по заграничным странам (что являлось вполне естественным до 1917 года, но стало после революции редкой привилегией). Такое положение пробуждало в Прокофьеве своего рода раздвоение, правда — безвредное. Не скрывая своих симпатий к коммунизму (без демагогии или политического доктринерства), он признавался в то же время, что предпочитает жить и творить в атмосфере покоя и удобств "капиталистического" мира, со всеми вытекающими из этого выгодами...

"Ясня" осталась неосуществленной, но новое крохотное сотрудничество наше все же произошло: по просьбе Никиты Балиева, я сделал в театре "Летучей Мыши" декорации и костюмы для балета Г. Баланчина на музыку Прокофьева: "Сарказм" (Нью-Йорк, 1930 г.).

* * *

Среди многих театральных произведений Прокофьева, которые мне удалось увидеть, я хочу остановиться на его балете "Стальной скок", поставленном Леонидом Мясиним 7-го июня 1927 года в декорациях моего товарища Георгия Якулова, на сцене театра Сары Бернар (антреприза С. Дягилева), с участием Алисы Никитиной, Фелии Дубровской, Сергея Лифаря, Льва Войцеховского... Этот балет мне близок по многим причинам, и одна



G. Annenkov
1975

из них не зависела даже от музыки. В 1921 году, в Петербурге, я опубликовал в журнале "Дом Искусств" (№ 2) манифест *абстрактного* театра, манифест, который до сих пор подвергается критическим нападкам в советской прессе, обвиняющей меня в "насаждении формализма", в то время, как выдержки из того же "манифеста" появились в разных странах, на французском, на немецком, на итальянском и на других языках. Приведу наиболее существенные отрывки (мой манифест занимает 15 крупных страниц):

"Театр в основе своей — динамичен. В тот момент, когда на пути экспресса, смысл которого — в развитии скорости, опускают семафор, экспресс, как таковой, прекращает быть. Театр подобен экспрессу. Элемент статичности находится в дисгармонии с сущностью театра... Декорация до сих пор оставалась статичной и потому неминуемо вступала в единоборство с природой театра. В театре нет места мертвым картинам, там все в движении. Движение определяется и оформляется ритмом. В ритме движение обретает художественную значимость, *ритм претворяет движение в художественную форму.* Различные ритмы воспринимаются различно и в эмоциональном смысле различно влияют на зрителя... Художественно организованное, т. е. ритмически организованное движение — представляет собою театральную форму... Пока декорация не сдвинется со своего места и не забегает по сцене, мы никогда не увидим единого, органически слитного театрального действия...

Окружающей обстановки на сцене не существует. На сцене есть единое действующее лицо, единое действие. Потерявшие литературную иллюстративность, изобразительность — актеры и декорация тем самым теряют свою первоначальную предметность, становятся только различными по составу материальными элементами, из которых мастер театра творит органически цельное произведение своего искусства. Актер на сцене перестает быть человеком, он входит в состав действия, если театру это понадобится, наравне с машинами, как некий аппарат движения, разный от них лишь наличием более тонких нюансировок, как скрипка отличается от рояля... *Подлинное театральное зрелище — прежде всего беспредметно.* Мастер театра приводит в движение сценический аппарат, древняя протоптанная площадка заменена динамической. Во всем пространстве сценической коробки нет ни одного момента покоя. В этом буйстве, скованном ритмом движений, сливается все: взмахи железа, дерева, проволоки, пружины машин; трепетания человеческого тела, которое вы не уз-

наете, и бег цветосветовых лучей... Мой единственный театр, мой первый театр чистого метода, у которого я беру уроки и черпаю премудрость театрального искусства — маленький калейдоскоп. Мой карманный калейдоскоп — прототип того прекрасного театра, который будет. И вот, в тот момент, когда перед вами в огромном зале откроется гигантский, совершенный, творческий калейдоскоп, — вы все, читающие сейчас меня и не верящие мне, раскроете рты в трепете изумления и восторга перед зрелищем вьюг первозданного хаоса, скованного золотой логикой ритма!"

Однако, провозгласить принцип динамических декораций было значительно легче, чем найти возможность осуществить их на практике.

Случай представился мне только через год после напечатания "Театра до конца": дирекция петербургского Большого Драматического Театра предложила мне в августе 1922-го года, сделать "сценическое оформление" для недавно законченной (1920) пьесы немецкого драматурга Георга Кайзера "Газ", в постановке режиссера К. П. Хохлова. Сцена этого театра и его мастерские были мне уже знакомы, так как в 1917-м году, я сделал там декорации и костюмы для пьесы Винниченко "Черная пантера", поставленной Н. Н. Евреиновым. Работа для "Газа" была необычайно интересной и сложной. Все элементы декораций — схематический (или — синтетический) аспект завода — колеса, трубы, цепи, спирали, — заполнявшие громадную сцену во всю ее глубину, высоту и ширину, ожили благодаря целому ряду механизмов, изобретенных мною совместно с моими сценическими работниками — машинистами, электротехниками, декораторами. Освещение тоже было динамическим, и даже по протянутым через сцену проволокам проносились электрические искры.

Премьера состоялась 7-го ноября. Спектакль вызвал очень шумный отклик и среди публики и у критики. Я ограничусь здесь только одной заметкой Адриана Пиотровского, известного авангардного театрального критика, теоретика и режиссера (впоследствии расстрелянного Сталиным). В статье "Индустриальная трагедия" Пиотровский писал:

"Драма схематична. Русским художникам удалось вложить в нее нерв, превратить социально-философскую драму в настоящую трагедию производства. Герой, не в переносном, а в прямом смысле — завод, сначала живущий шестернями и колесами, потом гибнущий, лежащий мертвым и, наконец, снова восставший. Действующие лица, рабочие — только проявление этого гигантского героя. Художник Анненков более чем кто-либо подходит к

разрешению подобной проблемы. Центральная для его театропонимания мысль о театре чистого метода, где все движется, вещи, декорации, люди, мысль эта получила здесь осуществление. Машинный пафос позволил ему произвести рискованный опыт оживления вещей не только без ущерба для игры актеров, но в явное подкрепление ее... Получилась своеобразная эксцентрическая трагедия, значительный и, вероятно, имеющий большое будущее вид искусства... 'Газ' несомненно лучшая работа Анненкова, далеко опередившая все, что им сделано до сих пор.

"Если же позволено из успеха отдельной постановки выводить обобщенную формулу живого сейчас спектакля, то формулой этой будет серьезная и строгая современно-патетическая мысль на языке чистых театральных форм". (Декабрь 1922 г. "За Советский Театр", Гос. Институт Истории Искусств "Academia", Ленинград).

В том же году русский абстрактный художник Баранов-Россинэ, захваченный идеями композитора Александра Скрябина, искавшего параллели между звуками, красками и линиями, изобрел опто-фоническое пианино, то есть клавиатуру, где каждая нота, вместе со звуком, перебрасывала на экран ту или иную цветовую форму. Таким образом, играя на этом пианино Моцарта или Прокофьева, пианист отражал на экране красочное и линейное преображение музыкального произведения: красочную симфонию. Я присутствовал на первом опто-фоническом концерте, данном Барановым-Россинэ в Москве, в помещении Института Художественных Наук. Второй концерт имел место в театре имени Всеволода Мейерхольда и с оркестром московского Большого Оперного Театра, но я в это время был уже за границей.

Само собой разумеется, что такой художник, в сталинские годы вынужден был эмигрировать и поселился в Париже, но во время гитлеровской оккупации он был арестован и погиб в концентрационном лагере.

Опто-фоническое пианино послужило прототипом появившихся много позже на кинематографическом экране абстрактных оживленных рисунков (до самого Уолта Диснея включительно), а в шестидесятых годах было в точности восстановлено и весьма значительно использовано французским художником-конструктивистом Николаем Шеффером.

В балете Прокофьева (1927) индустриальная декорация Якулова тоже ожила, пришла в движение. Успех был огромный. Беседа со мной в Париже, Якулов отнюдь не скрывал, что мои декорации к "Газу" Кайзера, как и мой "манифест" были ему

знакомы, и что он вполне согласен с принципами динамизма театральной декорации. По своим формам, однако, декорации Якулова не имели ничего общего с моими.

Но вот, спустя еще 9 лет, появился на экране фильм Чарли Чаплина "Новые времена", начатый в 1932 году и оконченный в 1936 году. Не знаю видел ли Чарли Чаплин балет Прокофьева-Якулова. Не знаю также, писалось ли что-нибудь по этому поводу в прессе, но динамическая декоративная конструкция фильма Чаплина казалась мне столь же близкой к декорациям Якулова, как Лафонтен к Эзопу.

* * *

В 1932 году, талантливая и очень красивая танцовщица, Алиса Никитина, ведетта нашумевшего балета "Кошка", поставленного в 1927 году, в Париже (у Дягилева) Георгием Баланчиным на музыку Анри Соге, давала свой вечер в Театре Елисейских Полей. К этому вечеру я сделал, по просьбе Никитиной, костюм и некоторые элементы декораций к ее вариации на музыку Прокофьева "La Gavotta", с хореографией Баланчина. Это было моим третьим сотрудничеством с Прокофьевым.

Весь этот вечер я провел в театральной ложе рядом с Прокофьевым, и потом — до утра — в ночном кабаре, вместе с ним, с Алисой Никитиной, с Игорем Стравинским, с Анри Соге, Игорем Маркевичем и Николаем Набоковым, музыка которых тоже входила в программу никитинского спектакля, а также — с Георгием Баланчиным и Кристианом Бераром, знаменитым французским декоратором. Мы разошлись, когда уже светало.

— "La Gavotta", к сожалению, значительно короче "Ясни", — сказал я Прокофьеву.

— Наша жизнь тоже укоротилась на 15 лет, — ответил Прокофьев с грустной улыбкой.

Если я не ошибаюсь, эта ночь была последними часами, проведенными мною с Прокофьевым. В том же году он окончательно вернулся в Москву.

* * *

В 1953 году (год смерти Прокофьева), организаторы 16-го "Музыкального Флорентийского Мая" предложили мне поставить на сцене Коммунального Театра во Флоренции последнюю оперу Прокофьева: "Война и мир", написанную по роману Льва Толстого и, до того, еще никогда не показанную в Западной Европе. Моим сотрудником, по балетной области, должен был быть

Георгий Баланчин, бывший тогда уже в Милане. Мне предлагалось создать также декорации и костюмы. Переполненный радостью, я на другой же день прибыл в Милан, чтобы ознакомиться с оперой и переговорить с Баланчиным. Но это, уже посмертное, сотрудничество с Прокофьевым оказалось, увы, столь же безрезультатным, как и первое, в 1916 году. При нашей встрече, Баланчин сказал мне, что он уже отказался от этой работы, так как музыка оперы лишена всех прокофьевских качеств, а либретто — унижительно для гения Льва Толстого и пропитано политическими тенденциями, неприемлемыми для Баланчина.

Может быть, менее чувствительный в этом отношении, я попытался уговорить Баланчина переменить его решение, но, прочитав либретто, сразу же почувствовал охлаждение. Можно изменить чье-либо произведение и вышить по его канве новый орнамент, который сохранит без ущерба качественный уровень оригинала. Такая перемена не является обязательно принижением этого уровня. В иных случаях, она может даже послужить его повышению. Но в либретто "Войны и мира" роман Толстого обнищал до последней степени.

Я ничего не могу сказать о прокофьевской музыке, так как в тот день мне не удалось ее прослушать, и я не слышал ее до сих пор. Но зная талант Прокофьева и его творческую волю, я уверен, что некоторые формальные особенности своей композиции, способные разойтись с генеральной линией "социалистического реализма", он сумел искусно закамouflировать и спасти. Что же касается либретто, которое Прокофьев не мог принять всерьез, то оно послужило ему чем-то вроде зонтика, или — больше того: ковчегом, в котором можно было укрыться от потопа.

Мой короткий разговор с организаторами флорентийского спектакля вскрыл, в то же время, полную несовместимость наших взглядов на оперную постановку. Как всегда, когда я бываю в Милане, я пошел в церковь Santa-Maria delle Grazie поклониться агонирующей "Тайной Вечере" Леонардо-да-Винчи и на другой день вернулся в Париж, захватив с собою либретто "Войны и мира", отпечатанное на машинке, на английском языке. Оно хранится у меня до сих пор в ящике письменного стола.

Декорации и костюмы были, в конце концов, поручены моему приятелю Григорию Шилтьяну, русскому художнику обосновавшемуся в Италии. Кто был постановщиком, я не помню. Занятый в Париже (костюмы для фильма замечательного кинопостановщика Макса Оффюльса, "Madame de...", по роману Луизы де Вильморэн, с участием очаровательной Даниель Даррье, Витторио де

Сика и Шарля Буайе), я не смог присутствовать во Флоренции на прокофьевской опере и, следовательно, не могу судить о ней. Четыре года спустя я прочел, однако, впечатления Поля-Луи Миньона, театрального комментатора и хроникера парижского радио, об этой опере, увиденной им в Москве, впечатления, вполне совпавшие с моими предчувствиями:

"Реализм, реализм... но детали, которые подчеркивали распад сценической концепции оперы, все чаще и чаще отталкивали меня. Условный театральный натурализм обилия расписанных занавесей противоречил наивной роскоши ансамбля, тем более, что желание создать иллюзию реальности при помощи всевозможных театральных трюков казалось давно пережитым... Современная опера — я видел 'Войну и мир' Прокофьева, превосходящую в музыкальном отношении, но принесенную в жертву условностям мизансцены и декораций до такой степени, что спектакль, порой, становился для меня невыносимым". ("Театр в СССР", изд. Arche, Париж, 1957).

* * *

Об искусстве оперы, или — точнее — о кризисе этого искусства, Прокофьев и я, мы часто беседовали. В частности, о том, что длинные оперные спектакли, вызывавшие энтузиазм в 19-м веке, теперь утомляют зрителя. Не следует забывать, что триумф оперы в 19-м веке и, в особенности, во второй его половине, совпадал с общим упадком театрального искусства. Лишь в последних годах 19-го века, на пороге нашего столетия, театр драмы стал освобождаться от пережеванного академизма.

Появление К. Станиславского, В. Мейерхольда, М. Рейнгардта, Г. Крэга и интернациональной плеяды их соратников, единомышленников и последователей — решительным образом изменило пути театрального искусства. Эти новаторы напомнили, что театр является *зрелищем* и что зрелищный элемент в искусстве театра отнюдь не является второстепенным. Своей деятельностью, своими исканиями они блестяще доказали, что разговорный элемент, то-есть — текст пьесы, есть не более, чем одна из частей (и не обязательно главная) театрального спектакля.

Зритель называется "зрителем" именно потому, что он приходит в театр не только для того, чтобы слушать пьесу, но также и для того, чтобы *видеть* ее, чтобы смотреть ее сценическое превращение в действие, в зрелищные формы. Иначе он пошел бы только *слушать публичное чтение* пьесы и превратился бы в "слу-

шателя". Или удовлетворившись чтением пьесы в книге, стал бы "читателем".

Таким образом, в первые годы нашего века, обновилась, или — точнее — народилась новая форма искусства: искусство театральной *постановки*; иначе говоря — синтез звуко-разговорных и зрелищных элементов.

Театральные спектакли, лишенные требовательных директив изобретательного постановщика и не отмеченные его индивидуальностью, перестали, с течением времени, привлекать к себе внимание культурного зрителя и сделались добычей "провинциальных" или так называемых "бульварных" театров. Пьеса, попадающая в руки актеров, лишенных руководства подлинного постановщика, разрывается на части и теряет свое единство. Подобные спектакли могут, в некоторых случаях, служить успеху того или иного актера, которому удалось "переиграть" своих партнеров, но индивидуальный успех отдельного исполнителя неминуемо разрушает цельность впечатления.

Подлинный постановщик является одновременно собирателем, организатором и контролером всех элементов сценического спектакля, а также, почти всегда, их трансформатором и дополнителем. Актер неизбежно превращается из независимой единицы в один из этих элементов. Если формула Гордона Крэга, определяющая актера как "умную марионетку", может показаться некоторым знаменитым "ведеттам" не очень лестной, — она остается, тем не менее, в своей сущности, совершенно правильной.

В художественной театральной постановке каждый актер должен точнейшим образом исполнять малейшие указания постановщика, касаются ли они внешнего облика исполняемого персонажа, его передвижений по сцене, его жестов, его мимики или интонаций его речи. "Умность" такой "марионетки" есть талант актера, то-есть — его способность как можно глубже понять и почувствовать данные ему указания и умение как можно лучше и наиболее изобразительно воплотить их.

Искусство театрального постановщика чрезвычайно сложно, перегружено ответственностью и требует большого разнообразия его таланта, а также — высокой художественной культуры. Если драматург является автором пьесы, то ее постановщик может по праву считаться автором ее сценического осуществления: *автором спектакля*.

Постепенно, роль театрального постановщика достигла степени автономного, независимого искусства. Искусство постанов-

щика перестало быть дополнением, второстепенным элементом, анонимной и чисто технической или почти административной ролью, как это было в 19-м веке и как об этом думают еще сегодня многие "теоретики" театра и театральные критики. Искусство постановщика находится сейчас рядом с искусством живописца, скульптора, композитора, романиста, поэта и должно пользоваться такой же творческой независимостью. Когда мы (я говорю о моем поколении) идем в театр смотреть классическую пьесу, текст которой знаком нам с детства, мы делаем это не для того, чтобы еще раз прослушать этот текст, или увидеть того или другого знаменитого актера. Нет, мы идем смотреть произведение постановщика, интересующего нас и вносящего обновление в театральные формы, обогащая этим возможности актерской игры и открывая для нас *новое* лицо давно знакомой пьесы. И, вот, за эти открытия, иногда — весьма ценные, мы аплодируем постановщику, автору спектакля.

Трагедия оперного искусства заключается главным образом в том, что оно не допустило к себе театрального постановщика. В 19-м веке зритель еще не обращал на это внимания, так как отсутствие независимого искусства постановщика распространялось еще на все формы театральных представлений. На оперной сцене строились всевозможные декоративные пышности. Звучала музыка, часто — весьма высококачественная, иногда — гениальная. Роскошно наряженные певцы протягивали к публике то правую, то левую руку и, беря высокую ноту, становились на цыпочки; певицы (контральто), обладающие довольно выпуклым бюстом и не менее выпуклыми бедрами, исполняли роли юношей-подростков; хористы выстраивались в одну шеренгу, чтобы внимательно следить за взмахами дирижерской палочки... И все были довольны. Публика не была еще достаточно искушенной. Она восторженно аплодировала юношам-подросткам с женским бюстом и женским голосом; тенорам — "первым любовникам", — очень сытно откормленным и становящимся на цыпочки; хористам, вымуштрованным, как в казарме.

Но с тех пор драматический театр и балет (благодаря возросшему культурному уровню хореографов, балетмейстеров) значительно эволюционировали. Что же касается оперы, отклонившей сотрудничество постановщика, она осталась на мертвой точке. Мы без затруднений узнаем характерные черты сценической постановки Станиславского или Мейерхольда, Таирова или Рейнгардта, хореографию Фокина, Нижинской, Баланчина, Лифаря или Мясина, но кто является постановщиком оперных спектак-

лей — остается неизвестным. Мы отличаем музыку Мусоргского от музыки Бизе, музыку Гуно от музыки Чайковского, Пуччини, Римского-Корсакова или Дебюсси, но сценическое воплощение их произведений остается бесформенным, безличным и примитивным. Техника и постановочные принципы *оперных* спектаклей остались чрезвычайно запоздалыми, архаичными и часто вызывают в зрителе ироническую улыбку и даже смех.

Мои беседы с Прокофьевым на эти темы начались сами собой, еще в России.

Директоры оперных театров и композиторы, исходя из того положения, что основой, субстанцией оперы является музыка, полагают, что сценическое осуществление оперы должно быть в руках музыканта и поручают эту задачу, в большинстве случаев, дирижеру оркестра. Все элементы оперной постановки (и — в первую очередь — игра актеров) исполняются в соответствии с требованиями дирижера и под его дисциплиной. Поэтому все элементы постановки, за исключением, иногда, декораций и костюмов, не подчиненных ничьей дисциплине (кроме вкуса директора театра), бывают почти всегда чуждыми стилю оперы и перегруженными ненужными подробностями, предназначенными "обогащать впечатление" зрителя. В 19-м веке это проходило незамеченным. Сегодня — нет.

Директоры оперных театров (и композиторы) забывали (и забывают), что дирижер оркестра, который может быть блестящим музыкантом, в зрелищных проблемах часто остается близоруким и даже — слепцом. Вместо того, чтобы искать синтез, равновесие и органические связи музыкальных и зрелищных элементов оперного спектакля, зрелищная часть всегда отбрасывается на второй план. "Зритель", как таковой, забывается. Но в искусстве, в подлинном художественном произведении, нет и не может быть ничего "второстепенного". Каждый аксессуар, даже тот, который кажется самым несущественным, или — отсутствие того или иного аксессуара, играют в театральной постановке (так же, как и в картине) не менее важную роль, чем наиболее "глубокая" фраза пьесы. Вся проблема постановки заключается только в умении компоновать все эти элементы на сцене наиболее рациональным образом, как краски на картине, как каждый инструмент в оркестре: малейшая неточность, — и гармония нарушается.

Доверять оперную партитуру постановщику, который не является профессиональным музыкантом? Позволить ему изучить ее со зрелищной точки зрения и, может быть, внести в нее кое-

какие изменения? Директоры оперных театров (и композиторы) находят такое решение недопустимым. Музыка считается искусством неприкосновенным, священным, и это является тоже мнением так называемой "широкой публики" и "профессиональных" критиков. Но если мы спросим, использовал ли Гуно полный и никак не переделанный текст Гёте? Использовал ли Бизе интегральный текст Меримэ? Как поступил Чайковский с текстом Пушкина, или что сделал Прокофьев с "Войной и миром" Толстого, и т. д. и т. д. — то мы услышим в ответ, что переделка текста литературного произведения композитором вполне оправдана и неизбежна, так как он превращает литературное произведение в произведение музыкальное. И (любопытный случай) это будет также мнением "широкой публики" и критиков, как теперь считается нормальной переделка (инсценировка) романа для театральной пьесы или для кинематографического экрана.

Композитор, конечно, вполне прав, перекраивая литературное произведение. Книга и музыка — слишком разные материи и их объединение не может произойти автоматически: оно требует органической координации, органического слияния.

Но если признать за композитором право на переделку литературного произведения в либретто для оперы, то театральный постановщик (обладающий, само собой разумеется, музыкальной культурой) будет в той же мере прав, внося в оперную партитуру изменения, необходимые для ее перерождения в зрелище. Расстояние между музыкой и зрелищем еще более чувствительно, чем между музыкой и книгой, и их слияние требует еще более сложной переработки.

Как можно поставить оперу на сцене?

Реалистическая игра актеров, реалистические декорации и костюмы, произведшие в Москве такое неприятное впечатление на Поля-Луи Миньона, конечно, недопустимы в оперной постановке. Действующие лица, заменившие нормальную человеческую речь пением, не могут играть в реалистической постановке. Игру оперных актеров, оперные декорации и костюмы должны быть разгружены от реалистических деталей, должны быть, в свою очередь, "омузыкалены", иначе говоря — должны найти свою специфическую форму. Это — главное.

Я убежден, что оперное искусство не устарело, как утверждают многие "театралы", но просто еще не успело сформироваться. Немного больше эластичности и понятливости у директоров оперных театров, немного меньше профессиональной амбиции среди композиторов, дирижеров оркестра и у певцов, — и ката-

строфу можно будет избежать. Остается только обратиться к подлинным и большим театральным постановщикам, создателям спектакля (зрелища) и сказать им: придите и поступайте с музыкой так же, как композитор поступил с литературным произведением, его вдохновившем.

Это — единственная возможность найти для оперы сценическое воплощение, достойное ее музыкальных качеств. Публика снова будет стоять очередями перед театральными кассами, как это происходило в 19-м веке, и "слишком длинные" оперные спектакли перестанут утомлять зрителей.

На таком решении проблемы мнения Прокофьева вполне совпадали с моими. Однажды, незадолго до своего возвращения в Советский Союз, Прокофьев сказал мне:

— Наиболее абсурдным и неискоренимым в оперных спектаклях, является размещение оркестра между сценой и зрителями, вместе с дирижером во фраке и с его палочкой, которая, мотаясь перед глазами публики, указывает певцам, когда им следует начинать их арии, когда усиливать или ослаблять голос, ускорять или замедлять темпы и т. п. Представим себе на секунду, что в драматическом театре, постановщик, режиссер спектакля (драмы или комедии) сядет, спиной к публике, на суфлерскую будку и, размахивая руками, начнет указывать актерам их входы и выходы, жесты и интонации голоса... Музыкальная оркестровка, звуковая субстанция, перемены ритмов в опере — должны, конечно, заполнять уши зрителей, но без таких наивных и примитивных демонстраций, — особенно, в наше время, богатое неисчислимыми техническими изобретениями и возможностями невидимой передачи звуков...

Прокофьев задумался на минуту и добавил:

— Это — здорово забавно, а? Я даю себе слово, я обещаю себе осуществить такую реформу!

Вернувшись в Советский Союз, Прокофьев, революционер в искусстве, вынужден был начать свое отступление, и его обещание осталось безрезультатным.

* * *

Три или четыре раза я встретился с Прокофьевым на приемах в советском полпредстве, в Париже, в эпоху Красина и Раковского, очень интересовавшихся искусством. Там, после весьма обильного обеда с неизменной икрой, шампанским и лакеями во фраках и белых перчатках, Прокофьев исполнял, в салоне, на

рояле отрывки из своих произведений. Кроме высоких дипломатических представителей Франции, приглашенные (смокинги, декольтированные платья, драгоценные меха и бриллианты) принадлежали главным образом к высокой французской аристократии. Одним вечером 1926 года, Прокофьев и я, возвращались вместе из полпредства. Прокофьев сказал:

— Забавный трюк: в посольстве страны рабочих и крестьян мы встречаем на приемах только графов и маркизочек! Что это? Недомыслие? Лицемерие? Страх? Болезненное любопытство? Практические соображения?

* * *

Я всегда верил в искренность Прокофьева и мне казалось, что именно эти качества побудили его, в 1932 году, окончательно переселиться в СССР. Но, не удержавшись, я все же спросил его, зачем он это делает? Ответ был неожиданный, но точный:

— Меня начинают принимать в Советской России за эмигранта. Понимаешь? И я начинаю постепенно терять советский рынок. Но если я окончательно вернусь в Москву, то здесь — в Европе, в Америке — никто не придаст этому никакого значения, и мои вещи будут исполняться здесь так же, как и теперь, а то и еще чаще, так как все "советское" начинает входить в моду. Понял? Почему же, в таком случае, не доить разом двух коров, если они не протестуют? Понятно?

Очень понятно.

Эта оппортунистическая точка зрения распространилась постепенно в большинстве "свободных" европейских стран, что, несомненно приведет их однажды к гибели.

* * *

Триумфально вернувшись в Советский Союз, Прокофьеву вскоре же пришлось подчиниться требованиям скучнейшего "социалистического реализма" и даже сделать неизбежную "самокритику", родственную самокритике композитора Шостаковича (вызванной написанием его оперы "Леди Макбет Мценского уезда") и кинематографического постановщика Сергея Эйзенштейна, с которым Прокофьев был связан долгой дружбой и сотрудничеством (музыка для фильмов "Александр Невский" и "Иван Грозный").

"Самокритика нам нужна, как воздух, как вода", — говорил

Сталин. Здесь нужно заметить, что воздух, как и вода, стоят недорого. Если бы Сталин сравнил самокритику с икрой и с индюшкой, которые сервировались в Кремле и в полпредствах, то Прокофьев, может быть, реагировал менее непосредственно. Впрочем, не судите, да не судимы будете. Следует ли замечать соломинку в чужом глазу, не заметив бревна в своем собственном глазу? Когда идет дождь, люди раскрывают зонтики...

Неприятности не заставили себя ждать, чтобы уязвить в Прокофьеве самолюбие художника. Привыкший на Западе к тому, что его театральные вещи обрамлялись на сцене такими мастерами, как Ларионов ("Шут"), Ларионов с Гончаровой ("На Борисфене"), Якулов ("Стальной скок"), или англичанин Ги Шеппар ("Петя и волк"), Прокофьев был, насколько я знаю, сильно огорчен академическими декорациями, в которых должны были появляться его произведения на советских сценах. С годами эти случаи накоплялись, все более деморализуя Прокофьева и подтачивая его артистическую сопротивляемость.

* * *

В 1939 году, в дни "победоносных успехов" советской армии в беззащитной Польше и в такой же Белоруссии, Прокофьев, по сообщению советских газет, пережил такой восторг по поводу "освобождения" своих братьев-славян", что в неудержимом порыве обещал во всеуслышанье, по радио, написать "произведение, в котором отразятся все лучшие народные мелодии освобожденных областей".

Почему столь благородная идея никогда не зародилась у Прокофьева в те времена, когда эти же "братья" жили в "несчастьи и порабощении?" Быть может потому, что несчастные и порабощенные "братья" были недостойны его внимания? Пожалуй, еще более вероятно, что Прокофьев, просто-напросто никогда и не думал о них. С какого же момента начал он вдруг так живо интересоваться их судьбами? С того момента, когда "ход истории" беспрекословно заставил Прокофьева выявить этот порыв.

Было ли это обещанное произведение необходимо "освобожденным" братьям-славянам? Нет, оно не являлось для них никакой необходимостью, так как в те трагические дни они тоже вряд-ли думали о Прокофьеве. Однажды созданное, представило бы это произведение реальную ценность для музыкального наследства? Конечно — нет, потому что оно не было бы искренним, как все сделанное по "социальному заказу". Для кого же оно являлось бы полезным и ценным? Для советской пропаганды.

Но что означало это обещание для самого Прокофьева? Прокофьев как-бы кричал по радио:

— Товарищи! Я изнемог! Я выхожу в отставку, я выхожу на пенсию!

Игорь Стравинский написал "Петрушку", где "отразились" русские "народные мелодии", но Стравинский никогда не связывал своего "Петрушку" с каким-нибудь историческим событием (первая революция или трехсотлетие династии Романовых). И, вместе с тем, ничто не помешало этому произведению войти в классику современной международной музыки.

Можно найти еще одно объяснение прокофьевского "обещания", оставшегося платоническим, объяснение менее драматическое, но гораздо более понятное и свойственное Прокофьеву: это торжественное обещание не было ни выражением восторженного порыва, ни криком безнадежности. Хорошо зная неистощимые творческие возможности Прокофьева, которые он всеми силами старался охранить, я поддерживаю гипотезу более практического характера: еще один зонтик в годы ливня...

* * *

Кончина Прокофьева прошла в СССР почти незамеченной: он умер на следующий день после смерти Иосифа Сталина, смерти, заглушившей все самые разнообразные события во всем мире.

Пять лет спустя после смерти Прокофьева, мне пришлось сделать костюм для пантомимного номера замечательной русской мимической актрисы Беллы Рейн: "Химеры", на музыку Прокофьева.