

ления «сцены театра» он использовал детские игрушки (турецкую крепость и пр.), а также иллюстрации из старых выпусков «Ежегодника императорских театров»⁹.

Соловьев рос и воспитывался в атмосфере театра¹⁰; дома слышал рассказы о знаменитых актерах, о событиях закулисной жизни. Посещение театров началось с пяти лет. Первый запомнившийся спектакль — «Недоросль» в Александринском театре¹¹. В зрелые годы Соловьев вспоминал яркие детские впечатления от ярмарочных балаганов и цирков. Особенно нравились ему арлекинады с участием дерзкого и непобедимого слуги, где «Арлекина четвертуют, а он, в конце концов, остается живым»¹².

Во время обучения в 12-й петербургской гимназии он сблизился с одноклассником Николаем Шаповаленко¹³, сыном актера Александринского театра Н. П. Шаповаленко¹⁴, и другими соучениками, с которыми его объединяли любовь к театру и совместные выступления на любительской сцене.

В 1906 г., окончив гимназию с серебряной медалью, освобожденной от платы за дальнейшее обучение, Соловьев посту-

пил на славяно-русское отделение историко-филологического факультета Петербургского университета.

Он готовился заняться изучением драматургии А. П. Чехова, но по рекомендации одного из университетских преподавателей заинтересовался выступлениями итальянских комедиантов при дворе Анны Иоанновны в 1730-х гг., сохранивших традиции комедии дель арте¹⁵.

Соловьев участвовал в студенческих постановках 1900-х гг. как актер и режиссер¹⁶. Летом выступал в любительских театрах пригородных поселков Подобедовка, Поповка и Самопо-мощь Царскосельского уезда, где играл в водевилях, в шуточных пьесах Чехова («Предложение», «Юбилей»), в «Женитьбе» Гоголя и других постановках. Здесь состоялось знакомство студента-филолога с его первым театральным наставником — режиссером Н. А. Поповым¹⁷, сотрудничавшим с К. С. Станиславским в середине 1890-х гг.¹⁸.

В 1920-х гг. Соловьев писал в автобиографии:

Своим театральным учителем считаю Николая Александровича Попова, режиссера театра В. Ф. Комиссаржевской и сотрудника К. С. Станиславского по спектаклям

⁹ Соловьев В. Н. Детские впечатления // СПбГМТиМИ. ГИК 11291/5. ОРУ 10799.

¹⁰ См.: Галанина Ю. Е. Режиссер Владимир Николаевич Соловьев: Начало пути // Временник Зубовского института. СПб., 2018. № 1 (20). С. 50–74.

¹¹ Постановка пьесы Д. И. Фонвизина была осуществлена в 1841 «молодой труппой» Александринского театра, неоднократно возобновлялась, 4 сентября 1902 представлена в режиссуре Ю. Э. Озаровского.

¹² Соловьев В. Н. Детские впечатления. Л. 2. См.: Четыре Арлекина // Перетц В. Н. Итальянские комедии и интермедии, представленные при дворе императрицы Анны Иоанновны в 1733–1735 гг. Тексты. Пг., 1917. С. 99–106.

¹³ Николай Николаевич Шаповаленко (1887–1957), писатель и драматург. Автор исторических пьес «1881 год», «Георгий Гапон», «Чернь», «Христофор Колумб», «Радищев» и др., которые ставились на сценах театров в 1920-е гг.

¹⁴ Николай Петрович Шаповаленко (1860–1923), актер Александринского театра, прослуживший на императорской, а позднее государственной сцене 43 года (1880–1923). Известность приобрел в ролях комического репертуара; выступал и в других жанрах. См.: Соловьев Вл. Юбилей Н. П. Шаповаленко. Хвала актеру // Жизнь искусства. 1920. 16 янв. № 424. С. 1 (статья включена в состав 2 тома наст. изд. трудов Соловьева).

¹⁵ Соловьев В. Материалы для истории итальянского театра в царствование императрицы Анны Иоанновны // СПбГМТиМИ. ГИК 11287/58. ОРУ 10397. См. также: ИРЛИ. Ф. 341. Оп. 2. Ед. хр. 141.

¹⁶ Соловьев В. Н. Записная книжка 1907 г. // СПбГМТиМИ. ОРУ 10775. ГИК 11291/12.

¹⁷ Николай Александрович Попов (1871–1949), режиссер, драматург, театральный деятель. Сценическую деятельность начал в московском Обществе искусства и литературы. Был режиссером Народного театра Василеостровского общества народных развлечений в Петербурге, театра В. Ф. Комиссаржевской, в дальнейшем режиссер московского Малого театра, московского Большого театра. На протяжении нескольких летних сезонов (1908–1915) снимал летний театр В. А. Храмцовского в Поповке, пригороде Петербурга. Сохранившаяся переписка Попова и Соловьева (1911–1934) включена в состав второго тома наст. изд.

¹⁸ В 1894–1895 под руководством Станиславского в московском Обществе искусства и литературы Попов исполнил роль Бен-Акибы в постановке пьесы К. Гуцкова «Уриэль Акоста». Был автором первой монографии о Станиславском (Станиславский и его значение для современного театра (Опыт характеристики) // Ежегодник императорских театров. 1909. Вып. 2; отдельное изд.: М.; Киев, 1910), а также воспоминаний и статей о его творчестве.

в московском обществе «Искусства и литературы». Под его руководством и наблюдением протекали мои первые шаги в театре в качестве режиссера и актера в летние сезоны поповского театра (1908–1910)¹⁹.

Сближение Соловьева с Мейерхольдом относится к 1910–1911 гг.²⁰, к периоду подготовки выпускного сочинения об итальянских комедиантах в России, введившей молодого человека в мир высокого искусства сцены.

В ранних записных книжках Соловьева имя Мейерхольда практически не упоминается, что позволяет предположить, что он был мало знаком с постановками режиссера на сцене театра В. Ф. Комиссаржевской, а разработки приемов условного театра не вызывали его сочувствия²¹.

22 марта 1910 г. Соловьев выступил в Неофилологическом обществе при университете с докладом «Арлекин и Смеральдина. Из истории итальянского театра в России в эпоху Анны Иоанновны»²². Этот первый русский придворный театр Соловьев называл связующим звеном между представлениями при дворе царевны Натальи Алексеевны и любительскими спектаклями в Сухопутном шляхетском корпусе, а репертуар — переходным к рождению опер. Наибольшее значение он придавал ранним итальянским комедиям и комедиям на музыке, сохранившим черты комедии дель арте. Главными персонажами итальянского театра Соловьев называл Арлекина и Смеральдину²³ и указы-

вал на их связь с нематериальным миром и происходившую от этого способность преодолевать препятствия и творить чудеса²⁴. Эта принадлежность масок к трансцендентальным сферам безусловно составляла некую параллель ирреальному пространству пьес М. Метерлинка и других модернистов, интересовавших Мейерхольда.

Соловьев наметил собственный путь изучения комедии дель арте, назвав его сценическим, имея в виду изучение в процессе подготовки постановок, в реальном воплощении на сцене.

26 октября 1910 г. датировано первое письмо Соловьева к Мейерхольду²⁵, в котором он предложил режиссеру свою помощь в области комедии дель арте в связи с его работой над постановками в Доме интермедий²⁶.

Энтузиазм и увлеченность Соловьева старинным театром импонировали режиссеру. Мейерхольд, в прошлом посещавший занятия в университете, с большой симпатией относился к студенческой молодежи, ценил и понимал ее бунтарский настрой²⁷. С 1906 г. он входил в правление литературно-художественного «Кружка молодых» при Петербургском университете²⁸, участвовал в организованных кружком инсценированных вечерах искусств²⁹, имевших громкий резонанс в печати³⁰. Мейерхольда

²⁴ Протокол 155 (193-го) заседания Общего собрания Неофилологического общества 22 марта 1910 г. // Записки Неофилологического общества при императорском С.-Петербургском университете. Вып. V. СПб., 1911. С. 246.

²⁵ РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2381. Л. 1. См. публикацию переписки Соловьева с Мейерхольдом в наст. томе.

²⁶ В октябре 1910 — январе 1911 в Доме интермедий Мейерхольд ставил спектакли, опирающиеся на традиции итальянской комедии масок. См.: Дом интермедий / вступ. ст., сост. и примеч. Ю. Е. Галаниной // Петербургские театры, которых нет. Вып. 1. Научное издание / отв. ред. и сост. С. А. Филиппова. СПб., 2019. С. 369–512.

²⁷ См., например, набросок речи Мейерхольда о «Смерти Тентажиля» М. Метерлинка: Волков Н. Д. Мейерхольд: В 2 т. М.; Л.: Academia, 1929. Т. I. 1874–1908. С. 237–238; Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 51.

²⁸ «Кружок молодых» существовал с осени 1906 до начала 1909. Членами кружка были А. А. Блок, С. М. Городецкий, Н. В. Недоброво, В. А. Пестовский (Пяст), П. П. Потемкин, А. А. Кондратьев и др.

²⁹ См.: Галанина Ю. Е. Блок и «вечера искусств» // Труды Государственного музея истории Санкт-Петербурга / сост. Т. В. Павлова. СПб., 1999. Вып. IV. С. 171–194.

³⁰ См.: Студенчество. 1906. 6 дек. № 4. Стлб. 15–16; Золотое Руно. 1907. № 1. С. 84.

¹⁹ Соловьев В. Н. Наброски автобиографии // СПбГМТиМИ. ГИК 11291/2. ОРУ 10796. Признание Попова своим первым учителем Соловьев повторил и в составленном в 1940 наброске «послужного списка» (СПбГМТиМИ. Научно-вспомогательные материалы (НВМ) 1288/2. ОРУ НВМ 2234).

²⁰ «Весна 1911 г. Общество друзей испанской драматургии [при университете]. Моя первая встреча с Мейерхольдом» (Соловьев В. Н. План автобиографии, записанный А. Г. Мовшензоном // СПбГМТиМИ. КП 7730/50. ОРУ 3411. Л. 2).

²¹ В списке 46 спектаклей, которые Соловьев видел в 1906–1907 гг., не упоминается ни одна постановка Мейерхольда (Соловьев В. Н. Записная книжка 1907 г. // СПбГМТиМИ. ГИК 11291/12. ОРУ 10775. Л. 71 об. — 72 об.), симпатии знакомых к этому театру его даже удивляли (там же. Л. 12).

²² См. отчет: Записки Неофилологического общества при Императорском Санкт-Петербургском университете. Вып. V. СПб., 1911. С. 245–246.

²³ Соловьев В. Материалы для истории итальянского театра в царствование императрицы Анны Иоанновны // СПбГМТиМИ. Л. 2.

называли вдохновителем этой группы³¹. Знакомство студентов с принципами европейского модернистского искусства способствовало рождению новых средств сценической выразительности: отказу от натуралистического копирования действительности, утверждения многозначности и метафоричности, выхода в Вечность, в метафизику. По свидетельству историка театра В. Н. Всеволодского (Гернгросса)³², «состоявшееся объединение молодежи с Мейерхольдом окрылило ее и обогатило последнего; в частности, благодаря В. Н. Соловьеву Мейерхольд увлекся стилем итальянской народной комедии»³³.

Зимой 1910–1911 гг. Соловьев и его друзья предполагали привлечь Мейерхольда к участию в студенческом любительском спектакле «Арлекин в вифлиотеке», воскрешающем репертуар театра эпохи Анны Иоанновны и утраченные традиции комедии дель арте³⁴. Опираясь на сохранившиеся итальянские сценарии, Соловьев в 1910 г. написал собственную пьесу — стилизованную арлекинаду на классический сюжет о влюбленных, разлученных стариками, но соединившихся в финале. Эта пьеса, «Черт в зеленом, или Услуга за услугу. Злоключения Арлекиновы», была опубликована позднее под псевдонимом Вольмар Люсциниус³⁵. К участию в спектакле привлекли друзей по университету и гимназии, музыку к спектаклю соби-

рался написать М. А. Кузмин³⁶, интерес к постановке проявил И. Ф. Стравинский³⁷.

Замысел этот остался невоплощенным, но, безусловно, Мейерхольд был осведомлен о происходивших приготовлениях.

Годом позже, 8 ноября 1911 г., на вечере «Оживленная старина» в Зале Дворянского собрания Мейерхольдом была поставлена эта пьеса Соловьева, переработанная в пантомиму, — «Арлекин, ходатай свадеб». В ее сценарии действовали исключительно персонажи итальянской комедии масок, соединиться влюбленным помогал Арлекин, Черт из числа действующих лиц был исключен. Мейерхольд счел необходимым отметить участие Соловьева в этой работе и указал, что при подготовке постановки «Репетициями руководили одновременно автор и режиссер таким образом: автор, являвшийся в данном случае реконструктором старой сцены, давал *mise en scène*, движения, позы и жесты, как он их нашел описанными в сценариях импровизированной комедии; режиссер, присочиняя новые трюки в стиле традиционных приемов, связывая элементы старого театра с вновь сочиненными, стремился подчинить сценическое представление единству рисунка»³⁸.

В это время, проучившись восемь семестров и закончив университетский курс к весне 1910 г., Соловьев работал над дипломным сочинением³⁹ и готовился к сдаче выпускных экзаменов, но, увлеченный театром, не осуществил своих планов и покинул университет 23 мая 1912 г.⁴⁰

Сотрудничество Мейерхольда с Соловьевым становилось все более интенсивным. В комедии дель арте, сохранившей старинные традиции высокого профессионального мастерства, Мейерхольд видел большие возможности для возрождения современного театра, переживавшего период упадка. Сценические приемы

³⁶ Михаил Алексеевич Кузмин (1872–1936), поэт-символист, прозаик, критик, драматург, переводчик, композитор. Был связан со многими модернистскими начинаниями Мейерхольда.

³⁷ К этому времени на музыку Стравинского в мае 1910 в Париже была осуществлена постановка балета «Жар-птица», осенью этого года он работал над сочинением балета «Петрушка».

³⁸ Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. Часть первая. 1891–1917. М., 1968. С. 252–253.

³⁹ Соловьев В. Н. Материалы для истории итальянского театра в царствование императрицы Анны Иоанновны.

⁴⁰ См. студенческое дело Соловьева: ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 3. Ед. хр. 46668.

³¹ См.: Речь. 1911. 20 апр. (3 мая). № 106. Цит. по: Кузмин М. А. Дневник 1908–1915. СПб., 2005. С. 700.

³² Всеволод Николаевич Всеволодский-Гернгросс (1882–1962), актер, историк театра, театровед.

³³ Всеволодский (Гернгросс) В. История русского театра: В 2 т. Л.; М., 1929. Т. 2. С. 253.

³⁴ См.: Галанина Ю. Е. Режиссер Владимир Николаевич Соловьев: Начало пути.

³⁵ Черт в зеленом, или Услуга за услугу. Злоключения Арлекиновы: Итальянская комедия в 2 актах Вольмара Люсциниуса (Вл. Н. Соловьева), представленная в 1658 году на ярмарке в предместье Сен-Жермен подмастерьями булочного цеха // Новая Студия. 1912. № 6. 12 окт. С. 1–7). Псевдоним Вольмар Люсциниус включает латинизированный вариант фамилии Соловьева (*Iuscinius*) (Дмитриев П. В. Литературно-художественный ежемесячник «Аполлон» (1909–1918). Очерки истории и эстетики. СПб., 2018. С. 201), имя Вольмар, возможно, восходит к роману Ж. Ж. Руссо «Юлия, или Новая Элоиза», и получило широкую известность в России благодаря строке из «Евгения Онегина» А. С. Пушкина («...Любовник Юлии Вольмар...» (гл. 3)).

театров Древней Греции и Рима, Испании, японского и китайского театров не были отвергнуты, оставались в круге его интересов и дополняли арсенал художественных средств, к которым он обращался в своих работах. По замечанию И. П. Уваровой, «в начале века реформаторы театра догадались о том, что реликтовые зрелища, раскиданные по свету, на островах Хоккайдо, Сицилия, Британия и Родос, были осколками единого священного сосуда»⁴¹.

По поводу тесного сотрудничества Соловьева с Мейерхольдом студенты-романисты, готовившие для режиссера перевод испанских драм, с ревностью отмечали, что какой-то «Вольмар Люсциниус», увлекший режиссера итальянской комедией масок, сумел «заполнить все театральное сознание Мейерхольда»⁴². Действительно, в 1911 г. Мейерхольд и Соловьев намеревались осуществить перевод «Принцессы Турандот» К. Гоцци⁴³, страстного адепта комедии дель арте. В начале 1912 г. у них возник замысел сочинения итальянской пьесы «Игроки Венеции», в числе персонажей которой были Гоцци и его соперники, а также Доктор Дапертутто⁴⁴ и Вольмар Люсциниус⁴⁵. В 1913 г. при участии с К. А. Вогака⁴⁶ по сценарию Гоцци они сочинили «дивертисмент» «Любовь к трем апельсинам»⁴⁷.

⁴¹ Уварова И. Иллюзия истины по-японски, или Мейерхольд и японский театр // Мир искусств: Альманах. СПб., 2001. Вып. 4. С. 488.

⁴² Пяст В. Встречи. М.: Новое литературное обозрение, 1997. С. 138.

⁴³ См. переписку Соловьева и Мейерхольда, публикуемую в наст. томе.

⁴⁴ «Доктор Дапертутто» — имя таинственного inferнального персонажа рассказа Э. Т. А. Гофмана «Приключение в новогоднюю ночь» (1815). Этим псевдонимом, выбранным по совету М. А. Кузмина, Мейерхольд пользовался для работ вне императорской сцены.

⁴⁵ См.: Мейерхольд В. Э., Соловьев В. Н. Игроки Венеции. Пьеса. Планы, наброски, варианты и материалы к ним // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 761. См. также: СПбГМТМиМ. ГИК 11291/61. ОРУ 10831.

⁴⁶ Константин Андреевич Вогак (1887–1938), поэт, драматург, режиссер. Учился на историко-филологическом факультете Петербургского университета. В 1913 входил в первый Цех поэтов. В Студии на Бородинской с 1913 по 1915 — член редакции журнала «Любовь к трем апельсинам», соавтор Мейерхольда и Соловьева при сочинении дивертисмента «Любовь к трем апельсинам» и нескольких публикаций в журнале. После отъезда М. Ф. Гнесина преподавал в Студии технику стихотворной и прозаической речи и историю театра. С 1917 в эмиграции.

⁴⁷ Любовь к трем апельсинам. Дивертисмент. Двенадцать сцен, пролог, эпилог и три интермедии. Сочинили: К. А. Вогак, Вс. Э. Мейерхольд

Первоначальный вариант программной статьи Мейерхольда «Балаган» (1912) строился как диалог Мейерхольда и Соловьева, скрывшихся за теми же псевдонимами⁴⁸. Не случайно в ноябре 1912 г., заканчивая свою книгу статей «О театре», куда вошла эта статья, Мейерхольд писал: «Приношу глубокую признательность <...> Вл. Н. Соловьеву, частые беседы с которым дали окрепнуть основным положениям моей последней статьи “Балаган”»⁴⁹.

С 1912 г. Соловьев выступал в печати как театральный критик. Безусловно, первые статьи и обзоры Соловьева были инспирированы Мейерхольдом, как и программный манифест «Театральный традиционализм» (1914)⁵⁰, вне всяких сомнений, родившийся в беседах с режиссером-новатором. В работах 1908–1912 гг. Мейерхольд писал о необходимости использования опыта театров прошедших времен на современной сцене. Однако термин «традиционализм» впервые был применен к театру именно Соловьевым.

Проблемы изучения и воплощения в современности принципов старинных театров разрабатывались Мейерхольдом в 1913–1917 гг. в Студии на Бородинской⁵¹, где Соловьев стал

и Вл. Н. Соловьев по сценарию графа Карло Гоцци: «Рефлективный разбор сказки “Любовь к трем апельсинам”» // Любовь к трем апельсинам (1914–1916): В 2 т. Т. 1. С. 55–77.

⁴⁸ Мейерхольд В. Э. Балаган. Статья. Часть 1–2. 1912 г. // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 424, 425. См.: Забродин Вл. «Балаган лучше кинематографа» // Киноведческие записки. 2006. № 80. С. 110–119.

⁴⁹ Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. Часть первая. 1891–1917. С. 104. Мейерхольд относил Соловьева к плеяде крупнейших русских преобразователей театра: «Евреинов, Комиссаржевский, Мейерхольд, Вл. Соловьев, Миклашевский, Радлов, Бебутов, Гнесин — вот одна группа, у которых не случайными вспышками возникают теоретически строго обосновываемые разрешения около вопросов о театре как таковом, о просцениуме и маске, об интеллигенции в зрительном зале, о гротеске, акробатике, о необходимости укрепить игру актера техническими приемами лицедейства времен *commedia dell'arte*, старояпонского и старотайского [очевидно, имелось ввиду: старокитайского] театров, о преобразовании драматургической нашей системы по заветам Пушкина» (там же. Часть вторая. 1917–1939. С. 522).

⁵⁰ Фрагмент статьи опубликован в кн. «Мейерхольд в русской театральной критике 1892–1918» (С. 387–392), полный текст — см. наст. том.

⁵¹ См. публикацию в наст. томе: Соловьев В. Н. Доклад в ГАИС «Из истории работы над *commedia dell'arte* в русском театре эпохи империализма, в частности, в студии Мейерхольда».

«ближайшим сотрудником Мейерхольда»⁵² и преподавателем курса сценической техники комедии дель арте, которому придавалось особое значение при обучении основам актерской специальности. Для Соловьева этот период был звездным часом его сотрудничества с Мейерхольдом. В освоении и использовании приемов итальянской комедии масок в театре XX в. бывший студент, безусловно, играл важную роль, не случайно были утверждения, что он определял идейную направленность Студии, устремленность на занятия итальянской комедией масок⁵³. Мейерхольд ценил его знания и опирался на них.

А. А. Мгебров⁵⁴ охарактеризовал отношения Соловьева с Мейерхольдом следующим образом:

Судьба столкнула его с Мейерхольдом; Мейерхольд, как истый доктор Дапертутто, закинул длинную удочку и подцепил на крючок чудака-студента⁵⁵.

Эту же мысль повторила и другая ученица Студии:

Весь свой «сундук сокровищ» — все свои громадные знания Соловьев предоставил в распоряжение Мейерхольда. <...> Соловьев открыл перед Мейерхольдом новый, богатейший мир и без конца черпал тогда Всеволод Эмильевич из этой сокровищницы всех театральных эпох⁵⁶.

В возникшем при Студии журнале Доктора Дапертутто «Любовь к трем апельсинам» были напечатаны основные теоретические работы Соловьева об итальянской комедии масок:

⁵² Мейерхольд в русской театральной критике 1892–1918. С. 458.

⁵³ Близкий друг Соловьева А. В. Рыков, участник Студии на Бородинской, называл Соловьева ее «идейным руководителем» (см.: А. В. Р. [Рыков А. В.] Петроградские театры // Аполлон. 1917. Апрель — май. № 4–5. С. 91). См. также упомянутое аналогичное мнение К. Н. Державина в докладе Соловьева «Из истории работы над *commedia dell'arte* в русском театре эпохи империализма, в частности, в студии Мейерхольда» в наст. томе.

⁵⁴ Александр Авельевич Мгебров (Мгебрашвили, 1884–1966), драматический актер, под руководством Мейерхольда участвовал в деятельности Студии на Бородинской, в 1912 — в Териокском Товариществе актеров, писателей, художников и музыкантов, с 1920 — в Театре РСФСР Первом.

⁵⁵ Мгебров А. А. Жизнь в театре: В 2 т. / под ред. Е. М. Кузнецова, вступит. ст. Е. М. Кузнецова, предисл. Г. Г. Адонца, коммент. Э. А. Старка. М.; Л.: Academia, 1932. Т. 2. С. 175–176.

⁵⁶ См. публикацию воспоминаний А. В. Смирновой-Искандер в наст. томе.

«К истории сценической техники *commedia dell'arte*»⁵⁷, «Опыт разверстки “сцены ночи” в традициях итальянской импровизированной»⁵⁸ комедии»⁵⁹, «К вопросу о теории сценической композиции»⁶⁰. Там же были опубликованы его статьи и рецензии⁶¹, драматические произведения⁶², а также многочисленные заметки в «Хронике» журнала. Большой интерес представляет программа и описание работ в Студии его класса⁶³, а также совместного класса Вс. Э. Мейерхольда и Вл. Н. Соловьева⁶⁴.

Основное исследование Соловьева в годы Студии «К истории сценической техники *commedia dell'arte*», первая глава которого была прочитана на торжественном акте открытия Студии, печаталось на протяжении 1914 г. во всех номерах журнала.

В годы торжества сценического натурализма, психологической мотивировки характеров и событий молодой исследователь призывал обратиться к сценическим традициям про-

⁵⁷ Соловьев В. К истории сценической техники *commedia dell'arte*. I–VII // Любовь к трем апельсинам (1914–1916): В 2 т. Т. 1. С. 44–51, 140–144, 242–246, 296–302, 405–412.

⁵⁸ Постоянно употребляемая Соловьевым форма эпитета «импровизированной».

⁵⁹ Соловьев В. Опыт разверстки «сцены ночи» в традициях итальянской импровизированной комедии // Любовь к трем апельсинам (1914–1916): В 2 т. Т. 2. С. 77–87.

⁶⁰ Соловьев В. К вопросу о теории сценической композиции // Там же. Т. 2. С. 282–289.

⁶¹ Соловьев В. «Турандот» графа Карло Гоцци на русской сцене // Там же. Т. 1. С. 150–157; В. С. [Соловьев В. Н.] В. Всеволодский-Гернгросс. Театр при Императрице Анне // Там же. С. 325–327; В. С. [Соловьев В. Н.] Литературные заметки // Там же. Т. 2. С. 125–128; Сестры Гонкур [Соловьев В. Н.] Театральные пристрастия // Там же. С. 377–382. Соловьев также был соавтором Мейерхольда и К. А. Вогака в полемике авторов дивертисмента с А. А. Гвоздевым (там же. С. 278–281. Т. 1. С. 328–330).

⁶² Вольмар Люсциниус [Соловьев В. Н.] Арлекин, пристрастный к картам (интермедия с балетом, музыкой и пением) // Там же. С. 268–282. В журнале были напечатаны коллективные работы: дивертисмент К. А. Вогака, Вс. Э. Мейерхольда и Вл. Н. Соловьева «Любовь к трем апельсинам» (там же. С. 25–47), и пьеса «Огонь» Ю. М. Бонди Мейерхольда и Соловьева (там же. С. 367–399).

⁶³ Там же. Т. 1. С. 91–92, 170, 334–335; Т. 2. С. 146–147, 309–310, в том числе о первом вечере Студии, подготовленном Мейерхольдом и Соловьевым: Там же. Т. 1. 433–440. Т. 2. С. 129–143.

⁶⁴ Там же. Т. 1. С. 333–334.

шлого, к комедии дель арте, где театральная игра строилась на лицедействе, иллюзорности, преображении, а не копировании жизни. Подчеркнуто-выразительное движение в гоцциевской «манере преувеличенной пародии»⁶⁵ отражало обобщенную сущность жизни, вело к метафорическому иносказанию и вольным ассоциациям. В трактовке Мейерхольда, близкий к этой «манере» «гротеск»⁶⁶ помогает актеру показать реальное символическим»⁶⁷.

Представления комедии дель арте, разрабатывавшие незатейливые любовные сюжеты, разыгрывались не на твердом драматургическом материале — литературном тексте, а на сценарии, содержащим лишь канву событий, что превращало каждое выступление в свободную импровизацию на заданную тему. Персонажами представлений были маски — традиционные сценические типы с повторяющейся моделью поведения: препятствующие соединению молодых героев жадные и расчетливые старики (Панталоне и Доктор), хвастливый Капитан, хитроумные и ловкие слуги (Арлекин, Бригелла, Смеральдина), пара влюбленных.

Выступления итальянских комедиантов демонстрировали высокую степень владения актерским мастерством, использование строго установленных и исторически выверенных приемов игры, четко выработанных правил организации сценического пространства в мизансценах, опиравшихся на принципы симметрии и параллелизма, на четкий геометрический рисунок движений персонажей комедии. Четное количество действующих лиц, одновременно присутствующих на сцене, указывало на равновесие, согласие и стабильность происходящего, а нечетное свидетельствовало о дисгармонии, конфликте, противостоянии»⁶⁸. Соловьев следовал правилу итальянских комедиантов: «актер должен иметь радостную душу»⁶⁹, считая осознанное владение мастерской сценической техникой освобождающим

и возвышающим над обыденностью⁷⁰. На занятиях он говорил об умении искусно обращаться с аксессуарами, приспособлениями для сценических трюков и театральными приборами, а также об использовании исторически выработанных и закреплённых в традиции «шутков, свойственных театру».

Элементы этих занятий Соловьева были близки экспериментальному театру Мейерхольда и впоследствии были использованы при разработке системы биомеханики.

Как подчеркивал Соловьев, целью его занятий была не археологически точная реставрация⁷¹, а реконструкция, приспособление старинных приемов для нужд современного театра. Мейерхольд формулировал эту мысль более определенно:

О процессе изучения старинных театров надо сказать: это своего рода *accumuler des trésors*⁷² не с тем, чтобы добытыми ценностями, как они есть, щеголять, а с тем, чтобы (научившись их держать, беречь) ими украшаться, стремиться «одаренным» выйти на сцену и по театальному уметь зажить на сцене⁷³.

Эта близость художественных приемов помогала Соловьеву глубже, тоньше и подчас раньше других критиков осмысливать и разгадывать смысл мейерхольдовских сценических построений.

По мнению современных исследователей, «Статьи <...> Соловьева, особенно интересны тем, что их автор находился на общей с Мейерхольдом почве возрождения на русской сцене классических традиций театра <...>. Он “прочитывал” значение мейерхольдовского формального языка, проникал в мировоззренческий аспект творчества Мейерхольда. Ему удалось предугадать то главное в методе режиссера, что в дальнейшем в его творчестве находило развитие»⁷⁴.

(1548–1624) — см.: Соловьев Вл. «Мнимый больной» (Государственный Драматический театр) // Жизнь искусства. 1920. 24 марта. № 407. С. 1. О значении категории «радостного» в эпоху Возрождения см. также: Любовь к трем апельсинам (1914–1916): В 2 т. Т. 1. С. 246.

⁷⁰ Там же. Т. 2. С. 383.

⁷¹ Там же. Т. 1. С. 243, 297.

⁷² *Accumuler des trésors* (фр.) — собирать сокровища.

⁷³ Любовь к трем апельсинам (1914–1916). Т. 1. С. 336–337.

⁷⁴ Мейерхольд в русской театральной критике 1892–1918. С. 458. См. также: Песочинский Н. В. Мейерхольд и раннее театроведение // Мейерхольд. К истории творческого метода. Публикации. Статьи. СПб., 1998. С. 188.

⁶⁵ Там же. Т. 1. С. 92.

⁶⁶ См.: Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. Часть первая. С. 224–229. Также: Любовь к трем апельсинам (1914–1916): В 2 т. Т. 1. С. 92, 93, 97.

⁶⁷ Там же. Т. 1. С. 93.

⁶⁸ Там же. Т. 2. С. 283–284, 286.

⁶⁹ Там же. Т. 1. С. 76–77, 246. В этом призыве Соловьев следовал наставлениям итальянского актера комедии дель арте Франческо Андреини

В 1915 г. мирная жизнь Студии нарушилась, внутренние раздоры проявлялись все острее. Отношения студийцев с руководителем осложнились, что Соловьев определил как «кризис Студии»⁷⁵. Призванный на военную службу и зачисленный в запасной батальон лейб-гвардии Измайловского полка⁷⁶, он в феврале 1916 г. расстался со Студией⁷⁷. Началась казарменная жизнь, препятствовавшая посещению Студии. Из-за постоянно обострявшейся болезни легких Соловьев уже в марте 1916 г. был переведен в «нестроевую команду»⁷⁸, где вскоре стал заниматься устройством спектаклей для солдат, опираясь на полученный в Студии Мейерхольда опыт: разрабатывал принципы организации походных театров, составлял режиссерские рекомендации к постановкам пьес во фронтовых условиях: по постройке и оформлению импровизированной сцены, использованию простейших средств для грима, париков и т. д.⁷⁹, теоретические знания пригодились в его практической постановочной деятельности.

После ухода из Студии Соловьев внимательно следил за работами Мейерхольда, оставался в курсе его замыслов.

С 1914 г. он стал постоянным театральным обозревателем журнала «Аполлон», в котором, начиная с августа–сентября (№ 6–7), вел рубрику «Петроградские театры». В своих театральных рецензиях он раскрылся как критик, проявляющий особый интерес к спектаклям Мейерхольда, отмечающий рождение нового в сценическом искусстве и особенно внимательно анализирующий использование приемов, разработанных в Студии на Бородинской. Планово из года в год, из месяца в месяц после каждой премьеры Соловьев выделял и объяснял художе-

ственные принципы и сценические приемы, используемые Мейерхольдом, как высокие образцы для подражания, как эталоны театрального искусства.

Свой первый отчет о театральной жизни столицы ученик Мейерхольда начал с заявления, что «на тусклом фоне <...> театральной действительности представляют интерес только две постановки Мейерхольда», назвав при этом далеко не выдающиеся работы режиссера: «М-лле Фифи» (по рассказу Ги де Мопассана) в Малом (Суворинском) театре⁸⁰ и комическую оперу Э. Феррари «Секрет Сюзанны» в Мариинском театре⁸¹. В своих статьях он писал о различных петроградских театрах, но в центре его внимания оставались работы Мейерхольда.

Первой развернутой рецензией Соловьева на спектакль Мейерхольда стал отзыв о постановке «Грозы» А. Н. Островского⁸², которую вопреки почти единодушным отрицательным оценкам критиков он назвал — «наиболее интересным спектаклем» сезона.

«Новое сценическое истолкование» пьесы критик видел, прежде всего, в трансформации жанра классического произведения, свидетельствующей об изменении идейной и эмоциональной трактовки изображаемого, вследствие чего пьеса Островского сценически решалась не как традиционно-бытовая, а как романтическая драма, где главное — «личная драма Катерины», вокруг которой было сосредоточено все действие. Высокой оценки критика удостоилась не только постановка, но и оформление сцены грозы, перенесенной в полуразрушенную церковь с изображением Страшного суда на фресках⁸³, где раскрывалось остро символическое противостояние Катерины и сумасшедшей старухи-барыни, воплощения смерти, сулящей гибель героине.

⁸⁰ Премьера 15 августа 1914.

⁸¹ Премьера 20 сентября 1914. О спектаклях «М-лле Фифи» и «Торжество держав» Соловьев писал также в статье 1917 «Судейкин» (см. наст. том).

⁸² Премьера 9 января 1916. См.: Мейерхольд в русской театральной критике 1892–1918. С. 314–316 (фрагмент статьи), полный текст см.: Соловьев Вл. Петроградские театры // Аполлон. 1916. № 1. С. 41–42. О постановке «Грозы» Соловьев писал также в статье «А. Я. Головин как театральный мастер» (см. наст. том).

⁸³ Сюжет фресок — Страшный суд, указывающий на обреченность Катерины, Соловьев упомянул лишь в статье 1917 о Головине.

⁷⁵ Соловьев В. Н. План автобиографии, записанный А. Г. Мовшензоном // СПбГМТМИ. ГИК 7730/50. ОРУ 3411. Л. 2 об. См.: «Любовь к трем апельсинам». Из биографии мейерхольдовского журнала. Публикация Л. Овэс // В спорах о театре. Сборник научных трудов. СПб., 1992. С. 125–135.

⁷⁶ Соловьев В. Н. Записная книжка 1915–1916 гг. // СПбГМТМИ. ОРУ 10774. ГИК 11291/11. Л. 15.

⁷⁷ См.: Любовь к трем апельсинам (1914–1916): В 2 т. Т. 2. С. 402.

⁷⁸ Соловьев В. Н. Записная книжка 1915–1916 гг. Л. 17 об.

⁷⁹ См.: Галанина Ю. Е. «День воспоминаний» в РИИИ о театральной жизни 1917–1918 годов // Из фондов Кабинета рукописей Российского института истории искусств. Сообщения. Публикации. Обзоры. Вып. 6. СПб., 2016. С. 227–290.

Выступая в роли театрального обозревателя, Соловьев позволял себе открыто высказывать несогласие с мнением маститых петербургских критиков, положительно оценивая спектакли, охарактеризованные ими негативно. Так, кроме «Грозы», осенью 1916 г. в отзыве о мейерхольдовской постановке «Двух братьев» М. Ю. Лермонтова⁸⁴ критик протестовал против определения этой пьесы как «незрелого» произведения⁸⁵, называя его «едва ли не самым законченным и самым совершенным достижением Лермонтова в театре, где скрещиваются все мотивы его творчества». В этой драме Соловьев видел «сценическую формулу того русского романтического театра, о котором мечтали Лермонтов, Пушкин, Гоголь и традиции которого оборвались вместе с их смертью»⁸⁶.

Большой интерес представляют также опубликованные в «Аполлоне» воспоминания Соловьева о выдающихся театральных художниках, оформлявших спектакли Мейерхольда, о Н. Н. Сапунове, А. Я. Головине и С. Ю. Судейкине. Статьи эти, не переиздававшиеся более ста лет, удостоены высоких оценок современными исследователями театрально-декорационного искусства начала XX в. и широко цитируются ими в их работах. Исходным тезисом статей Соловьева о художниках было утверждение о необходимости творческого содружества, «сотворчества» режиссера и автора сценического оформления, стремление художника к истолкованию, углублению трактовки, а не иллюстрированию сценического произведения.

В эссе о Сапунове Соловьев называл художника «театральным волшебником», который не боялся обнаружить трагическое в обыденном и банальном, выставить его в комическом виде и преодолеть. Гротеск, смешивая противоположности, обнажал скрытое значение, иной, метафорический, план сценического произведения, который видел Мейерхольд и который, благодаря учителю, усвоил его ученик. В этой работе Соловьева сохра-

нилось единственное описание планов мистического карнавала на берегу Финского залива, задуманного Сапуновым с участием Мейерхольда.

Статья «А. Я. Головин как театральный мастер» была своеобразной прелюдией к рецензии Соловьева на постановку Мейерхольдом лермонтовского «Маскарада», напечатанной в следующем выпуске журнала «Аполлон».

Как указывал Соловьев, в постановке мольеровского «Дон Жуана»⁸⁷ и «Стойкого принца»⁸⁸ Головин и Мейерхольд представили «сценическую формулу условного театра», где «реально существующее смешивалось с потусторонним», происходящее на сцене не могло случиться в действительности и связывалось с понятием театральной игры, преображения. Настоящий условный театр они показали при постановке «Маскарада».

В статье о Судейкине, вышедшей из печати в июле-августе 1918 г., Соловьев указывал на отход художника от «мечтательности об утраченной красоте» прошлого и появившемся в его работах «прियाии жизни».

Первой реакцией на глобальные изменения русской реальности, произошедшие в 1917 г., стало заявление Соловьева о выявившейся в революционные дни «несостоятельности» русского театра, органически не связанного с жизнью страны и неспособного отразить происходящие события. Критик писал о необходимости решительных перемен в театре, использовании европейских сценических традиций (статья «Театральный фелетон». Аполлон. 1917. Февраль-март. № 2–3).

В рецензии «“Маскарад” в Александринском театре»⁸⁹ (Аполлон. 1917. Февраль-март. № 2–3), продолжая анализ намеченных в статье о Головине особенностей художественного метода Мейерхольда, Соловьев указал на то, что таинственность, многозначность и символичность происходящего стали главным содержанием спектакля, отразившего надвигающееся радикальное изменение реальной жизни. Напряженность сценического действия, «борьба страстей», усиливалась от ощущения присутствия неких мистических сил. По словам критика,

⁸⁷ Премьера 9 ноября 1910.

⁸⁸ Премьера 23 апреля 1915.

⁸⁹ Мейерхольд в русской театральной критике 1892–1918. С. 352–357.

⁸⁴ Спектакль был поставлен на сцене Мариинского театра 10 января 1914.

⁸⁵ Упреки критиков в «незрелости» произведения могли быть отнесены к одноименной незаконченной юношеской поэме Лермонтова.

⁸⁶ См. в наст. томе: *Вл. С[оловьев]*. Петроградские театры (Аполлон. 1916. Октябрь. № 8). См. также: *Соловьев В.* «Маскарад» в Александринском театре // Мейерхольд в русской театральной критике 1892–1918. С. 353.

«Чувствуется, что кто-то невидимый управляет всеми их поступками и вовремя подсказывает им то или иное решение»⁹⁰.

Не случайно отмечено, что из всех критиков лишь Соловьев «впервые представил в развитой форме все основные позиции режиссерского метода Мейерхольда <...>. “Маскарад”, по существу, выдвинул для обсуждения новую модель метафорической режиссуры», в том числе сочетание в драматургии спектакля «поэтического и невербального действия»⁹¹.

Соловьев особо отметил использование Мейерхольдом элементов комедии дель арте в спектакле: отказ от быта и психологической мотивации, толкование текста Лермонтова как сценария, вынесение важнейших моментов действия на приближенный к зрителям просцениум, настоящий венецианский костюм и зловещую маску-бауту (маску наемного убийцы) у Неизвестного, введение классической роли слуги — Голубого Пьеро (завладев браслетом Нины, именно он запутывает интригу).

Центральным моментом спектакля Соловьев назвал сцену разговора Арбенина с баронессой Штраль в доме князя Звездича (6-я сцена), участники которой «могут распутать все и разойтись примиренные и успокоенные». Однако разрешения конфликта не происходит из-за вмешательства иррациональных сил. По словам критика, «Мы забыли, что существует еще Неизвестный, который все время невидимо присутствует на сцене. Он требует мести, и Арбенин должен до конца осуществить все то, что ему предопределено судьбой»⁹². Он выступает как Рок, как Провидение. Однако его месть Арбенину может толковаться двояко: она объяснима также и вполне житейским желанием отплатить за давнее унижение, сокровенный метафизический план при этом оказывается скрыт. По мнению Соловьева, «Единственным представителем inferнальных сил на сцене, принимающих деятельное участие в поединке Неизвестного с Арбениным»⁹³ является Шприх в исполнении А. Н. Лавrentьева⁹⁴ (не случайно, по

характеристике Арбенина, он похож на черта⁹⁵). В оценке Соловьева «Из всех исполнителей только один Лавrentьев удовлетворял требованиям условного театра». Шприх — это персонаж, хорошо осведомленный о происходящем, «который всюду вовремя поспевает»⁹⁶, внезапно появляющийся в нужный момент и столь же неожиданно исчезающий, наделенный необычными, таинственными чертами, и он, «единственный на сцене, является представителем inferнальных сил, принимающих деятельное участие в поединке Неизвестного с Арбениным»⁹⁷ и способен вызвать крушение мира.

В том же 1917 г. Мейерхольд осуществил постановку трилогии А. В. Сухова-Кобылина «Свадьба Кречинского», «Дело» и «Смерть Тарелкина» (последняя пьеса шла в театре Мейерхольда под названием «Веселые расплюевские дни»). Дата премьеры последнего спектакля оказалась столь же символичной, как и премьера «Маскарада», — впервые он прошел 23 октября 1917 г., за два дня до революционного переворота.

В отзыве об этих постановках Соловьев отметил «последовательное нарастание элементов сценического гротеска», превращающего реальность в ирреальность — от веселья «Свадьбы Кречинского» к «тягостному настроению и обостренной мелодраматичности» «Дела» и к мрачному звучанию последней части трилогии, где «комические персонажи пьесы <...> принимают очертания кошмарных образов русской фантастики»⁹⁸.

Н. В. Песочинский писал, что в постановках по пьесам Сухова-Кобылина Соловьеву открылась «гротескная природа мейерхольдовского театра и почти конструктивистские средства. Это критика, внутренне готовая к исследованию новых образных систем театра Мейерхольда — конструктивизма, биомеханики,

хольда в работе над пьесами А. В. Сухова-Кобылина «Свадьба Кречинского» и «Дело» (1917).

⁹⁵ Лермонтов М. Ю. Маскарад. Действие первое, сцена первая.

⁹⁶ Мейерхольд в русской театральной критике 1892–1918. С. 357. Эту же способность «внезапно и быстро», «незаметно» появляться и исчезать Соловьев отмечал у Н. Н. Сапунова. Такую же характеристику: «он поспевает всюду вовремя» Соловьев дал мистическому персонажу карнавала, задуманного Сапуновым в Териоках в 1912 (см. статью Соловьева «Воспоминания о Сапунове» в наст. томе).

⁹⁷ Мейерхольд в русской театральной критике 1892–1918. С. 375–377.

⁹⁸ Там же. С. 375.

⁹⁰ Там же. С. 355.

⁹¹ Там же. С. 497.

⁹² Там же. С. 355.

⁹³ Там же. С. 357.

⁹⁴ Андрей Николаевич Лавrentьев (1882–1935), актер и режиссер, ученик школы МХТ. С 1906 актер МХТ, летом 1910 приглашен в Александринский театр на должность помощника режиссера. Сопостановщик Мейер-

музыкального реализма. Это критика, подготовленная творчеством Мейерхольда»⁹⁹.

Как отмечали историки театра, в 1917 г. полемика о постановке «Маскарада», выявившая глубину анализа Соловьева, способствовала возникновению «предпосылок для формирования систематической академической науки о театре»¹⁰⁰. По утверждению Г. В. Титовой, «Студия на Бородинской положила начало ленинградской школе советского театроведения», ленинградские театроведы освоили сценический язык режиссера, в том числе «поняли принципы строения метафорической ткани»¹⁰¹.

Другие, упомянутые Соловьевым в обзорах постановки Мейерхольда 1917–1918 гг. — «Петр-Хлебник», «Дочь моря»¹⁰², также отражали стремление рецензента осознать происходящие исторические события, воспользовавшись приемами модернистского искусства дореволюционной поры, условного театра с его зашифрованным метафизическим смыслом.

Продолжая свою режиссерскую деятельность, Соловьев, как и Мейерхольд, участвовал в деятельности Наркомпроса: с августа по октябрь 1917 г. он был членом Режиссерской коллегии театральной комиссии Петросовета — как и во время своей «нестроевой» военной службы, организовывал поездки передвижных трупп («летучих актерских отрядов») на фронт¹⁰³.

Весной 1918 г. он включился в работу над проектом задуманного Мейерхольдом высшего учебного заведения — Экспериментального театрального института¹⁰⁴, продолжающего традиции и искания Студии на Бородинской, для которого разработал программу занятий (Мейерхольдом были внесены дополнения) и написал Введение к проекту института. После

отъезда Мейерхольда из Петрограда в 1918–1921 гг. Соловьев работал на организованных им Курсах мастерства сценических постановок (КУРМАСЦЕП) и в Школе актерского мастерства (ШАМ) (1918–1921), к организации которой также был причастен Мейерхольд.

В мае 1920 г. Соловьев был избран профессором петроградского Государственного института истории искусств и затем бесменным (до ухода из института в октябре 1929 г.) ученым секретарем факультета истории театра, где именно в эти годы была сформирована ленинградская школа театроведения, в разработке принципов которой Соловьев принимал активное участие¹⁰⁵. Тесные дружеские связи соединили Соловьева с перешедшим с факультета словесных искусств института А. А. Гвоздевым¹⁰⁶, возглавившим с марта 1922 г. отдел по изучению истории и теории театра. Характерно, что в эту группу ученых были привлечены исключительно исследователи западноевропейского театра — А. А. Гвоздев, В. Н. Соловьев, С. С. Мокульский¹⁰⁷, А. И. Пиотровский¹⁰⁸ и др.

М. О. Янковский¹⁰⁹, пришедший в Институт, когда «гвоздевская школа» уже сложилась, писал о Соловьеве:

Вначале я не понимал, какое место он занимает среди прочих. Мне казалось, что это место вспомогательного работника. И только потом я понял, что он фактически «моз-

¹⁰⁵ См.: Галанина Ю. Е. Владимир Николаевич Соловьев: К истории становления науки о театре. С. 41–58.

¹⁰⁶ Алексей Александрович Гвоздев (1887–1939), историк литературы и театра, педагог, автор трудов по истории западноевропейского театра, с 1920 — сотрудник РИИИ. С 1922 возглавил разряд по изучению истории театра. Автор труда «Театр имени Вс. Мейерхольда (1920–1926)» (Л.: Academia, 1927) и статей, посвященных Мейерхольду.

¹⁰⁷ Стефан Стефанович Мокульский (1896–1960), театральный критик, театровед и литературовед, специалист по западноевропейской литературе и театру. С 1923 в РИИИ. С 1943 жил в Москве, занимал руководящие должности в ГИТИСе.

¹⁰⁸ Адриан Иванович Пиотровский (1898–1937/1938), драматург, переводчик, театральный критик, киновед. С 1921 в РИИИ научный сотрудник разряда истории театра, со времени основания ВГКИ — их бессменный директор.

¹⁰⁹ Моисей Осипович Янковский (1898–1972), музыковед, критик, драматург и педагог. В 1931–1933 — художественный руководитель Театра музыкальной комедии, к сотрудничеству в котором привлёк Соловьева.

⁹⁹ Песочинский Н. В. Мейерхольд и раннее театроведение. С. 188. См. также: Мейерхольд в русской театральной критике 1892–1918. С. 458.

¹⁰⁰ Там же. С. 497.

¹⁰¹ Песочинский Н. В. Мейерхольд и раннее театроведение. С. 212.

¹⁰² Соловьев Вл. Петроградские театры // Мейерхольд в русской театральной критике 1892–1918. С. 375–377. См. также публикацию заметки «Петр-Хлебник» в наст. томе.

¹⁰³ Галанина Ю. Е. «День воспоминаний» в РИИИ о театральной жизни 1917–1918 годов. С. 227–290.

¹⁰⁴ См.: Мейерхольд В. Э. Лекции: 1918–1919 / сост. О. М. Фельдман. М.: О.Г.И., 2000. С. 18, 201–204.

говой трест» Института. Он был не только мастер, он мог быть идеологом революционного направления в театре. Но манера, присущая ему, оборачивалась в жизни против него. Притом кто-то всегда умел пользоваться основной чертой его характера — скромностью¹¹⁰.

Действительно, многообразная и успешная творческая деятельность не отразилась на характере Соловьева, человека крайне застенчивого, не уверенного в себе, приходившего в отчаяние от собственных неудач и не ценившего свои достижения. Статус внебрачного сына оставил столь глубокий след в его сознании, что даже в послереволюционные годы в анкетах он указывал на свое положение незаконнорожденного ребенка¹¹¹, хотя все ограничения в юридических правах к этому времени были отменены.

Подтверждением слов Янковского может служить перечень основополагающих курсов, которые Соловьев читал в Институте: «Энциклопедия театральных знаний» (1920/1921), «Обзор современных театральных течений» (1923/1924 и 1924/1925), «Основы режиссуры» (1924/1925)¹¹² и мн. др.

В послереволюционные годы Соловьев служил режиссером в петроградских экспериментальных театрах: Театре народной комедии (1920–1921), Лиговском театре и его продолжателе Театре новой драмы (1922–1923), Молодом театре (1923–1924, 1927–1928) и др. Их новаторские разработки лежали в том же русле исканий в области формы, что и театр Мейерхольда.

В 1918 г. Соловьев принял участие в мейерхольдовской постановке «Мистерии-буфф» В. Маяковского¹¹³ как сопостановщик массовых сцен, впоследствии этот опыт пригодился ему при организации многолюдных массовых празднеств на открытом воздухе, в подготовке которых он принимал активное участие¹¹⁴.

Годы НЭПА были передышкой в политико-революционном освоении театрального искусства, идеологический зажим казался ослабленным, свобода экспериментов не возбранялась (термин «биомеханика» появился именно в этот период, в 1921 г.), перемены в жизни страны позволяли верить в будущее.

19 января 1924 г. состоялась премьера знаменитой постановки пьесы А. Н. Островского «Лес» в Театре им. Вс. Мейерхольда, на которую Соловьев отозвался двумя статьями — 1924 и 1925 гг., до сегодняшнего дня не переиздававшимися.

Спектакль Мейерхольда был признан критиком наиболее значительным событием двух столиц за прошедший сезон. Соловьев впервые столь активно декларировал необходимость внимательного изучения спектакля Мейерхольда, призывая овладевать его мастерством, найденными приемами как образцом для заимствования и подражания, на чем будет настаивать практически в каждой последующей рецензии на работы Мейерхольда, словно намекая на присутствие некоего нераспознанного смысла в трактовке пьесы режиссером. Он оценивал Мейерхольда как режиссера № 1 в театре новой эпохи. Охарактеризовав постановку как романтическую комедию, и придавая особое значение гротесковому сопоставлению низкого и высокого, Соловьев повторял, что спектакль «подтверждает возможность существования новой актерской техники вне эмоциональности и вне пользования средствами психо-аналитического метода» [выделено автором]¹¹⁵.

Критик указывал на появление в режиссерской партитуре новых черт: замены реалистической декорации конструктивной, «нового подхода к игре актера», выразившегося в четкой осознанности творчества, простоте и целесообразности движений, введении элементов эксцентрики, обращении к приемам восточного театра.

К состоявшимся в Ленинграде в 1924 г. гастролям театра Мейерхольда относится рецензия Соловьева на вторую редакцию постановки «Смерти Тарелкина» (1922)¹¹⁶. Новая трактовка, безусловно, вступала в полемику со спектаклем 1917 года¹¹⁷.

¹¹⁵ Соловьев В. Н. Тезисы к постановке «Леса» (1924) (см. наст. том).

¹¹⁶ См.: Мейерхольд в русской театральной критике 1920–1938. С. 73–75.

¹¹⁷ Спектакль воспринимали как «пародию» Мейерхольда на его же раннюю постановку (Елагин Ю. Всеволод Мейерхольд: Темный гений. М.: Вагриус, 1998. С. 216).

¹¹⁰ Янковский М. О. О моем друге. См. наст. изд., т. 2.

¹¹¹ См.: Личное дело В. Н. Соловьева в Архиве Отдела кадров РИИИ. № 201.

¹¹² См.: Российский институт истории искусств в мемуарах / под общей редакцией И. В. Сэпман. СПб., 2003. С. 291.

¹¹³ См.: Соловьев В. Н. «Мистерия-буфф» // Стройка. 1931. № 11. С. 15; Соловьев В. Н. Одно из воспоминаний о Маяковском // Маяковскому. Сборник воспоминаний и статей. Л.: ГИХЛ, 1940. С. 146–151.

¹¹⁴ См.: Пиотровский А. Хроника ленинградских празднеств 1919–1922 гг. // Массовые празднества. Л.: Academia, 1926. С. 53–84.

Обращение к традициям «русской преувеличенной буффонады» усиливало пронзительный трагизм русской реальности. Новые элементы сценического стиля режиссера, отмеченные Соловьевым, препятствующие реалистическому воспроизведению жизни, вели к созданию особого игрового пространства и обусловленной им необычной актерской техники, один из приемов которой получил название «переключение».

Этот термин для характеристики актерского приема «выхода из образа», впоследствии широко введенный в театроведческую лексику, впервые был употреблен именно в этой статье Соловьева¹¹⁸. Критик отметил, что замена «средств декоративной изобразительности» конструктивным станком «выдвинуло на первый план всю ужасающую непривлекательность нашей российской действительности недавнего прошлого»¹¹⁹. Не осталось незамеченным Соловьевым и применение прозодежды, первые варианты которой разрабатывались еще в Студии на Бородинской. Новые черты творческой манеры Мейерхольда позволили Соловьеву назвать «Смерть Тарелкина» «значительным спектаклем».

15 июня 1924 г. во время гастролей в Ленинграде состоялась премьера спектакля Мейерхольда, составленного по произведениям И. Эренбурга и Б. Келлермана, «Д. Е.» («Даешь Европу!») — «подлинно агитационного и подлинно современного спектакля», по оценке Соловьева¹²⁰. Тема спектакля — противостояние «разлагающемуся» мировому капитализму несокрушимости СССР — воплощалась в многолюдных плакатно-агитационных сценах: марше военных моряков, физкультурных состязаниях, спортивных упражнениях и играх.

Соловьев снова доказывал, что задачи, поставленные Мейерхольдом в агитационном спектакле, решаются с помощью использования движущихся плоскостей вместо декораций, музыкального оформления, световых эффектов, театральных

предметов и агитнадписей на щитах. Выразительность мимики, жестов, поз, движений, умение пользоваться паузами и обыгрывать аксессуары составляли бессловесный (невербальный) план спектакля¹²¹.

Во время гастролей ТИМа в Ленинграде 22 июня 1924 г. на закрытом заседании Разряда истории театра ГИИИ Мейерхольд прочел доклад о новых способах актерской игры и воздействия на зрителей¹²². В записанных Гвоздевым тезисах выступления режиссер сравнивал современных актеров с П. С. Мочаловым¹²³, который «контрабандой вносил раскол в зрительный зал»¹²⁴. (Более четко эту мысль Мейерхольд высказал также в Клубе мастеров искусств в 1935 г., где говорил об умении великих актеров прошлого скрывать в подтексте «своеобразную актерскую нелегальщину».)¹²⁵ Мейерхольда постоянно занимало стремление погрузить зрителя в водоворот скрытых смыслов, выразить нечто несоответствующее произносимому слову, несоотносящееся с ним, дать множество смыслов, не всегда и не всем понятных.

Режиссер обратился к сотрудникам Разряда истории театра ГИИИ с предложением заняться изучением проблем, стоящих перед современным театром. По его мнению, ленинградские исследователи в своих работах могли дать «научное обоснование актерской игры»¹²⁶. Необходимость в их помощи становилась все более очевидной.

¹²¹ См.: *Песочинский Н. В.* Мейерхольд и раннее театроведение. С. 210.

¹²² *Б. н.* Мейерхольд в Институте истории искусств // Ленинградская правда. 1924. 28 июня. № 145. С. 8; Жизнь искусства. 1924. № 27. 1 июля. С. 11–12; Новый зритель. 1924. № 29. 29 июля. С. 13–14.

¹²³ Вероятно, имеется в виду исполнение Мочаловым ролей Чацкого (1831), Гамлета (1838) и др.

¹²⁴ КР РИИИ. Ф. 31. Оп. 1. Ед. хр. 27. Л. 59.

¹²⁵ «Самое страшное в современном театре у ряда очень крупных актеров то, что они перестали играть многопланно, то есть так, чтобы все время бил ключ подтекста <...>. Именно так играли знаменитые Мочалов, Шумский, Каратыгин и другие — замечательные актеры, возникшие из недр замечательной пушкинской, гоголевской эпохи. Почему? Потому что, как, например, писал Белинский, он чувствовал в исполнении Мочалова много такого, что можно было прочесть в его глазах, в паузе, в остановках, в сценическом движении, в жесте, ракурсе». (*Мейерхольд В. Э.* Моя работа над Чеховым (Из доклада 11 мая 1935 г.) // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. Часть вторая. 1917–1939. С. 314.

¹²⁶ *Б. н.* Мейерхольд в Институте истории искусств.

¹¹⁸ В статье «Переключение» в издании «Театральные термины и понятия: Материалы к словарю» (Вып. 1. СПб., 2005. С. 168–169) отмечена принадлежность термина В. Н. Соловьеву, но отсутствует ссылка на его первое упоминание в статье 1924 «Смерть Тарелкина».

¹¹⁹ Мейерхольд в русской театральной критике 1920–1938. С. 74.

¹²⁰ *Соловьев Вл.* «Д. Е.» // Мейерхольд в русской театральной критике 1920–1938. С. 153–155.

11 февраля 1925 г. Мейерхольд в письме Гвоздеву просил «ленинградскую группу историков и критиков» поддержать его театр: «Одному Вам поверят мои молодые товарищи. Говорю это, зная их отношение к Вашим трудам»¹²⁷. 23 сентября 1925 г. именно в ГИИИ Мейерхольд снова выступил с докладом «О системе игры нового актера»¹²⁸, в котором он повторил свои прежние заявления, утверждал, что к действиям актера необходимо подключить его мыслительный аппарат, умение анализировать свои движения, учитывать реакцию зрителей и распоряжаться залом в соответствии со своими способностями.

Между режиссером и сотрудниками института, поддерживавшими режиссера, установились доверительные отношения единомышленников.

В это время, с середины 1920-х гг., в работах Мейерхольда «за внешней плакатностью» спектаклей «проглядывал внутренний план тревоги и отчаянья»¹²⁹, ощущение дисгармоничности реального мира, предчувствие близящихся катастроф.

Наиболее ярко это отразилось в спектакле по пьесе А. М. Файко «Учитель Бубус» (премьера 29 января 1925 г.). По утверждению Б. Алперса: «Сатирический, умеющий зло смеяться над уходящими в прошлое образами, радостно и задорно настроенный театр Мейерхольда внезапно задумывается, обрывает свой смех. Он становится патетическим в своих выступлениях. В его голосе начинают преобладать трагические тона»¹³⁰.

Готовя рецензию на первую увиденную постановку пьесы Файко «Учитель Бубус», осуществленную в ленинградском Большом драматическом театре¹³¹, Соловьев пометил в запис-

ной книжке: «Выработан своеобразный “эзоповский язык”»¹³². История о городском обывателе, втянутом в политическую борьбу и неспособном защищать интересы народа, в советском искусстве 1920-х гг. должна была трактоваться в духе разоблачения героя. Оценив пьесу как «острый политический фарс», Соловьев, не отказавшись от сочувствия герою¹³³, высказал свое отношение в высокой оценке исполнения роли Н. Ф. Монаховым, подчеркнув положительную окраску роли актером: «простота и мягкость интонационной окраски, убедительность»¹³⁴.

Для демонстрации новых театральных приемов, раскрытия содержания сугубо театральными, постановочными средствами Мейерхольд воспользовался драматическим текстом как сценарием, что вызвало возражения автора¹³⁵. Импровизируя и переделывая пьесу, режиссер усилил ее агитационный план, план политической сатиры.

В докладе «Учитель “Бубус” и проблема спектакля на музыке», прочитанном в ТИМе 1 января 1925 г., Мейерхольд обосновал значение ассоциаций для всего художественного пространства спектакля. Он говорил:

...наблюдая зрительный зал, вижу, что всегда больше всего действует исполнение с точки зрения ассоциаций. К этому мы апеллируем разными сторонами спектакля, и разные приемы игры и мизансцен, и приемы постановки спектакля рассчитаны на способность человека к ассоциациям¹³⁶.

Называя свой театр «ассоциативным»¹³⁷, Мейерхольд еще в 1905 г. стремился развить у зрителя способность к проведе-

¹³² Соловьев В. Н. Записная книжка 1924–1925 гг. // СПбГМТиМИ. ГИК 11291/15. ОРУ 10778. Л. 25 об.

¹³³ По замечанию Д. Золотницкого, главный герой пьесы «вызывал сочувственные размышления в зале» (*Золотницкий Д.* Мейерхольд: Роман с Советской властью. М., 1999. С. 170).

¹³⁴ Соловьев Вл. В ленинградских театрах. «Бубус». С. 14.

¹³⁵ См.: Файко А. Письмо в редакцию // Вечерняя Москва. 1925. 4 нояб. № 252. С. 3.

¹³⁶ Мейерхольд В. Э. «Учитель Бубус» и проблема спектакля на музыке // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. Часть вторая. 1917–1939. С. 67.

¹³⁷ Там же. С. 87. Мейерхольд утверждал: «Актер-трибун играет не само положение, а то, что за ним скрыто и что им с определенной целью (агитация) вскрывается» (*Мейерхольд В. Э.* Игра и предыгра // Там же. С. 94.

¹²⁷ Мейерхольд В. Э. Переписка 1896–1939. М., 1976. С. 244.

¹²⁸ РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 507. Фрагменты доклада опубликованы Н. В. Песочинским (Петербургский театральный журнал. 1995. № 8. С. 95–96; Мейерхольд. К истории творческого метода: Публикации, статьи. С. 44–45). Первые листы стенограммы выступления Мейерхольда хранятся в СПбГМТиМИ (ГИК 11287/56. ОРУ 10389).

¹²⁹ См.: Песочинский Н. В. Актер в театре В. Э. Мейерхольда // Русское актерское искусство XX века. СПб., 2018. С. 107.

¹³⁰ Алперс Б. В. Театральные очерки: В 2 т. М.: Искусство, 1977. Т. 1. Театральные монографии. С. 73.

¹³¹ Соловьев Вл. В ленинградских театрах. «Бубус» // Жизнь искусства. 1925. № 5. 3 февр. С. 14.

нию аналогий, пытаясь объяснить зрителям внутреннюю связь сюжета «Смерти Тентажиля» М. Метерлинка с современностью («Королева символ Смерти. <...> На нашем острове тысячи Тентажилий стонут по тюрьмам»¹³⁸). Н. Д. Волков в 1924 г. называл «важнейшей чертой мейерхольдовского метода широкий ассоциативный подход к сквозным темам и образам культуры»¹³⁹.

В статье «“Учитель Бубус” у Мейерхольда»¹⁴⁰, Соловьев утверждал, что в этой постановке представлена форма спектакля, не имеющая ничего общего с европейским театром и напоминающая старинные театральные традиции Японии и Китая.

Из круга обыденности выводили новаторские черты, представленные в этом спектакле: кроме «вещественного оформления», критик относил сюда организующее влияние музыкального сопровождения на «ритм движений актеров» и «особую систему театрального освещения»¹⁴¹. Соловьев особо выделял в актерском исполнении, разрабатывавшем «социальные типы», ранее неиспользованный Мейерхольдом элемент «предыгры»¹⁴², с помощью которой пластика актера лишается естественности, но «зрителю дается разъясняющая предварительная характеристика того или иного действующего лица или даже отдельной сцены». Критик отмечал интонационное подчеркивание («выбрасывание») наиболее важных фраз¹⁴³, а также фиксацию мо-

мента их завершенности (закончив произнесение фразы, актер застыл в своей последней позе).

В постановке Мейерхольда прекрасная классическая музыка вступала в полемику с происходящим на сцене. Музыкальные ассоциации позволяли изменить смысл произносимых слов. Соловьев отмечал «подчинение речи мелодическому рисунку сопровождающего текст музыкального отрывка». За декларацией темы разложения буржуазии в «Бубусе» скрывалась проблема гибели, угрожавшей миру культуры и цивилизации¹⁴⁴. Эта тема не была заявлена открыто, но ее выдавало множество возникающих ассоциаций.

Отмеченные Соловьевым особенности спектакля свидетельствовали о понимании им элементов новой сценической техники в театре Мейерхольда¹⁴⁵.

Отказавшись на этот раз от свойственного ему стремления возводить новаторские достижения Мейерхольда к деятельности Студии на Бородинской¹⁴⁶, критик заявлял, что разработка режиссером новой актерской техники впервые проявилась в спектакле 1924 г. «Лес».

20 декабря 1925 г. Соловьев выступил в ГИИИ с докладом «Игра вещей в театре» (см. наст. том), раскрывающим одну из особенностей сценической техники нового актера у Мейерхольда, когда неодушевленный предмет (имевший некогда большое значение в комедии дель арте), приближался по своей значимости к деятельности актера (например: письмо Хлестакова в «Ревизоре», окно в «Женитьбе» Н. В. Гоголя). Доклад был представлен в театрализованном виде с демонстрацией вещей и участием «помощников» докладчика.

Вслед за выступлениями Мейерхольда в ГИИИ о системе игры нового актера в 1924 и 1925 гг. Соловьев 20 апреля 1926 г. на заседании, посвященном театру Мейерхольда, ознакомил со-

¹³⁸ См.: Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. С. 51.

¹³⁹ С. «Лес», Мейерхольд и Академия // Художник и зритель. 1924. № 2/3. С. 23.

¹⁴⁰ Соловьев Вл. «Учитель Бубус» у Мейерхольда // Мейерхольд в русской театральной критике 1920–1938. С. 167.

¹⁴¹ Там же. С. 167.

¹⁴² По свидетельству Мейерхольда, термин «предыгра» был введен З. Н. Райх (Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. Часть вторая. 1917–1939. С. 90).

¹⁴³ В VII части статьи «К истории сценической техники *commedia dell'arte*» Соловьев писал: «Выход каждого отдельного актера, по-видимому, сопровождался и обозначался вполне определенным выкриком» (Любовь к трем апельсинам (1914–1916): В 2 т. Т. 1. С. 411). См. также другие упоминания: «выкрик в момент напряженного действия» (Студия. Класс Вс. Э. Мейерхольда и Вл. Н. Соловьева. Та же. Т. 1. С. 334; Мейерхольд. К истории творческого метода. С. 26; Мейерхольд В. Э. Примечания к списку режиссерских работ // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. Часть первая. 1891–1917. С. 253. См. также: Пяст В. С. 159.

¹⁴⁴ Алперс Б. Театр социальной маски. М., 1931. С. 48.

¹⁴⁵ См.: Песочинский Н. В. Актер в театре В. Э. Мейерхольда. С. 140–145.

¹⁴⁶ Утверждение об использовании Мейерхольдом в 1920-х гг. принципов, разработанных в Студии на Бородинской, тем не менее повторялось Соловьевым и позднее. Так, в 1928 г. он заявлял: «Студия [19]13–[19]17 гг. подготовила все опусы Мейерхольда с [19]21 по [19]27 г.» (Стенографический отчет заседания Дискуссионного клуба режиссеров от 2 октября 1928 г. // РГАЛИ. Ф. 2358. Оп. 1. Ед. хр. 327. Л. 9).

трудников ГИИИ со своим докладом «О технике нового актера» (см. наст. том). Выступая как теоретик и историк, в этой работе он впервые обобщил 25-летний опыт сценического метода Мейерхольда и показал его эволюцию. Упомянув как один из этапов кодекс художественных приемов в традициях итальянской комедии масок, он остановился на анализе достижений актерской техники в новом революционном театре, опиравшемся на достижения современной психологии и рефлексологии. Учитывались мыслительные способности актера и осознанное и целесообразное использование всех составляющих игры, необходимость дистанцирования исполнителя роли от создаваемого им образа, использование приемов переключения и предыгры, театральных предметов, а также восприятие спектакля зрительным залом.

Эта аналитическая статья Соловьева, опиравшаяся на глубокое знание классических театральных традиций, была связана с разработкой им фундаментальных проблем начавшейся в 1925 г. работы над темами «Основы театра» и «Основы режиссуры»¹⁴⁷.

Наброски к книге «Основы театра» характеризуют этот труд как опыт первой в России книги о театроведении как науке, которую предполагалось издать в «Ленгизе» в серии популярных книг «Искусство массам»¹⁴⁸. Полученный автором заказ на подготовку этого исследования свидетельствует о высокой оценке его знаний в художественных кругах Ленинграда.

Мейерхольд признавал заслуги Соловьева, считал его соратником в выработке принципов нового театра. В октябре 1926 г., поздравляя его с юбилеем творческой деятельности, режиссер писал:

То, что мы сейчас делаем, является логической и хронологической последовательностью того, что мы тогда разрабатывали, во что Ты тогда, как и теперь, вкладывал и вкладываешь и свою мысль, и свою энергию, одним словом, чем мы живем.

Столь же заслуженное высокое признание вклада исследователя содержалось в коллективном поздравлении от имени ГосТИМа:

¹⁴⁷ См.: Галанина Ю. Е. Владимир Николаевич Соловьев: К истории становления науки о театре. С. 41–58.

¹⁴⁸ Там же. С. 50.

Присоединяя свой голос к общим приветствиям, рады засвидетельствовать, что в Вашем лице чествуются мысли и теории, легшие в основание Театра имени Вс. Мейерхольда, что именно нам удастся проводить в жизнь осуществление Ваших теоретических работ и, приветствуя Вашу деятельность, мы видим, что через пятнадцать лет она увенчивается практическим успехом и обещает блестящее продолжение в повсеместном развитии принципов Театрального Октября¹⁴⁹.

9 декабря 1926 г. в ГосТИМе состоялась премьера «Ревизора» Гоголя в постановке Мейерхольда.

В оценке этой постановки Москва и Ленинград разделились: московские критики не приняли спектакль¹⁵⁰, ленинградские же оценили его как большую художественную удачу. Споры, вызванные постановкой, свидетельствовали о современном звучании комедии XIX века.

20 декабря в ГИИИ был устроен диспут, посвященный обсуждению этой постановки. По материалам дискуссии был составлен ленинградский сборник статей, посвященных «Ревизору» (1927)¹⁵¹, полемический по отношению к мнениям москвичей.

На спектакль Соловьев отозвался тремя статьями¹⁵², не перепечатававшимися в последние годы. В записной книжке критика сохранилась поэпизодная запись спектакля¹⁵³, в которой критик отметил использование различных сценических жанров: «эксцентрической клоунады», «мелодрамы», «фарса»,

¹⁴⁹ Копии писем без подписей см.: Переписка Театра имени Вс. Э. Мейерхольда с юбилейными комиссиями и т. д. 1924–1934 // РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 85. Те же письма, подписанные Мейерхольдом, хранятся в архиве Соловьева (СПбГМТиМИ. ГИК 11287/236. ОРУ 10569).

¹⁵⁰ См.: Гоголь и Мейерхольд. М.: «Никитинские субботники», 1927.

¹⁵¹ См. репринт: «Ревизор» в Театре имени Вс. Мейерхольда: Сб. статей А. А. Гвоздева, Э. И. Каплана, Я. А. Назаренко, А. Л. Слонимского и В. Н. Соловьева. СПб., 2002.

¹⁵² Это статьи «Ревизор у Мейерхольда», «Еще раз в защиту “Ревизора”» (вошла в сб. «Ревизор» в Театре имени Вс. Мейерхольда: Сборник статей А. А. Гвоздева, Э. И. Каплана, Я. А. Назаренко, А. Л. Слонимского и В. Н. Соловьева. С. 53–60) и «Замечания по поводу “Ревизора” в постановке Мейерхольда».

¹⁵³ Соловьев В. Н. Записная книжка 1925–1926 гг. // СПбГМТиМИ. ГИК 11291/17. ОРУ 10780.

трагедии, а также приемов старинных театров: театра гиньоль, кукольного театра.

В откликах на спектакль Соловьев писал о перекомпановке текста Гоголя, делении на отдельные эпизоды, трансформации жанра комедии в «необычайное происшествие», при котором происходит деформация реальности с помощью смешения контрастных стилей исполнения, мест действия, обнаружения многоликости персонажей и др. Эти «превращения» усиливали сценическую напряженность действия. Обыденная реальность, представленная как неправдоподобная гротескная фантазмагория, выдавала, что за ней скрывается нереальное, и выводила действие в иррациональный план, демонстрируя «постоянное соскальзывание в зияние другой реальности»¹⁵⁴. Соловьев расценивал это как важный для режиссерской концепции «всплеск в область высокой драмы, а может быть, и подлинной трагедии»¹⁵⁵.

В 1927 г. Соловьев четко сформулировал и декларировал свое отношение к последним постановкам Мейерхольда:

...Я торжественно заявляю, что на меня линия «Ревизора» и «[Учителя] Бубуса» произвела подавляющее впечатление. Я про это честно говорю. Я говорю открыто. Я учусь у большого мастера и следую ему¹⁵⁶.

Написанное Соловьевым в октябре 1927 г. аналитическое исследование «Актеры театра Мейерхольда» (см. наст. том) было посвящено проходившим гастролям ГосТИМа в Ленинграде¹⁵⁷. Продолжив анализ «новых средств актерской выразительности» Мейерхольда, в каждом актере стремившегося воспитать изобретателя, Соловьев рекомендовал «присмотреться» к этой новой школе актерской игры и «не судить о ней с традиционных точек зрения».

¹⁵⁴ Мейерхольд в русской театральной критике 1920–1938. С. 572.

¹⁵⁵ См. в наст. томе статью «Замечания по поводу “Ревизора” в постановке Мейерхольда».

¹⁵⁶ Стенографический отчет заседания Дискуссионного клуба режиссеров о постановке «Бесприданницы» А. Н. Островского. 1927 // СПбГМТиМИ. ГИК 7730/38. Л. 8. См.: Галанина Ю. Е. В. Н. Соловьев — постановщик «Бесприданницы» А. Н. Островского // Временник Zubовского института. 1916. № 1–2. С. 64.

¹⁵⁷ В программу гастролей были включены спектакли «Рычи, Китай», «Мандат», «Ревизор» и «Лес».

12 марта 1928 г. состоялась премьера постановки Мейерхольдом комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума», по первоначальной редакции автора получившей в ГосТИМе название «Горе уму». Спектакль имел большой резонанс¹⁵⁸. В эпоху окончания НЭПа и приближения года «Великого перелома» резко усилилось идеологическое наступление на культуру, на театр. «Горе уму» подверглось яростной критике, Мейерхольда обвиняли в отсутствии социальной трактовки, отказе от общественно-политического анализа, невнятности замысла, «недоговоренности» и пр.

Свое мнение о новой режиссерской трактовке комедии Грибоедова Соловьев изложил 27 апреля 1928 г. на обсуждении спектакля в профессиональном сообществе, в ленинградском Дискуссионном клубе режиссеров при Центральном доме искусств.

Отметив переосмысление режиссером идейной концепции классической пьесы, Соловьев указал на изменение жанра произведения, превращающее его в трагическую историю отверженности и непонимания, близкую самому Мейерхольду¹⁵⁹.

В Чацком (Э. Гарин) Соловьев увидел «робкую фигуру», «мальчика, очень наивного, почти ребенка», который «пассивен, молчалив, не энтузиаст». Его роль строилась на введении музыкальных произведений Бетховена, Баха, Шуберта и других композиторов, на музыке, чуждой фамусовскому обществу, возносящейся над ним. Однако, по замечанию Соловьева, смысл музыкальных импровизаций Чацкого остался непонятым неподго-

¹⁵⁸ См.: «Горе от ума» на русской и советской сцене: Свидетельства современников / ред.-сост. О. М. Фельдман. М., 1987. С. 57–63, 66–68, 256–285. См. так же: Мейерхольд в русской театральной критике 1920–1938. С. 261–286, 474–485, 574–575, 590–595, 631–633.

¹⁵⁹ О том же писал А. Гладков: «Многое, очень многое в Гарине–Чацком ассоциируется не только с Грибоедовым, но и с самим Мейерхольдом» (Гладков А. Мейерхольд: В 2 т. Т. 1. Годы учения Всеволода Мейерхольда. «Горе уму» и Чацкий–Гарин. М., 1990. С. 264–265). Д. Золотницкий еще более категорично высказывался о травле Мейерхольда после этой постановки: «В теперешних наскоках на Мейерхольда неожиданно обнаруживалась переключка с мотивами его нового спектакля. Почти так третируют там Чацкого. Можно было подумать, что критику не хватило места за широким столом у Фамусова...» (Золотницкий Д. Мейерхольд: Роман с Советской властью. С. 204).

товленной малообразованной публике, воспринимавшей музыку лишь как забаву, что снижало обличительный пафос пьесы.

Следуя запросам времени, Мейерхольд ввел в спектакль, как некую интермедию, встречу «друзей Чацкого», будущих декабристов, декламировавших в библиотеке запрещенные стихи. Подчеркивая значение этих сцен, Соловьев, утверждал, что эти герои производили «сильное впечатление» и создавали ощущение, что «повеяло чем-то таким здорово бодрым».

В спектакле Мейерхольда «фамусовское общество» претерпело значительные изменения, преобразившись в помолодевшее и окрепшее, пышущее здоровьем, наделенное массой бойцовских качеств сообщество: моложавый Фамусов¹⁶⁰ и бравый Скалозуб мастерски играют в бильярд, Софья упражняется в тире, танцует в стиле Дункан и посещает ночные кафе-шантаны, Молчалин — карьерист, приспособленец и подхалим, Платон Горич — подтянутый, полный сил боец, крепостная Лиза — смелая и дерзкая субретка.

«Фамусовское общество» у Мейерхольда обрело черты, близкие современникам Мейерхольда¹⁶¹, введением конкретных жизненных реалий, напоминало о массовом увлечении спортом. Такое физически подготовленное и крепко спаянное, агрессивно настроенное¹⁶² товарищество и в советские годы вхо-

дило в социальную элиту, принадлежало к классу избранных, представляло собой современное «барство», не подлежащее сатирическому изображению и осмеянию.

Разгадав замысел режиссера, Соловьев не мог не испытывать опасения за его судьбу. Это беспокойство отразилось в его выступлении, намеренно недосказанном, содержащем сбивчивые и противоречащие друг другу высказывания. Он проявлял крайнюю осторожность в разъяснении открывшихся ему идей и ассоциаций, отдавал отчет в опасности, навстречу которой шел Мейерхольд.

Соловьев утверждал, что в комедии Грибоедова «монументальность классика абсолютно не соответствует настроению тематики мироощущения сегодняшнего дня», что «канонической драматургической форме классической комедии» мешал ассоциативный метод Мейерхольда, вливавший некий новый смысл, противоречащий замыслу комедии.

В этом утверждении Соловьев словно отступался от своих предшествующих положительных отзывов о режиссерской переделке классических пьес («Маскарад», «Смерть Тарелкина», «Лес», «Ревизор»). Но именно в это же время он сам осовременивал Мольера в своем готовящемся спектакле «Тартюф» в Госдраме. Лишь в 1935 г., после второй редакции постановки Мейерхольда, И. Г. Эренбург написал о том, что Соловьев не осмелился придать гласности: «Мы ненавидим Фамусовых и Молчалиных. Они еще барахтаются в тине канцелярий, они переменили костюм и лексикон, но они остались столь же заносчивыми и угодливыми»¹⁶³.

Завершая свое выступление, Соловьев отмечал, что, доведя осовременивание классической пьесы «до абсурда», Мейерхольд «как бы сжигает корабли» и надолго отходит от таких попыток «из самосохранения». Однако тут же он дополнил свою речь уверенным заявлением, что через год Мейерхольд поразит новыми открытиями, «естественным продолжением» уже состоявшихся работ (в том же 1928 г. на диспуте Соловьев говорил, что любым

скрытой борьбой было словесное пикирование Софьи и Чацкого в сцене стрельбы в домашнем тире. Однако введение игры в эти эпизоды вызывало недоумение зрителей.

¹⁶³ «Горе от ума» на русской и советской сцене: Свидетельства современников. С. 284.

¹⁶⁰ Мейерхольд называл Фамусова центральным образом в пьесе. Это персонаж, обладавший чертами «своеобразного трибуна», должен продемонстрировать «наступательную энергию», «волевое напряжение», «элементы своеобразного здоровья», «спортсменские способности» (Мейерхольд репетирует: В 2 т. / сост. и коммент. М. М. Ситковецкой, вступит. тексты М. М. Ситковецкой и О. М. Фельдмана. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1993. Т. 1. Спектакли 20-х годов. С. 197).

¹⁶¹ Как отмечал позднее К. Рудницкий, «самой главной догадкой режиссера в спектакле “Горе уму” было ощущение физического здоровья, энергии, силы, молодечества тех, против кого ополчился Чацкий» (*Рудницкий К.* Режиссер Мейерхольд. С. 382). Он дал интересную характеристику фамусовскому обществу, используя лексику, относящуюся к спортивным парадом 1920-х гг.: «хорошо организованное, по-своему здоровое, сильное своей бездуховностью и своим бездушием общество»; «великолепно угаданная тема хамского оптимизма и скотской жизнерадостности»; «хамство здоровое, сильное, игривое, энергичное» (там же. С. 383–385).

¹⁶² Фамусов и Скалозуб превратили игру на бильярде в некое сражение со вступившим с ними в диалог Чацким, где каждый удар сопровождался фразой, направленной против Чацкого. Таким же противостоянием,

свершениям Мейерхольда предшествует длительный период экспериментальной работы, по прошествии которого режиссер продемонстрирует новые достижения¹⁶⁴).

Действительно, вскоре режиссер представил новые работы («Клоп» (1929), «Баня» (1930)), социальная сатира которых направлена на искоренение современных недостатков¹⁶⁵. Но эти спектакли не стали темой рецензий Соловьева. Отзывы на них он не оставил, рецензии на постановки Мейерхольда в дальнейшем не писал.

Соловьев называл ассоциативное мышление самым ценным в методе Мейерхольда, в способе построения спектакля.

За месяц до выступления в Дискуссионном клубе о «Горю уму», 19 марта 1928 г., на заседании в ГИИИ, посвященном также обсуждению постановки Мейерхольда, Соловьев делал доклад, в тезисах которого первым пунктом назван «ассоциативный характер режиссерского мышления Мейерхольда и драматургическая конструкция классической комедии»¹⁶⁶. Теме ассоциативных образов в работе режиссера были посвящены два доклада Соловьева, прочитанные в январе и апреле 1929 г. Эти выступления были негативно оценены критикой. Тексты этих документов не обнаружены.

Режиссер Г. Н. Гурьев, ученик В. Н. Соловьева, писал:

...В. Н. Соловьев выступил на театральном разряде Института истории искусств <...> с докладом об ассоциативных образах как основе творческого процесса режиссера. Доклад этот подвергся серьезной критике, в которой подчеркивалось, что автор доклада гипертрофирует роль ассоциативных образов в мышлении режиссера. Большинство присутствующих, выступивших в прениях, утверждало, что ведущую

роль в процессе создания спектакля играет для режиссера не ассоциативное, но направленное логическое мышление. Как часто бывало в те годы, критика эта была доведена до крайних выводов и «теория ассоциативных образов Соловьева» была объявлена порочной и, конечно, «идеалистической». Впоследствии В. Н. Соловьев сделал серьезные поправки в своей концепции. <...> Вместе с тем творческая ценность ассоциативных образов <...> осталась для В. Н. Соловьева непререкаемой и, кстати сказать, не раз подтверждалась его собственной режиссерской практикой¹⁶⁷.

Один из сохранившихся откликов на выступления Соловьева мы находим в статье А. Бурлаченко, направленной против гвоздевской школы:

Нельзя не упомянуть и о ныне отошедшем от научной деятельности В. Н. Соловьеве. Гвоздем его «теории режиссуры» является «ассоциативный образ». Режиссер, работая над пьесой, должен отталкиваться от тех ассоциаций, которые непосредственно рождаются в его голове. Ассоциативным образом, определившим «Лес» Мейерхольда, Соловьев считает гармонь, «Плавятся дни» возникают из майки¹⁶⁸ и т. д.

«Эта субъективно-идеалистическая теория требует от художника особого умения видения». «...У художника преувеличивает непосредственное, алогическое восприятие. Всякая классовая программность режиссера такой теорией снимается»¹⁶⁹.

Действительно, ассоциативные образы являлись, таким образом, незафиксированным, а, следовательно, и неподцензур-

¹⁶⁷ Гурьев Г. Н. Примечания // Соловьев В. Н. Основы режиссуры. Восстановлен Г. Н. Гурьевым по курсу лекций В. Н. Соловьева, прочитанных в 1937–1941 гг. // СПбГМТИМИ. ГИК ОРУ. Л. 5 (полный экземпляр, оформленный как книга, хранится в фондах Театральной библиотеки, библиотеки РГИСИ, сокращенная машинопись — в Кабинете рукописей РИИИ). Георгий Николаевич Гурьев (1893–1974), режиссер и педагог. С 1919 учился в Школе русской драмы, потом в Студии Госдрамы у Соловьева. Преподавал в Институте сценических искусств. Ставил спектакли в Лиговском театре (1921), Театре народной комедии (1922), Молодом театре (1923–1924), Красном театре (1927) и др.

¹⁶⁸ Пьеса о семейных отношениях в коллективе комсомольцев, в котором майка воспринималась как спортивный костюм; оздоравливающие занятия спортом расценивались как разрешение конфликтной ситуации.

¹⁶⁹ Бурлаченко А. «Гвоздевщина» и кадры // Рабочий и театр. 1931. № 31. 30 апр. С. 5.

¹⁶⁴ Галанина Ю. Е. Кризис театра В. Э. Мейерхольда 1928 г. (По материалам фонда А. А. Гвоздева в КР РИИИ) // Из фондов Кабинета рукописей Российского института истории искусств. Статьи и сообщения. Публикации. Обзоры. Вып. 7. СПб., 2021. С. 143–184.

¹⁶⁵ В постановках пьес Маяковского Мейерхольд открыто продолжил тему обличения «хамства», представил сатиру на современное общество, выступил против мещанства, приспособляющегося к новой реальности, бил тревогу об «угрозе перерождения и вырождения [курсив в оригинале] революции» (Золотницкий Д. Мейерхольд: Роман с Советской властью. С. 218). Следствием этого стало обвинение Мейерхольда в клеветническом изображении советской действительности.

¹⁶⁶ ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 3. Ед. хр. 17. Л. 178.

ным иносказанием. Это и было главной причиной их неприятия советскими чиновниками.

В конце 1928 г. в ленинградском передвижном театре «Красноармеец» (1920–1928)¹⁷⁰ Соловьев поставил пьесу А. В. Сухова-Кобылина «Смерть Тарелкина», до этого дважды, в 1917 и 1922 гг., представленную на сцене Мейерхольдом.

В программе театра была указана тема спектакля: «Сатира против бюрократии», т. е. фактически постановка продолжала тему, заданную в «Горе уму» Мейерхольда. Вводный текст, составленный, по всей видимости, Соловьевым, сообщал:

...живое значение социальной сатиры Сухова-Кобылина, во многом последователя Гоголя, не потеряно и в наше время <...>. Задачей театра при постановке пьесы Сухова-Кобылина было стремление воссоздать образы прямых предшественников современного бюрократизма в том их облики, которое живет и сейчас. «Свинные рыла» исторического прошлого, пережившие свое время, должны быть опознаны и изгнаны из жизни¹⁷¹.

Эта тема была поддержана критикой:

Всем своим театральным обликом зрелище напоминает, что квартальные надзиратели Расплюевы, департаментские чиновники Варравины и частные приставы Охи еще живут и в наше время в своих преемниках и наследниках, выполняющих ныне должность «конкретных носителей зла»¹⁷².

Конец 1920-х — 1930-е гг. был тяжелым временем для Мейерхольда. Нарастанию трагического восприятия действительности в немалой степени способствовала необходимость борьбы режиссера за свой театр; противостояние критикам, стремившимся причислить его к художникам, чуждым советскому искусству; обостряющиеся отношения с властными структурами. Творчество реформатора русского театра уже воспринималось как «противодействие основным эстетическим критериям,

утверждавшимся в советском театральном искусстве»¹⁷³. Новыми постановками пьес режиссер стремился доказать лояльность правительству. Летом 1929 г. был впервые показан зрителям спектакль по пьесе И. Л. Сельвинского «Командарм 2». В своей работе режиссер значительно переработал пьесу молодого поэта, написанную сложным конструктивистским стихом, переместив акцент с проблемы задуманного автором конфликта «двух революционных характеров»¹⁷⁴ на создание масштабного эпического полотна о Гражданской войне и революции, в котором центральная для Сельвинского проблема противостояния двух командиров оказывалась всего лишь незначительным эпизодом¹⁷⁵.

Спустя полгода 14 января 1930 г. Соловьев представил на сцене Филиала Ленинградского государственного театра драмы постановку той же пьесы, резко полемичной по отношению к ее трактовке ГосТИМом. Этот спектакль был коллективной работой трех режиссеров (в программах значилось: «Постановка В. Н. Соловьева. Режиссура Н. Петрова, В. Н. Соловьева и И. С. Зонне»). Как и в других постановках 1928–1931 гг. на сцене б. Александринского театра («Делец» В. Газенклевера, «Тартюф» Мольера, «Робеспьер» Ф. Ф. Раскольников, «Нашествие Наполеона» А. В. Луначарского и А. И. Дейча по В. Газенклеверу), сопоставителем режиссерских работ Соловьева выступал главный режиссер театра Н. В. Петров. Однако стенограммы обсуждений спектаклей однозначно указывают на ведущую роль в этих работах Соловьева, не претендовавшего на первенство и предоставлявшего другим право пользоваться его достижениями.

«Командарм-2» исполнялся молодыми актерами, только что окончившими Студию бывшего Александринского театра и составившими труппу Филиала Госдрамы.

Ленинградский режиссер вернулся к авторской интерпретации произведения как борьбы между вышедшим из народа командармом Чубом и интеллигентом-штабистом Оконным,

¹⁷³ Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. С. 393.

¹⁷⁴ Сельвинский И. Я буду говорить о стихах: Статьи. Воспоминания. «Студия стиха» М., 1973. С. 328; Сельвинский И. Командарм-2 // Встречи с Мейерхольдом: Сборник воспоминаний. М., 1967. С. 288.

¹⁷⁵ Сельвинский выразил протест против постановки Мейерхольда, охарактеризовав ее как «агитационный примитив» (Сельвинский И. О пьесе // Литературная газета. 1929. 30 сент. № 24. С. 4).

¹⁷⁰ Название «Красноармеец» присвоено театру за культшефскую работу в частях ЛВО и Балтфлота. В 1928 художественным руководителем театра был С. А. Угельский, режиссерами Н. В. Петров, В. Н. Соловьев, К. К. Тверской и др. Репертуар: «Разлом» Б. Лавренева, «Конец Криворыльска» Б. Ромашова, «Смерть Тарелкина» и др.

¹⁷¹ СПбГТИМИ. ГИК 11286/236. ОРУ10569. Л. 71.

¹⁷² Б. «Смерть Тарелкина» (Ленинградский театр «Красноармеец») // Жизнь искусства. 1928. № 50. 9 дек. С. 13.

решившимся также во имя победы революционных завоеваний отстранить Чуба от командования и захватить его полномочия, что привело к поражению и гибели солдат.

Согласно тексту пьесы Сельвинского, в финале на смену Оконному, отданному под суд, приходил его двойник и продолжатель Подоконников (в спектакле Госдрамы — Поэт), который, замечтавшись, тихо повторял лирические стихи Оконного (роль Поэта исполнил молодой В. И. Честноков).

По отзыву А. Гвоздева, словно устанавливающему связь Оконного с мейерхольдовским Чацким, герой Сельвинского Оконный «показан мечтательным юношей, нежным лириком, беспомощным в реальной, практической жизни, но все же рвущимся в авантюру и оказывающимся игрушкой в руках белогвардейцев»¹⁷⁶ (для постановки Соловьева автором были написаны две заострявшие конфликт сцены, согласно которым Оконный решался на свой поступок по призыву белогвардейских офицеров¹⁷⁷). По заключению Гвоздева, симпатии Сельвинского, «явно преувеличивающего значение интеллигенции в пролетарской революции»¹⁷⁸, лишили пьесу героического пафоса революции, которым был пронизан спектакль Мейерхольда. Завершая статью, Гвоздев писал о режиссерском подходе Соловьева: «В итоге: овладеть стихотворной трагедией театру не удалось, не удалось показать сущности интеллигенции и ее роли в революции. Театр не сумел правильно наметить расстановку политических сил в революции: фигура Оконного, выдвинутая в центр, заслонила настоящего творца революции — “рабоче-крестьянина от царских каторг” — Чуба»¹⁷⁹.

Столь же категорично спектакль был оценен другими критиками. Спектакль Соловьева был показан всего один раз и после премьеры снят «для переработки»¹⁸⁰. Агитационный план

Мейерхольда Соловьев не принимал, но воплотить на сцене свое понимание пьесы он не смог.

Дискуссия 1931 г. о гвоздевской школе не задела Соловьева, покинувшего ГИИИ в октябре 1929 г. в связи с переходом на работу режиссером в бывший Александринский театр.

В 1932 г. Соловьев был привлечен Мейерхольдом к возобновлению постановки «Дон Жуана». До приезда Мейерхольда он провел большое количество репетиций, добившись правильного и точного воссоздания спектакля 1910 года.

1 февраля 1934 г. Соловьев выступил в бывшем Зубовском институте, переименованном в ГАИС, с докладом об истории работы над комедией дель арте и воспоминаниями о Студии Мейерхольда на Бородинской (см. наст. том). Это было смелым поступком в годы усиливавшейся травли Мейерхольда.

В 1930-е гг. связи Соловьева с Мейерхольдом не были столь интенсивными, как ранее, однако Соловьев был в курсе всего происходящего с учителем и его театром. В 1934–1935 гг., в период работы Мейерхольда над «Пиковой дамой» П. И. Чайковского, по просьбе режиссера Соловьев разработал сценарий пантомимы для этого спектакля¹⁸¹. Это была последняя дань благодарности и уважения Великому Мастеру.

В 1935 г. ученик Соловьева по Техникуму сценических искусств А. И. Райкин получил приглашение от Мейерхольда перейти в его театр и неожиданно для себя услышал, что Соловьев стал его отговаривать от поступления в ГосТИМ:

...Дело сложнее, чем Вы представляете себе. Я не уверен, что именно сейчас стоит идти к Мейерхольду. Я даже уверен, что не стоит. Поймите, если бы этот разговор состоялся лет десять назад, я бы первым бросил в Вас камень, когда бы Вы посмели отказаться от его предложения¹⁸². Это было бы грандиозной Вашей ошибкой, как бы потом ни сложились Ваши творческие отношения с Мастером. Но сейчас... как бы это Вам объяснить... ГосТИМ не в том состоянии... точ-

¹⁷⁶ Гвоздев А. «Командарм-2» (Премьера в филиале Госдрамы) // Красная газета. Вечерний вып. 1930. 16 янв. № 14. С. 4.

¹⁷⁷ См. экземпляр трагедии, хранящийся в Санкт-Петербургской театральной библиотеке (шифр: С-1/Б-2621).

¹⁷⁸ Гвоздев А. «Командарм-2» (Премьера в филиале Госдрамы).

¹⁷⁹ Там же.

¹⁸⁰ См.: Красная газета. Вечерний выпуск. 1930. 17 янв. № 15. С. 4; Ленинградская правда. 1930. 17 янв. № 17. С. 4; Вечерняя Москва. 1930. 17 янв. № 14. С. 3.

¹⁸¹ См.: В. Э. Мейерхольд. «Пиковая Дама». Замысел. Воплощение. Судьба: Сб. документов и материалов / Сост. Г. Копытова. СПб., 1994. С. 108–110, 112, 373–374.

¹⁸² Ср. запись Соловьева в записной книжке, сделанную десятью годами раньше, 5 марта 1925: «Утром у меня был [артист Молодого театра Ю. С.] Лавров с сенсационным известием. Ирина Мейерхольд и Ариштам передали ему приглашение Всеволода заменить у него Игоря Ильинского.

нее, не в том дело... время другое... и я думаю, что у этого театра уже нет будущего... и думаю, Всеволод Эмильевич сам это понимает... Меньше всего я хотел бы в чем-нибудь упрекать Всеволода Эмильевича. Вы же понимаете, как меня трудно в этом заподозрить. Просто так складывается все, так все складывается... и чем дальше, тем больше это будет очевидно... Поверьте, Аркадий, у Вас своя дорога. Не ходите к нему¹⁸³.

Предвидения Соловьева не замедлили подтвердиться.

Отношения Соловьева с Мейерхольдом лучше всего отражены в их переписке (более восьмидесяти писем), включенной в настоящий том, охватывающей 25-летний период сотрудничества (1910–1935) и касающейся самых различных вопросов: Студии на Бородинской и журнала «Любовь к трем апельсинам», статей и рецензий Соловьева, парижской постановки Мейерхольдом «Пизанеллы» Г. Д'Аннунцио, работы в Наркомпросе, претензий к С. С. Прокофьеву по поводу его оперы «Любовь к трем апельсинам» и пр.

К концу 1930-х гг. под предлогом борьбы с формализмом многие разработанные Мейерхольдом художественные приемы оказались под запретом. В одном из докладов на режиссерской конференции 1939 г. говорилось, что режиссеры отказались от разработки пластического решения образа; введение музыки в драматические спектакли ограничивалось «иллюстративными функциями»; освещение перестало играть действительную роль; было утрачено умение работать с предметами и др.¹⁸⁴

Пережив потерю своего театра, закрытого 7 января 1938 г., Мейерхольд обратился к музыкальному театру. Соловьев также

преподавал в 1930-х гг. в Консерватории и Хореографическом училище и поставил на разных площадках несколько музыкальных спектаклей.

В 1938 г., работая над возобновлением «Маскарада», Мейерхольд заявлял о своей приверженности к старинным театральным традициям и традиционным игровым типам:

Про меня говорят: «Мейерхольд? да это отпетый человек. Он ушиблен комедией дель арте». Да, это верно. Но если надо мне играть какое-то действующее лицо, надо искать в нем всегда Бригеллу или Панталоне. Потому что эти театральные маски сидят в каждом образе, это единая театральная традиция. Она есть и у Шекспира, и везде. Их надо искать. И Лермонтов это знает, и когда он рисует Шприха и Казарина, в нем подсознательно сидело знакомство с этими театральными явлениями, в корнях которых сидят эти же Бригеллы и кто-то еще, не знаю, — и это должно тут сказаться. Я могу во фраке играть роль Арлекина¹⁸⁵ — в поводах, в походе. Его надо искать.

Отсюда же, от этой единой театральной традиции, идут знаменитые амплуа: простак, благородный отец, кокетка, комическая старуха, лирическое сопрано в опере. Кто их отменил? Никто не имел права их отменить, их нельзя отменить, потому что это — использование прошлого. Могут быть разновидности, но в основе — это Бригелла. Может быть, сто разных вариаций на эту тему, но у подлинного драматурга мы эти маски можем найти¹⁸⁶.

Преданность гениального художника маскам и канонам итальянской комедии масок он сохранил до конца жизни. Годы сотрудничества Мейерхольда с Соловьевым имели безусловное значение для обоих и оставили заметный след в их творческой деятельности.

Творческий путь Соловьева прошел под знаком театральных исканий Мейерхольда. Крупнейший реформатор русского театра, создатель новой театральной системы оказал глубокое и безусловное влияние на режиссерскую деятельность своего

Проба предстоит в «[Великодушном] Рогоносце». Лавров спросил у меня совета. Я ответил: Не думая, ехать в Москву. «Игра стоит свеч». Тем более, что весной театр Мейерхольда едет за границу. Маршрут: Париж (выставка), Берлин и Варшава. Репертуар: «[Учитель] Бубус», «Лес», «Рогоносец». (Соловьев В. Н. Записная книжка 1925 // СПбГМТиМИ. ГИК 11291/16. ОРУ 10779. Л. 4).

¹⁸³ Райкин А. Вольмар Люсциниус // Московский наблюдатель. 1991. № 8–9. С. 64.

¹⁸⁴ См.: Мейерхольд В. Э. Речь на Всесоюзной режиссерской конференции 15 июня 1939 г. / вступ. ст. и комментарии. О. М. Фельдмана. М., 2016. С. 9–10.

¹⁸⁵ В спектакле «Арлекин — ходатай свадеб», сыгранном в квартире Ф. Сологуба, актеры выступали во фраках и вечерних платьях с аксессуарами и масками, указывавшими на персонажей итальянской комедии.

¹⁸⁶ Шнейдерман И. И. В. Э. Мейерхольд в работе над последним возобновлением «Маскарада» // Наука о театре: Межвузовский сборник трудов преподавателей и аспирантов. Л., 1975. С. 196–197.

ученика, способствовал формированию актуального подхода к истории и теории театра¹⁸⁷, многообразия его театральной деятельности как режиссера, историка и теоретика театра, критика и педагога. Оставаясь его последователем на протяжении многих лет, он сохранил для последующих поколений массу ценнейших сведений о творческом пути великого режиссера, о поставленных им спектаклях и уберег от забвения множество свидетельств о его замыслах и художественных приемах.

Последняя постановка Соловьева подводила итоги его творческой жизни. Она была осуществлена по пьесе Э. Ростана «Сирано де Бержерак»¹⁸⁸ (26 апреля 1941 г., Ленинградский театр им. Ленинского комсомола). В отзыве об этой пьесе критик И. Березарк, назвавший Соловьева «исключительно даровитым мастером режиссуры старшего поколения»¹⁸⁹, писал о том, что напрасно «растрачивается талант Сирано, что он не находит применения в том обществе, где он живет»¹⁹⁰. Эти слова могли быть отнесены и к Мейерхольду, и ко многим другим его современникам.

Безусловно, в личности Соловьева были черты, сближающие его с героем Ростана¹⁹¹: яркая одаренность, благородство, скромность, внутренняя свобода, неприятие лицемерия и ханжества. Его «уродство» заключалось в неумении прижиться в этом мире, в ранимости и незащищенности. Оставаясь вечно на вторых ролях в театральной иерархии, он заслужил высокий пьедестал в искусстве, подобно герою драмы Ростана, и следуя по пути великого исполнителя «вторых» ролей в искусстве — Мольера.

Н. В. Петров, художественный руководитель Акдрамы, много работавший с Соловьевым как сорежиссер, высоко ценивший его и, вероятно, не раз защищавший, писал в воспоминаниях:

¹⁸⁷ См.: *Песочинский Н. В.* Мейерхольд и раннее театроведение. С. 179–225.

¹⁸⁸ См.: *Галанина Ю. Е.* Ленинградский Сирано — режиссер В. Н. Соловьев // *Театрон. Научный альманах.* 2019. № 1 (27). С. 14–22.

¹⁸⁹ *Березарк И.* Реализм и театральность. «Сирано де Бержерак» в Театре имени Ленинского комсомола // *Искусство и жизнь.* 1941. № 6. Июнь. С. 21.

¹⁹⁰ Там же. С. 22.

¹⁹¹ *Алянский Ю.* Театральные легенды. М., 1973. С. 198.

Необычайно застенчивый и деликатный человек, робко теряющийся в организационных вопросах, Владимир Николаевич не занял того места в жизни ленинградских театров, которое он мог и должен был занять, обладая интересной творческой фантазией, подлинными чертами художника и глубокой культурой¹⁹².

Контакты Соловьева с Мейерхольдом воспринимались как неблагонадежные, они не были забыты и после кончины учителя и ученика.

После смерти Соловьева вдова режиссера осталась в блокадном Ленинграде в их квартире хранительницей бесценной уникальной библиотеки и не менее драгоценного архива ученого. По прошествии двадцати лет она рассказала историю продажи библиотеки, которую вынуждена была отдать за бесценок человеку, угрожавшему преследованиями за связь с Мейерхольдом¹⁹³.

После войны архив Соловьева был передан в ленинградский Театральный музей, судьба его библиотеки неизвестна, но отдельные книги, принадлежавшие исследователю, были обнаружены в собрании Ленинградской Театральной библиотеки. Ученица Соловьева Заслуженная артистка РСФСР Е. М. Медведева говорила в своем выступлении на юбилейном вечере Соловьева: «Непростительно, что ничего не написано до сих пор о Соловьеве. Соловьева, человека такого скромного в жизни и такого необыкновенного по таланту, мы не имеем права оставить забытым»¹⁹⁴. Этот завет послужил основанием для работы над подготовкой этой книги.

Основную часть представленных в настоящем издании материалов творческой деятельности Соловьева составляют комментированные публикации его статей, рассредоточенных в периодике 1910–1920-х гг. и посвященных постановкам Мейерхольда. Сохранившиеся в стенограммах и никогда не публиковавшиеся тексты выступлений Соловьева на диспутах и научных заседаниях, его рукописи, переписка и воспоминания

¹⁹² *Петров Н. В.* 50 и 500. М., 1960. С. 282.

¹⁹³ *Соловьева М. Г.* Письма Г. Н. Гурьеву. 1962–1963 // ЦГА СПб. Ф. 407. Оп. 1. Ед. хр. 168. Л. 16.

¹⁹⁴ КР РИИИ. Ф. 71. Оп. 1. Ед. хр. 779. Л. 297.

о нем публикуются по оригиналам, отложившимся в его личном фонде в Отделе рукописей и документов Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства (СПбГМТиМИ. Ф. 94, 1904–1964). Выделенные из архива Соловьева материалы В. Э. Мейерхольда составили бесценный отдельный личный фонд рукописного наследия великого режиссера (ф. 95)¹⁹⁵. Также в настоящей публикации использованы документы из других архивных собраний Петербурга и Москвы (РГАЛИ, ЦГАЛИ СПб, ЦГА СПб, из Отдела рукописей и редких книг Санкт-Петербургской театральной библиотеки и др.).

В настоящем издании публикации работ Соловьева помимо комментариев включают аннотации, содержащие сведения об их выходе из печати или местонахождении неопубликованных материалов и определяющие место в творческом наследии автора.

Тексты выступлений Соловьева расположены в хронологическом порядке и публикуются в соответствии с современными грамматическими нормами с охранением отдельных особенностей авторского словоупотребления.

Приношу глубокую благодарность Л. П. Бастрковой, О. А. Краевой, Н. И. Метелице, Т. А. Сапожниковой, О. М. Фельдману, С. А. Филипповой за помощь в процессе подготовки публикации.

¹⁹⁵ Путеводитель по фонду «Рукописи и документы» Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства. СПб., 2015. С. 123–124.

Чёрт в зеленом, или Услуга за услугу. Злоключения Арлекиновы

Италийская комедия в 2 актах, Вольмара Люсциниуса¹ (Вл. Н. Соловьева), представленная в 1658 году на ярмарке в предместье Сен-Жермен² подмастерьями булочного цеха³

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

- 1) А в т о р п ь е с ы, в то же самое время директор труппы.
- 2) П а н т а л о н, старик очень скупой.
- 3) Д и а н а, дочь его.
- 4) А р л е к и н, слуга его.
- 5) О д о р д о, благородный, но бедный молодой человек.
- 6) Ч ё р т в з е л е н о м, выгнанный из ада.
- 7) Д о к т о р.
- 8) Н о т а р и й.
- 9) К л е р к е г о.

Это действие в Падуе.

(Перед началом комедии занавес слегка приоткрывается и появляется Автор пьесы, исполняющий роль Пролога)

ПРОЛОГ

Почтеннейшая публика! Откройте ваши барабанные перепонки и обратитесь в слух. Прелестнейшие дамы, благоуханные козочки в нарядных платьях, счета которых не оплачены

¹ Вольмар Люсциниус — псевдоним Владимира Соловьева (см.: Введение, с. 10, сноска 35).

² Первые театральные представления на ярмарках в предместье Парижа Сен-Жермен относятся к концу XVI в. См.: *Сахновская-Панкеева А.* Картинки с французской ярмарки // Петербургский театральный журнал. 2000. № 22. С. 32–35.

³ Ссылка Соловьева на французское ярмарочное представление является одной из мистификаций этого автора (Ср.: Любовь к трем апельсинам (1914–1916): В 2 т. Т. 2. С. 380), т. к. подробных сведений об этом периоде их существования не сохранилось.