

Федеральное научно-исследовательское учреждение
Государственный институт искусствознания
Российская Академия наук
Научный совет «История мировой культуры»
Музей МХАТ

МНЕМОЗИНА

**ДОКУМЕНТЫ И ФАКТЫ ИЗ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО
ТЕАТРА XX ВЕКА**

Выпуск 4

Редактор-составитель В.В. Иванов

Москва
2008

УДК 792(47)
ББК 85.33(2)
М 73

*Издание осуществлено
при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(проект № 08-04-16233д)*

Рецензенты
доктор искусствоведения А.В. Бартошевич
кандидат искусствоведения В.А. Щербаков

Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Выпуск 4 / Редактор-составитель В. В. Иванов. — М.: «Индрик», 2009. — 888 с.

ISBN 978-5-91674-027-1

Четвертый выпуск «Мнемозины» открывается письмами Б.С. Глаголина А.С. Суворину и Вс.Э. Мейерхольду. Комплекс документов связан с темой театрального романтизма и содержит существенные подробности творческой судьбы В.Г. Сахновского и Ф.Ф. Комиссаржевского и их окружения. Записями С.М. Эйзенштейна продолжается публикация театрального наследия великого кинорежиссера, начатая во втором выпуске. Письма С.Э. Радлова и С.М. Михоэлса позволяют заглянуть за кулисы создания «Короля Лира» в ГОСЕТе. Особое место занимает тема рецепции спектакля. Здесь наряду с письмами зрителей, адресованных Михаилу Чехову (в основном по поводу его Гамлета), публикуются записи участников Первой студии МХТ: в них актеры выступают в роли зрителей-критиков. На материалах, посвященных гастролям ГостИМа в Берлине и Париже (1930), драматически раскрывается более широкая тема связей Мейерхольда с немецкой и французской культурами.

© Коллектив авторов, текст, 2009
© Иванов В.В., составление, 2009
© ГИИ, 2009
© Издательство «Индрик», 2009

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя 7

I

Русский Протей. Письма Б.С. Глаголина А.С. Суворину (1900–1911) и Вс.Э. Мейерхольду (1909–1928). Публ., вступит. статья и коммент. В.В. Иванова..... 10

II

Неизвестный театральнй манифест. *Сахновский В.Г.* Театральное скитальчество. Публ., вступит. статья и коммент. В.В. Иванова 180

Опыт театрального самоописания. Театр имени В.Ф. Комиссаржевской. К пятилетию его художественной работы. Текст В.Г. Сахновского. Публ., вступит. статья и коммент. В.В. Иванова 278

«Настроение кошмара и маскарада...» Письма Н.К. Калмакова А.Н. Чеботаревской. 1909–1915. Публ., вступит. статья и коммент. Е.И. Струтинской..... 302

«Ручаюсь за исключительный эффект». Переписка В.Г. Сахновского и Ю.П. Анненкова. 1918–1923. Публ., вступит. статья и коммент. Е.И. Струтинской 312

Горестный эпистолярый. Письма Ф.Ф. Комиссаржевского В.Г. Сахновскому, О.Д. Каменевой, А.В. Луначарскому и др. 1915–1919. Публ., вступит. статья и коммент. В.В. Иванова 324

В.Г. Сахновский о Вс.Э. Мейерхольде. Публ., вступит. статья и коммент. В.В. Иванова..... 352

В.Г. Сахновский. Письма из ссылки. Публ. и подготовка текста М.Н. Бубновой, вступит. статья О.М. Фельдмана, коммент. М.Н. Бубновой и О.М. Фельдмана..... 371

III

«Все великое просто». С.М. Эйзенштейн о театре. 1919–1923. Публ., вступит. статья и коммент. В.В. Забродина 437

«Мне было завидно, что люди могут смеяться». Письма С.М. Михоэлса и С.Э. Радлова. (1929–1934). Публ., вступит. статья и коммент. В.В. Иванова..... 506

IV

«Я, актер, попав в роль критика-зрителя...» Дневник записей впечатлений артистов
Первой студии МХТ. Сезон 1916–1917. Публ., вступит. статья и коммент. М.В. Ха-
лизевой 533

Е.А. Толстая. Рукописная газета Первой студии МХАТ как источник по истории
еврейского театра в России 568

«Зритель — лицо всегда загадочное для артиста...» Письма зрителей, читателей и
коллег Михаилу Чехову. Публ., вступит. статья и коммент. М.В. Хализевой.... 585

V

Даешь Европу, Мейерхольд! Гастроли ГосТИМа в Германии в 1930 г. Публ., вступит.
статья, перевод и коммент. В.Ф. Колязина..... 617

Мейерхольд и Франция. Публикация, вступит. статья и коммент. О.Н. Купцовой 741

Джаз-банд и «левый театр». Письма В.Я. Парнаха Вс.Э. Мейерхольду (1922–1930). Пу-
бликация, вступит. статья и коммент. О.Н. Купцовой..... 819

Указатель имен..... 842

Указатель театральных произведений..... 874

Нынешний выпуск альманаха «Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века» посвящен памяти Константина Лазаревича Рудницкого (1920–1988).

Удивительно, насколько время неоднородно и неравномерно. Глядишь, события и лица двухлетней давности его потоки снесли уже куда-то к «дням очаковским». Политик, месяц, не мелькавший на экране, кажется сверстником жирондистов.

Константин Лазаревич Рудницкий умер 20 лет назад, но его присутствие в текущей театроведческой жизни ощущается как неотступное.

Рудницкий всегда шел по линии наибольшего сопротивления. Свою научную и критическую работу вел, как правило, на территориях с точки зрения идеологии, правившей бал, сомнительных и неугодных.

Компромисс как форму социального и идейного приспособления Рудницкий превратил в наступательное искусство. Вторгаясь в запретные сферы и наталкиваясь на лобовое сопротивление, он иногда соглашался сделать шаг назад, но никогда не возвращался к исходной точке.

В Институте едва ли не первым, как теперь говорят, его проектом стала «История советского драматического театра» в 6 томах. Смысл ее был очевиднее современникам, чем нынешним читателям. В научный, да и не только научный, обиход вводились театральные явления 20–30-х годов, перечеркнутые и уничтоженные, часто вместе с их создателями.

В исторических исследованиях Рудницкого жила федоровская страсть к «воскрешению отцов». История, как сфера бытия, была для него противоположна не современности, а смерти как небытию. С легкостью уже недостижимой для современных ученых он переходил от исторических штудий к проблемам современного театра. Его книга о Мейерхольде до сих пор остается непревзойденной, хотя и вышла сорок лет назад. Интерес к режиссуре не был монографическим. Она была самым «нервом» исследований Рудницкого. Шла ли речь о Ю.П. Любимове, Ю.А. Завадском, А.Я. Таирове или И.Г. Терентьеве. О том свидетельствует как двухтомник «Русское режиссерское искусство» (М., 1989; 1990), так и статьи разных лет собранные в книгах «Спектакли разных лет» (М., 1974) «Театральные сюжеты» (М., 1990). Рудницкий принес в профессию историка полемический критический темперамент. А занятия историей научили его как критика чувствовать ответственность перед будущим и дорожить точностью фиксации и высказывания.

На первый взгляд посвящение издания такому «концептуалисту» выглядит сомнительным. Но тогда в середине 1980-х гг. именно К.Л. Рудницкий

ощутил неизбежность нового поворота к документам, утверждению публикаторской деятельности как основополагающей для театроведения. С ней были связаны его новые планы, теперь усилиями коллег превращающиеся в тома. Когда мы открываем мейерхольдовское «Наследие» или «Дневники директора императорских театров» В.А. Теляковского, нас вновь настигает Рудницкий, при всем своем индивидуализме, любившем артельную работу.

Жизнь спектакля короче жизни бабочки и длится один вечер. Этот трюизм многое определяет в работе историка театра, которому приходится реконструировать научный объект из отраженных и косвенных свидетельств. С одной стороны, ему приходится иметь дело с творческой рефлексией и самописаниями, сохранившимися в форме экспозиций, манифестов, дневниковых и эпистолярных записей. С другой стороны, свидетельства публики, к которым относятся рецензии и всякого рода фиксации увиденного, сделанные зрителями (письма, дневники и проч.). Взгляд изнутри и взгляд снаружи редко приходят к согласию, а иногда противоречия между ними приобретают трагический характер.

Композиция нынешнего выпуска «Мнемозины» определяется сложным переплетением материалов, документирующих «взгляд изнутри» и «взгляд снаружи».

Первый раздел альманаха посвящен артисту и режиссеру Б.С. Глаголину в молодости премьеру Суворинского театра, в 1920-е годы ставшим заметным деятелем левого театра, а на исходе десятилетия оказавшемся в эмиграции. Его письма столь разным корреспондентам как А.С. Суворин и Вс.Э. Мейерхольд документируют острые повороты творческого пути.

Второй раздел посвящен русскому театральному романтизму первой четверти XX века. В него входят документы, связанные с работой Театра Веры Комиссаржевской, Театра им. В.Ф. Комиссаржевской, деятельностью и судьбой Ф.Ф. Комиссаржевского и В.Г. Сахновского, а также книга последнего «Театральное скитальчество», написанная в первой половине 1920-х гг. и оставшаяся неопубликованной.

Записи С.М. Эйзенштейна 1919—1923 гг., открывающие третий раздел продолжают публикацию театрального наследия великого кинорежиссера (см. Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 2. М., 2000. С. 190–326). Письма С.Э. Радлова и С.М. Михоэлса (1929–1934) содержат подробности закулисной стороны сотрудничества режиссера с ГОСЕТом. Кульминацией же этого эпистолярия стал творческий конфликт в понимании «Короля Лира», едва не оборвавший работу над великим спектаклем.

Четвертый раздел посвящен рецепции театрального искусства. В него включены «Дневник записей впечатлений артистов Первой студии МХТ. Сезон 1916/17 г.», а также «Письма зрителей, читателей и коллег Михаилу Чехову». К ним примыкает статья о рукописной газете Первой студии МХАТ.

Мейерхольдовская тема первого раздела становится доминирующей в пятом, где на основе гастролей ГОСТИМа в Берлине и Париже, широко раскрывается тема

[8]

культурных связей Мейерхольда с Германией и Францией. Тема рецепции здесь представлена подборкой отзывов немецкой и французской критики.

Прежде всего, хочу поблагодарить коллег по Государственному институту искусствознания, чьи советы, замечания и поддержка при обсуждении рукописи мне очень помогли. Особая признательность рецензентам А.В. Бартошевичу, С.В. Стахорскому, В.А. Щербакову, а также Н.Э. Звенигородской, М.В. Хализевой, М.В. Львовой за помощь в предыздательской подготовке рукописи.

С благодарностью вспоминаю сотрудников музеев и архивов, при поддержке которых эта работа осуществилась: Музей МХАТ, Музей Театра им. Евг. Вахтангова, Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ), Государственный архив Российской Федерации (ГАРФ). Неоценимую повседневную помощь оказывали сотрудники Научной библиотеки Союза театральных деятелей и лично директор Вяч.П. Нечаев.

Отдельной строкой хотелось бы выразить сердечную признательность А.М. Белошину, без финансовой поддержки которых я не смог предложить Вашему вниманию архивные документы в нынешнем объеме.

При публикации документов в настоящем издании приняты некоторые общие правила. Авторский синтаксис сохраняется, при этом пунктуация и написание имен приближены к современным нормам литературного языка. Недописанные, сокращенные слова восстановлены без специальных оговорок, кроме тех случаев, когда возможны разночтения. В квадратные скобки заключены слова предположительного чтения, а также слова-связки. Все формы выделения слов в документах и цитируемых печатных источниках, как правило, передаются курсивом. При публикации писем форма написания дат принадлежит публикатору, за исключением отдельно указанных случаев. В Указателе имен жирным шрифтом отмечены те страницы, где даются основные биографические сведения об упоминаемом лице.

РУССКИЙ ПРОТЕЙ

Письма Б.С. Глаголина А.С. Суворину (1900–1911)
и Вс.Э. Мейерхольду (1909–1928)

*Публикация, вступительная статья и комментарии
В.В. Иванова*

Казалось, достаточно одного пассажа в воспоминаниях Михаила Чехова («Мастерство Б.С. Глаголина, как режиссера и актера, производило на меня неотразимое впечатление. Когда я увидел его в роли Хлестакова, во мне произошел какой-то сдвиг. Мне стало ясно, что Глаголин играет Хлестакова не так, как все. <...> Когда позднее мне пришлось самому исполнять эту роль, я узнал в себе влияние Глаголина»¹) для того, чтобы театроведы нашли для Глаголина почетное место в истории русского театра. Но этого не произошло. В советское время главной причиной стало то, что актер долгие годы жил за границей, хотя эмигрантом в точном смысле этого слова, как увидит читатель из публикации, Глаголин не был. И во все времена довела скверная репутация Суворинского театра, в котором актер проработал многие годы, да и за самим Глаголиным тянулась дурная слава скандалиста.

Перемены обозначились совсем недавно. В энциклопедию «Русский драматический театр» была включена статья о Б.С. Глаголине². А Павел Руднев оживил интерес к фигуре Бориса Глаголина, выявив, что именно он оказался прототипом статьи В.В. Розанова «Актер», и в связи с этим открытием набросал эскиз биографии артиста³. Не лично о Глаголине вел речь парадоксальный философ, но о метафизической природе актерствования. Конечно, сличать портрет и прототип дело почти бесплодное, но нельзя и забывать о том, что на общие размышления философа навело вполне конкретное лицо, обладающее чертами и свойствами. «Протеизм», отмеченный В.В. Розановым, действительно, входил в самую суть не только театральной личности Глаголина, но и его общественных и политических убеждений, но не был беспределен.

Впервые на сцену Глаголин (тогда еще Гусев) вышел в родном Саратове в 1896 г. Уже в следующем году он поступил на Драматические курсы Театрального училища (СПб), где его учителями были В.Н. Давыдов и Ю.Э. Озаровский, поначалу увлекшиеся молодым талантом.

Но Глаголину не терпелось на сцену. Уже после первого курса он был приглашен на летний сезон (1898) в псковский Народный театр на роли первых любовников и героев. На юное дарование обрушился целый репертуар А.Н. Островского: Андрей Белугин («Грех да беда на кого не живет»), Несчастливцев («Лес»), Милозоров («Без вины виноватые»), Чепурин («Трудовой хлеб»), Паратов («Бесприданница»), Платон Зыбкин («Правда хорошо, а

счастье лучше»), а также Федор (водевиль «Невпопад» Л.К. Людвигова-Маевского), Кин («Кин, или Гений и беспутство» А. Дюма), Кочкарев («Женитьба» Н.В. Гоголя), «Наш друг Неклюжев» А.И. Пальма) и другие роли.

После оваций и бенефисных подношений учение казалось скучным и пресным, а требования наставника В.Н. Давыдова — неуместными. Отлучки из училища становились все чаще.

Жажда театрального писательства оказалась не менее жаркой, чем жажда сценической игры. По инициативе Глаголина начинает выходить журнал «Настроение», составляемый силами курса. Печатали его тиражом 30 экземпляров на гектографе в канцелярии училища. Дело не ограничилось переводами из «Происхождения греческой трагедии из духа музыки» Ф. Ницше. (Молодой Глаголин был готов с энтузиазмом платить дань и «христианской красоте», и дионисийству, не видя в том никакого противоречия.) Рецензии на спектакли старших курсов, ниспровергательский пафос восстановили против Глаголина и преподавателей, и большую часть учащихся.

Примером того, как далеко могут заводить амбиции, стала первая встреча Глаголина с А.С. Суворинным.

Царь Федор Иоаннович, сыгранный П.Н. Орленевым, собственно, и сделал его знаменитым. Театральный Петербург был покорен. Глаголин тоже посмотрел спектакль и «вообразил, что может сыграть Федора и получше», с тем и отправился к председателю Литературно-художественного общества (далее — ЛХО). Через несколько дней «Петербургская газета» описала этот визит «как нагляднейшее выражение удивительного самомнения и смелости, граничащей с нахальством, замечаемыми у большинства современных молодых актеров»⁴.

Весной 1899 г. Глаголин сыграл в экзаменационном спектакле старшего курса «Романтики» Э. Ростана, который давался на сцене Михайловского театра в присутствии критиков. Участие Глаголина было примечено А.Р. Кугелем, отметившим «ученика 2-го курса, выделившегося прекрасными данными лирического любовника в роли Персинэ»⁵, правда, без упоминания имени. Далее восхождение совершалось стремительно. Уже в первых числах мая Глаголин играл Ипполита в благотворительном любительском спектакле «Ипполит» Еврипида (Зал фон Дервиза, режиссер А.П. Воротников), ставшем первой постановкой этой пьесы в России, и критики отмечали «выдающийся сценический темперамент, симпатичность и захватывающий драматизм»⁶ его исполнения. За этим следует летний сезон в Павловском театре, который держали А.Р. Кугель и З.В. Холмская (4 июля — 26 августа 1899 г.). Конечно, и репертуар, и состав труппы были подчинены театральным интересам хозяйки. Но надо сказать, что мужской пьедестал впечатляет: Ю.М. Юрьев, П.Н. Орленев, В.П. Далматов, К.В. Бравич, М.М. Петипа, Г.Г. Ге. В качестве гастролеров выступали К.А. Варламов и П.В. Самойлов. Глаголин и здесь не остался незамеченным. Критик газеты «Сын отечества» попенял Ю.М. Юрьеву за «неестественность тона, излишнее манерничанье, некрасивую жестикуляцию», поставив ему в пример юного актера: «г. Глаголин, несомненно, наделен „искрой Божией“, несомненно, человек с большим дарованием: простота и задушевность его игры невольно располагают в его пользу»⁷.

Тогда же, весной 1899 г., Б. Глаголин печатает на страницах «Театра и искусства» первую статью, где наряду с рассуждениями о тщетности реализма в искусстве, предваряющими аргументы Валерия Брюсова, выдвинутые в статье «Ненужная правда» (1902), был сформулирован тот идеал театра, которому сам артист следовал изредка, но которым почти всегда дорожил:

«Современный театр должен поклоняться христианской красоте, должен быть ее храмом, а сцена — кафедрой, с которой должны утверждаться в мире заветы Божественного Учителя о братстве и равенстве всех людей. Пусть в театр идут все униженные и оскорбленные, все нуждающиеся в нравственной поддержке. Пусть приходят в театр и баловни судьбы; здесь покажут им чужие страдания и будут взывать к их добрым чувствам»⁸.

В декабре 1899 г. желание освободиться от неусердного, беспокойного и заносчивого ученика в Училище стало настолько острым, что обсуждался вопрос о его переводе в Московское императорское училище. Переводу препятствовало лишь то, что к этому времени Глаголин был уже женат на своей сокурснице, М.М. Порчинской. Глаголин вновь отправился к А.С. Суворину. Как записано с его слов в книге «Борис Глаголин и его роли» (СПб., 1912), «на этот раз, он, прежде всего, рассказал о том, что с ним произошло: о всех пытках, которым он подвергался на курсах, о своем желании трудиться, о своем невозможном характере, о самомнении, которым он вечно оскорблял окружающих, будучи до глупости откровенным в нем, и т.д. Одним словом, эта аудиенция продолжалась около трех часов. Б.С. прочел Суворину, между прочим, и несколько монологов из „Антигоны“, „Гамлета“ и „Ромео“. После этого Б.С. отправился к Я.В. Быховцу-Самарину, тогдашнему режиссеру Малого театра, с письмом А.С., а на другой день он уже дебютировал ролью служки в пьесе „Смерть Иоанна Грозного“»⁹.

Последующий взлет Глаголина в Суворинском театре был стремителен, и он занимает то положение лирического любовника, которое ему и пророчил А. Кугель. Уже 5 января 1900 г. Глаголин сыграл Гемона в «Антигоне» Софокла, а вскоре с одной репетиции заменил заболевшего Я. Тинского (Бертран в «Принцессе Грезе» Э. Ростана) и стал основным исполнителем. 23 ноября 1900 г. был контужен калошей во время одного из самых грандиозных в истории русского театра скандалов, каким стала премьера «Контрабандистов» В.А. Крылова и С.К. Ефрона (Литвина).

Затем последовала серия ролей, подтверждающих амплуа лирического любовника. Как правило, они были сыграны в многочисленных драматургических поделках бульварного свойства, которые и составляли основной репертуарный массив Суворинского театра: Паоло («Паоло и Франческа» С. Филиппа; 6 апреля 1901 г.), Вебер («Бездомники» Ф. Гальбе; 10 сентября 1901 г.), Пракситель («Фрина» Р. Кастельвеккио; 6 февраля 1902 г.), Миша («Не последняя» А.А. Плещеева; 17 января 1903 г.), Вастель («Лебединая песня» Е. Беспятова; 17 марта 1903 г.), Изоборов («Вчера» В.О. Трахтенберга; 2 октября 1903 г.). Несколько особняком стоит роль Алексея («Дети Ванюшина» С. Найденова; 10 декабря 1901 г.).

Глаголина, ощущавшего себя всего лишь «полезностью на все руки» (письмо Суворину № 6), количество ролей не обольщало. От некоторых он безуспешно пытался

отбиться. Его влекли мечты о серьезном артистическом успехе. Таких возможностей было немного. Одни из них удалось использовать, другие — нет. Но именно серьезные роли предательски обнаруживали пробелы театральной школы.

В сценах из «Антигоны» Софокла, поставленных вместе с «Джокондой» Г. Д'Аннунцио в бенефис Л.Б. Яворской (5 января 1900 г.), «выступал новый молодой артист, г. Глаголин, в роли Гемона. Г. Глаголин успел себя заявить очень даровитым актером нынешним летом в спектаклях Павловского театра. Г. Глаголин имел в роли Гемона успех и ушел с аплодисментами, но если молодой актер склонен слушать критические замечания, то позволим себе сказать, что он играл Гемона плохо: неестественно топорщась, взвинчивая нервы и прибегая к утрированным и издерганным движениям»¹⁰.

Уже 15 февраля 1900 г. артист сыграл в пьесе «Замок смерти» современного крупного испанского драматурга Хосе Эчегарай-и-Эйсагирре. И вновь критики, отдавая дань «прекрасным задаткам», сетовали на то, что «роль Манфреда несколько преждевременно досталась г. Глаголину <...>, которому надо еще много поработать раньше, нежели выступать в олицетворениях, требующих большой сценической опытности»¹¹.

Внезапный уход из Суворинского театра Орленева (август 1900 г.), отдавшегося соблазнам жизни гастролера, казалось бы, открывал для Глаголина путь к тем ролям, на которые он покушался еще при первой встрече с Сувориным, а вместе с ними и к новому положению. Осенью 1900 г. о том писала всезнающая «Петербургская газета»: «Уход г. Орленева из труппы Литературно-художественного общества — факт, окончательно совершившийся. <...> Что же касается пьес „Царь Федор Иоаннович“ и „Преступление и наказание“, то таковые пьесы, несмотря на отсутствие в труппе г. Орленева, будут все же ставиться в Малом театре, причем в ролях царя Федора и Раскольниковца появится молодой артист г. Глаголин»¹². Однако прогноз сбился только отчасти. Роль Раскольниковца была передана Н.Г. Северскому. Да и роль Федора Глаголин был вынужден играть в очередь с ним же. Так, Глаголин дебютировал в ней 31 декабря 1900 г., а уже 2 января 1901 г. выступал Северский. Эффект получился смазанный. В единственной рецензии отмечался «удачный грим и верно взятый тон. Исполнение носило характер вдумчивой и серьезной работы артиста»¹³. «Хороший исполнитель» — совсем не тот уровень признания, которого ожидал Глаголин, мечтавший затмить Орленева. Горечь такой оценки несколько скрашивали слова В.П. Буренина: «Новизна в искусстве Глаголина исходит от него самого и открывается на сцене, позволяя проявиться его собственному лицу. Во всяком случае, даже в подражательный период, через который проходят все молодые люди, его артистическая индивидуальность была выявлена. В роли царя Федора, которую играли многие актеры до Глаголина, он, пренебрегая традициями, создал собственный образ. Мы видели орленевского Федора — весь нервы, москвинского Федора — весь плоть и глаголинского Федора — весь дух»¹⁴. Конечно, буренинская схема грешит против правды, но позволяет, по крайней мере, понять, в каком направлении артист искал новизны трактовки. Скромный успех не позволил Глаголину твердо закрепиться на роли Фе-

дора в Суворинском театре (как, впрочем, и Северскому), ему приходилось буквально «вырывать» свою очередь у других исполнителей, А.А. Агарева и Я.С. Тинского. Но и сам он не был уверен в себе и не включил роль в свой гастрольный репертуар.

В пьесе А.С. Суворина «Царь Дмитрий Самозванец и царевна Ксения» Глаголину изначально предложили главную роль, но при всем его самомнении артист оробел и репетировал вторым составом (первым был назначен Я.С. Тинский). Исполнил роль он лишь на двадцать четвертом представлении — 13 декабря 1902 г. На ввод откликнулся в «Новом времени» сам Суворин, чьи критические выступления в эту пору уже были редки: «Во всяком случае, это первая большая роль у молодого артиста, большая и сложная, и то, что он дал в ней, доказывает, что он актер с будущим, способный работать, понимать, одушевляться»¹⁵. В «Дмитрии Самозванце» Глаголин вскоре стал основным исполнителем, оттеснив опытного и известного Тинского. Роль вошла в его гастрольный репертуар как одна из «коронных».

Природным данным, коими едва ли не все критики восхищались, не хватало технической подготовки. Недостатки дикции («то была выразительна, то падала») замечали многие. Пластика также была небезупречна: жестикуляция вместо жестов. Возможно, именно здесь лежит объяснение истинного смысла глаголинской жалобы на Е.П. Карпова, «который не так давно в присутствии товарищей заявил мне, что роль светского молодого человека в „Загадке“ он передает г. Дунаеву, как мне *неподходящую*» (письмо А.С. Суворину № 6). «Светский молодой человек» значит воспитанный, обладающий хорошим вкусом и хорошими манерами, т. е. не жестикулирующий. Тогда понятно, почему в этом контексте Глаголин горячится («я не фат и не хочу изображать всякую сволочь»). Жестикуляция — характеристика «сволочи», человека неблагородного. Возможно, обида носит не только театральный характер, ведь Глаголин любил щегольнуть своим благородным дворянским происхождением.

Премудрости актерской школы, которыми Глаголин, судя по всему, манкировал в Училище, приходилось постигать на практике. После премьеры «Бедного Генриха» Г. Гауптмана, состоявшейся 7 декабря 1903 г., критик отмечал успехи Глаголина, постепенно превращавшего свою игру в искусство: «...за последний сезон бессистемность и порывистость исполнения, по-видимому, начинают умеряться. Г-н Глаголин уже умеет более владеть собой, дольше выдерживать основной тон роли. Дарование его нормируется, приближается к „тихой пристани“, где не роль завладевает актером, а актер ролью»¹⁶.

Г.К. Крыжицкий, знавший Глаголина по одесским сезонам начала 1920-х гг., оставил любопытное наблюдение: «Глаголин обладал превосходной, я бы даже сказал, виртуозной техникой: сильно заикаясь в жизни, он добился того, что совершенно свободно говорил со сцены, и не только в ролях, но даже выступая перед спектаклем; располагая от природы довольно слабым голосом ограниченного диапазона, он умудрялся производить впечатление артиста с сильным и необычайно музыкальным голосовым аппаратом, богатым всевозможными оттенками. Предельно близорукий, он совершенно свободно ориентировался в сценической обстановке; чуть сутулый, он казался на подмостках стройным и гибким. Но дело заключалось не только в умелом преодолении природных

недостатков, а в мастерском пользовании всеми выразительными средствами — мимикой, голосом, движением, жестом, в особенности в комедии»¹⁷. Справился артист и с жестикуляцией. Овладев искусством жеста, он с успехом играл светские, великосветские, «костюмные» роли. Позже ему в заслугу ставили именно легкую, отточенную, благородную сценическую манеру, в которой не было никакого нажима. Мастерски владел Глаголин и своим сценическим темпераментом, виртуозно дозируя его вспышки. Можно сказать, что, в конечном счете, искусство одержало победу над природой, для этого потребовались годы. Но, побеждая природу на сцене, Глаголин так и не смог победить ее в жизни. Сценический темперамент в быту оборачивался необузданной вспыльчивостью, принесшей ему заслуженную репутацию буяна и скандалиста. Глаголин бывал опасен не только для других, но и для себя. Опытные интриганы знали, какие душевные клавиши нужно нажать, чтобы актер сорвался с колков и натворил безобразий. Его мнительность, способность преувеличивать и хорошее, и дурное отношение к себе, превращала окружающих людей в фантомов — ангелов, но все больше в дьяволов. При этом «дьявол» в новом порыве аффектации мог превратиться в «ангела» со всеми сопутствующими недолгими приступами покаяния.

Будучи фаворитом Суворина, Глаголин держал в руках «палку», управляя жизнью театра, но при этом оказывался благодарным материалом для всевозможных манипуляций.

Александра Мазурова опубликовала дневниковую запись Глаголина о посещении его гримерной Василием Розановым, в которой содержится несколько иная версия сюжета об актере и метафизической дырке в творении.

В статье «Актер» Розанов писал: «Когда Бог сотворял человека, то ненавидевший и смеявшийся над Ним дьявол в одно место „массы“, из которой Бог лепил Свое „подобие и образ“, ткнул палец, оставил дыру, не заполненную ничем. А Бог, не заметив, замешал и эту „дыру“ в состав человека, и вот из нее и от нее в человечестве и получились „актеры“, „пустые человечки“, которым нужно до ада и нетерпения в кого-нибудь „воплощаться“, „быть кем-то“»¹⁸.

Из разговора А.С. Суворина и В.В. Розанова в гримерной Б.С. Глаголина (Дневник Б.С. Глаголина): «Вы лучше расскажите ему, Василий Васильевич, вашу версию истории о его появлении на свет. Расскажите так, как рассказывали мне, — попросил Суворин. — Это вдохновит Глаголина.

— Это произошло не без помощи Бога, конечно, но и не без хитрости, — начал Розанов. — Вероятно, Глаголин помнит, как когда Господь-скульптор лепил из глины Адама, Он сунул Свой палец в оставшийся ком глины, вероятно, чтобы вынуть то, что пристало к нему, или восхититься тем, что глина отвечает за качество того продукта, который он сотворил. Все это не так важно, но из того отверстия, проделанного Божественным пальцем, выпрыгнул Глаголин. Естественно, в этом отверстии был хаос, до-мирозданческая стихийность. Именно это сочетание элементов несет в себе Глаголин, столь очевидное за сценой, когда он не притворяется»¹⁹.

Для нашего сюжета наиболее важным является даже не то, что в одном случае «дырку» сделал дьявол, а в другом — авторство принадлежит «Божественному

пальцу». Существеннее подмеченное состояние внутреннего «хаоса» артиста, преобладающее только на сцене. Сюжет Розанова удивительным образом совпадает с тем самоописанием, которое дал Глаголин в письме А.С. Суворину (№ 38): «...я виноват только потому, что ношу все это время хаос во всем существе своем. Меня бросают из стороны в сторону и моя личная жизнь и вне меня происходящая».

Со студенческих времен Глаголин мечтал сыграть Гамлета, монологи датского принца он читал А.С. Суворину при встрече. С идеей оживить угасший спектакль 1898 года преследовал дирекцию до тех пор, пока не сошлись на компромиссе. Премьеру сыграли 21 декабря 1903 г. как утренник, чем сильно удивили театральный Петербург. Ведь до сих пор утренники почитались чем-то вроде пенсии для спектаклей, которые уже не собирают по вечерам достаточно публики. Тем не менее Глаголин готовил роль со всей истовостью. Не удовлетвовавшись ни одним из существующих переводов, он составил свою собственную компиляцию. Распределял роли. Заказывал декорации. А главное, разработал концепцию роли и спектакля. Без преувеличения можно сказать, что именно в «Гамлете» дебютировал Глаголин-режиссер. Уже после премьеры он опубликовал статью «Призрак Гамлета», в которой причудливо сплелись позитивизм и новейшие мистические искания. Глаголин трактует призрака, а вместе с ним и Франциско, и Бернарда, и Марцелла как галлюцинацию Гамлета, как «один из дурных снов, которые сняты осиротевшему королевичу»²⁰. Но галлюцинация — это не медицинский диагноз. С ней связан «неуловимый переход в сверхчувственное, смена реального и „непознаваемого« — вот что такое Гамлет»²¹. Некоторые аспекты концепции Глаголина предвосхищают идеи, выдвинутые Н.Н. Евреиновым в лекции «Введение в монодраму» (Москва, 16 декабря 1908 г. и Петербург, 21 февраля 1909 г.), многократно затем опубликованной. С другой стороны, легко прочитывается влияние концепции Глаголина на Гамлета Михаила Чехова, как теми аспектами, что связаны с монодрамой, так и апелляцией к сверхъестественному. Но если для Глаголина Тень отца — только призрак воспаленного воображения, то для Михаила Чехова, который и словом «призрак» не пользовался, Дух и есть высшая реальность, рядом с которой жизнь земная видится только миражем. Критики с удовлетворением констатировали, что артист толкует роль «просто жизненно, с простой жизненной психологией умного, но терзаемого сомнениями человека, и вся трагедия, как должно быть, у него внутренняя, а не внешняя»²². О том, в чем состоит трагедия глаголинского Гамлета, рецензенты ничего не пишут. Внимание сосредоточено на том, насколько верно проиллюстрирован общеизвестный сюжет: «Мы шли на этот спектакль, признаться сказать, с предубеждением, зная г. Глаголина как полезного актера на роли вторых любовников и фатов, как актера, склонного к переигрыванию и к злоупотреблению подчеркиванием тех мест в ролях, где повышенное настроение их исполнителей переходит в пафос и декламацию. <...> Г. Глаголин изображает Гамлета человеком умственно здоровым, но нервным, склонным к галлюцинациям наяву и к состояниям духоугнетенности. Несколько вяло, даже неверно, начинает Гамлет–Глаголин свой диалог в первом акте с королем и королевой, значительно лучше ведет он сцены с Горацио и друзьями при появлении тени и хорошо иллюстрирует сцены с Офелией, монолог „быть или не быть“,

умело объясняет актерам, как надо играть на сцене; еще лучше ведет г. Глаголин сцену наблюдения за королем во время домашнего спектакля во дворце. Интересно посмотреть на г. Глаголина через года два-три, когда он еще более обыграется, возмужает, более почувствует Гамлета»²³. В результате позитивистская прозаическая разработка полностью вытеснила «сверхъестественное» и «непознаваемое». На исходе жизни артист и сам признавался: «не вышло»²⁴.

Уже в первые же сезоны стало ясно, что Глаголин не может удержаться в рамках актерского положения. Его темперамент толкал на общественное поприще. Так артист оказался в эпицентре реформы Театра ЛХО, де факто уже превратившегося в Суворинский театр.

Сам А.С. Суворин, сосредоточив в своих руках всю власть, иногда этой же властью и тяготился. Театр был для него не только последней радостью, но и вечной головной болью. В силу возраста и болезней Суворин постепенно уходил от дел и не мог отойти. Еще в 1901 г. он поддерживал идею реформы театра с тем, «чтобы артисты могли быть заинтересованы в деле, участвовать в нем и в его управлении, применительно к началам, положенным в устройство театра „Французской Комедии“»²⁵.

Комиссия, в состав которой чрезвычайное собрание ЛХО 18 марта 1901 г. избрало в основном членов дирекции ЛХО (А.С. Суворин, Я.А. Плющевский-Плющик, А.Н. Маслов, Е.П. Карпов, А.П. Никольский, В.П. Далматов и С.К. Глинка-Янчевский), действовала ни шатко, ни валко и практически ничего не сделала.

В новой общественной ситуации такое положение стало восприниматься как неприемлемое, и первое же общее собрание труппы 22 января 1905 г. избрало комиссию артистов, в которую вошли В.А. Миронова, П.С. Яблочкина, Я.С. Тинский, М.А. Михайлов, И.М. Судьбинин, Э.Д. Бастунов, К.Н. Яковлев и Б.С. Глаголин. Последний стал не только секретарем комиссии, но и наиболее деятельным ее участником.

В первых числах февраля 1905 г. «на сцене Малого театра состоялось общее собрание артистов Литературно-художественного общества. Комиссия, выбранная 22 января, представила результат своих трудов в виде 10 постановлений»²⁶. Журнал «Театральная Россия» опубликовал выступление Б.С. Глаголина с таким комментарием: «...г. Глаголин произнес горячую речь, которая произвела на слушателей сильное впечатление. Речь эта весьма любопытна как отголосок мнений лучшей части труппы Малого театра. <...> Оставляя на ответственности автора его личные нападки на Е.П. Карпова, нужно признать, что разоблачения г. Глаголина справедливы и близки к истине»²⁷.

В своей речи о причинах упадка театра Борис Глаголин констатировал: «За последние сезоны театр Литературно-художественного общества падает, как во мнении публики и прессы, так и в отношении личного удовлетворения каждого из сотрудников этого театрального предприятия. Как на причину, указывают на плохой репертуар, плохую постановку пьес и плохое исполнение. Наша задача указать, что причина всего плохого в этом театре кроется в общей постановке дела, требующего коренных реформ»²⁸. Дипломатично выведя из-под удара А.С. Суворина, Глаголин сосредоточился на Е.П. Карпове как корне всех бед: «до разгара сезона идут пьесы прошлогод-

него режиссерского вдохновения и песочки, взятые „по протекции“ или от „нужных“ режиссеру-драматургу людей, каковыми являются обыкновенно директора, рецензенты и журналисты; в разгар сезона обыкновенно до седьмого пота репетируется новая пьеса „самого“, заказываются декорации „необходимые вообще“ и покупается мебель изумительной цены, пьеса имеет успех и вместе с предыдущими плодами карповской музы спасает и поддерживает репертуар. Но в конце сезона всегда совершается чудо: карповские пьесы шли, сборы были колоссальны и едва не превышали успех, а в результате... убыток, убыток и убыток... И нравственный и материальный»²⁹.

В действительности эти, как и другие вопросы, о которых говорил Глаголин, входили в порядок, заведенный самим Сувориным и превративший театр в газетно-театральный синдикат. Театр как экономическое предприятие был зависим от расположения прессы, а газетчики в свою очередь использовали ситуацию, чтобы продвинуть на сцену свою драматизированную продукцию. Выступление Глаголина, бурно поддержанное труппой, стало кротким бунтом. И А.С. Суворин, поначалу склонный поддержать выработанные комиссией «10 постановлений», после собрания резко изменил свое отношение. Для Глаголина, надеявшегося и в бунте против Суворина сохранить положение фаворита Суворина, возникла острая ситуация, которую он разрешил уходом из театра. В ту же пору заявили о своем уходе из театра, если Е.П. Карпов останется во главе труппы, первые актеры — В.А. Миронова, М.А. Михайлов, Я.С. Тинский и др.

Саратовский сезон (1905/06) в антрепризе Н.И. Соболевщикова-Самарина, антрепренера с вполне приличной репутацией, подействовал на Глаголина отрезвляюще.

Ужасы провинциального театра чередовались с событиями революции 1905 г. Человек минуты, Глаголин в спектакле «Борьба за счастье» вместо положенного текста воскликнул: «Рабочие всех стран, соединяйтесь», за что чуть не был выслан из губернии. Но тут грянул Манифест 17 октября, а уже на следующий день, 18 октября, вечером «во время репетиции громадная толпа публики явилась в драматический театр с просьбой уступить здание под митинг. Администрация с полной готовностью отнеслась к просьбе, зрительный зал был освещен, и толпа до 3 тысяч наполнила сверху донизу весь зрительный зал, сцену, оркестр и т.д. Всюду сидели и стояли саратовские граждане. Предметом обсуждения на митинге явился манифест 17 октября и положение, им созданное. Среди ораторов явился и актер Б.С. Глаголин, говоривший на тему о свободном театре. Он сказал, между прочим: „Сотраждане! С этого помоста я впервые могу сказать свободное слово, и никто не смеет грозить мне высылкой в 24 часа, как это было три дня назад“»³⁰. Но уже на следующий день при попустительстве полиции начались погромы, сопровождаемые грабежами и убийствами. У Гермогена, духовного предводителя погромщиков, были с Глаголиным свои счета. Слова артиста о том, что нужно превратить театры в храмы, он понял как призыв к тому, чтобы превратить храмы в театры. Его непонимание могло дорого стоить артисту. Тем более что погромы происходили прямо на театральной площади.

Первые сообщения о возвращении Глаголина в Суворинский театр появились 23 июля 1906 г.: «Кстати можем сообщить, что г. Глаголин поступил в труппу А.С. Су-
[18]

ворина, в Малый театр, на 700 рублей»³¹. К концу лета последовали и комментарии: «Покаянное письмо. Г. Глаголин, покинувший в прошлом сезоне театр Литературно-художественного общества по „принципиальным“ побуждениям и разделавший в печати „под орех“ и дирекцию, и режиссера г. Карпова, снова вернулся в лоно Суворинского театра. „Обвинения, предъявленные мною к дирекции и г. Карпову, выраженные мною в резкой форме, я считаю не вполне обоснованными“, кается г. Глаголин»³².

В брошюре «Борис Глаголин и его роли» (СПб., 1912) опубликован портрет артиста, написанный П.Д. Шмаровым в 1909 г. В сочетании решительного поворота головы и убегающего безвольного подбородка художник схватил ту внутреннюю двойственность артиста, способность быть одновременно и бунтарем, и конформистом, которая многое определяла в его поведении.

Суворин вернул Глаголина не из милости. Труппа нуждалась в артисте его ампула, дарования и энергии. Глаголин вернулся и в новом качестве (не «юное дарование», а сложившийся актер), и на новых условиях, которые учитывали и его организаторские способности, и его литературные наклонности. Он был допущен, хоть на птичьих правах, в «святое святых» А.С. Суворина — редакцию «Нового времени». Но главным журналистским делом стало издание, которое поначалу (1906) называлось «Иллюстрированные программы Театра Литературно-художественного общества», а с 1907 г. — «Журналом Театра Литературно-художественного общества». Глаголин редакторствовал в ситуации расцвета модернистских литературно-художественных журналов и вел свое издание с посильной на них оглядкой. Среди авторов, которых он публиковал, — Н.С. Гумилев, М.А. Кузмин, М.А. Волошин, Б.А. Садовский, В.В. Розанов, Г. Крэг. Именно по инициативе Глаголина в издательстве А.С. Суворина впервые в России была напечатана книга Г. Крэга «Сценическое искусство» (СПб., 1907).

А.С. Суворин не всегда охотно финансировал «декадентские» затеи своего протеже, с юмором приискивая объяснения непонятым инициативам. Воспоминания Глаголина об этом выглядят вполне достоверно: «„Чего вы печатаете гимназические вирши этого „графа“ [А.Н. Толстого]? — отчитывал меня Алексей Сергеевич. — Уж не думаете ли вы, что их пишет покойный Алексей Толстой? И тоже, какая это чепуха, — рисунки какого-то Григорьева! Не потому ли вы печатаете их, что этого Григорьева зовут, как и вас, Борисом. Вы меня наказали уже с вашим Судейкиным больше, чем на две тысячи, когда пришлось выбросить вон его декорацию к „Принцессе Мален“. Только вы могли придумать постановку Метерлинка с этим шепелявым мальчишкой в главной роли. Что он племянник своего дяди, это не делает его Чеховым!..“ После подобных филиппик мне ничего не оставалось, кроме как отказаться от редакторства журнала. Он был мне дорог, как защита театра от пристрастной критики. В нем я писал статьи, подготавливающие публику к моим постановкам. Журнал был для меня репетициями для зрителей...»³³.

Тексты самого Глаголина различаются по тону и назначению. Одни связаны с работой над ролями Гамлета, Жанны Д'Арк и др. Артист сравнивает разные варианты переводов, совершает исторические экскурсы, толкует роль. Другие тексты острые, полемические, «треплевские». Автор сражается с публикой, рецензентами,

театральной рутинной, провозглашает новое искусство, которое понимает неотчетливо, но в тогдашнем противостоянии Мейерхольда и Станиславского первый ему явно ближе. Его тексты (статьи и письма) любопытны тем, как в них накапливается даже не столько новая театральная рефлексия, сколько новая художественная чувствительность, предвещающая грозные раскаты русской театральной революции.

Сам же он работает в Суворинском театре, который в тогдашней петербургской табели о рангах занимал почетное второе место, вслед за Александринкой, и в то же время являл собой тип промышленного предприятия.

Получил Глаголин и особые организационные полномочия в труппе. В 1907 г. он едет в Париж, где присматривает новинки парижского репертуара, собирает иконографический материал, покупает книги по теории и истории театра для суворинской библиотеки, заказывает статьи для «Программ Театра Литературно-художественного общества». В 1909 г. совершает аналогичную поездку в Лондон, где к прежним задачам добавляются и новые — изучает новейшую осветительную технику, образцы театральных билетов и программ.

Осенью 1907 г. при Литературно-художественном обществе открывается театральная школа им. А.С. Суворина. Председателем правления избирается сам А.С. Суворин, товарищами председателя стали его действительные товарищи — В.П. Буренин и А.Н. Маслов, а членами правления представители дирекции ЛХО: М.А. Суворин (казначей), Ю.Д. Беляев, В.В. Протопопов, В.П. Далматов (директор школы), Б.С. Глаголин (секретарь). Но секретарством деятельность Глаголина в школе не ограничилась. Первый же курс стал классом Глаголина. И судя по воспоминаниям Михаила Чехова, плохой ученик стал «великолепным преподавателем», не только обучая, но и предостерегая от тех опасностей, которые подстерегают юные и заносчивые дарования.

В театре же его функцию трудно определить. Его заботы простираются и на художественную часть, и на репертуарную, но также он чувствует себя обязанным ловить за руку нечистых на руку кассиров, манипулирующих с билетными книжками. В критические моменты жизни труппы он выхлопывает у Суворина доверенность на едва ли не диктаторские полномочия. Но это новое положение приходило в противоречие с интересами других фаворитов Суворина. Еще в 1900 г. Любовь Яворская писала Суворину: «Фаворитизм и партийность у Вас в театре доведены до такой степени, что пропадает охота работать, и опускаются руки»³⁴. Борьба фаворитов за первенство, за доступ к телу умирающего А.С. Суворина доходила до того, что К.И. Дестомб удалила от него всех родных, внушив ему «страх к семье, что они-де хотят его отравить. Без того, чтобы Дестомб не одобрила, он куска не съест»³⁵. Многолетняя приятельница Суворина С.И. Смирнова-Сазонова окрестила фаворитку «французское зло», а та в свою очередь демонстрировала исступленную самоотверженность и, как писал А.С. Суворин в своем Завещании, «высасывала гной из раны, после того как узнала, что облегчит страдания больного и что сестры милосердия отказались от этого»³⁶. «Карамазовщина», слово, которое упоминает Глаголин, вполне адекватно сложившейся ситуации, в которой он сам, однако, отнюдь не брат Алеша. Но конкуренция фаворитов дошла до взрыва лишь осенью 1911 г.

В свое время к театральной политике А.С. Суворина А.Р. Кугель приложил французское выражение «журнализм ведет ко всему», ибо «журнализм есть явление, отличающееся способностью все втягивать в свою сферу. Может быть, и наоборот, т.е. журнализм есть как бы символ всей общественности, и в качестве отражающего зеркала журналист несет в себе все возможности»: «Угадать значение „Федора Иоанновича“, „Власти тьмы“, и в то же время оценить мелодрамы и „Шерлок Холмса« — это совмещение разнообразия понятно только журналисту, под руками которого газетный лист есть соединение статей, фельетонов, беллетристики с хроникой дня, до которой так падка публика. И в Малом театре были свои превосходные передовые статьи — „Федоры Иоанновичи“ и „Юлии Цезари“, свои фельетоны — „Царицы Грезы“ Ростана, и свой хлеб насущный и ежедневный — panis quotidianus * — „Холмсы“, „Ризооры“ и пр.»³⁷. А.С. Суворин, журналист по призванию, и окружал себя ответственными людьми. В Дирекцию театра в разное время входили С.Н. Худеков («Петербургская газета»), В.И. Лихачев (партнер по «Новому времени»), Ю.Д. Беляев («Новое время»), да, собственно, и сам А.Р. Кугель, блестящий театральный журналист, хотя и особая статья.

Глаголин пришел в театр, когда сценический журнализм стал существенно деформироваться. Пользуясь образом Кугеля, можно сказать, что «передовые статьи» стали появляться все реже, а если и возникали, то не на положенном месте, а где-то на театральных задворках, как, скажем, «Гамлет», «Бедный Генрих» в виде утренников. Тогда как светская и криминальная хроники стали захватывать первые полосы. С уходом первого актера труппы П.Н. Орленева этот процесс стал развиваться по нарастающей. Для того чтобы заставить публику Суворинского театра «читать передовые», было недостаточно хорошей игры. Интерес могла поддержать только захватывающая «сверхигра», сулящая прозрения и потрясения.

Первые сезоны Глаголин еще надеялся занять вакантное положение первого актера труппы и настойчиво домогался тех ролей, которые тому соответствовали. Но тусклые поощрения, которых он добился Гамлетом и Федором, показали, сколь труднопроходим путь из «лирических любовников» в трагические артисты. Сценической возбудимости, молодого темперамента, даже ограниченных сценической техникой, еще недостаточно для трагического искусства. И хотя Глаголин продолжал играть шиллеровский репертуар, но из комплиментов за «умелое» исполнение Карла Моора и маркизы Поза актерской репутации сделать невозможно. Тогда Глаголин решил пойти другим путем, сыграв заглавную роль в драматической поэме Ф. Шиллера «Орлеанская дева». Свои рассуждения относительно шиллеровской героини и ее исторического прототипа Глаголин сначала изложил в статье «Жанна Д'Арк — мужчина?» (Звезда. СПб., 1903. № 80), затем в брошюре «Почему я играю роль Орлеанской девы?», опубликованной в 1905 г. Концы с концами у автора не сходились. Ведь даже если он и прав в своем историческом экскурсе и Жанна Д'Арк вовсе не крестьянская девушка, и даже не Жанна, а Филипп, сын Людовика Орлеанского и

* Повседневный хлеб (лат.).

Изабеллы Баварской, то Ф. Шиллер-то думал иначе, на что не преминули указать критики. Но Глаголин чувствовал себя выше логики. Сама идея сыграть Орлеанскую деву возникла в атмосфере модернистской чувствительности и нового уверования в то, что искусство выше природы. Как сцене удалось преодолеть природную близорукость и слабый голос, так же артист решил победить свидетельства пола и свою репутацию «павиана».

В своей брошюре, опубликованной в 1905 г., Глаголин упорно пишет об этой роли «я играю», хотя никаких свидетельств, подтверждающих тот факт, что «Орлеанская дева» была сыграна в ту пору, обнаружить не удалось. Но не исключено, что в один из летних сезонов 1903 или 1904 г. Глаголин, гастролируя по городам и весям, проделал свой шокирующий опыт над провинциальной публикой. Достоверно же известно, что премьера «Орлеанской девы» в постановке Николая Евреинова с Борисом Глаголиным в заглавной роли состоялась 4 мая 1908 г. Участие первого существенно. Именно еврейновская стилизация, превращавшая мужчин и женщин в сценические «существа», и стала той силой, что обеспечила победу искусства над природой. Премьере сопутствовали все признаки большого успеха, быть может, даже триумфа. Разочарованы были лишь те, кто шел на «куръез в постыдном духе Кузмина»³⁸ или искал на сцене «психологию гермафродита». Однако своя специфика у зрительского успеха присутствовала: жизнь и смерть стилизованного «орлеанского девственника» не вызывали ни сочувствия, ни сострадания. Зрители были восхищены, но не тронуты. Критики винили в том Глаголина, что справедливо было только отчасти. Актер мог сыграть женскую роль только в стилизованной манере, а стилизации безразлично «человеческое, слишком человеческое», что в дальнейшем и подтвердила эволюция русского театрального эстетизма, игравшего совсем на других струнах зрительского восприятия.

На «Орлеанскую деву» можно посмотреть и иначе, как на первую и, быть может, даже утрированную попытку Глаголина сыграть «не так», как принято. Ведь к этому времени артист уже стал большим мастером играть именно так, как принято. В течение нескольких сезонов он пропустил через себя весь репертуарный поток Суворинского театра: А. Пинеро, Е.П. Карпов, Н.Ю. Жуковская, Г. де Кайяве и Р. де Флер, К. Острожский, И. Леман, В. Гартунг и Е. Пресбей, И.И. Кольшко, Ч. Марло, В.П. Буренин, Ф. Круазе и М. Леблан, Э. Ростан, М. Ленгиель и тьма других. Критика уже не противопоставляла жесты и жестикуляцию, не пеняла за неполное владение голосом, но почти единодушно отмечала выдержанное и вдумчивое исполнение, согласие темперамента и техники, тщательность отделки роли. Его игра определяется как легкая, виртуозная, разнообразная, отмечается комизм без шаржа, драматизм без излишнего пафоса. В круговороте персонажей Глаголин не растворялся, но обнаружил способность, перевоплощаясь в персонажа, оставаться самим собой, восхищавшую Станиславского³⁹. «Блестящую будущность» уже не предсказывают, она наступила. Публика была и вовсе в восторге. В 1910 г. петербургская газета «Театральный день» провела опрос зрителей. В номинации «любимец публики среди драматических артистов» Б.С. Глаголин (954 голоса) взял верх над Ю.М. Юрьевым (937 голосов). Побе-

да подтвердила, что результат аналогичного опроса, проведенного в 1909 г. газетой «Новая Русь», был не случаен.

Романтическая костюмная мелодрама «Генрих Наваррский», написанная В. Девере по роману А. Дюма «Королева Марго», принесла тот успех, которого не удалось добиться в трагических ролях. Глаголин стал первым русским Шерлок Холмсом, сыграв сначала в немецкой пьесе Ф. Бона по мотивам рассказов А. Конан Дойля (9 сентября 1906 г.), а затем уже в пьесе «Новые приключения Шерлок Холмса», которую сочинил вместе с М.А. Сувориным. Для целого поколения зрителей Шерлок Холмс был именно таким эксцентрическим английским педантом, каким его сыграл Глаголин.

Много сил отдав взятию зрителя, Глаголин вместе с тем относился к народной любви несколько брезгливо, ибо она плохо сопрягалась с позой одинокого непонятого героя, в которой артист время от времени застывал. Едва овладев «секретами актерского мастерства» и пониманием того, как делается роль, Глаголин начинает томиться и знанием, и умением. После премьеры «Хаоса» Н.Ю. Жуковской он пишет А.С. Суворину (письмо № 38): «Нужно врубелевскую [манеру] перенести в драматургическое творчество, в сценическое искусство». Эти мечтания, быть может, и не обратили бы на себя внимания, если бы о «врубелевском» мотиве не заговорили критики спустя много лет применительно к игре глаголинского ученика, Михаила Чехова, в «Эрике XIV».

Наиболее значительные попытки проникнуть за тщательно разработанную поверхность роли были связаны с русской классикой, избегавшей классической жанровой иерархии. Позволю себе напомнить хрестоматийные слова Одоевского: «Я считаю на Руси три трагедии: „Недоросль“, „Горе от ума“, „Ревизор“; на „Банкруте“ я поставил номер 4-ый»⁴⁰.

Трагическую тему русской комедии Глаголин расслышал в «Женитьбе Бальзамина» А.Н. Островского, которая шла в Суворинском театре под названием «За чем пойдешь, то и найдешь» (премьера — 3 февраля 1908 г.): «„Человеческое“ в Бальзаминове было подчеркнуто г. Глаголиным умелыми и тонкими штрихами. Его этот дурачок-Миша, с жалобно-глупеньким красивым лицом, с какой-то свежей и гибкой неловкостью пойманного зверька в каждом движении, самый звук Мишина голоса, испуганный и тихий на людях, мечтательный и звонкий дома около „маменьки“, болезненное и страстное упование на некое небывалое и, как дом с надписью „Китай“, счастье, которое „должно“ на его, Мишину, долю выпасть именно потому, что мир его обижает, — все это по временам задевало в душе зрителя такие струны, подымало такие ощущения, что о „смешном“ и думать не хотелось»⁴¹. Трагизмом неререфлектирующим, себя не осознающим и потому особенно безнадежным веяло от исполнения Глаголина. Если в «Женитьбе Бальзамина» артист заставлял зрителя до боли остро сострадать, то своим Верховенским («Бесы» по Ф.М. Достоевскому, 29 сентября 1907 г.) он играл совсем на других чувствах зрителя. Белокурый молодой человек с небольшой жиденькой острой бородкой, душа общества, рассыпал объятия, шуточки, поцелуи, но в сцене убийства Шатова и перед самоубийством Кирил-

лова с мгновенной злой улыбочкой преображался — «и во весь рост подымается Дьявол»⁴².

«На художественную высоту истинного сценического творчества»⁴³ Глаголин поднялся в Хлестакове (возобновление «Ревизора» в новой постановке Н.Н. Арбатова; 20 марта 1909 г.). Критики увидели в игре Глаголина «откровение», способное разрешить давний спор, «как изображать Хлестакова. Спорили. Но играли его фатом. Играли и чувствовали, что надо играть не так, а иначе. Вчера г. Глаголин решил, наконец, задачу. Он дал настоящего Хлестакова, гоголевского Ивана Александровича»⁴⁴. Артист вынул из пьесы сатирическое жало, но выиграл в поэзии: «Хлестаков у г. Глаголина не фат. Нет, это простодушный юноша с ветром в голове. Он и не добр, и не зол, он не обманщик, но он безумно молод. И когда он врет в третьем акте, когда берет деньги у чиновников в четвертом акте, когда у него все выходит „вдруг“, тут не хитрость, не фатовство. Это говорит в нем легкомысленная, безудачная, увлекающаяся зеленая молодость»⁴⁵. Рецензент «Нового времени» П. Конради писал: «Хлестакова изображал г. Глаголин, гримом и прической напомилавший Дюра, первого исполнителя этой роли в Петербурге (25 мая 1836 г.). Надо отдать справедливость артисту, — он с большим, редким искусством воспользовался чудесной изобразительностью гоголевского слова для того, чтобы сделать монологи „Ивана Александровича“, этот камень преткновения для многих талантливых актеров, лучшими местами своего исполнения»⁴⁶. Как писала Александра Мазурова, близко знавшая артиста в его последние годы, располагавшая его архивом и устными рассказами, «свою любовь к добру актер явил не в борьбе со злом, а в отрицании его существования. Мережковский видел Хлестакова антихриста, потому что взгляд его был обвиняющий. И мерзавцем виделся Хлестаков подозрительному большинству. Глаголин сделал из него поэта»⁴⁷.

После скандального ухода из труппы осенью 1911 г. (см. письмо № 83) Глаголин возвращается в нее уже после смерти А.С. Суворина, в 1913 г. Возвращение вдохнуло новую жизнь в отношения Глаголина с Вс.Э. Мейерхольдом.

Дети А.С. Суворина, Михаил и Анастасия, вступив в права наследования (1914), первым делом изменили название театра, который стал именоваться Театром А.С. Суворина. Намечались также перемены в художественной и репертуарной политике труппы, которые могли увести от отцовских заветов. Предложение Ю.М. Юрьева, с 1913 г. входившего в дирекцию театра, пригласить Мейерхольда на должность главного режиссера нашло поддержку А.А. Сувориной, пытавшейся сделать актерскую карьеру. Первым опытом сближения стала постановка «Дамы с камелиями» А. Дюма-сына (премьера — 19 апреля 1914 г.). Мейерхольд как режиссер императорских театров не имел права работать в частных труппах, поэтому его имя в афише и программе так и не появилось. Участие Мейерхольда в работе Суворинского театра почти не нашло отражения в театроведческой литературе. Считалось, что режиссер только проходил роль Маргариты Готье с А.А. Сувориной, в действительности же его участие в постановке было заметно шире. О том свидетельствует, прежде всего, лист с расписанием последних репетиций спектакля, опубликованный О.М. Фельдманом и Н.Н. Панфиловой⁴⁸, где отмечены не только репетиции «У А.А. Сувори-

ной дома», но и прогоны: «На сцене. 5-й акт целиком», «Целиком, на сцене», «Генеральная» и др. Сохранилось и свидетельство Б.В. Алперса о том, как «внимательно вглядывался Мейерхольд в игру молодого Б. Глаголина в разных его ролях — для первого варианта своей «Дамы с камелиями» в петербургском Малом театре, задумывая единственный в своем роде образ русского Армана начала XX в. — нервного, интеллектуально-утонченного Армана, похожего на романтического поэта блоковской плеяды»⁴⁹.

Об особо заинтересованном отношении Мейерхольда к Глаголину говорит и дневниковая запись последнего, передающая слова режиссера на репетиции: «Тут начинается любовь. На сцене появляется не только Арман Дюма, но Глаголин собственной персоной. Я лучше помолчу. Эта пьеса нуждается именно в нем. Давайте оставим Дюма в XIX в. Из импровизаций Глаголина мы сохраним лучшие»⁵⁰. Далее А. Мазурова, описывая казус, случившийся на первом представлении, дает дневниковую запись в пересказе: «Перед первым появлением Глаголина на сцене случилась непредвиденная пауза. По какой-то причине он запоздал с выходом на сцену, несмотря на то, что его друг Гастон уже два раза сообщил Маргарите о его прибытии. Захотел ли Глаголин остаться за сценой, чтобы встретиться с покинутым Дюма, или что-то еще задержало его? Гастону пришлось идти за сцену за Арманом и тащить Глаголина за руку. И это еще не все. Пересекая сцену, чтобы приблизиться к своей возлюбленной Маргарите, Арман упал в кресло, едва не перевернув его, потому что он видел только свою любовь. <...> Две этих неудач восхитили Мейерхольда. Он потребовал, чтобы Арман повторял их на каждом спектакле. Игра с креслом требовала, чтобы актер останавливался в точном месте, где бы Арман натурально наткнулся на него и не переворачивал бы, поскольку это был бы перебор. Ввиду этого наш Арман каждый вечер ходил смотреть, где стоит кресло, поскольку оно становилось его партнером. Как-то раз Мейерхольд увидел, что Глаголин задумчиво стоит перед креслом. „О чем ты думаешь, Арман?“ — спросил режиссер. „Я всего лишь пытаюсь получше понять кресло, поскольку вчера мы не поняли друг друга. Креслу показалось, что я был груб, поскольку плюхнулся в него“, — ответил Арман, с нежностью похлопывая спинку кресла“. „Может быть, оно ревнует к Маргарите?“ — ответил Мейерхольд серьезно. <...> Такой диалог характерен для русского театра в целом, поскольку на его сцене оживают даже вещи»⁵¹.

Не разгадав новизну мейерхольдовского замысла, связавшего сюжет с поэзией Серебряного века, критик «Биржевых ведомостей» сетовал, что «обстановку смерти ее [Маргариты] лишили той сентиментальной поэзии, с какой она обыкновенно представлялась»⁵². А между тем режиссер позаботился о том, чтобы быть понятным, и тот же критик с удовлетворением отмечал: «Хорошо, что актеры играли пьесу в современных костюмах: история Маргариты Готье и Армана — история всех времен. Глаголин был хорошим партнером Сувориной»⁵³.

В 1916 г. возникла ситуация, которая могла перевести отношения Мейерхольда и Суворинского театра в новое качество. Зимой 1916 г. В.А. Теляковский вернул в Александринский театр на должность управляющего труппой Е.П. Карпова, заведомо не-

совместимого с Мейерхольдом. Кроме того, у директора императорских театров зрел и другой проект, согласно которому все режиссеры (в том числе и Мейерхольд) были бы переведены на перспективную плату. Осуществление этого плана не только бы осложнило финансовое положение Мейерхольда, но и резко изменило бы положение режиссера, в связи с чем перспективы последнего в труппе делались весьма неопределенными. А.А. Суворина решила использовать свой шанс и заключила с Мейерхольдом договор с 1 августа 1916 г. по 1 февраля 1917 г. как с «руководителем репертуара и постановок». Но Мейерхольд с императорской сцены не ушел, и его работа свелась к тому, что он консультировал постановку «Чайки», которой Суворинский театр открыл 30 августа сезон 1916/17 г. Нину Заречную играла Е.М. Мунт, а Треплева — Б.С. Глаголин. Официально режиссером спектакля числился С.М. Надеждин. Однако ясно, что роли распределял Мейерхольд, и в том, что Треплев достался автору «Нового в сценическом искусстве», прочитывается режиссерская воля первого исполнителя этой роли в легендарном спектакле Художественного театра. Мейерхольд угадал в Глаголине скорее чеховского персонажа, чем чеховского актера. Критика, благосклонная к Е.М. Мунт, неприязненно отнеслась к игре Глаголина: «Глаголин сразу же, с первого выхода своего на сцену, дал Треплева, как зауряд-неврастеника, дежурного нытика, обычного российского плаксу. Треплев остался чужд внутреннему миру Глаголина. Но и при такой разобщенности Глаголин, как весьма искусный притворщик, умел дать в отдельных местах хорошую подделку под настоящего Треплева»⁵⁴.

Глаголин испытывал интерес к драматургии Чехова и дважды ставил «Вишневый сад» (Луга, 1904 и Театр ЛХО, 1910), но ясно и то, что это интерес не к близкому автору, а к дальнему и, быть может, даже чуждому. Как и в случае с «Гамлетом», Глаголин словно экспериментировал, проверял пределы своих возможностей. Для нас же важно то, что Мейерхольд увидел в Глаголине Треплева, бунтующего против старого искусства. Если рассматривать распределение ролей как прогноз, то можно сказать, что в первой половине 1920-х гг. Глаголин его подтвердил.

А между тем Мейерхольд появился в Суворинском театре словно для того, чтобы проводить в последний путь. Уже весной 1917 г. актерам труппы пришлось искать работу.

Б.С. Глаголин с группой артистов арендовал театр Тагиева в Баку. Его антреприза называлась «Весенний сезон веселой комедии»: «Чтобы дать публике передохнуть от веселой комедии, под конец сезона поставили „Грозу“ Островского с г-жой Гуриели в роли Катерины и „Павла I“ Мережковского с г. Глаголиным»⁵⁵. Пьесу Мережковского, прежде запрещенную цензурой, разрешили к постановке в марте 1917 г., и на протяжении нескольких сезонов она была весьма популярна и в столицах, и в провинции. Роль Павла I вошла в репертуар И.Н. Певцова, П.Н. Орленева и др. Глаголин же поставил ее первым в России⁵⁶, что почитал за свою заслугу, хотя мрачное толкование автором образа императора ему претило, и он строил собственную концепцию.

Отметим присутствие в труппе на первом положении той самой г-жи Гуриели, одной из участниц «интриги», приведшей к скандальному уходу Глаголина из Суворинского театра в 1911 г. (см. письмо Суворину № 82).

Вернувшись в Петроград, Глаголин опубликовал несколько статей на тему, уже переставшую быть чисто теоретической: «Театр и революция». Надо признать, что уже в весеннем цветении буржуазно-демократической революции артист ощутил те опасности, которые в полной мере предстали многим позже. Он писал: «В данное время всего опаснее служение политически самомнящей толпе, считающей себя творцом и всею полнотою власти. Услуженье самодержавию невежества и большинства неизлечимо заразит и без того нездоровый организм театрального искусства. Опасное время, когда на улице царит не только общий праздник, но и общая правда. <...> Для меня ясно, что театр, как и Церковь, от источников которой пошел театр, должен быть вне политики, особенно когда к ней призывают. Театр по существу искусства, по психологической насыщенности своей, — превыше всякой политической доктрины»⁵⁷. Но из предчувствий новых опасностей вовсе не следует, что Глаголин не принял революцию, что и будет видно из последующих событий.

Из отдельных разбросанных в прессе критических наблюдений и высказываний самого Глаголина можно сделать вывод, что именно в эти годы артист пытается вернуться к своим давним идеям христианского театра.

Впрочем, до поры до времени жизнь шла заведенным порядком. С приближением нового сезона Глаголин и его жена Е.К. Валерская подписали контракт с И.П. Новаченко, арендовавшим Большой драматический театр в Харькове. Сезон открылся 16 сентября 1917 г. Труппа, с которой связал себя Глаголин, оказалась в ситуации безнадежной конкуренции с театром Н.Н. Синельникова: «По примеру прошлых лет труппа Н.Н. Синельникова одна из лучших в России. Что касается репертуара, то дается предпочтение исключительно модным ходким пьесам. <...> Вторая драма И.П. Новаченко. <...> Труппа хорошая. К сожалению, в этом серьезном деле чувствуется некоторая беспорядочность в репертуаре, что неизбежно отражается на художественной и материальной стороне дела. <...> Пьесы идут в пустом театре. <...> За последнее время дела второго драматического театра начали улучшаться. Репертуар в достаточной мере определился. Поставленная Б.С. Глаголиным новая для Харькова пьеса „Димитрий Самозванец и Царевна Ксения“ А. Суворина имеет успех и делает хорошие сборы. Пьеса идет с участием г. Глаголина и г-жи Валерской»⁵⁸.

Хотя революция уже пришла в Харьков, в театрах все шло по-прежнему. Глаголин с Валерской успешно играли проверенный боевик «Роман» Э. Шельдона. Кроме того «Б.С. Глаголиным поставлена впервые на харьковской сцене мистерия „Опять на земле“. Очень типичен в роли крайнего социалиста рабочего г. Глаголин. Г-жа Валерская в свой бенефис поставила „Принцессу Грезу“ Ростана»⁵⁹. На исходе сезона (14 февраля 1918 г.) Глаголин поставил и сыграл, наконец, ибсеновского «Бранда», о котором мечтал еще в середине 1900-х гг. Спектакль был представлен как «литургический акт»⁶⁰. К сожалению, сохранившиеся материалы не позволяют понять, какое театральное содержание вкладывал режиссер в свой опыт.

Приближение же к Харькову немецкой армии имело более значительные последствия: Большой драматический театр прекратил спектакли, а труппа распалась.

Глаголин и Валерская уехали в Полтаву, «прихватив с собой часть труппы»⁶¹. Другие актеры, сбившись в группы, также покинули Харьков.

Но «немец», вероятно, оказался не так страшен, как помстилось вначале, и артисты стали возвращаться. В новом сезоне (1918–1919) спектакли возобновлял Н.Н. Синельников, и журнал «Театр и искусство» сообщил, что «у Н.Н. Синельникова в предстоящем сезоне будут служить г-жи Рощина-Инсарова, Валерская, гг. Глаголин, Виктор Петипа»⁶².

Для открытия сезона (13 сентября 1918 г.) был выбран «Павел I» Д.С. Мережковского. Глаголин и как актер, и как режиссер во многом отошел от своих привычных навыков. В его размышлениях об актерском искусстве сказывается знакомство с идеями Вяч. Иванова: «Лиц, воспринимающих искусство, следует поэтому либо поднимать вверх к трону Аполлона, либо толкать вниз, следом за собой — низвергающимся художником, — чтобы вместе и согрешить, и спастись. И „согрешить« — в русском значении греха, как несчастья, страдания, как погружения в хаос, как растворения в нем; и „спастись« — тоже по переводу на русскую психологию, — т. е. преодолеть страдания, овладеть собой, из стада пасомых выйти на простор, найти себя и путь. Для „ныряющих“ в бездны служителей Диониса безумие как отрешение от всяческих высот было формой преодоления своего „единичного“ я таинством его претворения во „вселенское“ я и радостью обращения искусства в теургию»⁶³. Глаголин разводит и противопоставляет стремление «овладеть публикой» и работу над «созданием образа»: «Чаще всего бывает, что непосредственно действующие на публику артисты, овладев ею, не имеют, что ей сказать; или же не столько овладевают публикой, сколько отдают себя в ее распоряжение»⁶⁴. Артистический талант Глаголина и те обстоятельства, в которых он формировался, научили «овладевать публикой». Но теперь он готов на конфликт с ней. Ему близки рассуждения Метерлинка: «Иногда артист бывает похож на человека, который влез на одинокую скалу и видит оттуда то, что не видно публике, которая не последовала за ним туда. И ей кажется тогда, что он обманывает ее, и она упрямится и не хочет верить его безумию, а вскоре начинает скучать и сердиться»⁶⁵. Такой «скалой» для Глаголина стала не столько пьеса Д.С. Мережковского, сколько образ Павла I. В работе над ним Глаголин не побоялся пойти вразрез и «современным настроениям общества», и зрительским привычкам и ожиданиям: «я предпочитаю показаться „неестественным“, „неудачным“, „не мотивированным психологически“, но не играть для удовольствия публики со всею театральной естественностью, в которой за четверть века немало наупражнялся, но не играть удачно, т. е. ловко обманывая публику; не играть, наконец, по всем правилам психологической таблицы умножения, с которой сама жизнь всегда знакомится только по учебнику»⁶⁶. Берясь за многословную пьесу, иногда больше похожую на трактат в диалогах, Глаголин стремился уйти от «слов» к первоисточкам: «От неповоротливости и грубости языка иногда единственное спасение в недовыговаривании слов, иначе в полнобуквенных словах сохнет чувство и вязнет смысл. Эмбриональный период мысли и чувства часто требует и неестественных по сравнению с разговорным языком звуков, а в интонациях — совершенно непере-

носимых диссонансов»⁶⁷. Необратимую художественную убедительность этим открытиям Глаголина придал Михаил Чехов в трагических ролях и более всего в «Гамлете» (1924), когда актер возвращался к тому уровню, где мысль еще «неотделима от первоначальных ощущений», а главным становились не стройные умозаключения, но та философия, что «рождается из боли и гнева человека»⁶⁸.

Пьесу Мережковского Глаголин играл поверх текста и против него: «Действительно было бы кощунством воскрешать на сцене умученного человека только для того, чтобы надругаться над ним вторично»⁶⁹. Подчеркивая «те проявления мягкости, которые у Павла следовали за резкими вспышками гнева и сумасбродства»⁷⁰, «детской ласковости» и «болезненной мнительности», актер строил роль на контрастах и диссонансах, а точкой схода был пафос оправдания: «г. Глаголин, увлекшись мыслью очеловечить и облагородить Павла, делал его только „бедным Павлом«; он боялся делать его смешным, жутким, зловещим»⁷¹. Глаголин-режиссер «особенно подчеркивал те сцены, в которых выражалась народная любовь к Павлу»⁷², главный заговорщик, граф Пален, действовал по дьявольскому наущению: «Отметим, например, сцену соблазна его Паленом, подсовывающим для подписи роковой приказ об аресте всей императорской фамилии, когда артист на мгновение задерживает занесенную руку с пером и не знаешь, хочет ли он подписать или осенить себя крестным знаменем, отгоняя злое наваждение»⁷³. Когда перечитываешь газетные описания, трудно отделаться от ощущения, что «бедный Павел» Глаголина — это недопроявленный снимок, бледный эскиз «бедного Эрика» Михаила Чехова («Эрик XIV» А. Стриндберга; Первая студия, режиссер Е.Б. Вахтангов, 1921). Даже то, что Глаголин называл «страданием, как погружением в хаос», а критики — «упадочной больной психикой», «болезненностью, передаваемой, кстати, подчас избыточно-натуралистично», имеет соответствия в словах рецензентов о патологичности чеховского Эрика. Но именно болезнь, разрушение внутреннего единства человека становились одним из новых источников театральной правды в пореволюционные годы.

После «Павла I» последовала «Собака садовника» Лопе де Вега, где Глаголин солировал в дуэте с Е.К. Валерской. В целом сезон катился по наезженной дороге до января 1919 г., когда в город вошли красные.

Первой акцией новой власти в «области театрального строительства» стала национализация Городского театра Н.Н. Синельникова. 18 марта 1919 г. во главе его был назначен триумvirат: Н.Н. Синельников, А.А. Смирнов и Б.С. Глаголин. Но уже 21 марта вся труппа во главе с Н.Н. Синельниковым за исключением Глаголина, Валерской и Дубровского перешла в Дом просвещения им. Луначарского (бывш. Малый театр), а Городской театр был преобразован в 1-й Советский театр и открылся 4 апреля 1919 г.

Б.С. Глаголин, чей юношеский монархизм вступал в причудливые сочетания с социалистическими симпатиями, подвел итоги первого этапа национализации в статье «Задачи советского театра»: «Первый опыт театральной национализации в Харькове должен был быть произведен в наиболее благоприятных условиях: непременно над одним театром и в то же время над лучшим по техническому состоянию, без всякого дробления творческих сил, без всякого соглашательства с коммерческими устоями

старого. Национализации должен подлежать именно синельниковский театр. <...> Однако артисты не пошли навстречу реформе театра и в большинстве своем покинули театр. Пришлось формировать новую труппу, в состав которой вошли в большинстве молодые артистические силы. <...> Артисты не вправе претендовать распоряжаться театром, по крайней мере, в течение первого испытательного периода. Если в них проснется на месте любви и уважения к платежной силе (антрепренеру), любовь к народу и искусству, то кто осмелится стать на пути их к власти? Не только аплодисменты, за которые артисты так мелко ратовали как за свою святыню, но даже простое упоминание их фамилий на программах спектаклей должно будет исчезнуть. <...> Единственная из революций, которая и разрушая, создает — это революция театра. Каждый антракт в театре — не что иное, как такая же полная перемена декораций»⁷⁴. На собрании же труппы Глаголин прямо «заявил, что советует перейти на службу советской власти, власти „прочной и крепкой“, и что отказ от нее может быть чреват неприятными последствиями и повлечь за собой обвинение в саботаже»⁷⁵.

По идейному своему составу декларация Глаголина предвосхищает многое из того, что вошло в историю под именем «Театрального Октября» (1920–1921), во главе которого встал Вс. Э. Мейерхольд. Однако репертуарное и художественно-эстетическое наполнение оказалось несколько иным. За недолгий срок существования 1-го Советского театра были показаны: «Ганнеле» Г. Гауптмана (4 апреля), «Пан» Ш. Ван Лерберга (18 апреля), «Собака садовника» Лопе де Вега (22 апреля), «Евреи» Е. Чирикова (6 мая), «Вильгельм Телль» Ф. Шиллера (27 мая), а также «Сестра Беатриса» и «Чудо св. Антония» М. Метерлинка, «Комедия любви» Г. Ибсена, «Два болтуна» и «Ревнивый старик» М. Сервантеса. Харьковская газета того времени «Коммунар» остановила внимание только на двух спектаклях. Один из них был поставлен по пьесе Е. Чирикова «Евреи» (1903), повествующей об ужасах погромов, написанной в противовес скандальным «Контрабандистам» В.А. Крылова и С.К. Ефрона (Литвина). В 1900-е гг. пьеса периодически запрещалась и, скажем, П.Н. Орленев смог поставить ее только во время заграничных гастролей.

Премьера Глаголина нашла союзника в рецензенте газеты «Коммунар», которому, судя по всему, оказалась близка идея «христианского коммунизма»: «Постановка „Евреев“ Чирикова на сцене 1-го Советского театра — еще одно достижение в истории пролетарского искусства. <...> Из пьесы глубоко индивидуальной, трактующей о трагедии личностей, каковой является пьеса Чирикова „Евреи“, на сцене 1-го Советского театра претворилась в трагедию коллектива, дышащего общей грудью, общих страданий пролетариата всех народов. Пьеса мещанская „Евреи“ приближены к тому, чего ищет сейчас пролетариат, к пьесе пролетарского театра. Это горячий призыв к тем, кто забывает, что, распиная на кресте страданий евреев, убивая их, издеваясь над ними, они в то же время вновь распинают Христа — великую любовь и совесть человечества. В пьесу введена интермедия. Пролог инсценирует евангельское сказание о Христе и самаритянке, давшей ему напиток. Уже здесь подчеркивается мысль о том, что для любви нет отверженных, заклеянных презрением самаритян: все люди — братья»⁷⁶.

Но самым нашумевшим спектаклем Глаголина стал «Пан» Шарля Ван Лерберга, «поставленный им в форме драматического обозрения, где актеры играли почти нагими»⁷⁷. Как писали в «Очерках истории русского советского драматического театра», «он прикрывал лозунгом „социализации театра“ свою контрреволюционную идейку о религиозном театре. В Харькове под видом пролетарского искусства он пытался преподнести пошлость и порнографию»⁷⁸. Критики же не были единодушны. Один из актеров синельниковской труппы принял обвинение в саботаже, брошенное Глаголиным, и свои корреспонденции из «красного Харькова» в «белую Одессу» так и подписывал «Саботажник»: «Глаголин дошел до полной беззастенчивости, порнография в самой неприкрытой форме возводилась им чуть ли не в культ. Глаголиным был поставлен на сцене „Голый балет“: все исполнители были в костюме праотцев. Для пущего эффекта балет сходил в публику. Голые мужчины и женщины располагались в довольно неприкрытых позах по барьерам лож... В ответ на замечания и обвинения в порнографии Глаголин объяснил публике, что цель его — возбуждение здоровой чувственности: „стыдиться нечего. Благодаря войне у нас уменьшилось народонаселение... Пускай же после этого спектакля мужья больше полюбят своих жен“»⁷⁹. Харьковская же печать была благосклонна к спектаклю: «„Пан“ — призыв к здоровому целомудрию, к полноте жизни и ее сгустку — любви. <...> Радостно пьяные декорации, русские орнаментальные мотивы коих переплетались с нерусскими костюмами и фабулистической вязью, знаменуя всераспространенность панизма»⁸⁰. Впрочем, критик газеты «Коммунар» был иного мнения: «В толпе врассыпную, без дирижерской палочки неслась возбужденная, взбудораженная вакханалия. И это рабочему знакомо. Массовое чувство, волнение толпы, захваченной общим настроением, общим переживанием, общим подъемом!.. Это рабочему понятно. <...> Несколько слов о мистицизме. Он был в сцене причащения к культу Пана, он был в шабашном элементе „на возвышении“, „на алтаре“»⁸¹. Дионисийское действо, о котором мечтали люди 1910-х гг., в новом идейном контексте воспринималось как «претворение идеи так называемой «свободной любви» будущего уже нарождающегося общества в живые образы, в много говорящие картины»⁸².

1 июня Глаголин закрыл весенний сезон «живописной и музыкальной процессией по городу, составленной из действующих лиц и аллегорий к пьесам „Пан“ и „Собака садовника“»⁸³ в духе концепций Керженцева, изложенных в брошюре «Творческий театр» (М., 1919). Закрывая сезон, Глаголин строил планы на будущее. Лето режиссер собирался провести вместе с труппой под Харьковом: «Благоприятствующая обстановка — роща, река, горы — даст возможность поставить „Пан“ под открытым небом. К участию в постановке помимо артистов будет привлечено и окрестное население. Кроме „Пана“ предполагается постановка Б. Глаголиным и других мистерий»⁸⁴. Более отдаленные планы были связаны со следующим сезоном, афишу которого должны были составить «Благовещенье» П. Клоделя, «Трудовой хлеб» А.Н. Островского, «Пер Гюнт» Г. Ибсена, «Рыцарь Гатавана», мистерия Стукена и «Чудо св. Антония» М. Метерлинка.

Харьковский корреспондент «Вестника театра» так подводил итог советизации городского театра: «О „Городском“, или „Глаголинском“ стоит поговорить осо-

бо. Своими постановками и оригинальными „начинаниями“ он производит вечный „бум“ среди харьковцев, вызывает шум, споры, даже ссоры и, как-никак, постоянный интерес к себе»⁸⁵.

Планам Глаголина, ближним и дальним, не суждено было сбыться. В августе 1919 г. Харьков взяла армия Деникина, в которой тоже было неважно с театроведями. Глаголина арестовали за «большевизм» и отдали под трибунал. Возможно, о том позаботились обиженные на него актеры синельниковской труппы.

Глаголин находился под следствием два месяца. Газета «Южный край» в номере от 13 августа 1919 г. сообщила: «Трибунал во время заседаний 8 и 9 августа 1919 г. рассмотрел дело дворянина Бориса Сергеевича Глаголина-Гусева, который обвинялся: 1) в том, что пришел к соглашению с большевиками во время их правления в Харькове с намерением оказать сопротивление Белой Армии в деле воссоединения России — статьи 100 и 102 Уголовного кодекса, 1903, приказ № 390 по Белой Армии; 2) в том, что он работал на большевиков как режиссер и директор первого Советского театра и агитировал публику за Красную Армию — статья 1081 Уголовного кодекса, 1909, приказ № 390 по Белой Армии, и статья 129 Уголовного кодекса, 1903; поэтому он был привлечен к суду трибуналом по приказу вооруженных сил Харькова от 31 июля 1919, № 44. Трибунал внимательно, пункт за пунктом изучил дело Глаголина и все подробные отчеты о нем в докладе следственной комиссии, беря в расчет мнение несогласного члена этой комиссии, заслушав тех свидетелей, которых допрашивала комиссия, и тех, кто позднее сам явился в трибунал — и на основе всего, что содержал протокол двухдневного заседания, трибунал пришел к заключению, что обвиняемый Глаголин не виновен в отношении статей 100, 102, 1081 Уголовного кодекса, 1903, 1909, приказа № 390 по Белой Армии, и статьи 129 Уголовного кодекса, 1903. Поэтому трибунал вынес приговор: оправдать Бориса Сергеевича Глаголина. Подлинный вердикт со всеми должными подписями, в подтверждение этого подписался шеф-адъютант коменданта Харькова полковник Ноздрачев. По просьбе Б.С. Глаголина трибунал не призывал к ответу ложных информаторов и сомнительных личностей»⁸⁶. Только чудо спасло Глаголина от расстрела. Впрочем, возможно, что у «чуда» была и «медицинская» составляющая. Уже в 1925 г. он как-то обмолвился: «Ясно, что к доктору, спасшему меня от расстрела при добровольцах, теперь я за свидетельством не пойду. Недаром в зловольческое время комиссия врачей признала меня одержимым помешательством»⁸⁷.

Но слухи о белой расправе докатились и до Киева, и до Москвы. Так появилось два некролога. Один в «Скорбном листке» «Вестника театра» (1919. № 36. 7–12 октября. С. 16). Другой некролог, возможно в киевской газете, был написан К. Марджановым: «Глаголин всегда являлся не только интереснейшим постановщиком, но и будирующим, активным элементом, человеком, не дающим заглухнуть никакому делу. Все живое в Театре Литературно-художественного общества держалось Глаголиным, он был правой рукой старика-Суворина. Этот умел выбирать людей...»⁸⁸. Кстати, вернувшиеся в город красные также запретили «Пана».

Возможно, с арестом Б.С. Глаголина и судебным разбирательством был связан и следующий трагический инцидент. Газета «Южный край» от 23 июля 1919 г. сообщи-

ла о «дуэли Н.Н. Синельникова 2-го с братом г-жи Валерской», которая состоялась 20 июля в саду гарнизонного собрания по Садово-Кудринской улице в присутствии секунданта по вызову последнего. Стрелялись на расстоянии 40 шагов. Н.Н. Синельников получил сквозное ранение живота с ранением печени в двух местах⁸⁹. 26 июля 1919 г. газета сообщила, что Синельников, администратор городского театра, скончался. Ротмистр Мельницкий был вынужден печатно оправдываться: «При этом оскорблении и возбужденном оскорбителем шуме сестра перенесла еще и двухнедельное заключение»⁹⁰. То обстоятельство, что Е.К. Валерская после оскорблений Н.Н. Синельникова 2-го была еще и арестована, позволяет предположить, что у всей этой истории существовало политическое содержание, связанное с арестом Б.С. Глаголина.

Надо сказать, что аресты Б.С. Глаголина и Е.К. Валерской летом 1919 г. не были единичными и исключительными событиями. Так, 10 августа 1919 г. «Южный край» сообщил: «Арест А.А. Барова. Вчера по ордеру уголовно-розыскного отделения арестован артист драматического театра А.А. Баров. По слухам, А.А. Барову инкриминируется участие в пьесе Луначарского „Королевский брадобрей“, как вещи носящей кощунственный характер. „Королевский брадобрей“ был поставлен в период большевизма в театре губвоенкома. От Н.Н. Синельникова отобрана подписка о невыезде»⁹¹. Правда, уже на следующий день поступило известие, что «Артист А.А. Баров освобожден из-под стражи»⁹².

Поразительным образом отношения с Вс.Э. Мейерхольдом, завязавшиеся в середине 1900-х гг. как отношения редактора и автора, переросшие затем в кратковременные взаимоотношения актера и режиссера, привели к странному сплетению судеб. Путь от Суворинской сцены к «Театральному Октябрю» не менее эффектен, чем путь от Императорской сцены в том же направлении, да страдания за новую веру Глаголина в Харькове (1919) и Мейерхольда в Новороссийске (1919) удивительно рифмуются. Другое дело, что новая вера в Глаголине не исключала старую, а к ней приплюсовывалась, симпатии к социализму мирно соседствовали с монархизмом, а христианство и коммунизм слились в «христианский коммунизм».

Выживший в Гражданской войне, Глаголин недолго оставался тогда в Харькове и перебрался в Одессу, где в прежние годы часто гастролировал. Константин Миклашевский, вернувшийся в Петроград из Одессы в июне 1920 г., рассказал читателям «Жизни искусства»: «Так, Б.С. Глаголин, который якобы был расстрелян, благополучно здравствует и в настоящее время находится во главе одного из одесских театров»⁹³.

Глаголину удалось собрать собственную труппу, которая, не имея собственного помещения, постоянно курсировала между Домом народов, Крестьянским дворцом и Дворцом искусства и спорта. Репертуар был привычен для Глаголина и менялся медленно. Все та же «Собака садовника» Лопе де Вега, «Евреи» Е. Чирикова, «Пан» Ван Лерберга, «Идеальный муж» и «Что иногда нужно женщине» О. Уайльда, «Опять на земле» Ж. де Буэлье, «Прекрасное приключение» и «Милый Жорж» Г. де Кайяве и Р. де Флера, «Певец своей печали» О. Дымова, «Роман» Э. Шельдона, «Хижина дяди Тома» по Г. Бичер-Стоу, «Сверхчеловек» Б. Шоу, «Саламанкская пещера» М. Сервантеса, «Вильгельм Телль» Ф. Шиллера.

В.А. Галицкий описывал свое ошеломление при виде афиши спектакля «Жизнь Иисуса Христа» в скейтинг-ринге (зале катания на роликах) «Колизей», где Глаголин играл Христа, а Е.К. Валерская — Марию Магдалину⁹⁴.

Откликаясь на юбилей старого суфлера М.П. Самарова, Глаголин фантазировал по поводу новых театральных задач суфлера и выступил с призывом посадить его за режиссерский пульт, откуда он «явный и для публики, будет дирижировать и коллективом зрительного зала, преуказывая ему его сотворческий путь»⁹⁵. «Релфус» — вывернутый наизнанку «суфлер» — «мешает нарочитой плавности и непрерывности впечатлений со сцены, внося в них умышленные диссонансы, срывая пустоцветные иллюзии театра и тем возбуждая аппетит публики к правде подлинной и театрализуя жизнь. Опыт с введением в действие „релфуса“ был проделан мною при постановке интермедий Сервантеса — „Саламанкская пещера“ и „Театр чудес“ при участии рыжего клоуна в этой роли»⁹⁶.

Одни пьесы Глаголин играл «хлеба ради», демонстрируя умение «овладевать публикой», а значит предоставлять себя в ее распоряжение. В других решал иные, более высокие задачи. Одесская коммунистическая пресса в порядке исключения заметила существование в городе театра и опубликовала рецензию на «Евреев». Но рецензент «Одесского коммуниста» в отличие от своего харьковского коллеги из «Коммунара» был не расположен к христианским влечениям Глаголина: «По пьесе, извольте ли видеть, городской предупреждает часовщика Лейзера, чтобы он закрыл лавку, так как на базаре начался погром. Вот этот-то городской и преобразен Глаголиным в Христа, да еще с громадным крестом на плечах. Это уж не штукаество, и даже не просто сумасбродство, а скоморошество и самое жалкое скоморошество»⁹⁷.

С полюбившимся режиссеру «Паном» Ван Лерберга опять возникли сложности, правда, скорее комического характера, которые описал в своих воспоминаниях Г. Крыжицкий: «Местные одесские власти его запретили, так как, по их мнению, „пьеса развращающе действует на крестьян“, которым Глаголин показывал свою постановку во время поездок по деревням. В это время в Одессу приехал А.В. Луначарский. Глаголин обратился к нему. Анатолий Васильевич написал: „Настоящим удостоверяю, что пьеса „Пан“ Лерберга является украшением бельгийской литературы и может быть допущена в любой самый строгий репертуар. — Народный комиссар по просвещению А. Луначарский“»⁹⁸.

На протяжении четырех лет (1914–1918) Глаголин был владельцем киностудии «Русская лента», национализированной после революции. Однако артист не утратил интереса к киноделу. В 1920 г. он снял фильм «Второе пришествие», сюжетом для которого стало, можно предположить, второе пришествие Христа. Именно поэтому фильм, скорее всего, и был запрещен.

Итоги одесской деятельности Глаголина этих сезонов подвел Г. Крыжицкий: «Попытки революционизировать театр так и не удалось, а прекрасные постановки Б. Глаголина „Собака садовника“ Лопе де Вега, „Пан“ Ван Лерберга и „Опять на земле“ де Буэль — так и остались единичными выстрелами по ценителям старого театра»⁹⁹.

Русская труппа Глаголина окончательно распалась в декабре 1920 г. после премьеры «Вильгельма Телля» Ф. Шиллера (4 декабря).

Весной 1921 г. Глаголин предполагал осуществить в помещении оперного театра «Мистерию-буфф» В.В. Маяковского при участии балетмейстера Б. Романова. По плану Глаголина в его постановке «Мистерии» «впервые должна была быть применена коллективная форма: пластическое формирование из отдельных человеческих фигур живой монументальной скульптуры и хоровое построение интонационных ансамблей»¹⁰⁰. Г.К. Крыжицкий позже вспоминал: «Режиссерами были мы с Глаголиным. Зная его нрав, я поставил условием, что каждый из нас будет самостоятельно работать над порученными сценами, а затем мы сообща сведем все наработанное в единый спектакль, план и техническое решение которого были заранее разработаны. В качестве исполнителей участвовали актеры из разных коллективов, от маститых, вроде Г.И. Матковского, игравшего абиссинского негуса, до начинающей молодежи. Репетиции шли нормально, мы с Глаголиным репетировали в разное время и в разных помещениях. Но вот однажды Глаголин набросился на одного молодого актера, забывшего текст, обвиняя его в намерении сорвать спектакль. Тот резко ответил. Слово за слово, Глаголин позволил себе бросить актеру обвинение в контрреволюции. Поведение Глаголина в этом инциденте было настолько вызывающим, что все актеры наотрез отказались продолжать с ним работу»¹⁰¹.

В это время деятельность Глаголина приобретает эпизодический и случайный характер. В мае 1921 г. он принимает участие в организации театра Массодрама (Мастерская социалистической драматургии) и анонсируется как один из руководителей¹⁰². Однако последующие сообщения о деятельности Мастерской не подтверждают его присутствия. Тогда же появляется заметка о том, что «в доме санпросвещения при эвакупункте (быв. «Пантеон») 15 мая состоится открытие нового художественного театра под названием «Иструд» («Театр искусства и труда») <...> под руководством т. Глаголина <...> для раненых и больных красноармейцев»¹⁰³. Возможно, что 17 мая 1921 г. театр, как и обещал анонс, открылся «Чудом св. Антония» М. Метерлинка в постановке Б.С. Глаголина. Но, скорее всего, на этом его деятельность и закончилась.

Тогда же в Одессе Глаголин занялся и другим привычным делом. Выпустил на стеклографе пять номеров журнала «Театруда» («Театр труда», тиражом в 100 экземпляров), на страницах которого проведывал «жизнетворческий театр труда», что «рождается в процессе исчезновения театра лени, театра, куда приходят не трудиться, а отдыхать»¹⁰⁴. «Театр лени» и «театр труда» могли выступать в разных обликах. Прежде всего, как бульварное и серьезное искусство, а последнее в творчестве Глаголина 20-х гг. чаще всего понималось как «левое», «авангардное», одним словом «трудное» искусство. Примечательно, что на практике они друг друга не исключали. Чаще всего, отдав зимний сезон «театру труда», артист отправлялся на летние гастроли с «театром лени», который практически никогда его не подводил. Иногда и в зимний сезон он чередовал программные спектакли с «Романом», «Милым Жоржем» и др. «Театр лени» стал для него школой чистого виртуозного актерского мастерства, которое не зависит ни от общественных настроений, ни от идеологических веяний. Без видимого насилия над собой и даже

без внутреннего противоречия Глаголин умудрялся одновременно двигаться по двум встречным полосам движения.

Судя по всему, украинская провинция томила Глаголина, как и саратовская. Отсюда настойчивый и просящий характер его писем Вс.Э. Мейерхольду.

Уже в сентябре 1921 г. Б.С. Глаголин и Е.К. Валерская предпринимает двухнедельные гастроли в Вологде и, оглядевшись, заключают договор на зимний сезон с Художественным подотделом местного Губполитпросвета.

Вологда издавна предназначалась для политических ссыльных, и Глаголин при всей комфортности условий ощущал себя ссыльным: «В театре „Дома Революции“ с успехом работает драматическая труппа под руководством Б.С. Глаголина, работающего как режиссер и выступающего в ряде пьес в качестве артиста. Кроме Глаголина в труппе: Валерская, Глебова-Судейкина и др. В репертуаре: „Павел I“ Мережковского, „Принцесса Турандот“, „Опять на земле“, „Сестра Беатриса“, „Собака садовника“ и др. Работа труппы характеризуется некоторым наклоном в сторону мистерии. Рядом заброшенных в Вологду деятелей искусства под редакцией Глаголина издается театральный журнал»¹⁰⁵. К этому перечню спектаклей можно добавить и «Самое Главное» Н.Н. Евреинова, «Царя Дмитрия Самозванца и царевну Ксению» А.С. Суворина и другие коммерческие пьесы, которые никак в мистериальный «наклон» не вписывались, но вологодской публике нравились: «Женщина без упрека» Г. Запольской, «Повесть о бедном Джимми» М. Майо и др.

Рецензент местной газеты «Красный Север» был настроен весьма благодушно по отношению к спектаклям Глаголина и идеологически уязвимые места смягчал, а то и попросту скрывал: «Из всех ролей, которые сыграл у нас в Вологде Б.С. Глаголин, роль Павла наиболее выпуклая и красочная. Здесь артист отбросил все свое субъективное, глаголинское и претворился в совершенно неузнаваемый, новый, полный стилистичности и гармонии и вместе с тем неподдельного драматизма образ»¹⁰⁶. Но именно «Павел I» и «Царь Дмитрий Самозванец» переполнили чашу терпения местного начальства. А. Александрович, заведующий Художественном подотделом Губполитпросвета и непосредственно руководящий театральным делом, выступил с большой статьей «„Христос“ в Вологодском театре», где восклицал: «А „Павел I«? „Бедный Павел“, разве ты при жизни думал когда-нибудь, что Глаголин сделает из тебя любвеобильного монарха, который только благодаря окружающим царедворцам и кажется жестоким? <...> Для всех, кто видал постановки Глаголина, конечно, не покажется удивительным, что и Павел в тот момент, когда к нему врываются убийцы, взбирается на высокую печку (у него для этой цели и лесенка была приготовлена) и изображает все того же „глаголинского Христа“. <...> Дмитрий [Самозванец] у Глаголина — это какой-то Александр Македонский, мечтающий (как и Павел) о „единении“ с народом и уж, как и полагается, действительнейший сын Грозного, но и тут опять проклятые царедворцы. <...> Глаголинские цари с успехом могут быть сданы в архив или отправлены в махровые объятия Врангеля, но в советской республике, классовой, пролетарской — им не место. Руководители Губполитпросвета не должны давать монархические и религиозные суррогаты, под какими бы то ни

[36]

было соусами, и, наоборот, должны вести с этим борьбу»¹⁰⁷. Рецензент «Красного Севера» попытался отстоять и Глаголина, и себя: «На плюс Глаголину, помимо его удивительной работоспособности, умения организовать труппу, с которой он вел чисто студийную школьную работу, умения красиво и более или менее стильно обставить пьесу с убогим декоративным багажом, надо поставить и то, что репертуар он вел чистый, интересный и разнообразный. Здесь надо отметить, что пресловутая „НЭП“ оказала страшное давление на репертуар не в одной Вологде. Достаточно просмотреть афиши московских и петроградских театров, провинциальные газеты, чтобы убедиться, что репертуар везде и повсюду, не исключая и академических театров, часто ничего общего не только с пропагандистско-агитационными целями, но и просто с художественными не имеет. Какое значение, например, имеет идущая в Александринском театре „Мадам Сен-Жен“ и в Михайловском — „Недомерок“. Или поставленный в б. Народном доме в Петрограде же „Орленок“, мелодрама с ярко выраженными монархическими тенденциями, стоящая суворинского „Царя Дмитрия Иоанновича“¹⁰⁸ (sic)? А остальные Петроградские театры взапуски стараются перегнать друг друга постановкой исторических пьес: „Павел I“, „Царевич Алексей“, „Александр I“, „Николай I“ и т. д.»¹⁰⁹. Но силы были заведомо неравны. То, что сезон продолжился с 1 апреля 1922 г. уже без Б.С. Глаголина и Е.К. Валерской, дает основание предположить, что контракт с ними был расторгнут до срока. На их место были приглашены едва ли не статисты бывшего Александринского театра Н.А. Мудров, П.Г. Платонов и И.Г. Осипова, которым было рекомендовано сохранить в репертуаре «Павла I» Д.С. Мережковского, но дать пьесу «в новом освещении» и «героизировать» фигуру главного заговорщика — графа Палена.

Итак, после того как Глаголина едва не расстреляли харьковские белые за «большевизм», вологодские «красные» недвусмысленно указали ему, что его подлинное место «у Врангеля».

На исходе жизни, в своей «Исповеди актера» Глаголин писал: «Мечта о Христианском Театре осталась неосуществленной. И это несмотря на то, что революционное время было в известной степени благоприятно, — при подобающем истинному артисту риске»¹¹⁰.

Надо сказать, что в готовности к риску Глаголину нельзя отказать. После завершения своей вологодской эпопеи и под ее впечатлением артист пишет письмо Ленину (апрель 1922 г.). Его «неожиданно проснувшиеся симпатии к социализму», над которыми иронизировали критики, простирались достаточно далеко. Остановить их мог только атеизм новой идеологии. Само письмо, к сожалению, разыскать не удалось ни в бывшем партархиве (ныне РГАСПИ), ни в Музее им. В.И. Ленина. Представление о нем можно составить по вторичным источникам.

Александра Мазурова (Mazurova), биограф артиста, дает нижеприводимый пассаж в кавычках, из чего вовсе не следует, что она располагала копией письма, возможно, она закавычила речь Глаголина: «наш зритель создан по образу и подобию Бога, а не Карла Маркса. И если службу Богу вы заменили на службу человечеству, христианский коммунизм Вам должен быть ближе марксизма»¹¹¹.

Другим источником может служить пересказ письма, сделанный самим Глаголиным в статье «The Liberty of the Russian Theatre» в 1930-е гг.: «По моему мнению, единственной оппозиционной идеей должна быть идея стремления к высшим идеалам. Ею должна быть только пропаганда Искусств. Во время царского режима Искусства могли взывать к революции, но не в их силах было установить царизм во всем мире. Проблема Театра по сути — беспристрастно вести людей от хорошего к лучшему. Когда-то я написал об этом письмо Ленину. Я привел много видимых фактов того, что пропаганда в театрах производит скорее контрреволюционный эффект. Уже реализованные идеи (и неправильно реализованные с самого начала) требуют справедливого правительства, экономических условий, пропаганды через речи и, к сожалению, через террор. Но люди не верят в Театр, когда он восхваляет печальную реальность. Без коммунистической пропаганды театры могут возбудить общественное чувство, но Театр не может производить коммунистов, когда люди повсюду видят нечто похожее на перепроизводство честолюбивых партийцев»¹¹².

Глаголин утверждал, что получил ответ от вождя пролетарской революции: «В каком-то смысле вы правы, Глаголин. Мы все правы только в каком-то смысле»¹¹³. В ленинском ответе любопытна тема относительной и частичной правоты «всех», а значит и его, Ленина, и новой власти в целом. Но тем с большим ожесточением советской режим эту свою частичную правоту отстаивал. Когда в безуспешных поисках оригинала письма Глаголина я просматривал картотеку ленинской переписки 1922 г. в бывшем партархиве, невольно задерживал внимание на эпистолярном контексте: в марте обсуждается вопрос о реквизиции церковных ценностей, в мае — высылка писателей и профессоров, вошедшая в историю как «философский пароход». К счастью для Глаголина, он не был ни писателем, ни профессором и не подпадал под «разнарядку». Но высланных объединяло именно убеждение, что человек создан по образу и подобию Бога, а не Карла Маркса. Но последствием для Глаголина стало, возможно, лишение его звания народного артиста РСФСР в 1923 г.

Тем не менее, судьба Глаголина хранила и подарила еще пять лет продуктивной театральной деятельности на родине. В изгнании удел драматических артистов был, как правило, плачевен.

В августе 1922 г. артист выступает в Харькове, где еще была жива память о его опыте «советизации» синельниковского театра. Его обычный гастрольный репертуар («Собака садовника», «Мой бэби» М. Майо, «Женщина без упрека», «Дама с камелиями», «Роман») не принес никаких неожиданностей, кроме туманной констатации: «Глаголин рвется в новые края, рвет пути академизма, и в хоре строителей новых сценических форм его голос не покрывается другими голосами»¹¹⁴. Попыткой внести авангардную ясность в вопрос о новом театре стала постановка пьесы Р. Роллана «Лилюли» на арене цирка 4 ноября 1922 г. (композитор Б.К. Яновский, художник А.В. Хвостенко-Хвостов), «в чудовищных образах шутовской символики, напоминающей кошмары Гойи, вылилась история человеческих иллюзий»¹¹⁵.

Экспрессионистскую исповедь Роллана режиссер соединил с самой безоглядой «циркизацией», вызвавшей восторг одних и возмущение других. «Неужели, — я

послал и своего сына-артиста лететь через весь зал только для самопотехи или для удовольствия публики»¹¹⁶, — спрашивал Глаголин и говорил о «желании поставить и публику и исполнителей в одни условия: ответственности и риска»¹¹⁷. Постановка «показала весь закулисный механизм театральных иллюзий. Но не для того, чтобы дискредитировать их, а чтобы вознести. Но на этот раз вознести, как честных, небоманных работников на ниве осуществляемых слов, подвигающих на дело мыслей и одушевляющих энергий сил линий и звуков»¹¹⁸. На диспуте 14 ноября 1922 г., посвященном спектаклю, Борис Глаголин обосновывал радикальные формы активизации зрительного зала. В газетном пересказе его выступление выглядело так: «Нужен, видите ли вы, художественный террор, который заставил бы волей-неволей зрителей сочувствовать с актером. Ежели актриса падает с четырехсаженной вышины в оркестр и нет предохранительной сетки, а есть риск сломать себе шею, то публика в ужасе поднимает руки, и хочет она или не хочет, а назло себе будет участвовать этим своим поднятием рук и ужасом в действии. Право, именно так иллюстрировал приемы художественного террора Глаголин и договорился до древнеримского цирка, где мученики были невольными актерами и по-настоящему умирали»¹¹⁹.

Постановка «Лилюли» стала первым опытом перехода от идейно-организационных принципов «Театрального Октября» к художественным. Возможно, к радикализации театрального языка режиссера подтолкнули московские впечатления от великого сезона 1921/22 г., определившего пути театра XX века: «Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка в постановке Вс.Э. Мейерхольда, «Принцесса Турандот» К. Гоцци и «Гадибук» С. Ан-ского в постановке Е.Б. Вахтангова, «Федра» Ж.Расина в постановке А.Я. Таирова и др.

И все же, взяв за образец тщательность и точность циркового номера, Глаголин не смог добиться всех желаемых результатов. Позже, отбиваясь от упреков в спешке и неслаженности спектакля, режиссер попытался возвести пороки постановки в добродетель: «Мне не по себе от упреков в эскизности постановок „Лилюли“ и „МОБ“а. Да в этом их лучшее достоинство: тот лихорадочный темп, которым пьесы зарядила сама жизнь — условия моей театральной каторги. В этой неопаматованности актера под моей дирижерской палочкой — лучшее, что он может дать вне его <...> „психологического“ шаблона»¹²⁰. В рассуждениях Глаголина есть немалая доля лукавства. Со случайной труппой, собранной на один спектакль, он пытался решить театральные задачи, требующие от актеров особой выучки. Вс.Э. Мейерхольд, в фарватер которому пристраивался Глаголин, долгое время изнурял своих актеров специальным тренингом, ставшим известным как «биомеханика». Артисты ГОСЕТа, Камерного театра, Опытного-героического театра, славившиеся бесстрашными кульбитами, прошли школу специальной подготовки. Новые театральные задачи требовали хотя бы минимальной социальной устойчивости труппы, располагающей к воспитанию нового актера и художественной выделке. Именно того, чем Глаголин не располагал.

Сезон 1922/23 г. Глаголин вместе с Валерской провел в гастрольных поездках с давно обкатанным репертуаром: «Собака садовника», «Роман», «Повесть о бедном Джимми», «Дама с камелиями», «Генрих Наваррский».

Отметим неустанные попытки Б.С. Глаголина выработать сферу возможного компромисса с новой идеологией. В качестве повода он использовал сообщение о предстоящих выступлениях в Тифлисе: «Наряду с культурой учреждений, у нас растет с возрастающей силой потребность в культуре личности, в культуре чувств и мыслей каждого. А это не противоречит жизнетворчеству под знаком коллективизма, так как коллектив должен слагаться из личностей, а не из ничтожеств. В задачах социальной революции не казарменное однообразие всех, а углубленное воспитание индивидуальностей, рост их в групповом шаге вперед»¹²¹.

Мейерхольд откликнулся на отчаянные призывы, и сезон 1923/24 г. Глаголин встречается в Театре Революции. 7 ноября 1923 г. здесь состоялась премьера спектакля «Озеро Люль» А.М. Файко, где Глаголин сыграл авантюриста Антона Прима, а Е.К. Валерская — главную женскую роль Иды Ормонд в очередь с Б.И. Рутковской. Как вспоминал А.М. Файко, Мейерхольд потворствовал Глаголину, только ему и разрешая проявлять инициативу в отношении пьесы: «Единственные поблажки Всеволод Эмильевич допускал, пожалуй, в отношении Глаголина, который любил изобретать и главенствовать на сцене, ревниво проводя принцип так называемого „доминажа“. Так, он придумал, например, новую концовку четвертого акта, где во время полицейской облавы Прим не добивается пропуска, прячась за спину Натана Крона, а сам проводит своего шефа сквозь цепь полицейских, называя его своим секретарем. Это было эффектно и, как говорится, „в образе“, и я готов был даже внести эту поправку в текст пьесы. Мейерхольд ликовал. Он любил экспромты и встречные предложения актеров. В дальнейшем, разохотившись, Глаголин предложил еще одно нововведение, а именно в самом финале, когда Прим гибнет, сраженный выстрелом Мэзи, Глаголин-Прим взбирался при помощи веревочной лестницы по portalу сцены и, когда уже на самом верху его достигала револьверная пуля, падал головой вниз и так повисал в воздухе, держась лишь одной ступней за веревочную петлю. Я поморщился и пробормотал что-то о ненужных трюках и малопрофессиональной акробатике. А Мейерхольд сиял и убеждал меня не сопротивляться. — Ну, пусть, пусть! Ему этого хочется. Не огорчайте его. И потом не забывайте — аплодисменты тут обеспечены, а ведь это — концовка акта и финал спектакля! Так Глаголин и раскачивался в воздухе вниз головой и действительно срывал бурю рукоплесканий»¹²². Присматривался Мейерхольд к Глаголину и в связи с возникшим замыслом «Горя от ума», отводя ему роль Чацкого. Но в связи с переходом Театра Революции на хозрасчет штат подлежал резкому сокращению, которое коснулось Глаголина и Валерской. Впрочем, и Мейерхольд задержался в Театре Революции немногим дольше.

Глаголин пробовал задержаться в Москве и в Замоскворецком театре поставил «Собаку садовника» (октябрь 1923 г.), «Генриха Наваррского» (декабрь 1923 г.) и «Даму с камелиями» (начало января 1924 г.). Сыграл заглавную роль в первом спектакле и роль Армана во втором. Но успех был настолько тусклым, что возвращение на Украину стало неизбежным.

3 мая 1924 г. в том же неудобном и не любимом харьковской публикой зале Муссури, где в свое время был показан «Лилюли», Глаголин представляет свою пьесу по роману У. Синклера «Христос в Уэстерн-Сити» со случайными, собранными на

спектакль актерами. При всей «неслаженности» премьеры, затянувшейся до 3 часов ночи, замысел Глаголина читался ясно: «капиталистического строя, в сущности, нет. Выбросьте случайные и чисто театральные гротесковые персонажи — полицейских, чуть-чуть измените пьесу, даже перенесите ее действие в Советскую республику, — и пьеса все же останется. Постановка только подчеркнула тенденцию пьесы. Был правый и справедливый Христос, обаятельный мученик, возбуждавший симпатии зрителей. Христос не церкви, а евангелия и поэтов, — рационализированный „социал-Христос“ в современном толковании — одна из попыток оправдания христианства, метафизический образ. <...> Даже темп спектакля был взят не по „Америке“, а по Христу. И потом, как-то выходило так, что остальное — это — между прочим, это — канва, и что пьеса только случайно названа „МОБ“, — чернь, сволочь, а не Христос. <...> А в целом — „МОБ“ — несомненное художественное (но не идеологическое) достижение. Глаголин показал себя художником»¹²³. Несмотря на то, что за свои христианские популяризации Глаголин уже бывал неоднократно бит, артист не отступал. Другое дело, что, поставив в центр спектакля Иисуса Христа, Глаголин взглянул на его окружение не по-христиански. Уже тем, что как драматург он использовал для названия пьесы английское слово «mob», т. е. чернь, сволочь, он бросил камень в грешников. Теория «героя и толпы»¹²⁴ — в конце жизни Глаголин каялся в ней как тяжком грехе — направляла христианские замыслы артиста.

Вспомнив свою одесскую идею суфлера для публики, Глаголин ввел в пьесу Релфуса, комментировавшего действие в монологах, построенных наподобие брехтовских зонгов. Уже первое обращение к публике читается как театральная манифест:

«Прочтите мое имя с конца <...> Понимаете: су... флер, вывернутый наизнанку, подсказывающий публике. Там работают, работайте и вы. Театр труда на смену театру лени! Не думайте, однако, что нам нужен „чувствительный“ зритель. Я призван мешать вам чувствовать. И вы начнете <...> понимать. „Потрудитесь“ сделать это! Раскройте глаза, не видящие дальше носа. Избалованы театром, с Пушкиным на дружеской ноге. — По-вашему, актеры — поставщики приятных впечатлений, театр — искусство нравиться. <...> Довольно. Извольте отдыхать, не бездельничая. Что это, спросите? Художественный террор? Диета? Нет, — художественная диктатура! Вы не знаете меня. Вы меня еще узнаете. Вы, у меня смотрите! Вы, у меня... слушайте. Попробуйте засмеяться некстати. Попробуйте не засмеяться вовремя. Заплакать от фарисейства чувств — увидите, что будет. Что тут за слезы, когда родится ребенок? Ему помогают вылезти на свет. На сцене конструируется человек»¹²⁵.

Текст роли Релфуса импровизировался на каждом представлении. (Недаром Глаголин в эти годы увлекался комедией дель'арте.) И.Ф. Маяк, исполнитель роли, вспоминал: «Внезапно Релфус без грима, в фракном костюме выскакивал на авансцену с наганом в руке и стрелял в публику... Перепуганные зрители пригибались за спинки кресел <...> — Вы мне — слушать. Смотреть внимательно <...> не отдыхать! Участвуйте... Вы... Я... А то... — И снова наган. Пригрозил и исчез. На протяжении всего спектакля я был среди публики, задавал вопросы и сам же отвечал, передавал и получал записочки (безусловно, от своих). Одну записочку держал незаметно

между пальцами и когда касался руки какой-нибудь девушки, словно брал у нее, читал и, любезно ответив, обращался к другим. Для каждого спектакля я должен был вычитывать из газет что-то новое на международные темы и рассказывать об этом со сцены. Высмеивал буржуазию Европы, Америки с ее фокстротом (который сам же и танцевал), а потом неожиданно появлялся в партере, критиковал автора пьесы, актеров, режиссера. С галерки время от времени слышались критические реплики незаможника (артист М.З. Надемский) на крестьянские темы. Приходилось спорить, ничего не понимая в сельском хозяйстве, апеллировать к публике, которая смеялась над моей неосведомленностью, мешая актерам играть. И так, пока меня в последнем действии публика за мою „критику“ не ловила и не била.... Публика приходила на спектакль по несколько раз, чтобы увидеть, услышать нечто новое»¹²⁶.

Опробовав спектакль на харьковской публике, Глаголин возвращается в Москву и показывает новую редакцию «МОБа» в июле 1924 г. В единственной рецензии не называется театр и не упоминается ни один актер. Можно предположить, что играли безвестные актеры, собранные на спектакль. Трудно предположить, что режиссер изменил свою концепцию на противоположную, скорее Як. Апушкин «подтягивал» спектакль к сложившимся идеологическим стандартам, когда писал: «Оставив в центре пьесы Христа с его идеалистическими воззрениями (иным ведь и не может быть Христос), Глаголин показывает крах этого идеализма и противопоставляет Христу — человека, революционера Кольберга, не верящего в мирное переустройство капиталистического общества силою евангельских текстов. И Христос в финале глаголинской пьесы уходит, отрекается от „грешной“ земли; жить остается Кольберг; человек, готовый к борьбе, готовый идти до конца»¹²⁷. Но более всего критика увлекла не идеология, а технические нововведения Глаголина, который в своей «изобретательности» «опередил, быть может, многих из признанных наших новаторов». Среди них отмечались «движущиеся конструкции», «перемещения сценических планов», «живые кариатиды», «световые движущиеся декорации», когда «с помощью транспарантов, прожекторов и проекционных фонарей был создан целый город, на фоне которого разворачивалась пьеса»¹²⁸. Это увлеченное перечисление технических приемов показывает, что в спектакле Глаголина происходила обычная для левого театра смена приоритетов, движение от «что» к «как» с неизбежным превращением «как» во «что».

Голос Як. Апушкина, безоговорочно поддержавшего спектакль, остался одиноким. Того резонанса, на который рассчитывал Глаголин, его постановка не вызвала. Вместе с Государственной еврейской студией Белоруссии (с 1926 г. — Еврейский государственный театр БССР), в ту пору обитавшей в Москве, Глаголин отправляется на гастроли в Минск и Витебск (сентябрь–октябрь 1924 г.), где вместе с М. Рафальским ставит «Скапена» по Ж.-Б. Мольеру. Вернее, Рафальскому принадлежит постановка двух интермедий — «Парад актеров старого еврейского театра» и «Жертвоприношение Исаака», тогда как собственно мольеровская часть спектакля находилась в ведении Глаголина. Персонажи превратились в фигуры современной жизни, пьеса была перемонтирована, и мольеровские сцены перемежались интермедиями:

«От робкого вечера студийных работ на Чернышевском переулке („Хедер“, „Песнь песен“, „Что луна рассказывает») студия пошла по пути усовершенствования и, наконец, подошла к тем достижениям, которые выявила постановка «Скапена»¹²⁹. Но для Глаголина встреча с еврейской студией оказалась случайной и не стала путем, хотя впоследствии, оказавшись в Нью-Йорке, он наверняка о ней вспомнил, сотрудничая с Еврейским художественным театром (1927–1929).

Возвращение в Харьков становилось неизбежным, хотя и с ним были связаны серьезные проблемы.

Еще летом 1923 г. харьковский Главполитпросвет сдал в аренду здание бывшего театра Синельникова антрепренеру Аксарину, оставив без внимания заявку Губпрофсовета, «обещавшего составить сильную труппу во главе с режиссером Б.С. Глаголиным. И вот, когда в середине сезона Аксарин оскандалился»¹³⁰, договор с ним расторгли, «предложив труппе немедленно освободить занимаемое помещение. Последнее было тотчас же передано украинской труппе Ив. Франко. Русская же драма, перестроившись в коллектив, перешла в Малый театр, расположенный в крайне неудобном районе и плохо оборудованный, где с большими трудностями дотянула сезон до конца. <...> Судя по тому, какая складывается на Украине театральная конъюнктура в сторону украинизации, можно с уверенностью сказать, что в будущем сезоне большого русского театра, подобного покойному академическому, в Харькове не будет»¹³¹. Пессимистический прогноз журналиста, вероятно, разделял и Б.С. Глаголин, который с нового сезона (1924/25 г.) вошел в труппу Державного театра имени Франко.

Его первой премьерой на украинском языке стали «Поджигатели» А.В. Луначарского, сыгранные на открытии сезона — 7 ноября 1924 г. Действие пьесы происходило в условно балканской стране Белославии, где белая эмиграция плела заговор против Советской России. Во главе его стоял Рагин. Красный агент Агабеков вел свою контригру. И тот, и другой склоняли на свою сторону колеблющуюся актрису Диану де Сегонкур. Современники угадывали в фигуре Рагина известного эсера и борца с большевизмом Бориса Савинкова (1879–1925). Процесс по его делу происходил летом в Москве. Театру оказалось недостаточно намеков: «Правлением Держдрамы послан запрос тов. А. Луначарскому о разрешении сопоставить в его пьесе „Поджигатели“ социалиста Рагина с Борисом Савинковым и о введении в слова Рагина подлинных выражений Бориса Савинкова на суде»¹³²; они запросили у Луначарского разрешения включить в пьесу материалы процесса, на что и получили благословение. По материалам судебного процесса на студии ВУФКУ (Всеукраинского фото-киноуправления) для спектакля были отсняты киноматериалы, вызвавшие, правда, неуверенные сомнения критики: «Таких камер, какую нам показали на экране, в советских домах принудительных работ как будто бы уже нет»¹³³. Но в целом опыт использования кинематографа вызывал безусловное одобрение: режиссер не «перелицовывает пьесу, но расширяет ее возможности путем киноэкрана, рассказывающего о нашумевшем процессе и о прошлом его героя. Причем у режиссера кино не иллюстрирует, а подготавливает и продолжает сценический акт»¹³⁴. При-

мечательно, что теперь критики не перечисляют режиссерские приемы, но пишут об эмоциональном воздействии: «режиссером своеобразно использовано четыре этажа сценических площадок. Дав подвесную площадку, ее воздушностью режиссер придал диалогам какую-то полетность. Интрига пьесы благодаря этому расширяется и самой своей зрелищной стороной волнует зрителя»¹³⁵.

Публику, настроенную на «салонную советскую пьесу», режиссер буквально «вышибал» из привычных театральных ожиданий: «Первый удар, наносимый зрителю, сразу же ошеломляет. Выстрел в оконное стекло ресторана, ответный выстрел — в публике, фигура кокотки, повисающая в воздухе, дикая, почти бредовая фантазмагория, живая кукла — офицер Конради начинает играть куклой подлинной»¹³⁶. «Шокирующий эффект оказывала на зрителя сцена, когда публика видела мчащийся на экране автомобиль с главными действующими лицами, который, казалось, вот-вот врежется в зал. За миг до катастрофы экран моментально вздымался вверх, а на сцену вылетал и резко тормозил „словно сорвавшись с экрана“ настоящий автомобиль»¹³⁷.

Обычные обвинения Глаголину в том, что многочисленные трюки разрывают спектакль, уступили место восхищенному признанию: «десятки мелочей, связывающихся в одну общую картину, плоды напряженного творчества и колоссального чувства театра»¹³⁸.

Детективное единоборство двух агентов (красного и белого) отступало: «Центр тяжести перенесен на революционную борьбу — она не на сцене, но где-то тут, близко, она все время чувствуется; центром внимания становится масса, вырывающаяся на сцене в 3-й картине. Эта картина (таверна, митинг) особенно хорошо проработана. Перед зрителем действительно революционная масса, а не актеры. Эта масса живет, волнуется, действует вне задания автора, и зал срастается с ней. Масса заслоняет собою игру отдельных исполнителей — это и нужно в такой пьесе»¹³⁹.

Впрочем, именно пьеса Луначарского потерялась в спектакле, но об этом никто не пожалел: «Конечно, пьесы А. Луначарского, тех „Поджигателей“, которые уже пошли бродить по академическим и провинциальным театрам, еще одной „салонной“ пьесы на революционную тему здесь нет. И текст пьесы, кстати сказать, — идеологически далеко не бесспорный — здесь так растворен в привнесениях, в чисто сценическом истолковании, что можно говорить о том, что мы видели действие, великолепное зрелище, но не „Поджигателей“»¹⁴⁰.

Завершался спектакль апокалиптической картиной революции, в пьесе отсутствующей: «Здесь впервые использованы, как средство воздействия на зрителя, беспokoящие, бегающие по залу лучи прожекторов. И когда видишь на сцене загорающиеся огни, стелющийся дым, кино-фильму горящих городов, — не сразу удивленно замечаешь, что в этой массовой сцене техники и вещей — всего два человека»¹⁴¹.

Критик, сам себя рекомендовавший как «известного противника Глаголина», признает, что сквозь «мишуру, дешевку, обличающую в нем [Глаголине] только способного сценического компилятора», проступает «то высоко талантливое и большое, что у Глаголина, несомненно, есть и что он по-настоящему обнаружил теперь в первый раз: редкое мастерство мизансцены и исключительное умение выжать мак-

симальное из актера <...> Актеры театра Франко стали просто неузнаваемы. Глаголин их переродил»¹⁴². «Третья картина сразу подкупила. В ней режиссер вырос в крупного мастера. А сцена в таверне, массовая сцена митинга, сцена матроса с Риретой, Дианы с Агабековым и с Рагиным у барона и в последней картине, — все это места, кое-какие из которых можно смело назвать сценическим шедевром. Это то, что меня, известного противника Глаголина, заставляет примириться с ним, как с постановщиком, и искренне кричать: „Браво, Глаголин, браво!...“»¹⁴³.

Выводы критиков различались только масштабами.

«Ошибочен тот взгляд, что все новое может родиться только в Москве или Ленинграде. Иные провинциальные театры, и среди них харьковский, перестают идти на поводу у столицы и дерзают (часто удачно) создавать собственное творческое лицо. Но об этом мало знают и этим мало интересуются»¹⁴⁴.

«Конечно, по данной постановке трудно судить о пути театра, но если бы Держдрама дала за год только 4–5 таких постановок, о ней смело можно было бы говорить как об одном из *значительнейших театров Союза*»¹⁴⁵.

«Маленькая украинская труппа выросла в большой европейский театр»¹⁴⁶.

Работа над «Поджигателями» высоко вознесла Бориса Глаголина и утвердила как крупного художника революционного театра. Быть может, это триумфальное восхождение и продолжалось бы, если бы только не... Бог. Уже 22 ноября 1924 г. режиссер показал «Святую Иоанну» Б. Шоу, которая повергла театральную общественность в замешательство: «Насколько прекрасна и безукоризненна игра франковцев в „Св. Иоанне“, настолько же неправильно и, пожалуй, даже неприемлемо для нас толкование режиссером пьесы. <...> Вообще, бога оказалось в интерпретации режиссера больше, чем было в замысле автора... Проведя героиню через всю пьесу верующей в божественное предназначение своей миссии, режиссер не смог справиться с этим клерикализмом в последних двух сценах, и Иоанна Бернарда Шоу так и остается в представлении зрителей каким-то воплощением религиозной пропаганды. <...> Сама постановка весьма интересна, и ее смелость отчасти заслоняет ошибочную интерпретацию героини. В конструкцию введены живые тела — „пот и кровь крестьян“. Оригинальны святые, ловящие рыбку в мутной воде (буквально). Прекрасно проработана сцена суда — самая захватывающая в пьесе. Но и тут автор, безусловно, имел в виду современные политические процессы („политическая необходимость“ диктует сожжение Иоанны)»¹⁴⁷. Судя по всему, про «политическую необходимость сожжения» как принцип юриспруденции кое-что уже понимал и сам Глаголин, несмотря на то, что на дворе стоял еще весьма вегетарианский 1924 год. Завершался спектакль «панорамой многоголовой толпы, глядящей на костер и отплясывающей пляску святого Витта»¹⁴⁸.

После постановки двух совершенно новых для себя пьес Глаголин отдохнул, показав в очередной раз «Собаку на сене» (5 декабря 1924 г.). Соединение стиля испанского театра XV–XVI столетий и итальянской комедии масок, по мысли критика, «лишает постановку цельности, а значит и художественной ценности. <...> Интерес спектакля для видящего ока сосредотачивается в другом — в игре актеров. Здесь

режиссер добился больших достижений, в смысле усовершенствования техники актерской игры»¹⁴⁹. Рецензент попроще так резюмировал: «спектакль фактически выехал на „кувырколлегии“, на стиле „комедии дель’арте“ (мы б сказали — скорее тонкой, почти неуловимой пародии на нее), на прекрасном гриме и мимике, на балете, на куплетах, хотя и малоостроумных. В спектакле было все, кроме автора. Но это и хорошо: что нам Лопе де Вега, автор 2000 пьес?»¹⁵⁰.

Интенсивность работы Глаголина в этом сезоне впечатляет. Сразу после трех премьер в театре имени И. Франко он показывает в харьковском Государственном театре для детей спектакль для юношества «Хобо» по Синклеру в собственной литературной обработке (21 декабря 1924 г.). Для Е.К. Валерской, оказавшейся в положении безработной, ставит «Моник Лербье» по роману В. Маргерита в помещении оперного театра (26 января 1925 г.).

Одновременно активно работает над новой редакцией своей пьесы «Христос в Уэстерн-Сити» («МОБ»), премьеры которой состоялась 20 февраля 1925 г. О том, что режиссер готов представить не копию, а новую редакцию, свидетельствует и следующее сообщение: «Пьеса „Христос в Уэстерн-Сити“ („МОБ“) будет дана в новой постановке в театре Держдрамы со значительно измененным текстом, причем постановщиком Б.С. Глаголиным учтены все указания харьковской прессы. В конструктивную установку худ. Хвостова введен механизированный мост, построенный по проекту инж. Эйген. Эта пьеса из американской жизни репетируется и пойдет под аккомпанемент гармониста Стрельникова в сопровождении частушек Жгута. В целях усиления звука голосов, в интересах дикционной четкости к спектаклю „МОБ“ строится резонатор, куполом обнимающий всю авансцену. Фотоснимки к пьесе производятся в ВУФКУ на заводе ВЭК, в зоологическом саду и др. местах. Среди кадров будут виды Нью-Йорка»¹⁵¹. Сравнивая премьеру с первой редакцией, критик писал: «Мы видели прежнюю постановку „МОБа“, показанную в мае прошлого года в театре б. Муссури. Если даже со стороны части театральной критики было высказано мнение, что постановщик просто „нагло дурит публику“, то что можно говорить о театральном зрителе, не искушенном еще в те дни в необычайных возможностях левого фронта искусства. Зритель не воспринимал и отчасти даже не хотел воспринимать все же интересного, но не во всем цельного спектакля. <...> Ныне уже не то. Театральный зритель наших дней готов воспринять и воспринимает все, талантливо задуманное и выполненное. Он уже ничему не удивляется: наоборот, его скорее может удивить отсутствие новых достижений в театральном искусстве. Зритель сидит взволнованный, готовый к тому, что на его голову упадет кто-то, перелетающий через весь зал на проволоке, что боксер, быть может, по ошибке, а быть может и для большего оживления, двинет его кожаной перчаткой; он не удивляется, когда взрыв „динамита“ на сцене осыпает его искрами и окутывает удушливым дымом, когда актеры, продающие в антрактах специально выпущенную к спектаклю „американскую“ газету, вместо сдачи дают ему пачку настоящих пятирублевых билетов, правда, выпущенных одесской городской думой еще в 1917 г. В условиях сравнительно спокойной органической работы в театре Держдрамы, без спешки, с великолепным актер-

[46]

ским материалом, режиссер Б.С. Глаголин сделал из „МОБа“ действительно острое, пронизанное изобретательностью и выдумкой, эффектное цельное социально ценное театральное зрелище»¹⁵². Возрастающая техническая оснащенность спектакля все в большей степени вытесняла первоначальный замысел о пришествии Христа в современный мир: «„МОБ“, прежде всего, — театральное зрелище. Средства сценического выражения тут не только не ограничены, а, наоборот, мобилизованы максимальнейше. Их — пестрота. Использованы все виды искусства. Зрителю не дают опомниться»¹⁵³. Логика формальных исканий сделала то, чего не могли добиться ни критики, ни начальники: вытравила из спектакля его религиозный пафос.

На исходе сезона 1924/25 г. Глаголин поставил тогдашний шлягер исторической темы — пьесу А.Н. Толстого и П.Е. Щеголева «Заговор императрицы», в которой сыграл Распутина. Рецензент харьковской газеты «Коммунист» разделял с режиссером пренебрежительное отношение к пьесе как «сборищу иногда эффектных, но слишком отдающих анекдотом и фарсом, сцен»¹⁵⁴. Немногим лучше он оценил спектакль, выделив только Глаголина, который «сумел дать крепкий и цельный — внешне и внутренне — тип <...> Распутин в изображении Глаголина — самое интересное и ценное в показанном спектакле»¹⁵⁵. Признание критика не проясняет, однако, содержательной стороны актерской работы, а она отличалась абсолютной неканоничностью. Многие Глаголин тогда не смог довести до полной ясности в силу обстоятельств времени и места. Но позже, уже в Америке, он выпустил брошюру с характерным названием «Слово за Распутина», в которой писал: «Нравственная обязанность, пока у нее еще есть время обременять меня, заставляет засвидетельствовать в пользу всенародно оклеветанного Распутина. <...> Он представляется мне символически, как голос древней Руси, заговорившей своей глубиной <...>»¹⁵⁶. Как писала Александра Мазурова, «в этом зрительном образе, минувя слова, смотрит на людей жуткий, дремучий Распутин-человек. Тяжелая цепь с крестом виснет поверх шелковой рубахи; по-мужицки сложены руки на коленях, строго глядит в бороду длинный, острый нос; впали обросшие щеки. А в глазах — Голгофа Христовой любви и сверхчеловеческого предвидения. Над глазами низко вонзенные брови. На высоком лбу — не то след тяжелой думы, не то клеймо судьбы. Это не Глаголин „под Распутина“, это Глаголин в Распутине или Распутин в Глаголине»¹⁵⁷.

Лето 1925 г. Глаголин со своей русской драматической труппой провел на гастролях в Киеве: «Заговор императрицы», «Моник Лербье», «МОБ».

2 октября 1925 г. Глаголин открыл сезон театра им. Франко «Воздушным пирогом» Б. Ромашова и тут же переехал в Одессу, где как уже признанный мастер украинского театра был привлечен к созданию государственного украинского театра имени Т. Шевченко. Его открытие было назначено на ритуальный день — 7 ноября. Главный режиссер и заведующий художественной частью М. Терещенко изложил ближайшие планы: «7 ноября — в день 8-й годовщины Октябрьской революции — будет основан Одесский Государственный Украинский театр. Именно основан, а не открыт на зимний сезон. Украинский театр основывается навсегда. К открытию готовятся в постановке Б. Глаголина «Поджигатели» А.В. Луначарского (с введением в действие

кино и оригинальным сценическим монтажом) и «Мандат» Н.Р. Эрдмана (впервые постановка в украинском театре будет дана в Одессе). Никаким копиям у нас не будет места. Так, например, мы не повторяем даже прошлогодней харьковской постановки Б. Глаголина «Поджигатели». Глаголин прорабатывает одесскую постановку совершенно по-новому»¹⁵⁸. Спектакль Глаголина был воспринят прежде всего как «показатель того формального направления, которого будет держаться театр»¹⁵⁹. Тема пьесы, понятая как тема «богема, делающей революцию», вызвала у рецензентов сарказм, метивший и в Глаголина: «В том плане, в каком в этой части пьеса сделана Глаголиным, несуразность и нежизненность ее горе-революционеров особо умышленно выпячивает Руделико с его аффектированной речью, лицом кокаиниста, в черно-красном плаще, — ну, совсем декадентский Мефистофель, к тому же весьма слабо сделанный Блакитным. <...> Лучше, ярче, правильнее сделана другая половина пьесы. Общественно-политическая сатира на взбудораженный, перепуганный, смятенный, ищущий спасения буржуазный муравейник подана с исчерпывающей убедительностью, умной злостью, без агит-подчеркнутости и ударно в своей издевающейся заостренности»¹⁶⁰. Принцип внутреннего оправдания приема Глаголин проводил через весь спектакль: «Если один эпизод показан на фильме, то следующий, идущий на сцене, является логическим продолжением первого. Если действие перебрасывается с площадки на площадку, то это не только каприз постановщика, желающего дать яркую мизансцену, а опять-таки логическое требование развивающегося действия. Если Дурцев с бароном проделывают акробатический трюк, то он твердо обусловлен их трагикомическими переживаниями. Если богемная компания ведет „игру“ с апельсинами, то это вполне естественно в их веселой, шумной и беспечной жизни. Эти мелочи, разбросанные по всему спектаклю, составляют, так сказать, аромат представления, в целом яркого, сильного, непрерывно, уверенно и стремительно развивающего свой сюжет»¹⁶¹. Рецензент обращает внимание на то, что формальная изобретательность раскрывает актеров, прежде всего Н. Ужвий, «чье дарование лежит (судя по первому выступлению) главным образом в плоскости драматической, в области сильных и глубоких переживаний»¹⁶². Главный вывод: «Глаголин здесь нащупывает те новые театральные формы, которые должны явить синтез старого реализма с новейшими достижениями левого театра»¹⁶³.

Вскоре (27 ноября 1925 г.) последовала премьера «Мандата» Н.Р. Эрдмана в переводе И.К. Микитенко. Глаголин «дал постановку почти в реальных тонах, с настоящим резвоном сорока сороков, с подлинными стенами, куполами, каруселью. Правда, здесь есть вертящаяся конструктивная площадка, но тут же много и от декорации»¹⁶⁴. Сама необходимость «условности» в понимании критика была вызвана тем, что «на сцене не живые люди, а живые трупы. Ведь проходит на сцене не жизнь, а кладбище мечтаний и надежд»¹⁶⁵. Как повелось в эти годы, критик обращает внимание на сильные актерские работы в спектакле Глаголина. И снова в центре внимания оказывается Н. Ужвий (Настя), которая строит роль не «на комических фортелях, а на непосредственных переживаниях деревенской девушки, попавшей в город и успевшей хлебнуть городской культуры в „барском“ доме. Вся игра артистки проникнута неподдельной нутряной ис-

кренностью, нигде ничем не нарушаемой»¹⁶⁶. Именно подсвеченное лицо Насти — Н. Ужвий возносили в финале качели над мраком опустошенных душ эрдмановских героев. Последним суждены «беспочвенность, дно жизни», ей светит «намеки на новую жизнь»¹⁶⁷. Критика поддерживала спектакль как направление и путь, как «доказательство, что только на сцене, порвавшей с прежними формами театрального творчества, может быть дано и дается отражение современного быта»¹⁶⁸. Но тот замысел, который так афористично сформулировал Глаголин в телеграмме Мейерхольду от 27 апреля 1925 г. («Ставлю „Мандат“ с девизом — нельзя дрессировать темных людей, не увеличивая этим их темноты»), в спектакле критиками либо не прочитывался, либо подлежал корректному умолчанию. Так или иначе «Мандат» не стал успехом, сопоставимым по масштабу с «Поджигателями». Подводя итоги первым спектаклям одесской Держдрамы, критик писал: «Можно с полным правом указать, что постановка Б. Глаголина „Поджигателей“, постановка М. Терещенко „Композитора Нейля“, постановка В. Василька „За двумя зайцами“ представляются образцами новейшей сценической техники, режиссерской культуры и актерского мастерства»¹⁶⁹. «Мандат» здесь не упомянут. Но, опробовав пьесу Эрдмана в Одессе, Глаголин поспешил перенести ее в Харьков.

Премьера состоялась 23 января 1926 г. В заметке, предваряющей спектакль, разъяснялось: «При сценическом оформлении „Мандата“ у Глаголина быт мещанства подан во всем его антураже: блестящие купола церквей, летающие голуби, речка глухого городского закоулка. Материальное оформление, данное Петрицким, строит сценическое действие на конструкции (площадка, карусель, качели), как машине, сдерживающей анархичность актера (особенно украинского) и помогающей ему соразмерить свое действие с твердым материалом (железо, дерево) сценического окружения. В постановку впервые введена „организация зрительного зала“. В местах, требующих подчеркивания текста — слухового курсива, — в зрительном зале будут раздаваться плановые аплодисменты. Связь зрительного зала со сценой подчеркивается и световой стрелой, которая бросается в финале из темноты сцены. Здесь режиссер пытается подать сигнал об опасности, угрожающей новому быту и строительству от невежества и тупости»¹⁷⁰. Критика, сетуя на то, что «переведена пьеса тяжелым нескладным языком, иногда искажающим даже смысл отдельных фраз», отмечала заслуги Глаголина, сумевшего «оживить искаженную переводом пьесу, вернуть ей природную остроту и темп. Спектакль насыщен блестящей режиссерской выдумкой, в нем много нового, найдены оригинальные трактовки ролей. Хороши колокола, переходящие в гудки заводов, великолепно мгновенное превращение «буржуазного» пиджака Сметанича в „пролетарскую“ кожаную тужурку, остроумно соединение в одно лицо двух персонажей, бродячего музыканта-барabanщика с отцом Павсикакием, интересна „лошадь“ и кавалерийская учеба, хорошо использован трюк остроумнейших мизансцен, но... Во всем обычная для постановок Глаголина утомляющая перегруженность, отсутствие меры, некоторая недоделанность»¹⁷¹. На этом полупризнании «Мандата» и закончилась карьера Б.С. Глаголина как одного из основоположников украинской режиссуры. По невыясненным причинам вскоре он покидает Украинский государственный драматический театр им. И. Франко. Можно предположить творческий конфликт мейер-

хольдовца Глаголина с Гнатом Юрой, наследником того самого старого украинского театра, реалистического, а нередко и этнографического, от которого Глаголин пытался оторвать франковцев. Вероятно и столкновение амбиций. Гнат Юра был главным режиссером, но чаша критических похвал склонялась в пользу Глаголина, с его режиссерским направлением связывали будущее труппы. Ситуация могла провоцировать одного на то, чтобы по праву творческого превосходства претендовать на положение главного режиссера, а другого вынуждать к тому, чтобы освободиться от конкурента. Эмоции могли обостриться в связи с московскими гастролями театра им. И. Франко. Премьерами Глаголина обычно труппа открывала каждый сезон, причем происходило это, как правило, в годовщины Октябрьской революции, что придавало событию дополнительную торжественность. Но на московские гастроли был взят всего лишь один спектакль Глаголина «Поджигатели» и назначен был не на выигрышные дни, и сыгран всего лишь два раза. Для сравнения: «Вий» по Н.В. Гоголю в постановке Г. Юры был показан шесть раз, «97» М. Кулиша в постановке Г. Юры — четыре раза, «За двумя зайцами» в постановке В. Василька-Миляева — три раза. Глаголина могло уязвить, что, например, в «Вие», преобладавшем в гастрольной афише, Г. Юра добился успеха, подавшись именно его, глаголинской, гротесково-игровой стилистике. Вполне возможно, что случился скандал в духе того, что оборвал репетиции «Мистерии-буфф» в Одессе.

Так или иначе, на протяжении 1926 г. Глаголин гастролирует, снимает фильм «Кира Киралина» по роману Панаита Истрати (1927) «о бесправном положении женщины в странах Востока»^{*}, совершает заграничную поездку.

В декабре 1926 г. он возвращается в Одессу и становится заведующим художественной частью, а по существу главным режиссером Русского драматического театра. Труппа, возникшая из слияния студии «Массодрама» и Районного драматического театра, влачила достаточно жалкое существование: «Решалась судьба театра, и потому не приходится пенять, если вместо строго выдержанной драматической линии, для которой у него не было необходимых артистических сил, он обратился лицом к легкой комедии, подняв ее на значительную художественную высоту. Глаголин, как артист и режиссер, принес с собой на сцену большое мастерство, много горячности, жизни, неподдельной веселости. В лице Валерской он имел прекрасную партнершу. Правда, репертуар его вращался в узкой сфере таких „пустячков“ как „Мой бэби“ и „Милый Жорж“ или неизменного спутника глаголинского артистического пути — „Собаки садовника“. Но тон и настроение публики оказались в достаточной мере приподнятыми. Как режиссер Глаголин обнаружил много изобретательности, остроумия, находчивости, определенного тяготения к сценическому оформлению в духе *commedia dell'arte*. При таком руководителе и весь прочий актерский массив освободился от прежней сценической угловатости, стал более гибким»¹⁷². Хронология глаголинских премьер выглядит так: «Собака садовника» (25 декабря 1926 г.), «Роман» (4 января 1927 г.), «Милый Жорж» (14 января), «Много шума из ничего» (12 февраля), «Дама с камелиями» (12 марта). Критики единодушно

* Фильм, запрещенный цензурой, дважды переделывался (1928, 1929) уже без участия автора.

отмечали «режиссерское мастерство, блеск комедийного тона и живость темпа»¹⁷³. Проведя труппу через тренинг бульварного репертуара и приведя в чувство, Глаголин в «Много шума из ничего» поставил более сложные задачи: «Глаголин-режиссер всегда чувствует большую склонность к постановочным трюкам и фокусам. Но в „Много шума из ничего“ он превзошел самого себя. Чего, чего только не умудрился он дать в своей постановке: шумный итальянский карнавал на фоне макетов игрушечного города, всадников на бутафорских лошадках, состязания в боксе, купанье в бассейне, землетрясение, игру на сцене и в зрительном зале, музыку, пение, танцы, танцы без конца. Временами все это теряло характер театрального представления, напоминало веселый карнавал, который не прекращался и в антрактах»¹⁷⁴.

В.А. Галицкий оставил описание того, чем наполнялись антракты: «стулья в зрительном зале раздвигались так, как потом в Москве, в Реалистическом театре у Охлопкова. Посредине очищалось место для площадки в форме ринга. Ее с четырех сторон опоясывали канаты. Удивленная публика с трудом находила свои места и постепенно рассаживалась. На арене появлялся рефери со свистком. Рефери был загримирован под известного в Одессе эрудита, историка театра профессора Б. Варнеке, по учебникам которого я потом изучал историю древнегреческого театра. „Варнеке“ объявлял матч между одесскими критиками. Выбегали два актера, загримированные под не менее известных одесской публике театральных критиков И. Крути и В. Эрманса. Начинался матч сторонников реализма, под которым понималась жизненная достоверность, и условности. Победу одерживал представитель условного направления. Тут я впервые узнал, что такое „капустник“, и наслаждался»¹⁷⁵.

Но карнавальная веселостью содержание спектакля не исчерпывалось. Глаголин поместил шекспировских персонажей в среду «скажем, современной германской или итальянской *военищины*, в среду, которую кто-то остроумно назвал „организованным мещанством“. Для этого актер должен был не только играть, *но и своей игрой установить и какое-то свое отношение к изображаемому лицу*»¹⁷⁶. Призванный спасти труппу, Глаголин добился того, что «спектакль, при всей его художественной спорности, несомненно, один из самых ярких и талантливых, показанных в Одессе в текущем сезоне»¹⁷⁷. На беду труппы участие Глаголина в ее жизни текущим сезоном и ограничилось.

20 сентября 1925 г. директором Театра Революции был назначен профессиональный революционер Матэ Залка, для которого драматургия Б.С. Ромашова стала чем-то вроде святого писания. По его инициативе к постановке были приняты «Воздушный пирог» (премьера — 19 февраля 1925 г.), «Конец Криворыльска» (премьера — 20 марта 1926 г.). В конце 1926 г. в руках директора оказалась новая пьеса Ромашова «Коварный матрац». А.Л. Грипич, главный режиссер театра, уже дважды выводивший драматурга на поклон, теперь решил от этой чести увернуться, тем более что в нагрузку к Ромашову-драматургу он получал его же еще и в сорежиссеры. Но для Матэ Залка, связанного с Ромашовым дружескими узами, проблема выбора не стояла — в конце 1926 г. А.Л. Грипич был уволен. Весной 1927 г. директор пригласил Б.С. Глаголина в качестве главного режиссера. Дебютировать предстояло той

самой пьесой Ромашова «Коварный матрац». Как и полагается, о своих замыслах и ориентирах постановщик рассказал печатно: «Путь советской комедии, мне кажется, преудказан „Ревизором“ Мейерхольда — это путь героического преодоления всего, что не лепится, что разваливается и требует пощечин смеха. <...> Замысел постановки: уйти от гротеска, от рассказывания советского анекдота, показать не завершенность, а ход процесса, его рост. Я хочу уйти от бытовых нагромождений, уйти к форме простой и ясной, не к примитиву и упрощенности, а к выявлению сложных и порою противоречивых ситуаций через зашифрование их в простую, очевидную и уравновешенную форму. <...> Характером музыки должен быть тот стиль музыкальной комедии, который так национально взглянул на свет в творениях Стравинского и Прокофьева»¹⁷⁸. Собираясь следовать путем Мейерхольда, ощущал ли Борис Глаголин всю двусмысленность своего положения. Ведь именно после премьеры «Воздушного пирога» Б.С. Ромашова Мейерхольд окончательно порвал с Театром Революции, «видя в этом спектакле бытовизм, „рыжковщину“, то есть отход от тех творческих принципов, которых Мейерхольд продолжал придерживаться»¹⁷⁹.

Предполагалось, что Глаголин станет главным режиссером, однако рассудить все должен был «Матрац», а тот действительно оказался «коварным»: «Автор Б. Ромашов написал пьесу, в которой не имел, что сказать. Вымучивал из себя какие-то анекдоты. В каждом последующем акте забывал о предыдущем. Нагромоздил завязку, не имеющую ничего общего с развязкой, если вообще можно говорить в этой пьесе о завязке и развязке»¹⁸⁰. Спасти пьесу не удалось никакими героическими усилиями, и премьера (24 апреля 1927 г.) превратилась в «Ниагару нелепостей и бессвязностей»¹⁸¹ с последующими организационными выводами. Управление московскими зрелищными предприятиями (УМЗП) не утвердило Б.С. Глаголина в должности главного режиссера Театра Революции. А летом был вынужден покинуть труппу и Матэ Залка.

В мае 1927 г. в газетах промелькнуло сообщение, анонсирующее на будущий сезон участие Б.С. Глаголина в работе Рабочего передвижного театра в качестве режиссера. Летом 1927 г. в Магдебурге была открыта большая театральная выставка, одной из главных тем которой стали новейшие театральные технологии. Среди ее гостей было немало и советских деятелей театра: А.И. Южин, А.Я. Таиров, Вс.Э. Мейерхольд. Собрался туда и Б.С. Глаголин. Вопрос о его поездке рассматривался 25 июня 1927 г. на заседании комиссии по проверке лиц, командированных за границу госучреждениями при секретном отделе ЦК ВКП(б). Ходатаем выступал Наркомпрос, а Глаголин представлял Театр Революции. Разрешение было получено. В том же решении фигурируют мейерхольдовцы З.П. Злобин, Э.П. Гарин, Х.А. Локшина, П.В. Цетнерович. Так в очередной раз переломилась жизнь Б.С. Глаголина.

После поездки в 1927 г. на театральную выставку в Германию Глаголин направляется в Нью-Йорк. 5 сентября 1927 г. Давид Бурлюк пишет Николаю Евреину: «Приехал Глаголин — красивый человек, ни слова на каком-либо [языке] кроме русского. Ты себе не представляешь, как трудно ему»¹⁸². Итак, 48-летний артист приезжает в США, не зная ни слова по-английски. Надо сказать, что он чувствовал себя не эмигрантом, а скорее колонистом, как и покровительствовавший ему в Америке

Давид Бурлюк. Первые два года он активно сотрудничает с просоветской газетой «Русский голос», где регулярно печатает театральные подвалы, написанные «боевым» слогом начала 1920-х гг. Наиболее характерные заголовки: «Американский цирк» (15 апреля 1928 г.), «Вокруг русско-американского театра» (22 апреля 1928 г.), «Орленев нервно заболел» (17 июня 1928 г.), «Театр надо раздеть» (2 сентября 1928 г.), «Театру Америки по пути с театром СССР» (7 октября 1928 г.), «Театр в деревне» (21 и 28 октября 1928 г.), «Репетиции для публики» (27 января 1929 г.), «Мобилизация театра» (29 сентября 1929 г.), «Театральный наказ» (6 октября 1929 г.).

Главный пафос его выступлений: «Русские в Америке не могут и не должны быть духовными паразитами. Их долг как вошедших в семью американского народа, систематически вносить свой вклад в жизнь великой страны. Интернационализм Америки, так же как и СССР, должен расти и крепнуть на почве здоровых национальных отношений и взаимного обмена ценностями культуры»¹⁸³. Свое участие в этом «обмене» Глаголин, естественно, полагал в создании русской труппы, но его надеждам не было суждено сбыться.

Тем не менее, поначалу его сценическая карьера складывалась вполне успешно. Не зная английского языка, он примкнул к труппе, где понимали русский, — знаменитому Еврейскому Художественному театру в Нью-Йорке. Здесь он поставил «Собаку садовника» Лопе де Вега (премьера — 20 октября 1927 г.). Художником стал его давний приятель Сергей Судейкин. Спектакль был сдержанно встречен широкой публикой, но поддержан «русской, еврейской, американской интеллигенцией», собравшейся на премьеру, и критикой: «Нельзя, однако, сказать, чтобы Б. Глаголин привез к нам что-нибудь новое, чего мы еще до сих пор не видели. Все эти полу-танцующие походки, беганье вверх и вниз по лестницам и по двойным платформам, цирковые прыжки, клоуничанье разного рода и все прочие экспрессии современного театрального искусства — нам показывал уже Вл.И. Немирович-Данченко, когда приезжал сюда с Музыкальной студией МХТ. От других экспонентов так называемого „синтетического“ театра мы тоже немало рецептов наслышались (и навидались) о ритме, темпе и тоне, без которых современный театр немислим (а какому театру это не нужно?) и т. д. и т. д. Не за новые идеи мы приветствовали Б. Глаголина, а за его явную способность преобразить идеи в действия, превратить теорию в практику. Научить всем этим новым приемам актеров, которые только что оторвались от „Дочерей Гринберга“, — для этого нужно большое умение, еще больше терпенья, нужна большая любовь к театральному делу, большая работоспособность»¹⁸⁴.

Затем последовал еще один спектакль в том же театре — «Отелло» (31 января 1929 г.), в котором были заняты звезды еврейской сцены: Отелло — Павел Баратов, Яго — Моррис Шварц, Дездемона — Силия Адлер.

Неудача ожидала Глаголина в спектакле «Принцесса Турандот» К. Гоцци, поставленном с американскими остатками труппы «Габимы». Премьера состоялась на сцене Метрополитен Опера в январе 1929 г., но спектакль продержался всего лишь неделю. Критика в том не винила режиссера, который «внес в постановку чопорной трагикомедии свежие и быстрые элементы музыкальной комедии, цирка, водеви-

ля; в еврейский текст — упоминание Сентрал Парка и ряд английских словечек»¹⁸⁵. Но, как заметил рецензент, «нынешний состав труппы не оправдывает репутации „Габимы“. <...> Танцы Вениамина Цемаха, декорации Анисфельда были чуть ли не единственными союзниками Глаголина»¹⁸⁶.

Если в 1928 г. Глаголин вполне искренне писал Мейерхольду о том, что мечтает вернуться в Россию, то последовавший „великий перелом“ многое изменил и в планах, и в мировоззрении. От былой лояльности советскому режиму мало что осталось.

В 1930-е гг. Глаголин переезжает в город Милуоки (штат Висконсин), где руководит группой актеров, скорее всего, любителей. Его работу этого времени практически невозможно проследить.

В 1939 г. до него дошли слухи о том, что оба сына погибли на финском фронте¹⁸⁷, которые глубоко потрясли артиста: «Глаголин решил отказаться от прежней жизни, уйти от бывшего себя в своеобразный род схимы и, отказавшись от людей, существовать среди цветов и растений»¹⁸⁸. Эту возможность дал ему Джеймс Глисонс (Gleasons), богатый голливудский актер, который поручил Глаголину уход за садом и предоставил сторожку на своей вилле.

Начиная с 1910-х гг. артист полюбил пьесу «Собака садовника» и, куда бы ни приезжал, первым делом ставил именно ее, иногда объясняя публике, что в спектакле не будет ни собаки, ни садовника. В конце концов, роль садовника появилась, оказавшись едва ли не последней в жизни Глаголина.

Внезапно обнаружившаяся смертельная болезнь (рак горла) вернула его в круг друзей и к писательской работе. В поисках внутренней опоры артист вновь возвращается к религии, его увлекает мифология «святой Руси»: «На пути к Святой Руси» (Голливуд, 1944). Углубляется в проблематику церковной жизни: «Признание патриарха» (Голливуд, 1945).

Театр Глаголина становится все более «бумажным»: «Слово за Распутина» (1945), «Путешествие по Шекспиру» (1946, на русском языке; 1947, на английском языке), «Исповеди актера» (1947). Последняя книга особенно характерна для Глаголина. Разослать свою «Исповедь» в гранках на отзывы, эти отзывы опубликовать и здесь же, на страницах брошюры, дать свой ответ и отповедь каждому рецензенту, — в этом своеобразная черта театрализованного и горделивого христианства Глаголина, где путь от покаяния до обвинения предельно краток.

В роли садовника артисту пришлось умирать. Каждый день у него шла горлом кровь. Около постели не было никого, кроме его последней подруги Мэри О'Дуаер. Где-то неподалеку, здесь же в Голливуде, жил Михаил Чехов, но, судя по всему, на чужой земле учитель и ученик отношения не возобновили. Борис Сергеевич Глаголин умер 13 декабря 1948 г.

В годовщину смерти артиста А. Мазурова в статье «Актер — искатель и мятежник» писала: «Для тех, кто знал Глаголина близко, было ясно, что его философско-религиозные искания на сцене не были результатом личной праведности, и искусство его не было отражением заповедей, заимствованных из жизни. Напротив, в

людском плане Глаголин часто нарушал традицию Добра, если она вставала на пути к его художественным заданиям. Добро было преимущественно темой его творчества. В результате, рядом с тонкими, трогательными героическими проявлениями, его людская биография полна срывов, отступлений и часто ничем не оправданного поведения. <...> Но за всю свою жестокость, за крутой нрав он платил с толикой. И вот уж кто подлинно не жалел себя, не ждал снисхожденья и встречал жестокость стойко и даже приглашал ее»¹⁸⁹.

Можно сказать, что жизнь Глаголина и была той самой шекспировской «краткой летописью своего времени», в которой общее было доведено до степени характерного и индивидуального.

Письма Б.С. Глаголина, адресованные А.С. Суворину, хранятся в фонде Суворина (РГАЛИ. Ф. 459. Оп. 1. Ед. хр. 929).

Письма Б.С. Глаголина, адресованные Вс.Э. Мейерхольду, хранятся в фонде Мейерхольда (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1376).

Архив Б.С. Глаголина с письмами адресатов пока обнаружить не удалось.

При датировке писем возникло немало сложностей. Дело в том, что автор ставил даты только в исключительных случаях. Конверты писем также не сохранились. Публикатору приходилось опираться на содержание писем, что далеко не всегда приводило к удовлетворительным результатам.

7 июля 1900 года
СПб., Васильевский остров
Средний пр., д. 32, кв. 26

Здравствуйте, Алексей Сергеевич,

Вчера я послал Вам рукопись¹⁹⁰... Актеры, я знаю, не из тех общественных деятелей, у которых принято гласным словом предварять публику о своих профессиональных программах. Положим, правда, что те из «наших» деятелей и повествуют о своих программах, на практике-то по ним не делают. Ну да, увы, это их грех. А актерам собственно особенно нужно бы выступать в печати. Имей в своем распоряжении актер *собственные* слова, *собственные* идеи, наконец, *свободное* вдохновение — не могло бы быть и речи о том, что в самом творчестве своем, нераздельно с художественной работой актер не может вполне выказать свою артистическую индивидуальность. Но ведь в действительности условия современного театра совершенно парализуют актера, как художника.

Выбор пьесы, распределение ролей, трактовка сюжета, стиль и детали исполнения *mise en scene*, обстановка зависят от антрепризы и режиссера; либретто пьес, т. е. слова, идеи, ремарки к тем и другим принадлежат авторам... Что же из этого остается на долю художника-актера? Да... *выполнение* требований всех этих могущественных групп. Говорить чужие слова, думать чужими мыслями, быть в окружающем, созданном по чужим предначертаниям — ведь это ремесло, и довольно низкого и тяжелого сорта.

Захочется иной раз, Алексей Сергеевич, сказать *свое* слово; хочется особенно тогда, когда надоест говорить *чужое глупое*; до того доходит, что говорить *собственные* глупости предпочтительнее... Это надо понять.

И вот обвиняют актеров за «отсебятины», за незнание ролей! Надо жалеть в актере, если он талантлив, художника, несчастного художника, которому по первому звонку режиссера необходимо вдохновиться или... стать ремесленником, чтоб одной техникой «взять» театр. И переход этот не даром дается художнику: пьют от этого актеры и кашляют скверно.

Да, так я вот о чем... Напечатайте мою рукопись (кстати, я голодаю), хотя бы с примечанием от редакции: «это глупые рассуждения, но они заслуживают внимания публики, так как принадлежат перу актера, одному из тех, что принуждены бывают говорить много чужих глупостей, которым вы, господа, хлопаете или шикаете. В них актеры неповинны, однако разыгрывают перед вами идиотов. Будьте же деликатны выслушать субъекта, который, может быть, еще ни разу в жизни не говорил собственные глупости. Внимание актеру, выступающему в действительно новой роли!..» и т. д.

Позвольте, одно уж к одному, — я забыл о гг. рецензентах и посетителях первых представлений; от них еще находится в крепостной зависимости актер-ремесленник... [не то, вообще — современный актер — *зачеркнуто*]. Ведь это биржа, якобы регулирующая

спрос и предложение театрального производства. Эти господа от избытка чувств шикают и хлопают в ладоши на спектаклях, заносят эти хлопки и шиканье на столбцы газет, эти господа читаются «большой» публикой и вот — они цари, диктующие условия мира невежественным актерам, выходящим к ним на поклоны с приложением рук к сердцу!

Господи! когда-нибудь ведь будет же театр, где актеры будут играть пьесы своего сочинения; где актеры будут настолько культурны, что будут в состоянии сообщать заменить собою антрепризу и режиссерство; где они будут играть только по свободному вдохновению и перед жаждущей толпой, толпой, которая будет смотреть на них не как на гаеров, продающих «все свое» для выполнения «всего чужого», а как на артистов «Милостью Божиею».

У греков [в] театре были драмы, трагедии — жертвоприношения. Неужели со смелой эллинской цивилизации более совершенной, христианской, и принцип служения новым богам должен измениться? Ведь только боги переменились, почему же надо служить новым богам не так же усердно? Актеры страдают за содержание пьес, страдают, стало быть, без вины. Дайте христианского содержания, новой красоты, и актеры будут по-прежнему жрецами.

Простите, Алексей Сергеевич, за [то, что] я было приехал из деревни к Вам поговорить: многое я узнал. Тоска безысходная.

Б. Гусев

2

2 сентября 1900 года
СПб.

Алексей Сергеевич!

Вы — лучший человек, которого я знаю. Я вместе с Апостолом Павлом молюсь за Вас.

Гусев Борис

3

2 декабря 1900 года
СПб.

Алексей Сергеевич,

Я не подписал протест против Лидии Борисовны¹⁹¹ и сделал это не потому, что подкуплен ее хорошим ко мне отношением. Я знаю по себе, как большинство бывает иногда жестоко к единицам. Не трудно было бросать в нас калошами, трудно было в то время стоять на сцене. В своей кратковременной жизни я ко многим относился дурно, не имея, как мне выяснилось потом, на это нравственного права, хотя причины и поводы всегда бывали налицо. Но их мало — необходимо право, право. Помню, давно на генеральной репетиции Вы назвали Яворскую «феей» Малого театра. Теперь Вашу «фею» жгут на костре, жгут то, чему поклонялись, и я уверен, что это

делают средние века, а не новое время. Говорят, что Дирекция в лице Якова Алексеевича¹⁹² объявила ультиматум: она или Яворская, т. е. хлеб или голод для актеров. И вот несчастные люди идут из-за насущного куска хлеба на преступление: бросают в своего товарища недостойные и недобросовестные обвинения. Прежде чем позорить Яворскую, нужно иметь неоспоримые доказательства — их нет, существуют только анекдоты, слухи и сплетни. Прежде чем обвинять Яворскую, нужно выслушать ее — здесь и этого нет. Обвинение такое я считаю недобросовестным. Евтихий Павлович¹⁹³, например, объявил, что «назовет всякого в лицо негодяем, кто посмеет оправдывать эту мерзавку»... «Неужели, — кричал он нам, — актеры будут такими холуями, что не возмутятся»... и т. д. Для огромного большинства всего этого оказалось достаточно, чтобы уверовать в вину Лидии Борисовны, но я предпочитаю лучше быть негодяем и холуем в глазах моего режиссера, чем в своих собственных.

Вся история с «Контрабандистами» мне представляется такой. Сидящие по ту сторону рампы при самом поднятии занавеса объявили нам войну, мы приняли вызов и стали бороться — и это не было нашей ошибкой. Но когда стало ясно, что наши противники даже не дают нам возможности защищаться нашим искусством, то мы были обязаны прекратить борьбу с неблагоприятным противником. Мы не должны были исполнять незаконные требования полиции. Но к стыду нашему мы с усердием их исполнили и тем тотчас же потеряли право обвинять в низости наших врагов. И вот теперь мы избрали, благо нам указали, единицу — Яворскую, для того, чтобы мстить за свой позор. Благодаря своей безличности мы не имеем смелости бороться с обществом, а берем личность, женщину, да еще артистку! Алексей Сергеевич! говорю я это и верю, что Вы тоже... что я только соглашаюсь с Вами.

Борис Глаголин

4

[Декабрь 1900 года]

Алексей Сергеевич,

По просьбе Якова Алексеевича я должен был расписаться в том, что «ни одного слова от него по поводу подписки против Яворской до сей минуты не слышал». Это совершенная правда, но так как Его Превосходительство¹⁹⁴ намерен воспользоваться как-то моим этим показанием, то я счел долгом после этого послать и Яворской точно такое же письмо, какое в начале всей этой истории адресовал Вам, Алексей Сергеевич, с подробным моим мнением. Таким образом, теперь мое личное мнение известно в равной степени обеим сторонам: и Вам, и Яворской. Я написал «Вам», нет, делаю оговорку — я уверен, что Вы лично выше всей этой истории, выше и «Ваших», и «Ихних». Естественно — правда и ни у «Ихних», и ни у «Ваших». И я не желаю служить ни тем, ни другим. Очень досадно, что Яков Алексеевич впутал теперь меня в эту историю с этим отображением подписи и свидетельства: я был принужден высказать свое мнение и Л.Б. Яворской, с которой так ссорится мое начальство.

Б. Глаголин

5

[Декабрь 1900 года]

Считаю нужным, Алексей Сергеевич, разъяснить Вам фразу, встречающуюся в моем к Вам письме * около имени Якова Алексеевича: «говорят дирекция, в лице Якова Алексеевича, поставила ультиматум — она или Яворская и т. д.» Я по совести не могу сказать, кто мне это именно говорил (*что мною заявлено Яворской*). Правда ли это или только слух, пронесшийся под влиянием страхов — судить не могу. Но факт констатирую: «говорили». Пишу Вам это, Алексей Сергеевич, на случай, если письмо мое будет фигурировать на собрании. Джентльменству «иных» я доверяю меньше, чем джентльменству «наших», к которым однако ни на минуту не причисляю ни Вас, конечно, ни даже и себя.

Б. Глаголин

6

[Декабрь 1901 — январь 1902 года]

Алексей Сергеевич,

Я отказался от роли в пьесе «Под белой лилией»¹⁹⁵ на следующих основаниях:

1. Я не считаю себя способным прилично исполнить ее.

2. Я вижу в присылке мне этой роли издевательство со стороны Карпова, который не так давно в присутствии товарищей заявил мне, что роль светского молодого человека в «Загадке»¹⁹⁶ он передает г. Дунаеву¹⁹⁷, как мне *неподходящую*. Свою наглость он подкрепил ссылкой на автора, г. Гольштейна, который одного с ним мнения.

3. Я не понимаю, почему я и только я должен быть вечной затычкой? Довольно я выходил и выхожу в «народе» для пущего галдежа-ансамбля! Я не фат и не хочу изображать всякую сволочь, не хочу стать полезностью на все руки, не хочу торжества Карпова, который при таком порядке дел скоро, очень скоро докажет всем, что я «ничто».

1. В труппе есть артисты, более меня подходящие к этой роли: гг. Северский¹⁹⁸, Дунаев, Степанов¹⁹⁹, Николаев²⁰⁰, Лебедев²⁰¹, Кубалов²⁰² и др. Правда, гг. Степанов и Николаев заняты в этой пьесе, но они играют роли, которые без ущерба можно передать гг. Лебедеву и Кубалову. Г. Северскому, конечно, Карпов не осмелится *предлагать* такой роли, хотя, конечно, он больше всего фат.

2. Да, наконец, я подряд занят во всех пьесах, не выхожу из театра и играю за одним исключением неподходящие роли, играю за больных и здоровых, переучивая по несколько ролей в одной пьесе. Да, наконец, довольно с меня этих ежедневных утренних репетиций — скандалов, бездарных репетиций! Вы поймите, как хорошо мне было вчера и сегодня поутру в Публичной библиотеке, где оставил месяц назад все мое вдохновение, всю любовь.

3. У меня болит нога.

* Давнишнее... по поводу «истории». Копию его я послал Яворской после того, как Яков Алексеевич взял с меня подписку. Вы получили *об этом* мое письмо?

Вы вольны, Алексей Сергеевич, заставить, приказать мне играть, но вы этого не сделаете! У Вас в глазах, в голосе, во всех чертах светится такая умная, приветливая старческая доброта — плод долгой жизни и умной жизни и талантливой... Всякий выбрал бы Вас с нежностью в «дедушки»! Не выдавайте, милый, хороший Алексей Сергеевич, меня Карпову с головой.

Ваш навсегда *Борис Глаголин*

7

[Ноябрь–декабрь 1902 года]

Алексей Сергеевич,

Столь недоброжелательный к «Новому времени» журнал «Мир искусства» в только что полученном мною № отозвался кратко о Вашей пьесе:

«На сцене Александринского и Малого театров пользуется успехом «Дмитрий Самозванец». Кому отдать пальму первенства — г. Суворину или г. Островскому, — мы затрудняемся».

Ваш *Б. Глаголин*

8

[13 декабря 1902 года]

Алексей Сергеевич,

Может быть, Вы правы, что я играл плохо. Т.е., может быть, правы те, что говорили Вам об этом. Но ни Вы, ни Ваши опричники с песьими головами не правы по существу. Я говорил с Вами пять минут и не успел ничего сказать — я глупею от неожиданных несправедливостей! Позвольте сказать теперь...

Я имел все причины, чтобы сыграть Самозванца в тысячу раз хуже, чем сыграл ²⁰³. Как актер малого опыта я, прежде всего, нуждался на сцене в хорошем режиссере — я был лишен его, потому что М.А. Михайлов ²⁰⁴, боясь поставленного Вами фельдфебеля, не вмешивался в режиссерство Евтихия. Как актер, задумавший по-своему роль, я нуждался в репетициях. Как актер, вступавший в готовый ансамбль 48 репетиций и 23 представлений ²⁰⁵! Репетиций, если Вам угодно, не было вовсе! На трех репетициях из всех четырех мои партнеры говорили только диалоги со мной и то шепотом, вприпрыжку, да вперегонку, со смешками и шутками. Большинство гг. участвующих я видел на репетициях только в лице г. Ставского ²⁰⁶. Домашева ²⁰⁷ ни разу не репетировала полным тоном, а на последней репетиции последнего акта она даже и не присутствовала. Не было ни одной репетиции в декорациях, обстановке и костюмах! С народом была только одна репетиция — это для новой-то редакции последнего акта! Я думаю, что я мог бы гораздо более смутиться предварительной рекламой, пущенной по адресу Домашевой в явный ущерб моей роли. Я думаю, что я больше занимался Вашей пьесой и ролью, чем мной Ваша пьеса. И больше настрадался я от роли Дмитрия, чем она от меня. До последнего дня я не знал, когда же, наконец, я играю Самозванца. А сколько я выстрадал

[60]

за эту неделю, когда Вы были в Москве и мне не давали Федора²⁰⁸, сколько я наслушался издевательств тишайшего Карпова и всего нашего милого ансамбля!..

Этот режим, который установился теперь, не приведет к добру. Нельзя, нельзя назначать палачей в сторожа в палату умалишенных на самолюбии людей. Среди нас, актеров, может царить только авторитет нравственный.

Почему я не мог бы сыграть роль Самозванца прекрасно? Потому, что я взялся за нее только после добросовестного изучения пьесы и исторических данных, которыми прекрасно (?) воспользовались другие при постановке? Потому, что я мучился, вынашивал роль, сомневался и решился играть только после долгих колебаний??

Вы и только Вы имеете право сердиться на меня, даже не вдаваясь в обсуждение невозможностей, которыми я был окружен. Ваша беспощадность мне даже нравится, так как я верю, что за ней кроется хорошее, любовное ко мне отношение. Вы надеялись на меня, Вы ждали лучшего, большего? Так почему же Вы не смотрели всего спектакля — ведь первое представление бывает только первым!! Для меня Ваша сердитость остается лестной и теперь, когда я обманул только надежды Ваших опричников. Их надежды я не думаю и впредь оправдывать, благо их и нет. Но Ваши, Ваши надежды, если только я не ошибаюсь в Вашем ко мне внимании, я оправдаю. Я верю в Ваше творчество, маститость Ваша здесь ни при чем — так поверьте же и Вы в мое. Я мог бы подарить всех рублем, и не моя вина, что не дарю всех и двугривенным!

Все это ужасно. И в голове у меня еще не просветлело, когда я теперь пишу это письмо. Я знаю одно: я хочу, чтобы все было хорошо и поэтому... Что поэтому? Я люблю наш театр и ему хочу, ему хорошего. Ну и себе. А Вам и говорить нечего. Мне ужасно обидно, что я не только не родня Ваш, но даже Вы и не расположены ко мне как к человеку. Если бы я был очень талантлив, я наверное не заботился бы об этом, а теперь мне горько, очень горько.

Ваш Б. Глаголин

Что-то завтра Вы пустите в «Новом времени»? Вы будете читать это письмо, а я Ваше «Новое время».

9

[14 декабря 1902 года]

Алексей Сергеевич,

Какая прекрасная, чудная, дивная рецензия!²⁰⁹ Мне стыдно, что я смел отчаиваться. Верно, что роль царя Дмитрия большая — она не дает ни минуты отдохнуть от внимания зрителей. И я был им счастлив и мечтал, что играю хорошо. Режиссера, по правде, не надо, но репетиции надобны. Проходить с Сувориным роль — это счастье, это необходимо, но не выгодно показываться ему черненьким. Благодарю крепко, крепко! Счастлив и бодр духом!! Сейчас иду играть «Петербургские труппы»²¹⁰ за внезапно заболевшего Дунаева. Прилагаю письмо. А также свой аттестат, о котором вспомнил только вчера, когда увидел Клавдию Ивановну²¹¹, обругавшую меня недоучкой-реалистом. Есть один вопрос, но не буду надоедать.

Ваш Б. Глаголин

Письмо мое не бросайте, а [отдайте] Василию²¹².

10 января 1903 года
СПб., Кирочная 3, кв.11

Алексей Сергеевич,

Очень прошу Вас напечатать в «Новом времени» несколько моих строк. Я не стал бы их печатать, если бы получал только одни хвалебные письма. Защитить себя от упреков — мое право. И сделать это гласно — тоже мое право, так как я заслужил упреков этих на поприще общественном.

М.Г. г. редактор,

Многих смущает то обстоятельство, что я изображаю царя Дмитрия в пьесе А.С. Суворина брюнетом, в то время как пятеро других петербургских Самозванцев играют эту роль в рыжих париках по установившейся традиции. Смею уверить моих корреспондентов (которым считаю возможным ответить только по одному этому пункту), что, помимо стремления к «театральной прекрасности» и «оригинальничания», я имею на это некоторое основание. У Петрея ²¹³ сказано, что Самозванец «был смугл лицом, волосы имел черные, рост средний» и пр. О смуглости Дмитрия Царевича свидетельствовал и Аренд Клаузенд, бывший при Царских Аптеках 40 лет. А смуглость один из характерных признаков черноволосых людей. Сохранить в данном случае исторический колорит показалось мне интересным и более удобным именно на основании этих, может быть, единичных свидетельств.

Прим. и пр. * артист Малого театра *Б. Глаголин*

9 апреля 1903 года
Витебск. Гостиница «Бристоль»

Здравствуйте, Алексей Сергеевич,

Пишу Вам из Витебска. Здесь нас встретили очень холодно — первый спектакль 7-го дал всего 280 рублей, но принимали «Детей Ванюшина» ²¹⁴ на ура после третьего акта. Второй спектакль «Чужие» ²¹⁵ дал сбору уже 450 рублей... Сегодня третий спектакль — не знаю сколько еще даст. Такие сборы, во всяком случае, не убыточны для товарищества ²¹⁶. Но что так хочется Вам сообщить — это, что Михайлов превзошел самого себя. Это могучий талант, и как тоскливо, что ему много лет. Какой подъем! Я никогда не видал ничего подобного и не подозревал. Михайлов на десять, двадцать, сто голов выше всех наших, выше К. Яковлева ²¹⁷, например, которого почему-то мы все стали считать за наиболее талантливого. Встреча Михайлова с приятелем в «Чужих» — нет слов описать впечатление... Театр плакал и вместе смеялся... *весь* театр. Михайлов как-то вырос, какой-то другой, энергичный, мощный, а всегда он обыкновенно дребезжит, юродиво ковыряет

* Примите заверения в совершеннейшем к Вам почтении и прочее (*старинная формула вежливости*).

сердце... А тут, понимаете, красив, не только трогает, но прямо потрясает! Я думаю, это оттого, что с ним нет жены, которая, может быть, и бережет его от пьянства, но и тяготит и угнетает душу... Он счастлив, как ребенок, плачет от счастья, успех его поразил — у нас ничего подобного он не видел. Городской голова и губернатор посетили оба наши спектакля, пожелали познакомиться с труппой и наговорили нам много лестного по Вашему адресу, как главы театра. Однако хозяин нашей гостиницы, еврей, не получает «Нового времени», и я не знаю: напечатали Вы, Алексей Сергеевич, объявление о моей новой книге? Может быть, Вы затеряли мое письмо, где был приложен текст объявления? А может быть, уже напечатано объявление? Я ужасно беспокоюсь и насчет аванса: Вы уедете и без Вас мне его не дадут... На что же я буду жить с семьей? Я давно написал об этом Якову Алексеевичу Плющевскому-Плющику. Он обещал мне переговорить с Вами — говорил ли? Все-таки хочется в Петербург — здесь совсем не празднично, в Витебске: все какие-то хмурые, да и народу-то по улицам мало, мало и пьяных. Электрический трамвай ходит пустой. И все евреи, евреи, евреи! Холмская²¹⁸ по-прежнему тетеха, играет неважно. Был ли у Вас, Алексей Сергеевич, ученик драматических курсов Лось²¹⁹? Ах, как вообще мне нужно в Петербург. Должно быть, я действительно, наконец, люблю Танюшу!

Ваш Б. Глаголин

И всегда-то по чему-нибудь я тоскую!

12

[28 июня 1903 года]

СПб., Кирочная 3, кв.11

Алексей Сергеевич,

В ежедневно-глупой газете «Зря» напечатана такая моя умная статья²²⁰. Не могу жить без Танюши и еду 15-го августа в Ялту. Не будете ли Вы к тому времени в Феодосии? Все эти дни усердно занимаюсь вместе с Анной Прокофьевной в библиотеке²²¹. Прочел все Ваши статьи о Шекспире. Какие хорошие статьи! Например, о «Юноне Гамлете»²²²... Какая-то старушка угощает меня всегда чаем. Какое сам к себе чувствуешь почтение, когда занимаешься в такую охотку. Мою большую статью об Иоанне — историческая справка — приняли в журнал «Звезда» и поместили с иллюстрациями²²³. Вчера играл и, кажется, недурно Праксителя во «Фрине»²²⁴ в Озерках. Представьте, Некрасова-Колчинская²²⁵ играла прилично! Понравился мне тоже какой-то Левандовский²²⁶ в роли Геперида, что у нас играл Я.С. Тинский²²⁷... Такой задушевный молодой актер... из провинции. Принес мне некто пьесу Мирбо для Вас, но я решил передать ее Вам при свидании в Феодосии. Пьеса называется: Octave Mirbeau «Le portefeuille», comédie en un acte *

Я заказал себе у Лейферта²²⁸ костюм Гамлета²²⁹. Текст свой я сверил, согласно Вашему указанию, с переводом Кетчера²³⁰. Сделал много исправлений. Жалею, что немного язык у него прямолинейный. Прочел Стороженку²³¹.

Ваш Борис Глаголин

* Октав Мирбо «Бумажник», комедия в одном акте (фр.).

[Осень 1903 года]

«П.М. Третьяков никогда *не боялся молодости* и таланта. Если он видел, что молодой художник талантлив, он смело приобретал его, *хотя бы и не особенно удачные* вещи. Он *верил таланту* и ясно сознавал, что, оказав молодому художнику свою нравственную поддержку, он тем самым содействовал развитию его дарования»... (Хроника журнала «Мир искусства», 1903 г., № 8, статья Д. Философова).

Алексей Сергеевич!

Как это хорошо! Это про Вас... Только в минуты пустозвонства Вы бываете жестоки ко мне, но Вы никогда не только не оскорбили во мне минут тоски и сомнений — Вы всегда угадывали их инстинктом, сочувствовали, поддерживали, ободряли доверием, Вы верили в меня, и я уходил от Вас тогда счастливым.

8 ноября 1903 года
СПб.

Алексей Сергеевич,

Ваши последние статьи передаются по телеграфу — таково их значение и интерес. Поэтому вот и обидно, что Ваша сегодняшняя статья положительно вводит в заблуждение всякого, кто не знаком с Вашими взглядами на «просвещенный абсолютизм»²³². Прямой и откровенной его исповедью веет ото всей Вашей пьесы «Царь Дмитрий». Дмитриева «весна» по правде благодарная, это родной разлив, но она ли перед нами? И не придет ли наша весна самозвано? Вашей предыдущей и [пред] предыдущей статьями Вы воспламенили, согрели, отогрели многих! Говорите, Алексей Сергеевич, говорите о весне — кругом такая зима... Но не говорите, что весной так же холодно, как зимой, что Государь и Отечество — синонимы Николая и Правительства. А по Вашей сегодняшней статье можно полагать, что Вы именно так говорите. Не говорите так — это холодно. Ради Бога, не сердитесь на меня... Вы не хотите, а ведь я всегда Ваш, всей душой.

Ваш Б. Глаголин

[К письму прилагается газетная вырезка от 3 (16) ноября 1903 года]

Телеграммы «Одесских новостей»

Петербург. Характерная полемика возгорелась между Сувориным и кн. Мещерским²³³.

«Дойти до старости, говорит кн. Мещерский, и менять каждый день рубашку, если есть на то средства, очень похвально, но менять каждый день убеждения — не только не похвально, но и смешно, и грешно, когда этими убеждениями надо делиться с другими». А.С. Суворин отвечает: «Я никогда не был поклонником господ, которые говорят: „надо похерить“. Я любил и люблю реформы шестидесятих годов: и 19 февраля, и земские учреждения, и новый суд, и апрельские законы о печати, — и думаю, что в современном неустройстве, о котором теперь говорят

так часто, эти реформы ничуть не виноваты. Как в жизни земли, так и в государственной жизни есть времена года, но времена года государственной жизни не имеют правильных периодов. У меня длинный опыт, и он говорит мне ежедневно, что наступает весна русской жизни, и я нисколько не боюсь этого и не вижу в ее признаках тех опасностей, которые бы нам серьезно грозили, ибо всяческие опасности возможно предупредить не средствами господ „херов“, а разумным творчеством, и я за это творчество, за творчество сверху, не снизу, — не разрушительными силами, а умом и опытом благороднейших явлений русской истории, — древней и новой. Я верю в русский ум даже в весеннем разливе, и я не был бы русским, если бы осмелился думать, что вся премудрость заключается в слове „похерить“. Всякий правительственный почин в приглашении земских сил себе на помощь во мне находит полнейшую симпатию, и я думаю, что это приглашение не должно быть формальным». Остановливаясь на заседаниях комиссии о центре, Суворин восклицает: «Идет весна, и я желаю ее от всей души».

15

[Осень 1903 года]

Алексей Сергеевич,

Я в достаточной степени освоился с ролью Гамлета. Прошу теперь Вас поставить пьесу на один из предстоящих утренников²³⁴. Заметьте: если мы будем пробавляться одними «Детьми Ванюшина», то вскоре опять утратим утренники. Посылаю Вам суфлерский текст и роли. Хотелось бы показать Вам костюм, прочесть кое-что из роли и вообще поговорить, но с некоторого времени побаиваюсь подниматься к Вам. Однако жду внизу. В душе нет помина былой мелодраматичности. Горжусь: все время, пока Вы были в Феодосии, я сдерживал ее в груди. А теперь... приехал барин — барин все рассудит. Да ведь и все вздохнули и все повторяют: «Ну, теперь старик приехал!» А казалось, что им старик?

Ваш Б. Глаголин

P. S.

Клавдий — Яковлев... Михайлов

Гертруда — Холмская

Полоний — Михайлов... Быховец-Самарин²³⁵

Лаэрт — Лось

Офелия — Музиль²³⁶... Мирова²³⁷

Горацио — Дунаев

Розенкранц — Мальский²³⁸

Осрик — Мячин²³⁹

Тень отца — Бастунов²⁴⁰...

Актер — Хворостов²⁴¹...

Могильщик — Тихомиров²⁴²...

16

Алексей Сергеевич,
Как Вам представляется такое распределение ролей?..
Клавдий — г. К. Яковлев
Гертруда — г-жа Холмская
Тень Отца — г. Бастунов
Полоний — г. Михайлов
Лаэрт — г. Лось
Первый Актер — г. Хворостов
Розенкранц — г. Мальский
Осрик — г. Мячин
Первый могильщик — г. Тихомиров
Горацио — г. Дунаев
Офелия — г. Музиль

Почему принято Клавдия давать драматическим резонерам, людям обыкновенно с фигурой героической? Разве он так аттестуется в трагедии? Тень отца должна быть фигурой!

Ваш Б. Глаголин

17

[10 декабря 1903 года]

Алексей Сергеевич,
Сегодня в 3 часа назначен Карповым смотр декораций «Гамлета» по моему списку... Конечно, забракует!
Сейчас я написал Виктору Петровичу ²⁴³ об этом, написал ему и то, сколько я выстрадал сегодня.
Нет сил писать об этом вторично Вам.
Вы свидетель, Алексей Сергеевич, своим непрошеным советом Вам я старался смягчить неприятность заметки, хотя неприятность эта нужная, полезная, заслуженная Карповым! Я *щадил* его нелепое властолюбие. За мою деликатность — человек обязан ее *чувствовать* — он набросился на меня, как собака. Еще день и я пристрелю его, как бешеную тварь.
Я уже играю Гамлета! Тень отца, на которую я не надышусь, — это Вы; Клавдий, укравший Вашу власть, — Карпов; Полоний — лиса Михайлов; Розенкранцев и Гильденстернов в труппе хоть отбавляй, и все они дерутся рапирами, отравленными Карповым... Гертруда, малодушно отдающаяся Карпову, это — Ваш сын Михаил Алексеевич ²⁴⁴.

Вот что пришло мне сейчас в голову: дайте мне работу, я брошу сцену! Хотите, я соберу материал к 10-летию театра, которое будет в 1904 году? Дайте мне работу, ведь нужный же я человек в чем-нибудь? Прежде чем сказать: «прощай и помни обо мне!» — Вы должны мне открыть глаза и поддержать в борьбе за Вас же.

18

[10 декабря 1903 года]

Алексей Сергеевич,

Смотр прошел благополучно, как я не ожидал. Чудеса! Карпов был прямо мил! Господи, я так отходчив сердцем, что верю в отходчивость и других. Был Михаил Алексеевич и Виктор Петрович — присутствие их и спасло «Гамлета». Декорации чудо какие! Я живой человек и могу работать. Относительно «Бедного Генриха» Вам, конечно, все известно. Прилагаю заметку и прошу Вас поместить ее в «Новом времени» — она одобрена Виктором Петровичем. Вчера я плакал, а сейчас безумно счастлив.

Ваш Борис Глаголин

19

[После 11 декабря 1903 года]

СПб.

Алексей Сергеевич,

Сегодня в «СПб. ведомостях» напечатано следующее мое письмо в ответ на грубую выходку этой газеты в № 337.

Ваш Б. Глаголин

[Газетная вырезка]

Письмо в редакцию

«Эскизы» г. Зигфрида ²⁴⁵ в № 337 «СПб. ведомостей» взволновали меня; мне хочется сказать по поводу них несколько слов... Прежде всего, обидно звучит их пренебрежительный тон по отношению ко всей 10-летней деятельности нашего театра. Затем, если представление «Бедного Генриха» ²⁴⁶ было действительно потехой над искусством Гауптмана, то справедливость требует сказать, что начало этой потехи положено не на утреннике 7-го декабря, а значительно раньше, так как театр Литературно-художественного общества кроме «Сна услады» ²⁴⁷ и «Падших» ²⁴⁸ показал русской публике впервые на своих подмостках Гауптмана, как автора «Ганнеле» ²⁴⁹, «Потонувшего колокола» ²⁵⁰, «Больных людей» ²⁵¹ и «Крамера» ²⁵²... Причем к сведению г. рецензента должен сообщить, что я, исполнитель Генриха фон-Ауэ, не «первый попавшийся актер, который в обыкновенное время занят в труппе на вторых ролях и привык играть вещи несложные да немудреные», а исполнитель многих главных ролей классического репертуара, в частности, и того же автора. Так, в «Потонувшем колоколе» я играл литейщика Генриха, а в «Ганнеле» — странника Готвальда. То же можно сказать не только про г-жу Озерову ²⁵³, но и гг. Быховца-Самарина и Тихомирова, из которых первый долгое время был режиссером нашего театра и поставил все перечисленные пьесы Гауптмана — конечно, в сотрудничестве с кружком литераторов, являвшихся в то (до-карповское) время всегда «своими лицами» в общей работе суворинского театра. Г. Тихомиров, занимающий почтенное положение в нашей труппе, известен как незаменимый исполнитель гауптмановского каменщика Матерна. Что касается остальных исполнителей, участвовавших

[67]

в утреннике 7-го декабря, то о них г. Зигфрид мог бы сказать, что это — все молодежь, но почему они — «первые попавшиеся»... не понимаю. Г. Зигфрид не прав в своем предрешении против состава исполнителей.

Не прав он и свидетельствуя, что «Бедный Генрих» готовился на скорую руку, «где-то под лестницей»... По правде могу уверить, что ни одна еще пьеса не давалась нам так тяжело! И переводчиком, и режиссером, и исполнителями было потрачено немало напряженного лихорадочного труда... может быть, тщетного, но все затраченного. Поэтому отмечать его отсутствие, по-моему, неосторожно — как неправдой было бы с моей стороны говорить о том, что г. Зигфридом на скорую руку написан его «эскиз», что и писал-то он его где-то на редакционных задворках. Достаточно того, что я укажу г. Зигфриду на его неосведомленность, как на недостаток его литературного труда. Я надеюсь, что только следствием простой неосведомленности автора явилось его неуважение к нашему труду, к труду нашего театра. Вот почему мне больше обидно за г. Зигфрида, который «разделал» нашего «Бедного Генриха», чем за Г. Гауптмана, над которым якобы потешался я и мои товарищи по сцене.

Борис Глаголин

20

[16 февраля 1904 года]

Последним маленьким письмом Вы подготовили меня к приказу Стесселя²⁵⁴, который сейчас вечером напечатан в «Руси». Тот же призыв к подвигу! Страшно читать и приятно до горячих-горючих слез.

Б. Глаголин

[Газетная вырезка]

Порт-Артур, 15 февраля (соб. кор.) Опубликован приказ коменданта генерала Стесселя от 14 февраля: «Славные защитники крепости и укрепленного района и население области, обращаюсь к вам со следующим: по назойливости, с которой неприятель ведет атаки и бомбардировки против крепости и различных бухт полуострова, заключаю, что он намерен высадиться на полуострове и попытаться захватить крепость, а в случае неудачи, попортить железную дорогу и уйти. Помните, что захват Порт-Артура они считают вопросом национальной чести. Враг ошибется, как уже во многом ошибся. Войска твердо знают, а населению я объявляю, что отступления не будет. Потому, во-первых, крепость должна драться до последнего, так как я, комендант, никогда не отдам приказ об отступлении; а во-вторых — потому что отступить некуда. Обращая на это внимание более робких, призываю всех к тому, чтобы прониклись твердым убеждением необходимости драться до смерти. Человек, который решился на это, страшен. Он дорого продает жизнь. Кто же без драки, думая спастись, уйдет, тот сам себя не спасет. Идти некуда: с трех сторон море, с четвертой будет неприятель. Драться надо. Тогда противник со срамом уйдет, и будет вечно помнить трепку от русской доблести, при которой, уверен, каждый русский будет биться, забыв о возможности отступления. Помните: вечная память убитым, вечная слава живым.

21

Письмо в редакцию

М.Г. редактор,

В отчете «Нового времени» о спектакле, данном в пользу Театрального Общества в Мариинском театре, напечатаны, между прочим, следующие строки:

[Газетная вырезка]

«Актеры, в пользу которых был устроен этот спектакль, вероятно, получают тысяч десять. До войны они чувствовали себя героями. Они составляли целую армию, для которой во всех углах построили казармы, то есть театры. Теперь они много потеряют. Явятся другие, настоящие герои».

На днях, приветствуя от лица Малого театра Е.Н. Гореву²⁵⁵, я сказал несколько слов, как мне кажется, протестующих против этих странных строк...

«Елизавета Николаевна, все мы всею душою на театре военных действий, с трепетом ждем мы каждую минуту вестей с Дальнего Востока, от героев колоссального театра, на который обращены взоры всего мира. Но и в эти великие мгновения сограждане не забыли Вас и пришли благодарить и поздравлять. Вы тридцать лет играли на сцене, воодушевляли зрителей всевозможными героическими историями, историями подвигов человеческой души, — и поэтому-то теперь, когда героев родит только война, Вы и удостоены триумфа и стали героиней не только по амплуа. Вы победоносно окончили свою 30-летнюю войну, Вас не взорвало своею собственной миной, вы быстро чинили пробоины, нанесенные вражеской рукой, и Ваш талант не затонул — он благополучно воевал и на дальнем Западе и на Дальнем Востоке. И вот, Елизавета Николаевна, и мы, Ваши товарищи по сцене театра Литературно-художественного общества, приветствуем Вас и венчаем. С горькой иронией говорят в актерской среде, что только первые тридцать лет тяжелы на сцене — ну, так пусть же легко и радостно будет для Вас Ваше второе тридцатилетие».

Прим. и пр. *Борис Глаголин*

22

[1904 год]

Алексей Сергеевич,

Я решил немедленно ехать на Восток. Время жить и умирать. Позвольте при Вашем содействии устроить мои дела. У меня остается семья: жена и трое детей. Им надо оставить денег. Деньги должен дать мне авансом театр. Если меня убьют — долг театру выплатит мой отец, а Вы мне простите типографский счет. Я переговорил с Дирекцией относительно будущего сезона. Мой оклад, который не увеличивался два сезона, должен быть повышен до 400 рублей в месяц: такой оклад мне может открыть кредит в театре до 1000 рублей. Жду Вашего утверждения. Я должен взять 280 рублей на дорогу из этой тысячи, а остальные 720 рублей прошу выдавать ежемесячно жене моей по 120 рублей. Жду ответа, а там приду проститься.

Ваш *Глаголин*

[69]

21 июня 1904 года
Ялта

Алексей Сергеевич,

У Г. Ибсена в пьесе «Бранд» * есть такое место: «подумайте, Господь хочет извлечь вас из тьмы; — всякий народ, в котором сохранилась хоть искра жизни, — как бы он не был рассеян и слаб, — почерпает новое мужество и силы из бедствий и горя. Павший дух поднимается соколом вверх, перед ним открываются новые блестящие горизонты; слабая воля получает опору и смело глядит на борьбу в ожидании победы; *но если нужда не возбуждает в народе благородных порывов, этот народ недостоин спасения!*»

Это я выписал ²⁵⁶ к тому, что здесь на юге как-то странно. Война больше чем непопулярна. В Харькове Государя встречали гробовым молчанием, мобилизации подчинялись со скрежетом зубовым. Приписывают к безопасным районам и говорят — сам слышал — об этом позоре во всеуслышание. Прочел сегодня о Вашем союзе с англичанином. Спросите о новинках английской сцены: нет ли нового «Нового мира» ²⁵⁷. Ах, почему бы не поехать с «Самозванцем» за границу! Какой успех имел «Самозванец» в Пскове... Прочел, Е.П. Карпов написал великосветскую пьесу ²⁵⁸? Встречаюсь здесь с В.П. Бурениным. Завтра читаю на концерте в пользу местной санатории. Болею душой за мой брошенный Лужский театр ²⁵⁹, возвращаюсь послезавтра. Алексей Сергеевич, Вы придумали что-нибудь для сезона? Если придумали, то не забудьте, что у меня ничего нет... Относительно утренников у меня, положим, есть кое-что...

Ваш
Борис Глаголин

[После 20 октября 1904 года]

Алексей Сергеевич,

Я плохо совсем себя чувствую, простудился что ли. Поэтому пишу о деле.

Вчера приехал мой младший брат, вольноопределяющийся 107 армейского пехотного полка 40 дивизии. В среду он должен вернуться обратно в г. Бобруйск, чтобы 5-го декабря выступить на Восток. Мне хочется снарядить его в это 40-дневное путешествие в неизвестность, купить ему две смены шерстяного белья, две пары теплых сапог, папаху, дать в дорогу денег, устроить для его товарищей по гимназии прощальную пирушку — одним словом сделать все, что могу, чтобы облегчить и скрасить ему непривычный для него солдатский обиход. Отец зарабатывает в «СПб. ведомостях» только на квартиру... Так как я из своего жалованья недавно сшил для «Волчонка» ²⁶⁰

* Полное собрание драматических произведений Г. Ибсена в 2-х томах в переводе М.В. Лучицкого, изд. Ф.А. Иогансона. Киев, 1901. Т. II. С. 311. (Прим. Б.С. Глаголина).

на 200 рублей костюмов, а из того же жалованья у меня вычитают аванс, взятый на Лужское предприятие, то я прошу разрешить мне аванс в 200 рублей в счет авторских % моей новой одноактной пьесы «Бессмертие», которую я на этой неделе представляю на Ваше рассмотрение. Если же она окажется ненужной и невозможной для постановки, то я аванс выплачу вычетами.

Ответа на письмо ждет моя сестра.

Ваш
Глаголин

25

[4 ноября 1904 года]

Сейчас из театра, Алексей Сергеевич! Играл царя Федора. Успеха много, а удовлетворения... Хочется играть эту роль еще и еще — она мне только улыбнулась еще — вот какое чувство... С одной буквально репетиции трудно войти в сыгравшийся ансамбль. Играл я неровно, боязливо, сам себя прятал, но местами не досадовал на себя и забывал об Орленеве.

Алексей Сергеевич, поставьте «Федора» в четверг вместо «Волчонка»²⁶¹. Кассир уверенно говорит, что «Волчонок» больше 170 р. не даст, «Царь Федор», по его мнению, во всяком случае даст больше. Участвуют в «Волчонке» все очень неохотно... «болтают»... мне так прямо горько играть его: думают, что из-за меня «Волчонок» не дает сборов. Если Вы сегодня же сделаете поправку в репертуар — это лучше, чем дожидаться среды и узнать о болезни, например, Музиль и тогда поставить «Пожар Москвы»²⁶².

Ваш
Б. Глаголин

26

[Январь 1905 года]

Алексей Сергеевич,

Первое мое убеждение, что наша труппа нуждается в свежем, интеллигентном притоке новых сил — для этого необходимо ее сокращение в самом значительном числе. Новые условия ведения дела требуют и новых людей; репертуар, который несомненно примет характер публицистический, потребует более подготовленных к ним исполнителей, людей школы, людей, не отвыкших работать. Труппа с выработанными шаблонами игры необходима только при отсутствии режиссера. <...>

Некоторым из гг. артистов и артисток, например, Бастунову, Озеровой, Горцевой²⁶³ я предложил бы сбавить жалованье с тем, чтобы они за каждый спектакль, в котором принимают участие, имели бы право кроме жалованья получать еще и разовую доплату — таким образом, они могли бы *при полезности своей* заработать свое прежнее жалованье.

[Январь 1905 года]

Алексей Сергеевич,

Мы были у Вас три раза — Вы нас не приняли... Завтра заседание Дирекции. Что же, наконец, делать? Когда можно видеть Вас, чтобы передать выработанные предложения?

Председатель комиссии: *В. Миронова*²⁶⁴

Секретарь комиссии: *Б. Глаголин*

Члены комиссии:

*М. Михайлов, Н. Музиль-Бороздина, Ив. Судьбинин*²⁶⁵, *Я. Тинский*

[1 февраля 1905 года]

Алексей Сергеевич,

Вчера комиссия делала доклад общему собранию о своих работах и сообщила ему о Вашем согласии на реформы и их дальнейшую разработку. Общее собрание постановило благодарить Вас за внимание к нуждам театра и просить о сокращении труппы в наиболее скором времени: трудно жить и играть в сомнениях за свою судьбу. Поведение Е.П. Карпова и Я.А. Плющевского еще более усиливает волнение труппы. Необходимо сообразить состав комиссии по урегулированию окладов, по сокращению труппы и по составлению проекта Договора. Кроме нас, артистов, этого ждут и П.П. Гнедич²⁶⁶, В.П. Далматов, З.В. Холмская, В.П. Буренин, А.Н. Маслов²⁶⁷, выразившие свое желание поработать над инструкциями Советам...

Вчера на собрании я, как секретарь, читал труппе наши предложения, многие их записывали и, очевидно, следствием этого явилась в «Наших днях» статья о «Реформах Малого театра»²⁶⁸ — *я к ней не имею никакого касательства*. А так как она в своих последних пунктах (9 и 10) и не правдива, то я должен буду напечатать в «Театре и искусстве» наши предложения полностью... Если, конечно, Вы позволите! Я предполагал просить Вашего разрешения напечатать протоколы комиссии, собраний, и будущих и прошлых, отдельной брошюрой для своих и театральных людей. Теперь пришел черед работы не такой страстной, но и с этой работой нельзя не торопиться. На пути может быть много препятствий — наш опыт есть первый опыт разработки «своего» дела «своими» силами. Очень хотелось бы сказать Вам несколько слов лично.

Ваш *Б. Глаголин*

[После 12 февраля 1905 года]

Алексей Сергеевич,

Был в театре. Ну, уж и новости! Карпов прочел мою речь, напечатанную неизвестно кем в «Театральной России»²⁶⁹. Только теперь она на него воздействовала. Сегодня

ня утром он перед всей группой осыпал меня клеветами, сообщил артистам, что все реформы провалились и что: «вы теперь, голубчики, в моих руках!...». Была даже истерика. Теперь он по очереди упрасивает всех выразить несолидарность со мной и протест. Вспоминаю времена Яворской! Наша комиссия сейчас собирается в экстренном совещании, чтобы прекратить, наконец, интриги Карпова. Нельзя же спокойно работать, когда... Несмотря на весь ужас, я спокоен и могу по-прежнему корректно говорить и думать. Воображаю, чего не наклевещут на меня они сегодня... Я — здесь.

Ваш Б. Глаголин

30

[Конец февраля — начало марта 1905 года]

Алексей Сергеевич,

На подлинном собственной рукой Вы начертали: «я такого условия с Вами не заключал». Совершенно верно: не заключали. Напрасно утруждали себя, напрасно четыре дня об этом обстоятельстве Вы вспоминали, а я напрасно томился эти дни в ожидании Вашего ответа. Да, да, не заключали; Вы никогда не заключали со мной никаких условий, поэтому-то каждый год, формальностей ради, требовали, чтобы я представлял Ваши «записки», подтверждающие мои требования. И эти «записки» всегда мною немедленно в контору театра представлялись, и благодаря им я ежеступно существовал. В этом году я обратился к Вам за «запиской» по примеру прошлого. Мне думалось, правда — правдой. Думалось, что в настоящее время я более чем когда заслужил пост. Оказывается, я заслужил поистине пост и анафему. Мне стыдно и теперь писать о заслужении. Я написал Вам тогда только, что я в нужде, что мне довольно горя и наказаний. Ведь я не предполагал, что в это время Вы, [относясь] ко мне как к родному, обзываете меня сукиным сыном и всячески (чему Тинский — свидетель), что Вы в это время пишете покаянные письма Карпову. [С ними знакомятся] театральные [людишки] от «Лейкера» и «Вены». Нехорошо, Алексей Сергеевич! Из-за Вас я оскорбил когда-то отца, променял его на Вас, любил Вас, хотел взять все неприятное за Вас, каким-то брандером ²⁷⁰ был в Вашей комиссии. А Вы лгали мне, когда хвалили мою энергию, сообразительность, поощряли мое литературное призвание, говорили, что я трудолюбивый. И Вы же, вместо [того] чтобы оценить мою деятельность и преданность, испытываете их — Вы оттолкнули меня. После того ужасного письма я все ждал, что Вы раскаетесь. Нужды нет, что мальчишка перед Вами. Вы изрыгнули тогда чудовищную неправду. Я в тихом ужасе от нее просидел две недели, ничего Вам не ответил. Вы и этого не поняли, а я тогда же в одиночку стал дальше разрабатывать нашу реформу. А заметили, что Вы сделали, парализовав меня? Вы уничтожили комиссию, и реформы обратились в фикцию. Вы этого и хотели? Что я люблю только рекламу — в этом меня бесстыдно уверял Карпов в течение 5 лет, в это время Вы уверяли меня в моих силах, в моей порядочности. Бедный, бедный Алексей Сергеевич! Вы так отвыкли от похвал, что эти несколько слов в моей речи, которые едва-едва скрашивают горечь моих упреков, Вы приняли

за лезть. Эх, и устал я с Вами со всеми за это время! Даже никакой реабилитации не хочется. Бездеятельный, ничего не надо Вам. Дурак я, дурак. И [как] всегда поверил. Ах да: мне 100 рублей по Вашей подписи не выдали, а к Плющигу я не пойду. На Плющевского я подаю жалобу за ложный донос, а на заседание Театрального Общества поеду с револьвером.

Б. Глаголин

Алексей Сергеевич, вот видите, меня с Вами связывает что-то большее, чем контракт Малого театра. Я только что подписал условие с Н.И. Соболевичевым-Самариным²⁷¹, и буду служить зиму в Саратове²⁷². Теперь Вы меня не можете заподозрить в искательстве... И теперь я от всей души просил бы Вашего прощенья! Если бы только понимал, чем же я виноват *перед Вами*? Но, вот ей-Богу, не понимаю. И Вас не виню, потому что верьте мне, милый Алексей Сергеевич, я люблю и любил Вас всегда искренне. Не одна «благодарность», не это хамское чувство диктует мне и это письмо! Можно мне прийти к Вам? Я так рад, что между нами нет теперь Малого театра!

Ваш Борис Глаголин

P. S. Ах, вот это письмо, которое я написал Вам сгоряча и взять успел обратно. Вот, даже в отчаянные минуты я был порядочен. И теперь: по постановлению бывшей комиссии я обязан оттиснуть протоколы наших заседаний. Увидите: я сделаю это так, как не сделал бы и раньше.

31

[Март 1905 года]

Алексей Сергеевич, я три раза был у Михаила Алексеевича, три раза был у Вас... Неужели шесть лет веры в Вас не дают мне права просить пощады моему самолюбию. Мне необходимо ликвидировать свои денежные счета с Малым театром, — не могу же я идти с ними к Плющигу или Карпову?! Вы не бойтесь: ни воплей, ни отчаянья Вы не увидите во мне. Мое горе — разочарование в Вас — пережито, я переживаю большее. У меня жена лежит в брюшном тифе²⁷³; она бредила, а я думал в это время о предательстве и простил его. С Вами, с Вашим сыном, с моими товарищами по комиссии я покончил — остается театр и деньги, которые он мне, а я ему должны. Я хочу, чтобы он мне деньги отдал, а то, что я ему должен, я уплатить не могу. Вот так же не могу, как Вы — прогнать Карпова не можете: я сросся с невозможностью отдать. Мне всего дороже спасти мать троим детям. У Вас нет этого — и Вы должны отдать мне деньги! Мой долг — это деньги, потраченные на костюмы «Волчонка» и убыток Лужского предприятия гораздо лучшего, чем Карпово-Плющевский театр — около 500 рублей. Долг театра мне — это мое жалованье за текущий сезон. Его мне не выдадут без Вашего подтверждения. Прошлые сезоны *все* (и те, когда поста не было) я получал от Вас записки о наших словесных договорах и получал деньги. Прошу верить, что я отдам театру и 500 рублей, но дайте же прийти в себя. Когда у человека

[74]

нет ничего — трудно придумать. Не хотите выслушать меня? Тогда ведь и мне Вас видеть неприятно! Тогда подпишите — я напишу записку —

Б. Глаголин

32

[Март–апрель 1905 года]

Алексей Сергеевич,

Сейчас прочел, что у Вас на совещаниях Кобеко ²⁷⁴ зашла, наконец, речь о театральной цензуре. Спешу возвратить Вам (Вашей библиотеке) две последние книги — они могут Вам быть надобны при изучении вопроса. «Code du Théâtre», «Le théâtre et sa législation» ²⁷⁵ — я ими уже воспользовался. В последней книге интересна глава о послереволюционном законодательстве театра; в первой книге — уставы Французской комедии... Возвращаю Вам вместе с этим еще черновики каталога Вашей библиотеки по драматической литературе. Прошу, Алексей Сергеевич, сказать Анне Прокофьевне, чтобы она вычеркнула эти книги, как возвращенные.

Ваш Б. Глаголин

33

Алексей Сергеевич,

Я телеграфирую Вам свой адрес. Я очень счастлив, что Вы хоть на время, может быть, вернулись ко мне. Я не могу прямо жить, когда я ничто для окружающих, когда не верят ни в меня, ни в мою порядочность. Видит Бог, как я желаю нашему театру хорошего и как люблю Вас за Вас самих и за себя.

Ваш Б. Глаголин

А может быть, приедете?

34

[После 18 октября 1905 года]

Алексей Сергеевич,

Никак не ожидал этой радости! И тоскливо мне среди этой народившейся общественности. И устал я. И вот Ваше письмо. Пишу Вам, как человек, испушивший многое за это время — чуть что не убили. Пишу просто, как дышу.

Что до речи ²⁷⁶, то согласен — она по моему обыкновению. Отпечатали ее как *единственно* легальную и тоже в целях опровержения нелепых слухов, будто я предложил все церкви обратить в театры.

Читаю опять И. Иванова — «Политическую роль французского театра в XVIII столетии» — М., 1895. А знаю я в театре только то, чем обязан Вам, конечно, не только лично, а средствам Вашим, которыми я так или иначе поставлен на кон, условиям, в которых работал, жил, родил детей, печатал книжки... Допечатался!

Зачем Вы не образумили меня? Вместо этого вы говорили и писали моим товарищам только плохое и жестокое по моему адресу! Вспомнишь — дело прошлое — мне вчуже жаль себя: я ведь умирал, желая что-то сделать необычайно хорошее. Теперь у нас на глазах: люди государственного такта и те...

Опять верю, — а ценить не переставал никогда — ценю вас не по поступкам и словам, а оптом, — за все целиком, как самого большого человека, с которым знаком. Жалею, что напечатал свою статью «Последнее прости»²⁷⁷, но жалею и что Вы не прочли ее: я Вам тогда же послал вырезку — я ведь ждал, что Вы поймете весь ужас, всю мою обиду и позовете меня. Подумайте, мне не было 20-ти лет, когда я пришел к Вам, ведь тогда у меня была за Вас особенная молитва. Ух, расплелся. Стыдно.

Словом, я хочу обратно, к Вам. Карпушка и особенно Плющик — цветики лазурные перед местным хамством и купечеством. Играю ежедневно с двух репетиций, изнемогаю. Сборы понизились — перестали платить, в срок платить. Три, четыре новых пьесы в неделю! Труппа такая, что я и Янкель Тинский — боги! Телеграфируйте, если нужен теперь — сейчас же приеду играть за долг.

А если не нужен больше, и тогда не забывайте. Забудете, а все-таки напишу. Поклон Виктору Петровичу и Ивановой.

Будьте здоровы. Прочел два Ваших «Маленьких письма» — думаю, что Вас еще не захлестнул ужас нашей действительности. Вы как-то, не в пример прочим, хладнокровны. Сегодня «Нового времени» не получил. Хочется написать о курьезах саратовской революции, об ужасах провинциальной сцены. Увидимся — все перескажу к слову.

Ваш *Борис Глаголин*

35

[После 18 октября 1905 года]

Саратов

Алексей Сергеевич,

Какое счастье быть таким, как я — допускаю, таким плохим — кто может быть так [счастлив], как счастлив я теперь? Для этого надо было все предыдущее пережить и также всецело! Между прочим, сейчас битых часа три расписывал Вас совершенно неинтересному для меня человеку и кончил только потому, что пришел к таким явным преувеличениям Ваших сущностей, что стало обидно — в глазах того Вы только проиграли... Глупо счастлив!

С чего начать?

Счастлив, несмотря на то, что вряд ли так уж скоро увижу Вас — Собольчиков не отпускает меня добровольно. Придется отработать ему, прежде всего, аванс, затем дать время найти другого актера — мне кажется, вот только две причины его исключительной ко мне привязанности. Вчера он под угрозой прекращения дела добился того, что вся труппа (меньшинство подчинилось решению большинства) согласилась на сбавку в 30% с ежемесячного оклада впредь до поправления дела, — когда, предполагается, он эту сбавку вернет. Дела действительно неважные пошли после погрома.

Другой саратовский театр, где подвизалась опера, уже прекратил свое существование. Театр, где играем мы, как место злосчастного митинга, страшен для публики, как и вся театральная площадь²⁷⁸. Продолжать служить в провинции я органически не могу. Вот где прекрасное доказательство, что не одним успехом жив я; я не могу выносить атмосферы провинциального театра, не могу работать в его условиях. Воду возить нельзя скоком, рысью да брыком — надо для этого быть специальной скотиной, а иначе себе дороже, дороже этих бессмысленных успехов и ублажений...

Вообще здесь нравы! Гинского, Андросову²⁷⁹ и Рамазанова²⁸⁰ Собольщикова отпускает без неустоек и с непогашенными авансами, так как у них все это время были нелады с режиссером и администраторами. Теперь, когда их так легко отпускает Собольщикова, я думаю, что ему они были в тягость по своим окладам (Гинский — 900 р., Андросова с Рамазановым вместе — 1200 р.). Сборам эти оклады не соответствовали и до свиданья! Рамазанова городская театральная комиссия предписала Собольщичкову «не выпускать в ответственных ролях». Об этом предписании наш антрепренер оповестил на общем собрании всю труппу — ни собственной стыдливости, ни рамазановского самолюбия не пощадил! Но Бог с ними! Я рад, мне легко теперь. Пусть завтра закрывается театр — будет еще легче. Теперь я буду работать эту каторгу в сознании, что скоро опять к родным пенатам. Да, да, люблю мой театр вместе со всеми его недостатками, [которые все же меньше моих собственных — *зачеркнуто*]. Так же искренне и глупо скажу всем и каждому: простите, я думал, что Вы плохи только потому, что мне мечталось о лучшем — Вы, господа, лучшее из всех других, худших. Ну, теперь так: спасибо и еще спасибо — увидимся не раньше декабря.

36

[Май 1906 года]
СПб., Кирочная 3

Алексей Сергеевич,

Наконец-то я выбрался из екатеринодарской мелодрамы. И представьте, не сержусь на Вас — такой уж Вы человек для меня необходимый. Впрочем, вероятнее всего, Вы и не представляли себе моего сердца. Тем лучше. А по правде я думаю, что и вышло-то все поделом. Поделом тысячу раз: напрасно я думаю всегда о Вашей ко мне исключительной внимательности. Мне не надо было терять терпение, когда Вы так медленно делали мне ангажемент, этот затяжной ангажемент! Не надо было мне так стремительно схватить из Киева аванс и подмахнуть контракт, но с голодного желудка постом оно понятно. Не надо было мне отказываться от этого же Киева, не спросив, не отбросив от себя того романтического ореола, в котором Вы вопреки рассудку и стихиям пребываете в моем малодушии...

И вышло глупо, грубо, оскорбительно! Глупо с моей стороны было телеграфировать Вам, грубо и с Вашей не отвечать и оскорбительно, в общем, для обоих. Помимо всего, что разъединяет. Я держусь теперь за Вас, ибо знаю, что такое другие.

Я приеду к Вам²⁸¹. Июня мне будет довольно, чтобы окончательно приготовить к изданию Ваши театральные статьи. Распределение рецензий установлено: часть их

сгруппируется с именами актеров, которыми они вызваны, часть с пьесами и драматургами и часть с вопросами сцены. Эта последняя часть рассыпана повсюду — ее или собрать в афоризмах, либо дополнить ею предыдущие (каждый раз с Вашего сведения).

Ваш *Б. Глаголин*

37

На бланке:

Редакция газеты «Новое время»

СПб., Кирочная д. 3, кв. 11

Алексей Сергеевич,

Я считаю вопрос нашей службы давно поконченным и на прилагаемую телеграмму я отвечаю подтверждением моего отказа от службы в Киеве. Поэтому прошу Вас подписать этот договор.

Сегодня я видел Я.А. Плющевского и М.А. Суворина — они ничего не имеют против службы моей, а М.А. Суворин, кажется, даже и рад — очевидно, как секретарь, я буду полезен и ему. Но вот что с трепетом могу сообщить Вам: по словам Я.А. Плющевского, Карпов немедленно поставит ультиматум — «он или я».

На днях сообщу результат моих хлопот в драматической цензуре.

Ваш *Б. Глаголин*

М.А. Суворин хотел поговорить с Вами обо мне.

38

[23 января 1907 года]

Не знаю, интересно ли Вам будет прочесть то, что я напишу о себе, но мне хочется сделать это. Я только что вернулся со спектакля, у меня на лице остатки наскоро стертого грима, а в голове все впечатления, все показания того, другого меня, который наблюдал себя играющим роль Андрея Суздальцева²⁸². Завтра и послезавтра я прочту в газетах, по обыкновению, много неприятных вещей по моему адресу и по адресу моего «исполняющего я». Эти неприятные вещи напишут люди в большинстве далекие и чуждые мне, — они не сумеют наговорить мне таких неприятностей, какими могу я засыпать себя, они поставят мне дурную отметку, обидят меня собственной пошлостью и, может быть, только случайно укажут публике на мое больное место. А публика... Наша милая публика, она на словах, на хлопках одна, а в душе совершенно как стоячее болото. Мы для нее именно всегда те черти, которое находится для каждого болота. А публика, которую я чувствовал все тем же наблюдающим я, она со своими впечатлениями, ей-Богу, всегда была и будет ближе к раскланивающемуся перед ней актеру, чем к театральному критику. Критик по существу чуждается мнения публики, отстаивая в душе свое собственное. Актер же той стороной своего существа, которая занимается самокритикой во время игры, самонаблюдает

и приводит в соответствие температуру зрительного зала и сцены, актер поистине критик драмы и своего искусства. Хорошо, если актер играет хорошо — следом за ним всякий переживет всю драму, а если исполнитель никуда не годится, если он не производит никакого впечатления? Что тогда? Тогда и критик, и публика похлопают ушами и глазами и разойдутся домой, не имея ни малейшего представления о том, что за пьесу они смотрели и предполагали прочувствовать.

Фраза цепляется за фразу, хочется договориться до чего-то, условиться о чем-то, чтобы приступить к главному, к непрошенной самокритике.

«Хаос»... Кто-то в предварительной представлению заметке назвал мою роль «центральной фигурой»... Это неудачно: в хаосе то и страшно и интересно, что нет центра, т.е. не видно его. Бог правду видит, да не скоро скажет. Только он и может быть определенным пятном в хаосе гроздящихся, стремительно низвергающихся фигур. Несутся тучи, за ними окутанные в туман и дождь расплавленные металлы, в погоню за ними целый ураган звуков, удушающие миазмы и вдруг розовым пологом застилает всю даль блаженный дивный аромат небесного цветка. Как записать литературными терминами то, что привык только чувствовать и передавать жестом и интонацией? «Хаос!» Круги ада спутались, сбились с пути, предначертанного им вечностью. Произошла катастрофа, пропасти исчезают в пропастях, пространства затопили потоком самих себя. И только один вездесущий Господь Бог зрит на опрокинувшееся бытие. Взывайте к нему! Он единственный остановит мгновение, задержит стремительность одних элементов и создаст из них устой нового мироздания. Краеугольные камни упадут к Его ногам и водрузят вновь все дни творенья, и воссоздаст мир Божий, цветущий, прославляющий.

Нужно врубелевскую [манеру] перенести в драматургическое творчество, в сценическое искусство, чтобы представить и написать «Хаос». Моя трагедия теперь в том, что играл я по-врубелевски, но в то же время по тексту, написанному в манере Пшибышевского. Мне на долю пришелся трагический мотив по фону легкой комедии совсем не божественного свойства. Меня будут судить и осудят без смягчающих вину обстоятельств, а между тем, я виноват только потому, что ношу все это время хаос во всем существе своем. Меня бросают из стороны в сторону и моя личная жизнь, и вне меня происходящая. Я все это переживаю, но не вижу ни конца, ни начала, ни проблеска света, ничего! И вот я бросаюсь из акта в акт другим и другим падаю из тона в тон, ищу, не стесняясь зрителей, правды, света в самом себе, говорю слова, несущиеся ко мне из суфлерской будки, и вставляю в них смысл, что несется ко мне не знаю откуда, кладу их на музыку, о которой до того не имел представления. Все репетиции с их скучной канителью пошли к черту. Я не живописую свое вдохновение — я говорю о своих поисках за ним. Оно — Божественное, оно — недостижимое, оно — центральная фигура хаоса. Я же, я — его отчаяние, это непременно присутствующее в хаосе отчаяние. Я камнем упал по всей пьесе, я натыкался на каждого и всем причинял боль. И не участвующим в пьесе: цензуре, Дирекции. Но мне было больнее, чем тем, на кого я, брошенный, покинутый, откуда-то, кем-то, натыкался. Я до сих пор чувствую, что я Андрей, и только нет сил застрелиться. Безнадежно.

[Начало 1907 года]

Алексей Сергеевич,

Сейчас мне на дом прислал роскошный альбом постановки «Гамлета» — кто бы Вы думали? — великий князь! Да, да! Привез дворцовый курьер в пакете с печатями великого князя и надписью: «от К.Р.»²⁸³. Вот какой милый! На мое письмо он откликнулся первым из *русских*: 7 присылов я получил до сего дня, все не от русских фамилий, только сегодня какой-то Воинов²⁸⁴ прислал снимки Сары Бернар²⁸⁵... Что мне теперь делать? Послать ему, как и всем, благодарственное письмо? И надо ли возвратить ему его альбом после надобности? Я, было, привез Вам показать...

Р. С. Курсистка Федорова²⁸⁶ просит дать ей сыграть на утреннем спектакле царевну Ксению — это было бы кстати, ввиду отмены «Смерти Грозного»²⁸⁷ и возможной неожиданности со стороны Волховской²⁸⁸. Если на воскресенье не будет «Самозванца», то он может быть поставлен на Масленичный репертуар. Федорова играла Ксению со мной три раза — она играет эту роль прямо хорошо. Имеет в отношении жалованья самые скромные претензии. Если я Вам нужен — я внизу.

Ваш Б. Глаголин

[Начало 1907 года]

Ваше письмо меня взволновало, Алексей Сергеевич. Никаких «хвалебных» статей г. Россова²⁸⁹ помещать я не намерен. Не я ли указал Вам на бестактности в предисловии к «Гамлету»²⁹⁰. Было бы прекрасно, если бы мы, Ваши актеры, сумели Вас оценить и остаться несмешными, но и неумение сделать это заставило бы многих посмеяться только над нами, — Вас за смешного не почитают и враги. Совершенно согласен, что статьи своих актеров, впадающих в жалкие всхлипывания, неуместны. Но Далматов²⁹¹, Савина²⁹², Сара Бернар²⁹³, Гнедич²⁹⁴, Южин²⁹⁵, Ермолова²⁹⁶, Кугель²⁹⁷, Плещеев²⁹⁸ — неужели у них нет права выступить за своими полными подписями? Неужели у Вас, 40 лет критиковавшего их всех²⁹⁹, есть право запрещать им *критическую* оценку Вашей деятельности? Наряду с положительными сторонами Вашего таланта все эти литературно-артистические имена отмечают и отрицательные его свойства! Издание «Программ» принадлежит не Вам, а Театру, которому Вы не вправе запретить из себялюбивых мотивов, мотивов ошибочных, пережить один из самых благодетельнейших моментов своего самоопределения. Вы можете презирать нас, обидеть в одушевляющих нас чувствах, но знайте — я говорю Вам прямо — даже Ваше отсутствие не разрушит нашей белиберды и нашего *семейного* торжества, которым мы хотим заключить этот сезон, в котором мы опять нашли Вас для себя и для нашего дорогого театра!! Прошу у Вас права запустить последний выпуск «Программ» за моей и Дирекции ответственностью. Пусть это будет моим вознаграждением за инициативу и труд их издания.

Ваш Борис Глаголин

41

На бланке:
Hotels Brebant Beausejour Paris

[Май 1907 года]

Только одно самоуверение, что служу Театру и люблю только его, облегчает мне жизнь около Вас, Алексей Сергеевич.

Зачем Вы передали Е.К. Валерской³⁰⁰ мои слова о том, что я больше ее люблю Порчинскую³⁰¹. Во-первых, я неоднократно говорил Вам и о том, что люблю и любил единственно Е.К., а во-вторых ведь я, открываясь Вам, верил в Ваше ко мне сочувствие?!

Бог знает, как мне тяжело.

Б. Глаголин

42

[После 30 мая 1907 года]
Paris, Avenue Niel, № 86

Дорогой Алексей Сергеевич,

То казалось, будто мало материала, чтобы писать Вам, теперь не знаешь, с чего начать — так его много. Прежде всего, о том, на что сильнее отзывается душа: о родине, которую я обожаю, люблю больше всех. С корочки до корочки перечитываю ежедневно «Новое время», с тоской жду каждого вечера, чтобы купить на Итальянском бульваре новый номер.

И странно: во взглядах моих ничего не изменилось, и не соскучился я еще по России, а отчего-то трепетно, страстно, ревниво живу только ею. Волнуешься каждой строкой.

Вы прекрасно-прекрасно написали ответ на побасенки Столыпина³⁰². Жаль, что, разгорячась, не продолжали, — чувства хватило бы на два-три письма, — так оно пылко, сжато и остроумно.

Кстати, в Меньшикове³⁰³ стало больше раздражения, чем определенности, которая в нем временами становилась скучной. Но его теперешнее озлобление не всегда приводит к выводам, оно недостаточно заражает.

Эта манера хороша у непосредственных дарований и зажигающихся талантов, которые находят ответ вместе со своими читателями. Если Меньшиков осилит ее — для него это шаг. Вы вот по природе такой переживающий вопросы. И, прочитав Вашу статью, в самом себе найдешь подсказанный Вами исход, ответ или вывод. А он до сих пор брал убедительностью доводов, находчивостью в аргументах и пр.

Дела. «Вопрос»³⁰⁴ очень понравился и Метенье³⁰⁵ и Морису Доннэ³⁰⁶; кто из них будет переводить пьесу, они решат сами. Просят разрешить сделать некоторые купюры. На днях буду иметь сведения, как относится к пьесе Антуан³⁰⁷.

Метерлинк написал новую пьесу из жизни птиц³⁰⁸, — Яковлев³⁰⁹ ее очень хвалит. Пьеса написана в манере его книг о пчелах и цветах³¹⁰.

В. Сарду³¹¹ написал для Коклена³¹² новую историческую пьесу.

Декурсель³¹³, автор «Двух подростков», ставит на днях в Ambigu³¹⁴ новую мелодраму «Дитя Темпля»; пойду посмотреть.

Вы давно говорили мне о «Жан Мари»... В очерке о «Саре Бернар», который я купил у нее в театре и который перевожу для «Программ», я нашел эту пьесу, — она написана А. Терье³¹⁵. Достану и пришлю Вам.

О, как я не согласен с Вами, Алексей Сергеевич, Сара³¹⁶ так трогательна в «Даме с камелиями»... Она скульптурна в этой роли, как можно быть пластичной только в классическом жанре.

Был на V историческом концерте русской музыки³¹⁷. Это, по правде, огромный успех. Был и на ужине в честь участников. Посол³¹⁸ сказал прекрасную речь. Скрыдлов³¹⁹ подошел ко мне с комплиментами по адресу поразительной красоты моей жены и упреками по адресу «Нового времени».

Орега и Орега Comique ставят осенью «Игоря»³²⁰ и «Снегурочку»³²¹.

О Марусеньке³²² не пишу — запрещено. Их Величество изволят написать сами.

Я еще по Вас не соскучился, Алексей Сергеевич, но люблю Вас больше прежнего.

Ваш Борис Глаголин

43

[Между 1 и 6 июня 1907 года]

Спасибо Вам, Алексей Сергеевич,

У Маруси повторилось воспаление толстых кишок. Опять ежедневный доктор, опять вспрыскивания и пр. Мы, было, поселились, как я уже Вам писал, на отдельной квартире, чтобы иметь возможность готовить самим. Но кроме неприятностей ничего не вышло. Маруся все бросила на второй же день, все хозяйство осталось на моих руках, а обедать мы стали опять у Дюваль. Кстати, сегодня к моему изумлению в моем хлебе оказался белый червь — и это у Дюваль в Париже! Убирать наши две комнатки (120 франков в месяц) ходит *femme de ménage* * за 80 сантимов в 2 часа. Ваше письмо (единственное) я получил сегодня, а вчера я послал Меньшикову подробное письмо о реферате Хрусталева-Носаря³²³ — думая, что Вы уже в деревне: я прочел статью Бориса Алексеича³²⁴, написанную очевидно из деревни. Сегодня купил «Le Théâtre» с Вашим портретом. Сегодня же получил прилагаемое письмо от Брие³²⁵. Вместе с этим письмом отправляю завтра утром целую уйму пьес: их я отдал упаковать, так как очевидно, мой первый присыл в Петербург не попал. Посылаю Вам, между прочим, пьесу Брие «L'Engrenage» **, а к ней переведенную мною статью Ж. Леметра³²⁶. Что я делаю и чем я так занят? Я серьезно, серьезно учу французский язык. До слез рад, что Вы отметили это. Статья, как увидите, не маленькая! Теперь я «понимаю» почти каждую книгу, которую просматриваю в книжных магазинах, а

* Приходящая домработница (*фр.*).

** «Стечение обстоятельств» (*фр.*).

сегодня по телеграмме Figaro перевел весь манифест. Бедный Государь, бедные мы! Нет поддержки ни в ком! И вы, и «Новое время», — все ожесточились в этой кровавой заварухе... Что же это, если Витте ³²⁷ преднамеренно опоил народ, потом пьяному дал ему конституцию на растерзание, а вместе с нею и всех нас. Не верьте Вы Витте — много лукавого узнал я о нем от этого простодушного Яковлева. И Хрусталева о Витте что-то мазал. Ах, кстати, а Вами он хвастался: «старик Суворин предложил мне арестовать правительство, не даром он сказал обо мне...» и т. д.

Перевожу теперь другой очерк Ж. Леметра о «Гамлете», затем очень интересным представляется очерк о здешней Консерватории.

Мечта моя приехать в Петербург и устроить один, два спектакля по дешевым ценам националистического характера: чувствуется мне потребность к выходу патриотизма, не верю в поголовное хулиганство; и умная, честная пьеса из иностранной жизни (неприменно, иначе будет квасной лубок) могла бы пробудить во многих смелость быть русскими.

Впрочем, конечно, это у меня пройдет. Останется у меня только одна забота и одна привязанность — Малый театр. Здесь, в Париже, я при посредстве Яковлева нашел человека, который взял на себя труд собрать объявления для наших «Программ». Я купил много портретов, которые пригодятся мне для них же.

О Марусе мне писать тяжело, не в болезни ее, а [лист с продолжением письма отсутствует]

44

На бланке:

Grand Hôtel du Parc Pougues-les-Eaux (Niérve)

[После 6 июня 1907 года]

Дорогой Алексей Сергеевич,

Перевез Марусю в Pougues-les-eaux после катастрофы в Булонском лесу. Здесь она пьет воду — курс 3 недели. Это совсем безлюдный уголок: за стол садится не более 12 человек. Я перевожу и мечтаю прямо неотступно о Черни ³²⁸.

Как меня странно поразила статья Павловского ³²⁹ о Носаре... Мы были на реферате вместе и вместе негодовали на революционные претензии; помилуйте, человек говорил и о событиях в южной Франции так, что, понимай, это все «мы», а то, что Носарь говорил вместе «я» «мы» — это еще не скромность. Затем, после того глумления, которое позволял себе этот «скромный» молодой человек над одним из репортеров «Нового времени», которому то-то и то-то показалось — я прямо не понимаю восхваления Носаря. А на второй странице того же номера Вы сами восхваляете Церетели ³³⁰!

Бездействие, на которое я обречен, прямо угнетает меня. Остаться одной Марусе не соглашается... Купил себе револьвер по совету Павловского: в Париже ожидали баррикад. Здесь нет даже «Нового времени». Познакомился в Париже с художником Чумаковым (ему 86 лет, бодрый старик, друг Дюма-отца, был знаком с Пушкиным и Гоголем и влюблен в Асенкову, — о последней обещал прислать очерк для «Про-

грамм»³³¹), познакомился также со скульптором Трубецким³³² — впечатление не ахти какое; жена у него шведка. Трубецкой обещал прислать мне свой рисунок, тоже для «Программ». Беляев³³³ все время нас чуждался и был около Шаляпина. Брие написал новую пьесу, пойдет она в Comédie Française³³⁴ — «L'est charmant» * — назову справки. «Дитя Темпля» оказалась плохой пьесой в Ambigue. Получили ли Вы пьесы и мой перевод? Две пьесы у меня «La vie publique» ** и «La grande famille» ***.

Ваш Б. Глаголин

45

На бланке:

Grand Hôtel du Parc Pougues-les-Eaux (Niérve)

[Июнь 1907 года]

Сейчас получил Ваше второе письмо, дорогой Алексей Сергеевич, уже в Пуге, куда мне его переслали из Парижа. Вторую посылку я отдавал упаковать в специальный магазин и, так как она оказалась превышающей предельный вес посылок, то я отправил ее по железной дороге через специальное Бюро на place des Fernes и заплатил 3 fr. 60 с. за страховку в 30 fr. В этом деревянном ящике я послал Вам больше 15 пьес. «La vie publique» и «La grande famille» я пробую переводить — они пока у меня. Эти пьесы наиболее интересны для нас. Случайно здесь услышал, что Пинеро³³⁵ имеет большой успех в Лондоне со своей новой комедией из депутатской жизни.

Завтра отправлю Вам мой новый перевод — рецензии газет о «La grande famille» — и эту пьесу в Чернь, куда уже адресовал одно письмо. Вы пишете: уеду куда-нибудь? Может быть, и не в деревню?

Боже мой, какой пустяк вчера тронул меня до слез: за обедом подают нам маленькие рыбки, рассматриваю и что же... вижу, что это мои друзья детства, маленькие «огальцы», которые я ловил решетом у себя в деревне. Эти крошки совсем и на рыбу не похожи, не похожи они и на пескарей, которые тоже вылавливались мною решетом из-под кочек полувысыхающей речонки... И вдруг все потянулось из души далекое, милое, беззаботное... Мне жаль было есть этих призраков, этих дорогих рыбешек! Ими я питался, когда на несколько дней обращался в Робинзона Крузо. Природа, от которой я стал так далек за это петербургское время, была когда-то мне очень близка, я жил вместе с ней и моей старушкой-бабушкой, которая сама-то была похожа на Виттихху³³⁶, добрую Виттихху, на корявый пень или еще на крепость из замшелых камней, сложенную за нашим садом моим отцом во времена его детства. И вот ничего этого уже нет... Ни покойной бабушки, ни деревни, ни огальцов, ни того птичьего мирозерцания... Робинзон Крузо теперь обедает за табльдотом на водах, живет в Grand Hotel'e, а в душе у него такая неотвязная тоска, от которой нет спасенья. Как это ни странно, я положительно тоскую по России... Сейчас дрожал, читая выдержки писем Победоносцева³³⁷, напечатанных в «Figaro»...

* «Чарующий восток» (фр.).

** «Общественная жизнь» (фр.).

*** «Большая семья» (фр.).

Кстати, я Вам их pošлю: может быть, в Черни Вам это и любопытно. Не могу не возвратиться к Вашему (последнему для меня) «маленькому письму»: так по-вашему, Алексей Сергеевич, нельзя верить в октябристов³³⁸? Куда же деться? Господи, как тяжело: до всего тебе есть дело и ни для чего нет ни знаний, ни возможности!

Вы представьте, в словаре Макарова³³⁹, с которым я перевожу, нет многих слов, и я как в тупике. Моя жена больна, и у меня нет языка, чтобы растолковать доктору, в чем дело, а когда она упала в Булонском лесу — каково было мое положение! Теперь за столом я вызываю всеобщие улыбки своими разговорами о царе, революционерах и пр. Маруся говорит меньше, но знает всегда, как сказать, а я по-русски, на авось говорю слова, и выходит, очевидно, смешно. Но нас в отеле любят: переменили нам комнату на лучшую, и вообще чувствуешь, что от души.

Встаем в 7 часов утра, идем пить воду (пьет воду одна Маруся), а я сажусь в том же павильоне с Макаровым и «La grande famille», затем в 10 часов отсюда уходим к павильону, где Маруся берет душ, а я сижу с Макаровым; затем в 10 ½ часов к доктору Янико, который ведет приятные разговоры и берет 10 fr. — ни он, ни Маруся ничего не понимают и жаждут одного: скорее расстаться; в 11 часов обильный завтрак до 12 часов; в 1 час все обитатели пансиона отправляются вместе с нами на Bellvue, на гору в версте от Hotel'я, и все ложимся в шезлонги и лежим до 5 часов (мы с Марусей чаще всего засыпаем, если не ссоримся); в 6 ½ часов — обед из семи маленьких блюд и опять перевод... По-моему, я глупо делаю, что упражняюсь в отыскании слов в словаре: иное слово я отыскиваю по десяти раз и на завтра опять не знаю, что оно значит и опять ищу! Есть отчего в отчаянье прийти! В 9 часов мы уже в постелях: мне запрещено спать с Марусей, Марусе предписано спать доктором. Часов до 12-ти я обыкновенно размышляю на всякие меланхолические темы и практические, а там засыпаю для необычайных сновидений, которые нас за границей прямо-таки преследуют с Марусей. Она все видит кончину мира, а я Индию и кровожадные нравы Майн Рида.

Деньги 200 рублей я получил и благодаря им существую — благодарю Вас за них еще и еще раз. Телеграмму я послал по долгом колебании.

За меня так много людей держится, что мне по временам не стыдно даже, что я так эксплуатирую Вас. Впрочем, это утешение не из веселых.

Одна букинистка в Париже предлагала мне 6 томов критических фельетонов Фр. Сарсэ³⁴⁰ за 18 fr. У Вас в библиотеке их не имеется? Вчера в журнале «Le monde moderne»³⁴¹ я просматривал статью о «Comédie Française» с иллюстрациями каждого уголка этого театра и портретами сосьетеров. Через неделю опять в Париж и в Петербург! Если бы Вы написали мне, где Вы будете, то я бы прямо к Вам и ударился через Москву, не заезжая в Петербург. Маруся мечтает о деревне, но у нее все еще боли в кишке. Яковлев рассказывал мне занятно о Метерлинке о растеньях — хочу купить. В ответ на мой заказ «Petit Journal»³⁴² ответил мне, что Новое Wremia не поручило ему комиссии, и что выслать его мне он не может. Адрес на обратной стороне.

Ваш Б. Глаголин

[Конец июня 1907 года]

Paris, Avenue Niel, 96

Поди, меня совсем и позабыли в Петербурге? Господи, только и думаю, как бы поскорее в Петербург!

Был в «Одеоне» на «La Française» * Брие. Это прекрасная пьеса, каких у нас, к сожалению, писать не хотят, именно не хотят, ибо людей с умом и влюбленностью в Россию у нас немало. Брие отчитывает всех, весь мир, бульварно глядящий на все французское, он горит патриотизмом, и два последних акта идут в театре все время под восторженные аплодисменты ³⁴³. «Вопрос» с его чистой проповедью придется как нельзя по вкусу французской публике. Сужу и по успеху, который имеет здесь комедия П. Вольфа «Ruisseau» **. Тут все дело в том, что художник разочарован в женщинах, они виснут ему на шею вместе с успехом и так же легко, ни за что изменяют. Второе действие, в парижских кабаках на Монмартре, — хорошо поставлено, — художник встречает бедную девушку и «берет свое счастье там, где находит его». Третий акт — их взаимное блаженство вблизи Парижа, в деревушке на берегу моря. Его брат и друг находят его и советуют вернуться к прежним «победам» — художник здесь отчитывает своих друзей на манер Радищева. Пьеса идет в 91-й раз при полных сборах в «Водевиле».

В театре Режан смотрел «Zaza» ³⁴⁴, на днях в этом театре ставят «Рафлса», — «Воразжентльмена», перевод которого сделала нам Била ³⁴⁵. Все пьесы мною куплены. Собираю иллюстрации и зарисовываю обстановку на случай. Здешняя постановка умнее, глубже, существенней и менее банальна. Особенно это надо сказать о «La Française», которую поставил в «Одеоне» Антуан. Очень, очень своеобразна постановка в «Водевиле».

В среду иду с милым И.Я. Павловским на генеральную репетицию «Дитя Темпля». Кстати, я прочел одноактную пьеску И.Я. Павловского «Певец», из времен собирания Руси, Ивана Д. Калиты. Какая милая, воодушевленная тирада в лицах. Иван Яковлевич говорил, что исправил и написал ее отчасти по Вашим указаниям и имеет Ваше слово, что Вы поставите ее. Всей душой и ему, и Вам в этом посодействую, роль певца мне очень нравится и его проповедь как нельзя более по душе.

Купил еще пьесы: де Курсея «Ее голубые глаза», «L'otage» ***, «Учитель любви», несколько монологов Коклена, *два иллюстрированных тома «Свадьбы Фигаро»*, 10 томов «Впечатлений о театре» Ж. Леметра ³⁴⁶ (30 fr.), P. Bossuet — *Premières Impressions de Théâtre* **** и E. de Saint-Auban — *L'idée sociale au théâtre* *****.

Из всего этого я что-то подарю Вам. Вы представить себе не можете, как мне трудно учиться теперь, но я все же заметно для себя делаю успехи. Ежедневно читаю «Фигаро» и при помощи местных программ с их либретто понимаю все пьесы. Я перевел монолог Коклена и рассказал подробно все содержание «La Française» И.Я. Павловскому.

* «Французенка» (фр.).

** «Ручей» (фр.), второе значение «Сточная канава»; возможно, здесь игра слов.

*** «Залог» (фр.).

**** *Боссюэ П.* Первые театральные впечатления (фр.).

***** Сент-Обан Э., де. Социальная идея в театре (фр.).

Ах, если бы эта пьеса пошла у нас, как я мог бы ее поставить «по Антуану». Меня поразило в этой постановке отсутствие придуманности и присутствие громадного воодушевления, простоты замысла и его широкого масштаба. На сцене я видел всех людьми, всех прекрасными людьми, обожающими свою родину, жену, мужа, сына, отца, видел столкновения прекрасных мыслей и чувств и их примирение. Все пошлое и грязное отошло в сторонку и не мозолило глаза. Как проста и вместе с тем красива обстановка. Вспомнить тошно о собственных увлечениях!

На днях буду собираться домой, если Вы уедете в деревню раньше, то и в правду оставьте нам денег на дорогу — я боюсь, что не хватит.

47

На бланке:

Редакция Журнала Театра Литературно-художественного общества
Загородный пр. 36

[Конец июля 1907 года]

Репетиции начнем 5 августа — это кратчайший срок, к которому переписчики обещали приготовить роли, к которому удастся собрать необходимых артистов.

Распределение ролей в «Двенадцатой ночи» по моему настоянию изменено, вернее, завтра будет окончательно установлено по-новому, с более сильным составом исполнителей. Шута будет играть Матов ³⁴⁷, которому я телеграфировал: «выезжайте Петербург приглашаю служить моем театре условия переговорите Глаголиным репетиции 5 августа Суворин».

Приходит тьма народу с предложением служить бесплатно на выходах. Я думаю, от искренне преданных искусству и красивых лиц и фигур отказываться не следует, если им есть на что одеваться и жить.

Посылаю Вам письмо Билы и конспект интересной пьесы, о которой я много слышан от мужа Вадимовой, который видел ее в Лондоне. Биле я послал телеграмму, чтобы присылала.

У Кольшко ³⁴⁸ флирт с цензурой, надеюсь благополучный для него. На днях об этом телеграфирую.

Одновременно посылаю Вам пьесу Протопопова «Гетера Лаиса» ³⁴⁹. Граф Зубов ³⁵⁰ заболел. Острожский ³⁵¹ ждет от Вас ответа по поводу его пьесы «Только тело», которую я Вам оставил.

Ваш Б. Глаголин

48

[4 сентября 1907 года]

Теперь пятый час ночи, мой милый Алексей Сергеевич, я только что вернулся из клуба, куда поехал с [нрзб]. Выпили вчетвером 2 бутылки шампанского, поэтому за особенную выразительность в письме не поручусь. Грустно, тоскливо до омерзения, но это так себе...

[87]

Ежедневно хожу на экзамены³⁵² и посильно отстаиваю молодое, оригинальное в моем представлении и протестую против мещанства.

После экзаменов был в цензуре: Вашу пьесу разрешили с исключениями, как я телеграфировал уже. Пьесу выслал заказной³⁵³.

В.П. Буренин много хорошего говорит о Вашей пьесе, которую он просит Вас называть «Пощечиной» — телеграфируйте, если согласны на это заглавие. <...>

«Бесы»³⁵⁴ на днях будут разрешены, по словам Ламкерта³⁵⁵.

Не забудьте телеграфировать в день открытия школы: это и поддержит всех, да для начала вообще необходимо³⁵⁶.

Завтра выходит № 2 Журнала — Ю.Д. Беляев очень одобрил, а В.П. Буренин, который за отсутствием Михаила Алексеевича прочитывал № и выбросил из него статью Е. Беспятова³⁵⁷ о «Грозе» — пришлось переверстывать.

Сборы слабы: понедельник — 600 р., вторник — 650 р. Хорошо идут билеты на «Власть тьмы». <...>

Ах, как я совсем один.

Ваш Б. Глаголин

49

[Середина декабря 1907 года]

Да, м. г. Алексей Сергеевич, вчера в Малом театре я пережил двойной спектакль: в душе встречались впечатления от пьесы, разыгрываемой на сцене, и от комедии в зрительном зале. «Русские аргонавты»³⁵⁸, встреченные залпом ругательских отзывов в газетах, заинтересовали меня, и я пошел на второе представление этой пьесы посмотреть, так как газетным рецензиям о Малом театре придаю обратное толкование: если ругают, значит в театре дано нечто заслуживающее внимания. Я не раскаиваюсь в своем взгляде на измышления господ рецензентов после того, как побывал на «Русских аргонавтах». Но не о них речь, а о комедии зрительного зала. Первый акт пьесы оканчивается под энергичное шиканье и робкие аплодисменты. Второй акт — энергичные аплодисменты, шиканья уже не слышно; после третьего акта артистов вызывают до 8 раз и слышатся крики «автора»; успех четвертого акта несколько охлаждается прекрасной половиной публики, которая из боязни взрыва динамита устремляется из зала.

Мне передавали, что Вы — автор пьесы «Русские аргонавты». Признаюсь, мне не верится! Не потому, чтобы пьеса казалась мне недостойною Вашего пера, — не допускаю, чтобы Вы укрылись за псевдонимом, выступая с идеей благородною, патриотической и так сценично выраженной. Но если пьеса принадлежит Вам, то Ваше укрывательство под псевдонимом совершенно достаточно наказано отзывами газет, и меня это не трогает. Но странно то, что пьесу псевдонимного автора и смотрит публика псевдонимная, выдающая себя не за то, что она есть, публика, боящаяся быть самой собой, укрывающаяся за продиктованные ей мнения со столбцов наших газет. Помилуйте, как мы сможем смотреть русскую пьесу, которая не обливает помоями русскую жизнь, а указывает в ней на явление положительное, хорошее. Как осмелиться хвалить то, что хотя и волнует и вызывает слезы

и радость, но национально и патриотично. И вот в зрительном зале происходит комедия: публика мало-помалу прикрывается псевдонимами и, почувствовав себя свободною, начинает искреннейшим образом восхищаться необычайным явлением современной сцены: положительным типом русского человека, его злополучием и горькой долей.

50

25 января 1908 года
СПб., Загородный, 36

У меня величественное самолюбие? Очевидно, оно помещается вблизи поджатого хвоста, о котором я вчера Вам исповедовался. «Это самомнение, — вы пишете, — разумеется, соразмерное с талантом». Что же это такое, Алексей Сергеевич? По сладенькому Радзивилловичу³⁵⁹ судите, что авторы очень вежливы? Он мягко стлаался, а вторую ночь, благодаря ему, не спишь и спиваешься. В чем, Христа ради, мое издевательство: я вижу его только над собой со всех сторон! Не сообщил ли я Вам все, что было у меня самого осмысленного и деликатного на душе по отношению этой пьесы и ее ролей. Стихиям вопреки, которые бушуют в Вас, я верю в свое нравственное право претендовать на роль Ильи и отстаивать это право, заработанное, заработанное, заработанное! Мне больно, что Вы пишете и о себе с таким неуважением. Ах, мне хотелось бы говорить с Вами: какими оскорблениями Вы встретили бы меня и как бы ласково проводили. Я бы рассказал, какую величественную ночь мы провели с моим величественным самолюбием! Много не снится даже такому мудрецу, как Вы. Вашего несправедливого гнева я не боюсь и никогда не боюсь: вчера не пошел к Вам, только чтобы не волновать Вас, чтобы, благодаря своему подлому поджатому хвосту, не уступить Вашей неправде. Не знаю, как со стороны покажется Вам мое письмо, но я написал его в желании быть благодарным, честным, не трусливым и уважающим Вас.

Б. Глаголин

51

На бланке:

Редакция Журнала Театра Литературно-художественного общества
Загородный пр. 36

[Февраль 1909 года]

Вашей душе от Б. Глаголина

Не помню у кого, но я прочел, что порядочный человек, освещая перед вами что-либо, делает это, обнаруживая ваше в этом факте идеальное участие, возвышает вас в собственном вашем сознании и в результате сам непременно проигрывает в вашем мнении — вам кажется, например, тотчас же, что содеянное им нечто значительно ниже того, на что способны вы. Он воодушевляет вас на лучшее, сравнительно с тем, что он сделал в эту минуту сам, и это никогда никто не оценит, если не испытал этой обиды, приятной обиды. Вы в

своих статьях советовали, воодушевляли, волновали души, приводили их в творческое состояние, Вы будили энергию, мысль, храбрость, — целые группы людей шли на работу по вашему зову или проклинали вас и кончали самоубийством, не будучи в состоянии разобраться, выбраться из того волнения, в которое бросали вы их... Одним словом, вы возвышали во мнении самих себя многих и эти многие, поверьте, пробужденные вами, через минуту смотрели на вас свысока, как более умные, талантливые, храбрые и энергичные. Пробуждая других, вы должны были вставать раньше их и надрывать свой голос, а они, эти сони, бездарные и лентяи, вами поднятые на ноги, протирая свои глаза, они уже чувствовали себя бодрее вас. И вам, утомленному, оставалось ложиться спать, давать им дорогу и капральскую палку, чтобы опять и опять расталкивать их под бока на следующее же утро! Это история дня и всякого порядочного человека, у которого деликатность убивает день и ночь, но дарит ему все золото раннего утра. Это золото у него отбирают, когда оно обесценилось в его глазах прикосновением *многих* рук.

Михаил Алексеевич, с которым мне не приходится бороться и спорить, все это время третирует меня прямо невозможным образом. Я положительно не вижу выхода из этого положения. Я понимаю, как вредны и неуместны личные счеты в данном случае, но, согласитесь, нельзя же насильно присутствовать на заседаниях. Посылаю Вам одобренный Михаилом Алексеевичем фельетон, но затем фельетон не пошел. Впечатление *всех*, что Михаила Алексеевича кто-то настраивает против меня упорно и систематически, — это меня совершенно обескураживает.

Мне и всем моим буквально не на что жить: жалованье мне не выдается, хотя Арбатов ³⁶⁰ и Гловацкий ³⁶¹ его получают. Арбатов ведет себя вызывающе и именуется главным, сделал мне замечание за то, что я вызвал на заседание декоратора и бутафора без его ведома. Сделал я это, чтобы дирекция непосредственно ознакомилась с положением вещей и стоимостью постановок, и тот же Карпов не сказал бы мне таким тоном, как Арбатов, не желающий мне простить оппозиции относительно мастерских, «Ревизора» ³⁶² и его актрис.

Пинеро написал новую пьесу «Грошовый гость». «Долорес» Мятлева прочел В.П. Буренин и нашел пьесу слабой. Александринка ставит «Мертвый город» Д'Аннунцио ³⁶³.

15 июня уезжают из Петербурга за границу Буренин и Маслов.

Господи, какая несуразица!

На бланке:

Редакция Журнала Театра Литературно-художественного общества

Загородный пр. 36

[Май 1908 года]

Алексей Сергеевич,

Можно и у бедняка, и у богача украсть по 5 копеек и одного разорить, а другой покражи и не заметит, ни сам не заметит, ни другие не заметят. Все актеры, кто

сколько мог, крали у такого богача, как Сальвини, но подумайте: ведь это очень громоздкая вещь, украсть такую почти недвижимую собственность, как Гамлет, Лир, Отелло... Трудно и бесплодно украсть у Толстого, у Господа Бога и как легко украсть, например, журналисту у журналиста?! Украсть манеру, идею и тему злободневного фельетона или статьи за общим разговором. Сальвини не играл Шерлоков Холмсов³⁶⁴, и их у него не воровали, но тот же Сальвини злился на Дальского, игравшего накануне в его присутствии³⁶⁵, и спрашивал: сколько раз видел Дальский его сына в роли Отелло³⁶⁶? Но это между прочим: жид и без дублерства и с дублерством будет нашей душе милый. Боязнь русских людей перед собственным производством дошла до того, что вчера Лев Иванов³⁶⁷ только после успеха его оригинальной оперетки признался, что он ее автор, а не переводчик, как напечатал на пьесе и афише!

Ваш упрек по адресу моего великодушия принимаю... Виноват. Но иногда мне кажется, что я так безразличен всем и так все любят только себя, что мне не жаль никого, и я начинаю выть. Я обращаюсь в зубную боль, в отчаянье, — но проходит день, два, и лишь стыдно моей мешанистой досады на людей, на их мешанистость.

Относительно графа Зубова, пьесу которого «Третий звонок»³⁶⁸ я Вам послал заказной бандеролью, хочется сказать вот что: он 25 лет, аристократ, прекрасный музыкант, пианист и актер из труппы великосветских любителей, приятель Острожского, который и привез его ко мне. Он меня очаровал, скажу правду, — это сама красота! Пьеса его не банальна, по-моему, написана легко и не так вульгарна, как пишут ремесленные драматурги. Постановка пьесы не вызовет расходов и будет давать сборы не меньше «Порядочных людей»³⁶⁹. Автор ждет Вашего мнения и указаний, готов переделать пьесу, дополнить, но горит желанием видеть ее на сцене: без нее он никогда не напишет лучшей пьесы.

Рышков взял свою пьесу из Александринки и передал ее нам сегодня на заседании, чему я, зная Ваше мнение о «Казенной квартире»³⁷⁰, искренне рад.

Арбатов по-прежнему действует мне на нервы своей тупостью, с которой он сегодня отстаивал распределение ролей в «Двенадцатой ночи»³⁷¹. Только благодаря Буренину роль Мальволио отдала Блюменталю²⁷², «так как роль Герцога, — которую ему назначил Арбатов, — мала и не требует актера»; очевидно по тому же мотиву эту последнюю роль оставили за мной. Я все время молчал, ибо пребываю в настроении далеко от сцены: презираю.

Россова отправилась к Вам по собственному почину, узнав адрес Ваш в редакции.

Макет, сделанный декоратором для салона в новом стиле, забраковали, ибо он сделан не в стиле, а «от себя» и по собственному подзаборному вкусу.

Я попросил Плющевского послать Вам сведения о сборах, чтобы определить, что только разнообразие утренних пьес есть причина сборов и обстановочность их. Мое предложение: оставить собственной костюмерной славу исключительно *новых* постановок, а все возобновления делать по системе проката костюмов из мастерских Лейферта, Михайлова и других прошло на заседании только отчасти — поручили мне «поговорить» с Лейфертом о ценах за каждый костюм. Всем до очевидности ясно, что все пьесы и все костюмы обойдутся слишком дорого. До сих пор не готово ни одного

костюма, декоратор склеил макет комнаты, Арбатов [нрзб] «Двенадцатую ночь», Гловацкий что-то переписывает в бутафории, Глаголин исходит критикою всего сущего, и все это вам стоит всего около 1000 рублей с 1-го мая по 1 июня! А если и Глаголину положить его долю, то и больше. Недорого и глупо.

Словарь на букву «А» мною приводится в порядок: посланные Вам две формы требуют большой корректуры и, главное, *дополнений*. Жалею, что Вам послал их ³⁷³.

Писать в «Новое время» такая орава охотников и все они так смотрят ревниво и алчно, что, пожалуй, выгоднее знать свой актерский удел и не соваться. Хотя уж больно тошен этот удел, если в нем замуроваться.

Относительно Толстовского спектакля ³⁷⁴ в августе я нахожу идею счастливой, но скучно будет, если к этой литературе на сцене не приложить красоты чисто сценической. Мы видели это на «пьесах» в их неприкосновенности. К 28 августа талантливая голова могла бы написать пьесу, где Толстой был бы на сцене, и публика бы провела два, три часа в его обществе. В такой пьесе настоящий драматург (без лести и холопства) может заинтересовать на несколько представлений, а сборный спектакль из живых картин и сцен может оказаться скучным и шаблонно-юбилейным. Толстому заживо можно и памятник поставить и на сцене изображать его.

Королеве жен нашей мы Ваш привет повергнули к стопам.

Ваш Б. Глаголин

53

На бланке:

Редакция Журнала Театра Литературно-художественного общества
Загородный пр. 36

[22 мая 1908 года]

Алексей Сергеевич,

Мою заметку о «Белой ночи» ³⁷⁵, хоть и сокращенную наполовину, а может быть, именно поэтому, процитировали в «Руси» в отделе «Среди газет», усмотрев в ней какой-то необычайный символизм ³⁷⁶. Вчера ездил с Марусей к И.Е. Репину ³⁷⁷ (по приглашению через генерала Стаценко, поднесшего мне букет на «Орлеанской деве» ³⁷⁸) в Куоккала. Совершенно очарованы приемом и Репиным. Сегодня всю ночь до утра писал свои впечатления... Как хорошо быть журналистом! Читал сегодня их Михаилу Алексеичу, ему первая половина понравилась, а вторую я переписал сейчас в редакции заново. Читал Маслову, этот сказал: «знаешь, это очень мило». В редакции мне вообще советуют выбрать псевдоним вместо буквы -нь, которая ничего не выражает. Придумайте мне, пожалуйста, самый необычайный. Кривенко ³⁷⁹ продолжает подзуживать Михаила Алексеича против меня: я жаловался на него Буренину. Жалоба оставлена без последствий за вздорностью. Евреинов просит Вас взять какую-то удивительно интересную актрису Темирову ³⁸⁰, я ничего удивительного в ней не нахожу и недоумеваю, почему он не возьмет ее в театр Комиссаржевской ³⁸¹. Ходят слухи о том, что Карпов уговаривает многих из нашей группы переходить к нему. За меня Вы

можете быть спокойны. Сегодня мне за наверное передавали, что Миронова уходит на Императорскую, — думаю, что ерунда. Я готовил полную обстановку к Комедии о революции; если пьеса и не пойдет, то обстановка и павильоны пригодятся для любой пьесы. Михаил Алексеевич дал мне 100 рублей, на кои и проживаю с моим обширным семейством. Скоро пришлю Вам телеграфный запрос о секретарских, — это называется: «Иду на Вы!» Жуковская³⁸² отклонилась от сотрудничества Геркена³⁸³, ибо вообще стала необычайно важна, как «уполномоченная Алексея Сергеевича по репертуарной части». Это во мне говорит зависть, хотя я почитал себя вроде главнокомандующего по всем частям света. Репин в совершеннейшем восторге от Маруськи и просил ее позировать во весь рост для портрета. Вы можете гордиться, так же как и я. Почему свирепо глядящий на меня Митя Коломнин³⁸⁴ до сих пор не в деревне? И когда я поеду к вам? Мне предлагают гастроли чуть ли не изо всех щелей, но неужели Вы допустите своего артиста, режиссера, секретаря, редактора и Глаголина до новых унижений? Я бы на Вашем месте запретил ему ныне всякое орлеанское.

Отдал я в набор первую букву словаря, чтобы дать Вам прочесть и еще двум-трем. Потом надо будет окончательно решить: печатать или не печатать. Объявлений пока на 800 рублей только, а у меня идея такая, чтобы печать словаря окупилась и гонорар: на продажу надежд мало.

Вчерашнее письмо к Вам мы с Марусей вырывали друг у друга и разорвали и измяли. Всего хорошего, милый Алексей Сергеевич.

Ваш Борис Глаголин

54

На бланке:

Редакция Журнала Театра Литературно-художественного общества
Загородный пр. 36

[31 мая 1908 года]

Отпечатали 2/3 Ваших критических статей, Алексей Сергеевич, освободили набор и двигаемся далее. Не согласитесь ли Вы на *такое название книги*:

А.С. Суворин

Об актерах и пьесах

Театральная критика

Том I (1866–1876)³⁸⁵

Был у Лейферта, он, конечно, всегда к услугам театра. Подал верную мысль: каждый месяц требовать от мастерской сумму общую забора из магазинов, чтобы не зарываться и знать, во что обходится в среднем сработанный за месяц костюм, кроме работы, т. е. содержания мастерской. Я уже потерял всякую надежду увидеть свою статью, и вдруг она появляется: знаю, кому и этим и другим вообще обязан. Каждый день занимаюсь у Анны Прокофьевны в библиотеке для словаря. Кормилицын³⁸⁶ советует издать в рассрочку и по подписке, печать оплатить объявлениями, а гонорар уже уплачен мною. Но стыдно, если словарь будет носить детский и банальный характер! Надо

над «А» много еще работать: материалов бездна. У Маслова нашлось три словаря! Отсутствует опера, балет и техника! Достал автобиографию Агарева³⁸⁷!

У моей дочки брюшной тиф. Брата отправляю на кумыс. Маруся просится в Эривань. Адрес Орленева обещал прислать Набоков³⁸⁸.

В «Речи» напечатаны сведения, протокол соиздателя «Руси» Семенова с правлением банка, бесповоротно компрометирующий «Русь»³⁸⁹. Сегодняшняя статья Меншикова о роли Гучкова³⁹⁰ по вопросу об армии, по-моему, оскорбляет Государя, хотя это только мое мнение, конечно.

55

На бланке:

Редакция Журнала Театра Литературно-художественного общества
Загородный пр. 36

[Весна — лето (до августа) 1908 года]

Мне пришло в голову, как хорошо было бы разоблачить дутую необходимость сценической иллюзии и всю естественность, которой так кичатся и дорожат в современном театре³⁹¹. Устроить хоть на пробу, Алексей Сергеевич, такой спектакль, чтобы антракты не были бы таинственными для публики: пусть на глазах зрительного зала происходит разборка и установка декорации и прочего, пусть на авансцене по сторонам будут ложи для публики! Ведь не в этом суть, и чем скорее это открыть всем, тем легче будет для театра, который разоряется на декорации и обстановку с костюмировкой. Ваша идея о «Горе от ума» в современных костюмах, о которой я напечатал в 1901 г. в «Ежедневнике искусства и литературы»³⁹², вызвала тогда одни насмешки, а теперь на стр. 61 в «Книге о новом театре» г. Аничков говорит о «Гамлете» в современных костюмах в серьезном тоне³⁹³. Надо верить в свои идеи и приводить их в исполнение самим, милый Алексей Сергеевич. Вы вспомните, сколько раз объезжали вас на ваших же лошадях? Оно, конечно, побуждает к новым, более зрелым идеям, но все же надо сказать, что часто идеи зеленые бывают вкуснее и заманчивее, а зрелые горчат и сушат. А еще вернее, в деле должна быть и зелень, и зрелость, и даже стоеросовое дерево.

Сегодняшнее заседание одобрило два эскиза павильона в новом стиле, а Михаил Алексеевич выдал Рышкову 300 р. аванса с тем, чтобы в августе дать еще 300, а в сентябре 400. Рышков хочет писать Вам еще об авансе. Масловы шлют вам привет.

56

[Июль 1907 года]

Я обратился к Вам телеграммой накануне первого числа, когда надо сделать призыв актеров, решенный весной на 1 августа. Никакой Дирекции налицо не имеется: М.А.³⁹⁴ в деревне, Буренин за границей, Плющевский в Ялте, оба режиссера в дело обращены быть не могут, да и недостаточны для отмены постановления Дирекции. Я поднял набат потому, что считаю это за свою обязанность — начать что-нибудь делать.

Репетировать с 1-го — это значит переплачивать до 5 тысяч за ряд несостоявшихся репетиций: актрисы и актеры не съедутся, не будучи оповещены заранее, у иных же, судя по телеграммам, продолжается летний сезон и лечение (напр. у Рощиной³⁹⁵). К репетициям, кроме «Двенадцатой ночи», ничего не готово, да и в этой пьесе распределение ролей невысказанное и требует пересмотра. Необходимо уговориться с Лейфертом, так как без него не обойтись, а на это никаких полномочий не имеется, скорее наоборот запрет. Дирекция постановила чествовать Толстого переделкой Дубельт³⁹⁶ — и это постановление требует отмены и приостановки декоративных и бутафорских приготовлений. Пьес «Казенная квартира» и «Дети»³⁹⁷ не имеется ни у кого из режиссеров или по пьяному делу скрываются от меня.

После Вашей телеграммы я сейчас еду в Финляндию к Михаилу Алексеевичу и приеду от него или с уполномочиями или окончательно устроюсь от дела, в которое лезу по необходимости, как потел бы на пожаре. Да и в пожаре-то виноват я к отчаянью моему. Только ради Бога верьте в мое желание работать. По приезду от Михаила Алексеевича соберу режиссеров с дач и протрезвлю.

Ваш Б. Глаголин

57

На бланке:

Редакция Журнала Театра Литературно-художественного общества.
Загородный пр. 36

[Середина мая 1908 года]

Для меня теперь всего дороже мои заметки! Клянусь Вам, что их безобразят и делают еще хуже. Я даже плакал, выпрашивая фразы. И о Блоке³⁹⁸ пошла только банальная половина и об Александринке³⁹⁹. О последней заметке мне даже метранпаж телефонирует: «от заметки не осталось и половины, по-моему, не стоит пускаться». До слез обидно, что не я виноват в этом и в том, что Вы находите. У меня за десять лет скопилось мыслей о театре и выстраданных мыслей, а выразить их не умею, очевидно. Успех среди редакции меня не утешает, и хотел бы его от Вас. Но противно, когда вычеркивают несогласное с их мнением! Ведь я же все до слова пережил и переговорил с Вами, мой дорогой, бесконечный друг Алексей Сергеевич.

Пьесу Протопопова⁴⁰⁰ я до сих пор не читал и мнения о ней не имею. Дирекция и В.П. Буренин ее одобрили.

58

На бланке:

Редакция Журнала Театра Литературно-художественного общества
Загородный пр. 36

24 августа 1908 года

Не писал Вам долго, потому что работал. Удивляюсь, почему Вы так долго остаетесь в деревне, — малютки, надеюсь, поправились? Неужели Вас не тянет к

волнениям, к жизни? Здесь теперь так интересно! С контролем и кассой и выдачей контрамарок, кажется, улаживается. Сегодня 24-е августа, в кассе взято билетов на 26-е на 400 рублей. Театром интересуются, афиши нашего театра расклеены по киоскам, в газетах ежедневно заметки. Боюсь за «Двенадцатую ночь»: костюмы безвкусны и бедны, а главное, не интересны по стилю, привычны. Какая поэзия могла бы в них быть, если бы они были сделаны по гравюрам, которые я нашел у Вас в библиотеке. Одну из гравюр этих помещаю в первом № «Журнала». Поставлена пьеса хорошо, но не одушевленно. Актеры ждут Арбатова на репетиции по часам, — опаздывает ежедневно, — очевидно, он к большому делу не привык и не привык к хорошим актерам: надоедает исполнителям курьезными, банальными поучениями и беседами, обращает чрезмерное внимание на внешние проявления, но не может до сих пор установить общей музыки исполнения. Его бесконечные репетиции очень дорого стоят театру: оркестр музыки, статисты и освещение каждую репетицию стоят до 160 рублей! Неудобство Арбатова, что он не знает труппы и требует приглашения все новых и новых артистов и артисток, которые, по-моему, не заслуживают ни приглашения, ни своих окладов. У нас в театре теперь целая еврейская труппа Красова ⁴⁰¹, с которой он ставил «Черных воронов»⁴⁰². Все это обидно для старых наших актеров, которые и лучше, и меньше получают. Может быть, Арбатов хочет окружить себя «своими»? В характере его много упрямства и чиновничества, так что он тотчас перешел на сторону Плющика. Поддерживаю с ним приятные отношения, но своего мнения о нем в душе держусь. Плющик хотел, было, провозгласить его главным режиссером, но при помощи В.П. Буренина я эту штуку провалил. Палку в руки никому давать не следует, а если кто заслужит уважение и приобретет авторитет, то и без названия станет главным. Слава Богу, все не расплозается, а крепнет, несмотря на все наши общие всем промахи. Я смиренно репетирую в фойе одноактные пьесы ⁴⁰³ и, кажется, нравлюсь. Михаил Алексеевич ко мне относится теперь более доверчиво, и мы с ним и Борис Алексеевичем ездили даже к Контану ⁴⁰⁴ ужинать. Когда я прав, когда я работаю с верой в себя и в дело, то как-то забываю все оскорбления людей, хотя по опыту знаю, что их не минуешь впереди, когда ты как негр сделаешь свое дело. А все-таки, милый Алексей Сергеевич, приезжайте сюда работать! Боже мой, сколько можно хорошего сделать в нашем театре, интересного. Не думайте, что Вам вредно волноваться и работать! Вы там одряхлеете и больше ничего. Вы не такой человек, чтобы это прозябанье было на пользу. Жду Вас всей душой, хотел бы все время быть около Вас. Целую Вас, мой единственный старый друг, целую Вас.

Б. Глаголин

Эту заметочку Михаил Алексеевич без Вашего разрешения не хочет поставить, как чрезмерно декадентскую. Я ее написал своим горем, ужасом. Автор, актеры и сам Михаил Алексеевич больше чем одобряют мою постановку. Но конечно, мне будут шикать в театре мои доброжелатели, так как я смело порываю со своим прошлым!

На бланке:

Редакция Журнала Театра Литературно-художественного общества
Загородный пр. 36

[До 26 августа 1908 года]

Дело обстояло так: Гловацкий застал Вольфа⁴⁰⁵ за комплектованием билетных книжек для предстоящего сезона, Арбатов видел, как к Вольфу несли целые связки билетных книжек из комнаты под секретным замком, ключ от которой должен быть у Плющевского. Одновременно с этим в типографии Суворина печатается новый заказ совершенно *тождественных* книжек, которые с торжественными формальностями перед открытием кассы театра будут выдаваться Богдановым, штемпелевавшие им же. У Вольфа же готовится дубликат точно таких же книжек. По ним будут продаваться билеты, а по богдановским будет сдаваться отчет. Очевидно, так, ибо зачем же теперь трудиться Вольфу над тем, для чего нанят Богданов? Обсудив это обстоятельство, мы решили послать Вам телеграмму, а я приготовил на случай и еще сюрприз г. Вольфу: я бросился в типографию и, остановив печатание тождественных с прошлогодними билетов, заказал билеты *нового* образца. Таким образом, предварительные труды Вольфа пропадут даром. Перемена кассиров необходима во всяком случае, если уж нельзя расстаться с Вольфом, — эти ростовщики держат всю труппу в руках и им должен даже бедный Гловацкий. Жульничество с контрамарками, которые набирают актеры на фальшивые фамилии и выдаваемые лично Плющевским, *не может быть* остановлено при близких Плющичу кассирах. Все эти злоупотребления можно вывести в *начале* сезона.

Приехал В.П. Буренин, и я от его имени послал Вам сейчас телеграмму.

Посылаю присланную на конкурс историческую пьесу «Златорозовый крест»⁴⁰⁶. Она написана, по словам Маслова, в духе Сарду и ему понравилась.

Жуковская рехнулась, она действительно думает, что ее «Дети» шедевр! В ее годы и девическом положении, конечно, дети гордость, но не от Духа же Святого ее дети! Да и сама она дитя Малого театра и должна была бы понять необходимость ставить и в сентябре чьи-либо пьесы. Что это за авторы «со своей специальной публикой в октябре»? Октябристы какие-то! Давайте, Алексей Сергеевич, театр открывать в октябре... коли ничего нельзя поделаться с Жуковскими. И что она сочиняет, ссылаясь на меня: никогда при мне Вы ей не обещали постановку непременно во второй половине октября!

Слава Богу, что Рышков согласился дать пьесу для начала: ему выгоднее для провинции пустить пьесу раньше.

Арбатов придумал довольно оригинальный трюк с небесами голубыми падугами, — вместо них в «Двенадцатой ночи» будет настоящее небо без тряпок, как голубой купол — потолок...

Виолу играет Борская⁴⁰⁷: вот ее карточки. Верните мне их потом: необходимы для Журнала. Объявления идут хорошо. Шута играет Матов, он завтра приезжает — вот его телеграмма.

Писать подробно некогда, хотя и много надо бы написать — иду на заседание режиссеров. Когда же приедете? Сезон будет хороший, если мы сами его не испортим.

Ваш Б. Глаголин

Погибаю от безденежья: заложил часы, пальто и фрак.

60

На бланке:

Редакция Журнала Театра Литературно-художественного общества

Загородный пр. 3б

[Сентябрь — начало октября 1908 года]

По справке оказывается, что Лаиса умерла по истории раньше Аспазии, что Диогену всего 14 лет, Аристиппу не больше 6 лет, о Демосфене и говорить нельзя, а самой Лаисе нельзя встречаться с Ксенократом: она родилась, когда он был уже 10 лет *ad patres* *, и т. д. в этом роде! Но билетов на первое представление нет уже за неделю.

Лесу для подделок взято на «Лаису» на 500 руб., вообще же она будет стоить около 4000 рублей, но, говорят, окупит их. Давай Бог, а мне не верится.

«Двенадцатую ночь» я настоял поставить на утро. Холеру, слава Богу, пережили без особого падения сборов ⁴⁰⁸. Помню Ваше разрешение поставить на утро «Вопрос». От Вашего имени передал труппе благодарность Вашу за приветливую телеграмму.

«Фрейлину» ⁴⁰⁹ бы не ставил — задерживать репертуар и ослаблять сборы, или при ней на репертуар еще новую пьесу: на очереди пьеса Зубова? Хвалят «Черта» ⁴¹⁰...

«Казенная квартира» против моего ожидания держится. Плющик все толкует о централизации власти: ради Бога, не слушайте. Отчет по постановкам — дело каждого режиссера, и они не должны увильнуть с Арбатовым от цифр. Иначе мы в конце сезона не распутаемся с Коровинными и другими поставщиками. У Плющика откуда-то появилась широкая натура и вера в будущее: «все окупится через три года». Стараюсь его вразумить. Он очень постарел. Рошковская ⁴¹¹ тоже.

Было у меня четыре дня воспаление гортани. Вчера чуть не ударил палкой пьяного помощника режиссера, но, слава Богу, удержался: он напутал выхода и не дал выстрела. Каялся и помирился.

Дочка моя Леля поступила в институт, ей исполнилось 8 лет ⁴¹². А я и не заметил, как они прошли! Взрослая девочка!

По части сентиментной окончу письмо тем, что сообщу: Вы у меня теперь по всей стене со своим кабинетом в рамках поразвешены, и я часто сочиняю про Вас умилительные небылицы. В них всегда есть и правда, но больше благожелательной фантазии: я могу говорить о Вашей милости часами! Да-с!

Ваш Б. Глаголин

* К праотцам (отправиться), т.е. умереть (*лат.*).

На бланке:

Редакция Журнала Театра Литературно-художественного общества
Загородный пр. 36

[Сентябрь 1908 года]

Опять и опять напрасные ожидания Вас! Как это обидно. Вот кажется утешаешь себя: приедет и... Даже не хочешь думать о том, что за этим «и»... По правде может оказаться ужасная фраза, которую Вы не преминете сказать, конечно: «оставьте меня в покое, делайте, как хочет (таинственная) Дирекция» или «скажите Мише⁴¹³»! А все-таки так хотелось бы скорее побыть с Вами, почувствовать себя на минуту спокойным. По временам я просто не хочу быть самостоятельным, ответчиком, вот так бы и схватился за кого-нибудь и пошел бы с ним по этому базару. Ух, какой базар — этот театр! Невольничий рынок...

Давыдов приходил и плакал о дочери⁴¹⁴. Умоляет Вас разрешить ей дебют в одноактной вещи на 75 рублевое жалованье. Дирекция ему отказала — свиньи! Мне вчуже жаль старика! Неужели его протекция меньше, чем протекция разных господ, которые поустраивали к нам своих содержанок? А может быть, она и талантлива? Слухи противоречивы. Дирекция иногда без Вас не решается на ерунду и решает тысячные вопросы! Выскажитесь. То были за Давыдовских двоих по 100 р. и были готовы (если бы не я) и на большее, а теперь: «как Алексей Сергеевич»...

У меня острое воспаление гортани, и доктор не велит говорить в течение недели, а я играю, слава Богу, каждый день. Не хочется ломать репертуар, да и не могу: я ведь против очереди!

Колышкину пьесу в переделке Буренина не читал еще. Виктор Петрович прямо любо дорого: прямо за Вас сходит, покрикивает, ворчит, ругается. Я его прямо полюбил: никому не дает спуску и самого Михаила Алексеевича в послушании держит, не говорю уже о себе. Милый он человек и все ему равны, а [ценит] талантливых. За Блюментеля горой: того Арбатов игнорирует. «Рыцари»⁴¹⁵ дали сбор и выручают пока до «Лаисы». А «Лаису» Арбатов очевидно хочет обставить так, чтобы на нее ухлопать всю наличность: откладывает опять на неделю, откладывает ежедневно репетиции, дни пропадают, а ему хоть кол на голове теши: толстокожий и лень. Дал я ему три книжицы из Вашей библиотеки для костюмов, декораций и постановки. Он оттуда целую страницу нам прочел на считке, а на завтра все газеты превознесли его лекцию о красоте! Чудеса!

Печатаю в Журнале статью Гордона Крэга о Дузе⁴¹⁶. Крэг издает теперь свой театральный журнал «Маски»⁴¹⁷. Я его выписал для Вас. Объявления у нас идут тихо. Два первых №№ окупил себя розничной продажей. Подписка, как прежде.

Мне хотелось бы поехать в Москву к Станиславскому на первое представление «Синей птицы» Метерлинка⁴¹⁸... Нельзя?

Зубов написал Вам письмо? Мне он написал об ужасах европейской морали, не отвлеченной, а на практике применяемой!..

Марусенька шлет Вам поклон, а меня приговорил мировой судья заочно на 1 месяц без замены штрафом.

На бланке:

Редакция Журнала Театра Литературно-художественного общества
Загородный пр. 36

[После 4 сентября 1908 года]

Алексей Сергеевич,

Я, воодушевленный вашими милыми словами перед отъездом, работаю для театра и, конечно, возмущаю многих и вызываю громы. На сегодняшнем заседании еще и еще раз я понял, какую ошибку допустил Малый театр, пригласив к себе Арбатова. Представьте мой ужас, когда он заговорил о заготовленных им правилах для актеров на будущий сезон! Как будто этого только недоставало и с этого следует начинать режиссеру! Наивность думать, что все плохое в Малом театре от актеров и их злой воли. Это было убеждением Карпова. Дисциплина, о которой много можно наговорить, в таком деле, как театр, вещь деликатная и вырастает из всеобщей любви к родному делу, из обожания к лицам его ведущим, ежели они окажутся достойными его. Актеры — дети, и их можно повести куда угодно и на что угодно. Вы это мне говорили, вспоминая о первых сезонах и о Вашей близости к тогдашней труппе. Что же хочет делать Арбатов? Он хочет обязать подпиской всех первых актеров дублировать роли... Казалось бы, благодетельный маневр? Да, на первый взгляд, но на самом деле здесь просто непроходимая глупость. В дублеры к Блюменталю я не пойду, а Миронова не станет дублировать Рощину. Но Арбатову представляется идеальным такое положение: репетируется пьеса с Глаголиным, а Блюменталь смотрит, Блюменталь репетирует, Глаголин смотрит, затем их обоих смотрит Арбатов и говорит: Вы, Блюменталь, играете первое представление, а вы, Глаголин, второе, так как Блюменталь играет лучше вас». И после этого то же проделывается над самолюбиями Мироновой и Рощиной и т. д. Не знаю, как отнесутся к этому другие первые артисты, но я думаю, что это ахинея и поведет она к злобе, ожесточению или, вернее, ни к чему не поведет, кроме отказов, слез, скандалов и оплеух. Что за Бог этот Арбатов, которому, как судьбе, надо вручать жребий. Бросайте жребий, устраняйте худшего исполнителя и выбирайте на все представления лучшего. На случай болезни первого актера подготовляйте из молодых заместителя или дублера, но не говорите глупостей, которые неосуществимы! Вот путь совершенно тщетный, когда хотят насиловать актера и играть на их соперничестве. Распределяйте роли таким образом, чтобы они попадали в руки наилучших и наиболее подходящих исполнителей, давайте работу посильную каждому и равномерно распределяйте ее по труппе, — этим и только интересной работой на сцене держится порядок. Смешно! Когда и одиночных-то исполнителей нет на первые роли, хотят брать по двое на каждую роль. Все это я говорю с точки зрения не актера, а режиссера. Как актер я скажу, что я возмущался, когда Баратов⁴¹⁹, играя Шерлок Холмса, обокрал меня с ног до головы: взял исправленный мною и *дополненный* мною текст роли, взял мною придуманные детали и трюки, взял мой грим и костюм, взял все, над чем я работал 10 репетиций, и, посмотрев меня на семи спектаклях, собезьянничал и выдал все за свое. Неужели в этом нет плагиата? Я понимаю, молодому актеру, выдвигающемуся

на первые роли, дать ему заменить меня с целью облегчить мне репертуарную работу, когда я занят ежедневно, или на случай болезни моей, или, наконец, просто, чтобы поощрить молодое дарование! Да и вообще по правилам нельзя вести театр, — он сам по себе есть нечто неправильное и в этом вся его суть.

«Тогда убирайтесь из театра! Вы думаете, что театр только для вас! Вы главное зло Малого театра, — я всегда это думал, — вы всегда мутили труппу!! Вы думаете, что и я, и отец, мы все только для вас! Убирайтесь вон из театра!»

Это подлинная тирада, которую я выслушал от Михаила Алексеича, в ответ на то, что я написал выше.

А я-то, болван, думал, что я воевал за возрождение театра, работал в административной сфере, [стоял] за контроль билетных книжек, за утренники, что я привлекал публику и каждый сезон бывал на устах Петербурга, что я по праву займу место в будущем, хорошем будущем Малого театра, а оказывается, что я главное зло и должен убираться.

Только одно сознание, что Вы скоро приедете, что я опять буду просиживать с Вами целые часы, буду иметь единое верное прибежище — заставляет меня более или менее подражаться. Я очень утомился, и душевно, и прямо физически воюя со всеми, снисходительный только к себе, я не вправе и претендовать на людей, на их месть и ярость. Каждым днем я наживаю себе нового врага и чувствую по временам какое-то наслаждение от того. Обращаюсь в садиста. Но пока все же палки никому не отдаю, назначив себя капралом.

Писать проходит всякая охота в «Новом времени» — Беляев, Конради ⁴²⁰ взяли меня под свою суровую редакцию; мои заметки наиболее удачные не идут совсем, а худшие выправляются последовательно *всей* редакцией под хохот и глумление. Только уж очень хочется мне печататься, и доброе слово Розанова ⁴²¹ или Буренина иногда поддержит. В закулисах газеты еще больше пошлости и лицемерия, чем в театре, когда начинаешь с выходов.

Впрочем, на газету не претендую: я отбиваю их место, я [нрзб.] крошек и разбрасываюсь, оставаясь жалкой посредственностью всюду.

Играю, однако, с бóльшим успехом, чем прежде, но может быть это от бóльшей популярности, популярности довольно скандальной?..

Что Вы мое верное прибежище, это, конечно, не верно, но я хочу, хочу верить хоть в него. Так же верить, как в свою эфемерную порядочность и другие сентиментальные вещи.

Сборы, *несмотря на холерную панику*, продолжают быть выше прошлогодних на 2000–1600 рублей, вчера «Любовь на страже» ⁴²² дала 1900 рублей с лишком (в прошлом году тот же день дал 1200 рублей). Жульничество с билетами, под которые кассиры подкладывали фиктивные контрамарки, теперь ясно подтверждено: контрамарок выдается *втрое* меньше прошлогоднего, причем в них не отказывается *никому* (по *специальному моему приказу*). Фальшивые контрамарки составляют 2/3 всех, всего количества и давали Плюшке возможность сбавлять сбор каждого спектакля от 200 до 700 рублей.

Миронова отказалась играть утром «Хаос» ⁴²³ на основании контракта, заключенного лично с Вами: на утренних спектаклях она не играет. Какая ошибка заклю-

чать такие контракты, Алексей Сергеевич! Утренник не позор, и на них играют сам Давыдов⁴²⁴ и Савина... Миронова получила в этом месяце 700 рублей за выход.

Рощиной за ее окончательную истеричность на сцене М. А. простил 1000 рублей аванса, под условием, если она будет вести себя хорошо. Предупреждаю и Вас, как и Дирекцию, что такими поблажками мы не соберем авансов с многих. Прежде всего, например, у меня является больно и щемяще вопрос: почему же я менее достоин такой же подачи? У меня не было даже бенефиса, как он был у нее в прошлом году, и бенефиса, за который ей заплатили 2000 рублей, хотя сбор был всего около полутора тысяч?! Положим, все это с моей стороны большое хамство. Таким я становлюсь по временам, когда кругом меня шьются туалеты, покупаются шляпы, [а у меня] закладываются старые и сокращаются расходы на обед до неприятности и недоедаешь и за деньгами все равно иди, в конце концов, [отсутствует лист с продолжением письма]

[Вписано в верхний край листа]

Ваше чествование отложено до октября, конечно, Вы знаете об этом⁴²⁵?

Брат Мельницкой, которая Вам шлет тысячу улыбок и поцелуев, вызвал на дуэль⁴²⁶ Зигфрида из «СПб. вед.», который позволил себе гнусные намеки на истинное призвание актрис, изображающих «таких» женщин с голыми ногами⁴²⁷. Беляев, Василевский (из «Речи») ⁴²⁸ и он уже претендова[ли] на эти голые ножки и так нечистоплотно говоря[т] теперь о Мельницкой со столбцов газет! Вы читали беляевский фельетон, подписанный «водевилем»⁴²⁹? С остроумием из «Петербургской газеты», как выразился В.П. Буренин.

63

На бланке:

Редакция Журнала Театра Литературно-художественного общества

Загородный пр. 36

[15 ноября 1908 года]

Благодарю Вас, Алексей Сергеевич, за анонс о моем бенефисе⁴³⁰, — он ценен тем уже, что он единственный, посвященный мне в «Новом времени». Жаль только, что первая фраза недостаточно ясна будет для многих: надо бы написать, что речь идет о пьесе *талантлив*ого публициста, которая идет сегодня в бенефис *неталантлив*ого Глаголина, — это было бы хорошим подарком. Действительно, как же это Глаголин «с его вечно фальшивым тоном» и вдруг только господин Глаголин? Удивительнее всего, что все другие газеты анонсировали мой бенефис не на манер беспристрастного «Нового времени». Подумаешь, — платят мне за труд и в знак душевного расположения располагают публику в мою пользу... Еще раз благодарю Вас от имени господина Глаголина. Проснулся рано утром, прочел «Новое время», смотрю: оно устроило мне «бенефис», умилится и тотчас же взялся за перо, поблагодарить.

Б. Глаголин

64

На бланке:
Hotel Mathis London

[Июль 1909 года. Лондон]

Алексей Сергеевич,

Я получил от Потапенко ⁴³¹ письмо, в котором она пишет, что перевела для нас пьесу «Женщина в случае» (веселая, салонная пьеса, идущая теперь в Гаррик-театре с большим успехом). Относительно Конан Дойля она мне сообщила, что написала Вам о его пьесе, но ответа не получила.

Я сижу один в Лондоне ⁴³² и хожу ежедневно в тот или иной театр: мой восторг от английских артистов не омрачается, наоборот, с каждым спектаклем я убеждаюсь, какая это родственная нам нация, англичане. У них прекрасная душа и прекрасный поэтому театр.

Ваши деньги я еще не трогал, так как думаю, что удастся достать пьесы и бесплатно, благодаря завязавшимся знакомствам. Как было бы хорошо пригласить одного актера и актрису в наш ансамбль: это было бы кстати. Английских актеров Петербург никогда не видел.

Познакомился с некоторыми журналистами и в результате в газетах мои портреты и интервью. Кажется, удастся и сыграть в Лондоне...

Каждый день что-нибудь покупаю для театра, если бы я был уверен, что вам это понравится, а то все боишься и боишься.

Боюсь, что Михаил Алексеевич без меня разрешит печатать билеты по старым образцам: а между тем надо кое-что изменить в ценах.

Неужели холера в Петербурге разрастется к сезону?

Отца и Марусю я неделю назад отправил из-за границы в Россию.

Есть ли у Вас в красках увражи ⁴³³ по Лувру? Если нет, то надо купить для декораторов.

Я купил всего за 700 fr. книг по истории костюмов и теории театра в Париже и здесь — бесконечно рад этому.

Сейчас пойду примерять костюм Гамлета.

Ваш Б. Глаголин

65

[После 2 июля 1909 года]

[Отсутствует лист с началом письма]

Я ручаюсь за успех обеих пьес, Алексей Сергеевич, только в том случае, если они будут хорошо обставлены в смысле артистических сил. Я смотрю теперь английских актеров и вижу, как мало у нас, русских, театральной техники, как мы грубим, как мы вульгарны. Здесь на сцене изображают страсти сдержанно, но выходит сильнее, чем когда мы рвем страсть в клочки. Здесь не целуются так, как у нас, и поцелуй, любовный вздох, один вздох мисс Нельсон ⁴³⁴ выходит целой поэмой. Английские актеры умнее, развитее наших, и большего впечатления на меня не производили ни

французы, ни русские, ни итальянцы! И уверяют, что английский театр в упадке! Какая несправедливость и обидное непонимание. Здесь театр — актеры, талантливые, зажигающиеся и зажигательные. Они как лава, которая, прикрывшись пеплом, пожирают вас и уничтожают. Я не понимал бы языка, если бы со мной не сидела Била на всех спектаклях, но я переживал бы с ними. Английский язык лучше других для драмы. Он задерживается на каждом дыхании какой-нибудь согласной буквы, и у актера есть в этом орудии царапнуть мое сердце. Я буквально поражен впечатлением, я не предполагал, что актер может производить такое впечатление без ухищрений постановки и вне литературного либретто!

Лучшая пьеса «Генрих Наваррский»⁴³⁵, она написана на сюжет Дюма «Королева Марго». В высшей степени сценична, что ни роль, то шедевр. В пьесе заняты все первые актрисы, и роль Марго находка для Мироновой, Катерину Медичи должна играть... у нас нет актрис! Гуриели⁴³⁶ или Холмская? — Боже мой, какое убожество! Роль горничной Марго должна играть Глебова⁴³⁷, Вадимова⁴³⁸... И много хороших женщин — двор — небольшие ролики. Мужчины: Король — роль Добровольского⁴³⁹, друг Генриха Наваррского — роль Литвинова⁴⁴⁰, герцога Гиза должен играть Нерадовский⁴⁴¹, Генрих Наваррский — Глаголин (за неимением лучшего), брата короля должен играть молодой красавец с тонкими чертами лица, почти мальчик — пожалуй, скорее всего Музиль-Бороздина; роль прорицателя... опять нет сильно драматического актера... Хворостов. В остальных ролях: Пастухов и др. Придется написать залу в Лувре: я привезу матерьял. Приценивался здесь к костюмам — дороги. Куплю в Париже кое-что из вышивок и блесток.

На днях закончу лондонские театры: я хожу в них ежедневно с Билой.

О Конан Дойле не пишу, так как Вы о нем, наверное, уже прочли мою подробную заметку в «Новом времени»⁴⁴².

Из Парижа, кроме «Осла Буридана»⁴⁴³, для которого я купил себе даже и костюмы, ничего таки нет. А эта пьеса понравится Вам. История одного молодого парижанина, скрывающегося бегством от трех своих любовниц. Он бежит в провинциальный город к своему другу, но — увы — и здесь попадает сразу к четырем женщинам. Он не может устоять, он должен ухаживать, а женщины так податливы, и вот он решается жениться, но как, осел Буридана, не может остановиться на одной. Наконец, одна (Мишлина) берет его силою. Все пьесы [отсутствует лист]

Чек на деньги получил, но их еще не брал, так как узнал случайно, что эти же пьесы переводит m-me Потапенко или покупает их для Малого же театра. Когда разузнаю все основательно, тогда удовлетворю алчность англичан. Они здесь привыкли к гонорарам. Так или иначе, а пьесы эти я достану, приеду с ними к Вам за инструкциями, а затем в Петербург готовить постановки. Пьесы такие надежные, что хоть сейчас открывайте сезон!

Хорошо было бы в начале сезона пригласить Яворскую на несколько спектаклей для «Заза»⁴⁴⁴, «Шелковичных червей»⁴⁴⁵ и открыть сезон пораньше официально⁴⁴⁶, а в это время *хорошенько* срепетовать новые пьесы. Для Конан Дойля⁴⁴⁷ надо заказать декорации Нила у Аллегри⁴⁴⁸: Болдырев⁴⁴⁹ не сумеет, этого у него нет! Нужны будут костюмы дервишей.

В Берлине встретился с Лейфертом. Предлагает купить у нас костюмы в зачет его гонорара. По-моему, не стоит: много он не даст, а если честно вести мастерскую, она может быть безубыточна. Здесь у каждого театра своя мастерская.

Привезу новое освещение: англичане освещают *лица* актеров специальными рефлекторами с *обоих боков сцены*. При чистых переменах они повертывают рампу (красную) в публику.

В берлинских театрах с публики взимают за программу при продаже билетов: прилагаю билет.

В английских театрах придуман остроумный способ контроля продажи программ: они продаются за бандеролью, чтобы капельдинеры не продавали старых программ.

У меня так много нужно сообщить Вам, что я не могу писать от волнения: всего за раз не напишешь, не напишешь и сотой доли того, что перескажешь в полчаса.

Хочу просить у Вас бóльших полномочий в сезоне: это скорее необходимо для театра, чем для меня. Ей-Богу.

Ваш Б. Глаголин

66

На бланке:

Редакция Журнала Театра Литературно-художественного общества
Загородный пр. 36

[1909]

Я не знаю, насколько это нужно для Вас, Алексей Сергеевич, чтобы театр давал прибыль, но если все оставить так, как оно идет, прибыли не будет. Контроль берет в свои руки Плющевский, в его руках касса, контора и выдача билетных книжек — это абсурд, против которого мы с Вами боролись последние два года с некоторым успехом. Но теперь предстоит год хороших сборов, больно, что именно теперь Плющевский забирает все в свои руки. Он думает, что мое режиссерское звание меня успокоило и примирило с ним! А у меня еще больше негодования к этому негодю, — он ворует *наши* деньги, деньги, на которые могли бы кормиться актеры в течение круглого года, и по одному тому он мне враг. Да и Вас мне бесконечно жаль предоставить ему и его приспешникам. Ведь это смешно: не мочь сменить кассиров, когда они заведомые воры, не сметь тронуть Вольфа, запутавшего все счета и отношения с конторой «Нового времени», посели[вшегося] в театре целым семейством! Уполномочьте меня, как это было в позапрошлом году, организовать контроль, выдачу контрамарок и билетных книжек — пусть в этом будет мое дело, как режиссера по административной части, пока остальные находятся в [раже] и заняты постановками. В действительности я уже вторгся (Плющевскому это сюрприз) в область администраторскую, так как во мне невольно объединяется *вся* деятельность театра. Я изменил заказ билетных книжек, изменил и заказал новый образец контрамарок — глупо будет, если все это пропадет бесцельно, если все попадет в руки Вольфа! Есть от чего в отчаяние прийти! И опустить руки: пусть идет все прахом, благо мне спокойно. Так

[105]

ведь советуют мне все: «Суворин хочет, чтобы его грабили, и оставьте, не мешайте!» А я думаю, что это непорядочно мне поступать так.

Если бы Вы знали, какое у меня личное горе, которое еще душит меня, тогда бы Вы поняли, как мне больно, что Вы чуждаетесь меня. А для меня теперь одно спасенье в деле, которое покрыло бы меня с головой. Ведь намекал я Вам, почему я не хочу, чтобы Маруся служила в этом году! Тут уж все знают мой позор. <...>

67

[1909]

Мне очень больно думать, милый Алексей Сергеевич, что Вы дурно поняли мое последнее письмо, на которое промолчали. Верьте мне, что по правде я совсем не ищу власти над Малым театром и к тому же официально засвидетельствованной: я вышел из младенческого состояния, и меня это уже не прельщает. Кроме удручающей ответственности, кроме горя и неприятностей новое мое положение ничего не дало мне, и я рад, что судьба спасает во мне актера, которому, может быть, в конце плохо бы пришлось от разменивания и административной деятельности. Одна уже весть о примирении с Вами, о том, что я остаюсь в Малом театре, взволновала и режиссеров, и директоров... Н.И. Афанасьев ⁴⁵⁰ учится теперь управлять театром, и, право, даже его диктатура принесет пользу, принесет пользу и поездка за границу М.А. Суворина. План сезона, мною выработанный, я сообщу на первом же заседании Дирекции. Советую привлечь к театру А.В. Бобрищева-Пушкина ⁴⁵¹ и декоратора Эмме ⁴⁵². В чайнии работы по театру отказался я от одесских гастролей, а так как шины продолжают лопаться, то мне приходится скверно. Нельзя ли получить от Вас разрешение, чтобы с меня не вычитали аванса до бенефиса, сбором с которого я легко покрою весь аванс, как было это и в прошлом сезоне? В квартире у меня остались теперь только кровати, стулья и стол: переуду в меблированные комнаты.

Ваш Б. Глаголин

68

[30 ноября 1909 года]

Алексей Сергеевич,

Мне доктор запретил говорить до спектакля, и поэтому пишу. Вчерашняя заметка о моем бенефисе по общему отзыву бестактна по отношению ко мне и со страниц «Нового времени» ⁴⁵³. Конради сводит со мной личные счеты. А сегодняшняя величает пьесу мелодрамой и с эффектами «под занавес» и также с щелчками по моему адресу ⁴⁵⁴. И все это потому, что я отбиваю у Конради место в отделе театра и музыки. Не хочу писать о более гнусном мотиве. Все газеты отзываются лучше, чем своя газета. Я постарался забыть все неприятности предбенефисные, мне же устраивают и послебенефисные.

Ваш Б. Глаголин

[После 2 сентября 1910 года]

Алексей Сергеевич,

Я прошу Вашей защиты от Буренина, который в письмах и в Дирекции именует меня Вашим лакеем и тормозит всякое мое распоряжение; а свое участие в судьбах брошенного всеми театра я ставлю себе в долг. Арбатов ⁴⁵⁵ занят своей школой, своих «будущих» учеников он уже занимает *на выходах теперь* в театре, выступает печатно против школы Литературно-художественного общества; Г.Н. Гловацкий дальше «Заговора Фиеско» ⁴⁵⁶ не идет и ездит к себе в Отрадное на постройку дачки; у Я.А. Плющевского К.М. Рошковская заболела холерой; М.А. Суворин до 15 сентября поселился в Финляндии. В кассе денег нет: второй спектакль «Самоуправцев» ⁴⁵⁷ (постановку разругали все газеты) дал 370 руб., а возобновление «Каменщиков» ⁴⁵⁸ — 350 руб. Высший сбор дал «Шантеклер» — 850 р. ⁴⁵⁹ «Тайфун» оказался необходимым, и так как пьесу анонсируют еще два театра, то я распорядился Вашим именем о немедленной постановке ⁴⁶⁰. Привел пьесу в христианский вид, т.е. умерил восторги автора перед японцами. Буренин распорядился о постановке своей прошлогодней пьесы, и ему готовят уже эскизы новой его пьесы. Все идет, как можно было ожидать, — недобору против прошлого года уже до 5 тысяч за три дня: позже начали сезон. Ради Бога, приезжайте сами или сделайте что-нибудь через Михаила Алексеевича, не то за это время можно погубить сезон. Сейчас, например, мне Я.А. Плющевский сообщил, что Буренин требует отмены «Тайфуна» и постановки «Фиеско». «Барышень» Острожского ⁴⁶¹ Арбатов *отложил* из-за хлопот по своей школе. Гловацкий перешел в школу к нему же. В нашей школе будет заниматься П.Н. Орленев, я и Нерадовский. Еще несколько дней потерплю, а потом придется все бросать — заставят. Я не уверен, стоя на сцене, что сейчас не явится Буренин со своими подручными и силой заставят уйти. Приехал П.Н. Орленев с новой пьесой. Надо утилизировать и его ввиду плохих сборов. Прислал мне пьесу Рышков — «Распутицу» — хорошая пьеса для В.А. Мироновой ⁴⁶². Жуковская отсутствует по случаю выхода замуж. В «Тайфуне» (ставит Гловацкий со мной) я занял Троянову ⁴⁶³ и Миткевич ⁴⁶⁴. Все японцы — маленького роста, все европейцы — высокого. В Новом Драматическом театре эта пьеса идет 16-го, а у нас 11-го. Подобедов ⁴⁶⁵ переменял машину, и наши лампы все перелопались от чрезмерного вольтажа, увеличенного на 20 сил: что из этого следует, судить Н.И. Афанасьеву. Даже К.С. Тычинкин ⁴⁶⁶ уехал на месяц в Чернь. Кстати, Буренин говорит, что моей пьесы не читал и читать не будет. Живу на векселя, так как денег мне не дают ни под пьесы, ни авансом! Вашу телеграмму Дирекция поняла как отказ. Ой, ой, ой! Некуда податься. Если бы не моя бодрость в несчастьях, я бы прямо помешался. Но у меня еще и на Вас надежда. В решительных случаях жизни Вы всегда меня выручали, и какая Вам охота топить меня, когда Вы сами же меня вытаскивали всячески? Нелогично было бы. Орленев шлет Вам свой привет, он хорошо выглядит, энергичен и смел. Сейчас телефонировал некий Шмидт ⁴⁶⁷ по поручению Дирекции театра Рейнхардта ⁴⁶⁸: просит Вашего ответа относительно театра на Пост под гастроли Рейнхардта. Имеете Вы против отдачи театра этим немцам или согласны принципиально? В последнем случае я отправляю этого Шмидта к Я.А. Плющевскому.

Ваш Б. Глаголин

[Лето 1910 года]

Алексей Сергеевич, положение дел Малого театра довольно скверно, более всего потому, что члены Дирекции и режиссеры весьма сдружились с настоящим режимом. Он оказался очень удобным для всех, кроме театра, когда порядком «разносился». При настоящем положении вещей все делают, в сущности, что хотят, все безответственны за Вашей спиной, и никто друг другу не мешает, все поделились и сферами влияния, и сферами безделья. Чтобы расстроить благополучие милой компании и вернуть ее хотя бы к самой примитивной морали и внедрить ей в голову такое понятие, как служение искусству, — необходимы радикальные лекарства.

В заседаниях Дирекции никто не говорит того, о чем думает и что в интересах самого дела, авторы и режиссеры испытывают всяческие давления, труппа требует дисциплины и забот о ней не меньше, чем любая театральная школа. Но главное, что для прошлых сезонов мы, оставаясь чумазыми, натянули до последнего все струны: цены возвышены до максимума, труппа не может удивить никого никакой неожиданностью, в репертуаре мы нажали все педали, благодаря усиливающейся холере съезд петербуржцев будет поздний — в результате нас ждет упадочный сезон.

Если Вам угодно и если у Вас есть силы предотвратить возможное, то не теряйте времени. Со своей стороны, кроме своих услуг я ничего предложить не могу, но мне нужна свобода действий и Ваша полная доверенность, обеспечивающая эту свободу. Приблизительно такого рода доверенность:

«Поручаю Вам, Борис Сергеевич, довести до сведения гг. режиссеров, артистов труппы и всех служащих в Малом театре и его мастерских, конторе и кассе, что я, А.С. Суворин, передал Вам свои намерения относительно ведения театра в предстоящем сезоне и уполномочил Вас, как управляющего театром Литературно-художественного общества, на сезон 1910/11 г.

Все требования и заказы гг. режиссеров и все расходные статьи не могут быть оплачиваемы без подписи Б.С. Глаголина.

На обязанности Б.С. Глаголина лежит составление еженедельного репертуара, распределение постановок между режиссерами и ролей между исполнителями. А также наложение и отмена штрафов, принятие и увольнение всех служащих в театре, как по труппе, так и по конторе, мастерским и кассе.

Поручая Б.С. Глаголину общее наблюдение за театром, я вменяю ему в обязанность, кроме непосредственных отчетов передо мною, представление подробного отчета раз в месяц Дирекции театра. В качестве лиц, ревизующих материальные распоряжения управляющего театром, являются Я.А. Плющевский-Плющик и Н.И. Афанасьев — однако без права вмешательства в распоряжения эти и их отмены.

Оставляю за собой право во всякое время лишить Б.С. Глаголина настоящих полномочий».

[Конец августа 1910 года]

Алексей Сергеевич,

Сейчас время утреннего спектакля. В театре за кулисами я встретил В.П. Буренина. Почтительно поздоровавшись с ним, я спросил его, зачем он написал в своем последнем фельетоне намек на меня. — «Так Вам и надо — не деритесь!» — ответил мне он. Чтобы писать о семейных делах, надо их знать, — сказал ему я в ответ на его ехидные смешки! Кругом стоят актеры. У меня слишком наболело на душе, и я не сдержался и начал говорить о том, что его поступок нелитературный. В.П. Буренин начал кричать на меня: «Вы говорите со мной, как нахал!» и в этом роде — «Я имею право писать о Вас, не упоминая фамилии!» — «В таком случае, — кричу я в ответ, — Вы имели бы право написать и о том, что есть актеры, которые не только жен своих бьют, но и критиков, которые оповещают о семейных сценах!» Мое дело слушалось при закрытых дверях ⁴⁶⁹, и никто не имел права глумиться над моим горем. Буренин Ваш друг и, конечно, я не найду в Вас защиты — пишу на авось. Все присутствующие при этой гнусной сцене возмущены поведением Буренина, его глумлением надо мной в течение всех антрактов. Все слышали и просят меня начать дело против него: он ругал меня мерзавцем, скотиной. В это время ко мне в уборную шел мой отец и слышал эти ругательства и целый антракт, запершись с Бурениным в директорской комнате, с ним объяснялся. Что же это такое, наконец! Во время спектакля над человеком уничтоженным он смеет ругаться. Да черт его возьми, наконец! Что он думает. Почему меня выбирают для откупорки своих нервов? Ради Бога, примите меры и оградите меня от оскорблений хотя бы в театре. И это опять Буренин — единственный порядочный человек, к которому я всегда относился [прямо] с любовью. Какое ему дело до моих семейных сцен, и в фельетон-то не шло это отступление. Мне передают, что он грозит напечатать обо мне еще и не то: пускай остережется печатать о моей интимной жизни. Я знаю о нем еще побольше, о его приставах к актрисам и пр. Вообще я не знаю, как жить.

Ваш Б. Глаголин

Алексей Сергеевич,

Уже утро, сейчас лягу спать и просплю опять весь день, поэтому пишу Вам для скорости.

Прочел «Дон Жуана»... Повторно, все вперед известно, оповещается. Да и не так уж глубоко, как мне казалось нужно для А. Толстого.

Зато с каким увлечением прочел «Плоды просвещения» ⁴⁷⁰ гр. А.Н. Должен признать, что впервые прочел эту пьесу. Какая прелесть! Мое мнение: надо ставить пьесу на том же репертуаре и *прежде Туношенского* ⁴⁷¹, чтобы не охладилось толстовское поминание. Или репетировать одновременно. [Возможно] поставить пьесу лишь с Вашей помощью. Когда проснусь — приеду переговорить. По-моему, это ряд сборов помимо всего.

А для «Самозванца» надо нарисовать две декорации, иначе позор. И балет восстановить.

Ваш Б. Глаголин

73

[Между 19 и 23 ноября 1910 года]

Примчался к Вам, когда Вы уже спали. Был на лекции некоего Гидони ⁴⁷² о «Театре и танце», а затем побывал в Малом на репетиции «Короля свободы» ⁴⁷³. Это буквально солдатский спектакль: и если Вы искренне преданы В.П. Буренину, то пьесу надо снять с репертуара. «Вампука» со всеми атрибутами и кроме разговоров, нелепых исполнителей и бездарных декораций нет ни одного отрадного пятна. На лекции Гидони едва высидел, а с репетиции «Короля свободы» уехал в 2 ч. ночи, не дождавшись конца. Сдобный голос Нерадовского до сих пор в ушах, назойливый голос!

Прислал мне Гловацкий пьесу Туношенки-Радзивилловича. Пишу Вам, прочитав два акта этой помеси: по-моему, пустая затея. Глупость и пошлость можно говорить со сцены легко и *сплошным* потоком, — тогда им можно и поверить, а когда все это чередуется с глубокомысленной миной из-за слов, то будет только скучно.

Послал в типографию юмористическую заметку моего отца (Дон Перец) «Репин в роли Навуходоносора» ⁴⁷⁴. Почему ее не печатают в «Новом времени»? По-моему, он пишет куда приятнее многих Ваших маленьких фельетонистов. И главное: он порядочный человек и действительно литератор, т. е. не ремесленник своего дела.

Вы простите, что я не был у Вас сегодня днем: весь день спал, а ночью был в «Вилле Родэ», в кафе-ресторане. И, между прочим, конечно, сделал глупость: понравилась мне одна певица народных песен... Башарина ⁴⁷⁵... Она, оказалось, из Воронежа, я ей и махнул, чтобы она заявила к Вам с просьбой о покровительстве как к своему земляку. Глупо, знаю, что глупо, но вот так уж.

Посылаю Вам фельетон А. Бенуа из «Речи» о постановке «Дон Жуана» ⁴⁷⁶. Да будет же стыдно Мейерхольду.

Глубокомысленный таракан Конради со мной перестал кланяться, а я только что хотел, было, послушаться его совета и не играть Никиты ⁴⁷⁷. Вот, подите же.

Ваш Б. Глаголин

74

[Декабрь 1910 года]

Алексей Сергеевич, мне приходится отказаться от постановки балета и моей пьески 23 декабря ⁴⁷⁸, так как я неожиданно попал и в «Ленточку» ⁴⁷⁹, и в «Измаил» ⁴⁸⁰. Пишу это на случай, если к Вам обратятся за театром на это число.

Затем, Алексей Сергеевич, прошу Вас прочесть прилагаемое при сем либретто

водевиля с пением и разрешить мне поставить его на праздниках вместе с какой-нибудь из репертуарных вещей. Музыка будет готова к 15 числу. Заключив письменное условие со Шпачеком ⁴⁸¹, я уплатил ему авансом 150 руб. Это меня немного озабочивает, хотя не думаю, чтобы вы имели что-либо против водевиля с пением, раз Станиславский будет ставить целую оперетту.

Ваш Б. Глаголин

75

[31 декабря 1910 года]

Алексей Сергеевич,

Сегодня я не приду к Вам встречать Новый год: слишком тяжела была встреча прошлого года. Быть среди людей, половина которых едва кланяется мне, а половина и совсем враждебна — нелепо. Верьте, что всей душой желаю Вам здоровья и счастья в новом году. Прямо тоскливо думать, что не буду сегодня с Вами.

Ваш Б. Глаголин

Еду играть «Тайфун», а голоса нет, и болит спина невероятно.

76

[Январь 1911 года]

Алексей Сергеевич,

Я хочу обратить Ваше внимание на то, что все переводные пьесы, которые мы ставили заглазно, т.е. не увидав их предварительно на заграничных театрах, — все эти пьесы у нас неизменно проваливались. И наоборот — постановки заимствованные оправдывали себя. Так было при Яворской, Карпове и поныне. Если Вы согласны с этим, то верно и то, что кроме забот об экономии, необходимы творческие заботы и о репертуаре и об его постановке при наличности труппы и режиссуры. Одним словом, перед Вашим отъездом в деревню мне необходимо знать: разрешите ли Вы мне 1000 рублей аванса под бенефис на поездку за границу, которая представляется мне весьма существенной. На мой автомобиль ушла вся моя квартирная обстановка и поэтому я пока раскатываю на автомобиле ⁴⁸². Может быть, это очень легкомысленно, но и очень приятно. Я объехал все окрестности, воспрял духом, и теперь для меня нет ничего лучшего. Труд не дает такого удовольствия, как спорт. За труд, положим, платят деньги [и] разными пинками, но эти деньги ты платишь точно так же другим, а от спорта все достается одному тебе. Особенность автомобиля та, что после него быстрее живешь, быстрее ешь и пьешь, быстрее соображаешь, торопишься; опоздать — этого слова уже не существует. Автомобиль приобщает к вечности даже и тогда, когда не [нрзб.] на нем. Черкните мне, пожалуйста, одно слово или когда можно Вас застать: мне все говорят, что Вас нет дома.

Ваш Б. Глаголин

[После 4 февраля 1911 года]

Алексей Сергеевич,

Обратите внимание на интервью с директором императорских театров в сегодняшней «Петербургской газете», где Теляковский берет на себя ответственность только за приличие костюмов Кузнецовой и воображает, что не он виноват в костюме Нижинского, а Нижинский, надевший этот костюм с разрешения всех своих начальств ⁴⁸³. Вчера или третьего дня было там любопытное письмо Нижинского ⁴⁸⁴.

Ваш Б. Глаголин

[Январь — начало февраля 1911 года]

Алексей Сергеевич,

Дело в том, что «Молодость Людовика» ⁴⁸⁵, с таким трудом сретованная, рассыплется тотчас, если актеры будут из пьесы уходить. Я Вашим именем *пока* удержал Рошковскую и Тарского ⁴⁸⁶, но ушли Шмитгоф ⁴⁸⁷ и Студенцов ⁴⁸⁸, заболевающий каждый раз перед представлением Людовика. Нет сил играть с выходными актерами! Вместо Шмитгофа вступит в пьесу более или менее сносно Николаев, но за Студенцова играть буквально некому. Прошу Вас, разрешите отдать эту роль дебютировавшему брату Трояновой на разовых по 10 руб. за спектакль. Я ручаюсь, что он сыграет Гиша не хуже Студенцова, а лучше. Вообще, его следовало бы взять на сто рублей без всяких разговоров: у нас кроме Студенцова нет ни одного *приличного* молодого человека. За ответом я направляю г. Георгиевского к Вам вместе с этим письмом.

Ваш Б. Глаголин

[3 февраля 1911 года]

Алексей Сергеевич,

Я на репетиции так лез из кожи, чтобы «Молодость Людовика» окончательно не расплзлась, что надорвал опять голос! Сегодня я от доктора Цемаховича: у меня опухоль между связками. Это значительно хуже того, что было в прошлом году, когда у меня было воспаление связок. Доктор сам взволновался, когда говорил мне. Что делать? Если играть бенефис, то надо пожертвовать успехом роли: я могу только-только проговорить ее. Всякое сильное напряжение голоса грозит тем, что я окончательно потеряю его. Я знаю, что для Вас интересы театра, само собой понятно, ближе, чем лично-глаголинские, но верьте, что и для меня они не безразличны: я сделаю все, чтобы починиться к следующему репертуару. Боюсь только за бенефис и за рецензии после бенефиса, которые могут иметь влияние на последующие сборы. Теперь о текущих делах.

Надо что-нибудь сделать для Ю.В. Корвина ⁴⁸⁹: Вы сами несколько дней назад говорили об этом. Мое мнение, надо дать ему звание почетного режиссера нашего театра, соответствующий брелок и, кроме того, преподнести ему или книгу какую-нибудь или выигрышный билет, так как болезнь его жены, кажется, прямо разорила: он сжег всю квартирную обстановку.

Затем прошу Вас в личное одолжение напечатать хоть несколько слов о моем бенефисе на завтра в «Новом времени». Я боюсь, чтобы Конради не написал какую-нибудь мерзость по моему адресу и авансом.

Ваш Б. Глаголин

80

[Февраль 1911 года]

Алексей Сергеевич,

Вчера я так поздно звонил по телефону ввиду того, что мне сообщили о покушении на самоубийство Н.М. Шмитгофа. Я хотел Вам сказать, что я тотчас же для его успокоения сообщил его домашним, что Наполеона ⁴⁹⁰ будет играть он, а не я. Если для него так дорога эта бутафорская роль, то Вы, конечно, поймете, что мне ничего другого не оставалось сделать. И поверьте, я сделал это по собственному побуждению, и мне очень неприятно, что я был причиной и горя, и несчастья, которое могло случиться. Вот Вы подумайте, Алексей Сергеевич, насколько актер живет моментом и нуждается и в успехе, и в ролях! Такое уже искусство момента, и нельзя строго относиться к актерским слабостям: они всегда накануне смерти своего «творчества на час».

Ваш Б. Глаголин

81

[1911]

Алексей Сергеевич,

<...> Ваш упрек, что около Вас в театре никого нет, только обиден для Вас: евреи ценят меня больше, а Вы и вполнину мною не хотите пользоваться, ожидая себе в помощники какого-то ангела небесного. Да будет ли он в пару Вам: при всем Вашем таланте и прочих достоинствах Вы ведь тоже не ангел и часто убиваете в людях всякую охоту работать.

82

[7 октября 1911 года]

В последний раз, Алексей Сергеевич, мне слышалось, что Вы сказали, что я прихожу бесполезно. Да мне, знаете, пользы и не нужно, а если и нужно, то скорее не для себя, а для театра. Я без театра не могу жить — что Вы хотите. Прежде всего, я хочу играть — это мое право. А чтобы играть на инструменте, каковым для актера является театр, необходимо, чтобы он был настроен, а не расстроен. На бесструнной балалайке ничего не сыграешь. Вот я учу Чацкого, а сам думаю о декорациях, об ансамбле, в ко-

[113]

тором придется играть, рисуя себе мизансцены, костюмы... И вдруг всю работу оставившая мысль: а если «Горе от ума»⁴⁹¹ Буренин не пропустит! Или каких мне дадут актеров? Дадут ли сцену для репетиций? Ведь ухитрился же я репетировать ежедневно две пьесы на сцене и балет, и оперу в фойе?! Но тогда у меня вместе с репертуаром выходило и расписание репетиций на всю неделю, а теперь я должен ждать, что мне дадут гг. Арбатов и Гловацкий. Репертуар, ими сочиненный и появившийся сегодня в «Новом времени»⁴⁹², образец режиссерской наглости. С 4 октября, со дня первого представления «Соли земли»⁴⁹³ и до 18-го числа, на которое поставлено первое представление «Золотой клетки»⁴⁹⁴, ровно 11 репетиционных дней (исключая праздничные дни 5-го и 9-го). Неужели пьесы нельзя поставить с 8 репетиций в субботу 15-го октября? Затем ставить «Лесные тайны»⁴⁹⁵? Это прямо на смех или для удовольствия г-жи Рошковской⁴⁹⁶: сбора никакого эта пьеса не даст даже и в воскресенье! Наконец, «Соль земли» во второй раз дала 800 руб. — это показывает, что 4 раза на неделе, считая с понедельником 10-го числа, эту пьесу ставить нельзя. Я подробно говорил с Михаилом Алексеевичем и предлагаю Вам поставить Гловацкому категорическое требование, чтобы пьеса «Золотая клетка» была готова к 15-му, а сам я берусь приготовить «Горе от ума» к воскресенью 16-го числа. В понедельник 17-го «Соль земли» даст Вам 300 руб. — это для нее второй понедельник подряд: вместо этой пьесы надо поставить на репертуар второй раз «Золотую клетку». В.А. Мироновой Вам следует написать два слова, чтобы она со своей стороны посодействовала постановке к 15-му, ввиду необычайно плохих сборов, от которых не спасает театр и ее участие. Если Вас удивляет, почему я лезу со своими советами: вспомните, что с июля вошел в работу и меня выбросили вон, когда я только-только вошел в роль. Ну, без меня Вы, конечно, обойдетесь, если сами будете бывать в театре, а без Мячина в театре уже плохо. Н.И. Афанасьев сегодня говорил мне о том, что контрамарки в наш театр продаются в какой-то парикмахерской. Я знаю, что Вы уверены, что я бью в набат из-за личных счетов с режиссерами? Как Вы ошибаетесь: до сих пор жалость останавливала меня от протеста против этих негодяев и ремесленников, а теперь мне дороже их личностей театр, с которым связана вся моя карьера.

Ваш Б. Глаголин

[До 20 октября 1911 года]

Алексей Сергеевич,

Я прямо не знаю, как и сообщить М.Э. Трояновой Ваше распоряжение относительно отобрания у нее роли Эвы. После того, как она уже репетировала ее с вехом М.А. Суворина, после того, как она готовит роль уже целую неделю, шьет себе костюмы и т.д. Вы знаете Троянову — она, конечно, начинает готовить роль с костюмов и шляпы. Когда надо было приготовить пьесу «Рабагас»⁴⁹⁷ в четыре дня, Н.Н. Музиль, присутствовавшая при моем разговоре с М.А. Сувориным (на репетиции «Горе от ума»), воскликнула: «Это немислимо!» Троянова безропотно взялась за роль, чтобы выучить

репертуар. И Н.Н. Музиль это слышала и знала, что М.Э. Троянова репетировала пьесу в тот же день после спектакля. Со стороны Музиль не по-товарищески отбивать роль не своего амплуа и у актрисы, которая может быть поставлена в пример порядочностью отношения к своим товарищам. Когда я хотел ставить «Рабагаса» в начале сезона, я телеграфировал о роли той же Трояновой. Может быть, это была ошибка, что я отдал второпях экстренной постановки роль Эвы М.Э. Трояновой, но я это сделал, и теперь мое положение дурацкое и подлое. Я прямо не знаю, что предпринять! Если Вы не находите возможным дать роль Эвы Трояновой, вернее, оставить эту роль за ней, то я прошу Вас освободить меня от постановки пьесы и передать ее другому режиссеру или хотя бы отложить постановку. Чтобы не потерять дня репетиций, я сказал обратившемуся ко мне Арбатову, что я лично ничего не имею против завтрашней репетиции пьесы «Боевые товарищи»⁴⁹⁸, ввиду того, что Ваше письмо с распределением ролей получил поздно и не мог уже успеть вызвать артистов завтра на репетицию «Рабагаса». У Арбатова же, оказывается, имеются инструкции Я.А. Плющевского репетировать «Боевых товарищей» параллельно с «Рабагасом». Может быть, поставить мне «Рабагаса» в свой бенефис? А я все время мечтаю о «Трех разговорах» Соловьева...

Ваш Б. Глаголин

А может быть, выход в том, чтобы и Музиль, и Троянова играли роль Эвы в черед? Надо что-нибудь придумать и найти выход: нельзя быть бесчеловечным к самолюбиям артистов, нельзя в интересах дела ожесточать людей. Вот посылаю Вам две вырезки, литературу г-жи Гуриели, которой меня ежедневно обливают. «Петербургский листок»⁴⁹⁹ и «Театр и спорт»⁵⁰⁰ продаются в Малом театре, несмотря на запрещение градоначальника. Меня травят, хотят вызвать на скандал, и, между тем, Гуриели служит со мной в одной труппе, а Россковский⁵⁰¹ свой человек у Я.А. Плющевского. Может быть, очень глупо, но я горько плакал сегодня утром над этими гнусными заметками.

Б. Глаголин

Алексей Сергеевич,

Закулисный скандал, который устроила мне Дестомб⁵⁰², о котором подробно знает от меня М.А. Суворин, превышает всякую наглость. В следующий раз, если Ваше доверенное лицо, эта г-жа Дестомб, позволит себе меня позорить за кулисами, мешать мне исполнять мои обязанности, сообщать содержание моих разговоров с Вами и моих писем к Вам, то я разгრიруюсь и уйду из театра, если бы даже от того произошла отмена спектакля. Всякому почтению к Вам есть граница и всякое уважение, которое я должен иметь к Вам, обязывает и Вас! Вы не можете позволять Дестомб появляться в театре, предательствовать, разыгрывать из себя директрису, устраивающую дела Малого театра! Не можете! Я очень взволнован до сих пор и плохо соображаю, как надо Вам написать, но главное, кажется, пишу: я отказываюсь от всего, от службы в театре, если я должен служить под началом этой гадины, предательницы, шпиона, ненавидящей меня вот уже

18 лет только за то, что я когда-то мальчишкой отверг ее любовь. Я никогда этого никому не говорил, а тем более Вам, видя Ваше к ней расположение, но теперь я говорю это Вам, и пусть меня накажет Бог, если не это причина ее долговременной мести. Я имею право назвать ее гадиной! Без всяких объяснений, но могу и доказать, что она действительно грязная, грязная! Она грозит мне моими перехваченными ею письмами к Вам о Плющевском. Письма мои и получаемые теперь Вами валяются у Вас на столе... Они к ее услугам! Господи, в какой гадости мне приходится биться — и из-за чего?! Мне ничего не нужно от Вас, все, что Вы могли мне дать, Вы дали, и теперь я мог бы только отдавать Вам мой долг. Вы предпочитаете из-за какой-то карамазовщины быть в атмосфере Дестомб, которая напоминает смердяковщину! Неужели мало за всю Вашу жизнь влило в Вашу душу злобы, бессилия и бездарности, чтобы теперь под конец напиваться всем этим. Болезнь горла! Да Бог с ней: раньше своего часа никто не умрет, и умрут в свой век. Так надо же дышать свежим, добродетельным, самым лучшим, что есть у Вас в остатке. Быть справедливым, чтобы все благословляли Ваше сердце, ум и всего человека. Вы посмотрите: Вас перестали ругать, Вас теперь пресса отделяет от «Нового времени», а ведь это жиды! И те особенно стали относиться. А Вы так обессилели, что не видите кошмар, не чувствуете смрада и исходите весь не в творческое, не в благожелательное, а человеконенавистническое. Что я сделал дурного той же Дестомб, чем я преступен перед Вами. Всегда видел в Вас человека, который лучше других меня окружающих. И не считал Вас за Бога, но считал всех других хуже вас. Мало Вам этого? Так Дестомб думает о Вас лучше? Каким местом она думает и как может она оценивать или просто понимать Вас? Или она сиделка только? Так зачем же она ведет себя не сиделкой? Ужасно глупо и вульгарно пишу, но сейчас же отправлю Вам это письмо, чтобы завтра утром не раздумать.

Б. Глаголин

Письма Б.С. Глаголина Вс.Э. Мейерхольду.
1909–1928

1

На бланке:

Редакция Журнала Театра Литературно-Художественного Общества.
Загородный пр. 36

1909

Борис Сергеевич Глаголин просит меня написать многоуважаемому Всеволоду Эмильевичу, что он, Глаголин, сердится. Статью давно надо было послать в типографию. Это известно было Всеволоду Эмильевичу и совершенно неизвестны сроки, когда статьи бывают готовы и ими благополучно разрешаются, — ведь это не дети. Мы выходим три раза в месяц — вот сроки для типографии и для Всеволода Эмильевича. Он совершенно забыл обо всем, кроме своего «Тристана и Изольды»⁵⁰³. За письмо супруги Вс.Эм. Борис Глаголин очень благодарит, но статьи-то все нет. Хе-хе-хе.

Я брошен всеми.

Б. Глаголин

2

На бланке:

Театр Литературно-Художественного Общества.
Режиссерское управление
Всеволод Эмильевич,

Я не спал две ночи и, приехав, приказал никого не принимать, и швейцару, и своим. Вашей карточки я не прочел, потом встал в 7 часов, ехать в Театр, и мне сказали Вашу фамилию. Нет слов описать скандал, который я произвел. Очевидно, есть дело, раз Вы два раза заезжали! Сейчас буду гримироваться, затем играть, а после спектакля... А может быть, Вы приедете ко мне в театр: сейчас пошлю Вам это письмо. А то приеду после спектакля.

Ваш Б. Глаголин

3

Милый Всеволод Эмильевич,

Сообщите мне адрес Гумилева, куда ему выслать деньги и журнал — я потерял его визитку.

Ваш Б. Глаголин

4

На бланке:

Редакция Журнала Театра Литературно-Художественного Общества.

Загородный пр. 36

Извиняюсь [за]ранее; пишу возмущенный поведением Гумилева, который пришел ко мне сейчас и устроил мне представление со своим цилиндром. Прочел целое поучение о [Традициях] Русской Журналист[и]ки, говорил о Вашем обещании поместить его стихи в этом № в таком тоне обидном для меня, что я, наконец, потеряв терпение, сказал ему несколько горьких истин. Но главное, что возмутило меня, это его требование денег авансом, которое сопровождалось даже констатированием: «значит, и впредь гонорар будет задерживаться?» Это черт знает что такое. И с этими людьми я носился как с писаной торбой.

Только что перед приходом Гумилева (который в результате заявил о выходе из журнала) я прочел Ваше письмо. Всеволод Эмильевич, у меня нет денег, что Вы слышали вчера из уст конторщика: сборов же никаких у Сувориных нет в Петербурге, и я не могу послать Вам сегодня ста рублей, голубчик. Верьте, что Вам я послал бы из своих (а мне Журнал должен, кроме гонорара и еще 180 р.), но моя жена больна, и от вчерашнего жалованья у меня сейчас десять рублей! А надо еще платить за этот номер и гонорар художникам. У Вас зачтено 55 рублей за этот номер. Присылайте скорее материал, не задерживайте. И еще: дурак Делазари⁵⁰⁴ доставил в типографию программу сегодняшней премьеры с пропуском главного действующего лица. Весь день сегодня торчал в типографии: надо перепечатывать в 4000 экземплярах целую страницу с оборотом! Позор.

Но хорош Гумилев? И это за то, что я так терпеливо сносил его горделивый тон и сомнение. Он талантливый человек, но он не ставит меня ни в грош и не считает даже нужным быть вежливым со мной (понимаю вежливость без цилиндра и внешнего ее вида).

Вообще, я совершенно растерялся. Не вздумайте обидеться и Вы, В.Э., за неписаных денег и увидеть в этом [фраза не дописана] Нет, я вложу Вам в этот конверт мои 10 руб., а то и от Вас станется. Я говорю, что Вы все такие отчужденные от пошлости, видите ее там, где ее бояться не меньше Вас. Гумилев положительно заблуждается на мой счет, считая меня настолько ниже себя, когда удостаивает меня кивком головы на прощанье. И все из-за того, что я *не мог* дать ему 12 р. за стихи, которые еще и не напечатаны. Что бы сделал он со мной, если бы у меня не было денег заплатить ему подлинного гонорара?

Ваш Б. Глаголин

5

На бланке:

Редакция Журнала Театра Литературно-Художественного Общества.

Загородный пр. 36.

[Отсутствует лист с началом письма.] Тщетно, увы, — когда же? Заходили еще и еще. Есть просьба: через неделю мой бенефис, ко дню выпускаю праздничный номер своего Журнала: хотел бы, чтоб Вы дали что-нибудь на любую тему. Много обяжете

Вашего Б. Глаголина.

6

На бланке:

Редакция Журнала Театра Литературно-Художественного Общества.

Загородный пр. 36

Дорогой Всеволод Эмильевич,

Я не беспокоил Вас, потому что № 5 вышел у меня без «Журнала Театра», т.е. без литературного отдела, но к № 6, который думаю выпускать, необходима Ваша статья. Очень прошу послать что-либо Филаретову. А там увидимся перед выпуском.

Ваш *Б. Глаголин*

7

[Начало ноября 1909 года]

Всеволод Эмильевич,

Необходимо выпустить хороший номер к моему бенефису (28 ноября ⁵⁰⁵), а выпустить номер к 23 ноября — следовательно, необходимо прислать набор к 18–19 ноября. Если не хотите обидеть, помните это ⁵⁰⁶.

Ваш *Б. Глаголин*

8

[19 ноября 1909 года]

Засунул куда-то Ваше письмо, Всеволод Эмильевич, и только сейчас нашел его. Поэтому и не телефонию и не писал. Спрашивал Ваш адрес у Судейкина — не знает. Теперь тоже не знаю, где Вы, так как сейчас почти 20-е число.

В чем дело? Заеду к Вам после 10 вечера завтра на Театральную, 2. Теперь, так думаю, часов пять ночи и по телефону спросить Вас на № 259, то, пожалуй, во всех смыслах поздно: наутро уже двадцатое число. Тщетно прождал Вашей статьи.

Ваш слуга *Б. Глаголин*

9

Всеволод Эмильевич,

Я вчера был арестован на границе Финляндии и только утром вернулся Петербург.

Б. Глаголин

10

Многоуважаемый Всеволод Эмильевич,

Может быть, Вы свободны и расположены поговорить о журнале — я у Вас [на]верху. Очень рада Вас видеть и милая хозяйка, о чем просит убедительно Вас известить.

Ваш слуга *Б. Глаголин*

11

Милый Всеволод Эмильевич,

Оказывается, Вам до сих пор ничего не посылали! А я все жду Вашего письма!! Номер надо верстать. Ответьте мне в немногих словах на тему наших мечтаний о журнале и нашем сочувствии. Сделайте это кроками ⁵⁰⁷. Но не огорчайте Вашего Глаголина — утешьте его. Злюсь очень, скверно на душе, хоть реви.

Ваш Б. Глаголин

12

Тщетно прождал от Вас проекта составленного номера. Посылаю Вам свой. Выбросил многое для размера номера. Стихи не вместились потому же. Рисунки взял только необходимые по ходу нашего репертуара. Вкладным листком пойдет карикатура на новую школу Петровского ⁵⁰⁸ в красках. Неужели Вы так рассердились на меня?

13

27 октября 1911 года
СПб.

Милостивый Государь Всеволод Эмильевич, в сегодняшней «Петербургской газете» напечатано Ваше оскорбительное для меня суждение о столкновении с г-жой Дестомб ⁵⁰⁹. На основании сведений уличной печати, в которых нет ни слова правды, невзирая на то, что я печатно заявлял о привлечении этих шантажистов и клеветников к судебной ответственности, наконец, несмотря на то, что Вам более чем кому известно, что такое организованная травля, — Вы приняли в ней участие. Будьте любезны печатно заявить, если это недоразумение, иначе я буду принужден привлечь и Вас к суду за соучастие в оскорблениях и клевете; так как ни одна газета не печатает ни моих опровержений, ни фактического изложения моими свидетелями всех обстоятельств дела.

Ваш слуга Б. Глаголин

14

[Между 18 ноября 1913 и 19 апреля 1914 года]

Уважаемый Всеволод Эмильевич,

Мне доктор запретил говорить, т. е. предписал помолчать, если я хочу завтра играть «Лягушку» ⁵¹⁰. Я просил о замене меня в этой пьесе и получил отказ. Выбора нет. Мне страшно необходима интимная репетиция с Вами ⁵¹¹, но перед невозможностью приходится отступить. Реплики А[рманда] мог бы подавать с пользой для дела молодой наш красавец Борисов, вернувшийся из отпуска... Очень прошу понять мое отчаянье! Завтра могу репетировать полным голосом только в случае перемены спектакля.

Ваш Б. Глаголин

15

Январь 1921 года
Одесса, Малый пер., д. 8, кв. 3.

Уважаемый Всеволод Эмильевич,

Если я и жена моя Е.К. Валерская можем быть полезными театральному делу, руководимому Вами, то мы готовы приехать в Петербург. Для этого, однако, нужно Ваше энергичное содействие, иначе нас из Одессы не отпустят.

Б. Глаголин

[Красный карандаш] «отв. 29.I. 21»

16

14 марта 1921 года
Одесса, Малый пер., д. 8., кв. 3.

Уважаемый Всеволод Эмильевич,

Благодарю Вас за телеграмму, но вот уже две недели, как я настаиваю на командировке меня с Еленой Константиновной, но тщетно! — Не отпускают. Нельзя ли вытребовать нас через Харьков? Помимо Вашей телеграммы поддерживал мое ходатайство и Комслуж. Жду Вашего ответа.

Ваш Б. Глаголин

17

[Март 1922]

Дорогой Всеволод Эмильевич,

Мне нужна Ваша помощь: в Вологде, где я нашел себе работу по душе, путем провокаций у меня отнимают театр — один за другим. В одном сделали кино, а другой передали статистам из Александринки, нагрянувшим из Петрозаводска во главе с неким Осиповым⁵¹² (не Надеждиным⁵¹³, конечно). Пришлите телеграмму в компартию с аттестацией, как революционного работника по чистой совести, ибо александринская сволочь умеет устраивать свои дела всюду. До слез больно, что лично не видел Вас в Москве, где не мог остаться за неимением крова и денег. Мой адрес: Вологда. Дом Революции.

Ваш Б. Глаголин

18

Телеграмма
Мейерхольду Новинский бульвар, 32 Театртехникум Москва
8 ноября [1922], [Одесса]

Хотелось бы показаться Москве. Если есть комната, высылайте деньги [и] проездные документы. Приедем [со] своим репертуаром. Телеграфируйте плату спектакля. Миллионная 12. Душевный привет Глаголин, Валерская.

[121]

19

Телеграмма
Москва Новинский бульвар 32 Мейерхольду.
4 марта [1923]
Харьков

Знайте, что иду единым фронтом Вами. Привет Зинаиде Николаевне. Глаголин.

20

[Часть листа отрезана]
[до 7 ноября 1923 года]

Второе.

Мой отпрыск⁵¹⁴, в восторженном состоянии от нового режиссера, сообщил мне о детализации и гротескной постановке толповых фигур. Прослойка ими идет чересполосицей через мою роль, оформляемую по Вашему плану в духе американского примитивизма. И вот я уже боюсь за то, что погибну среди толпового колорита. Я рисовал себе индивидуализацию толпы как-то незатемняюще выпуклость персонажей. Гастев⁵¹⁵ говорил мне, что в Америке все на улице похожи друг на друга и что типичнейшее для американской толпы внешняя обезличенность, одинаковость костюмировки, подбритых усов и т. д. Что звук тарелок, ножей, чавканье человеческих ртов, шарк ног, пыхтенье улицы своими такси, мерность пропускных переходов через улицу по взмаху полицейской трости, треск аэропланов — вот фон, на котором выигрывал бы примитивизм персонажей пьесы... пьесы и без того запутанной для зрителя. А у Роома⁵¹⁶ и Успенского⁵¹⁷ сотрудники ходят кренделями по тем же путям и мизансценам, что и мы, персонажи, и тем срывают девственность Ваших черчений-фигур. Хотя бы не показывать их (сотрудников) во всю фигуру, а только ноги или только торсы, — только гулы, шарканье ног, — анекдоты около каждой начинающей фигуры убьют трудно уловимую интригу пьесы.

Третье.

Прослойку толпой перед моим первым появлением в I акте я просил Роома преставить в то месте, когда я отхожу от Мэзи, направляясь к портье-телефонисту. Роом обещал, если Вы согласитесь.

Четвертое.

Чувствую себя заброшенным Вами и Еленой Константиновной. Очень огорчен, что не оправдал ожиданий Вашей жены. Выпиваю Ваше здоровье по ½ бутылке крымской наливки (Крымспирт — Коммунар, Тверская) — советую!

Ваш Б. Глаголин

21

[Январь—февраль 1924 года]

1. Всеволод Эмильевич, простуда, которая меня свалила на эти несколько дней, дала мне время и для работы над «МОБОМ»⁵¹⁸. Я сделал требовавшиеся с полити-

[122]

ческой стороны поправки. Хотел бы очень прочесть пьесу, как это было условлено: «Лес» прошел...

2. Доктор, бывший у меня, сообщил мне известие, которому отказываюсь верить, но передаю в целях проверки: будто поэта Есенина насильственно взяли на автомобиль и засадили в сумасшедший дом ⁵¹⁹?! Есть от чего всполохнуться. Но что предпринять?

3. Алеша принес мне из театра о походе против диктатуры Мейерхольда: запишите нас с ним «за диктатуру».

4. Больно, что «Лес» попал под Ленинские дни ⁵²⁰.

5. «Габима» предложила мне совместную с Цемахом ⁵²¹ постановку мистерии «Сон Иакова» ⁵²².

6. Из Замоскворецкого я окончательно ушел ⁵²³.

7. Привет З.Н. ⁵²⁴ — очень рассчитываю на то, что она поспособствует относительно чтенья пьесы. — Не решайте следующей постановки, не выслушав «МОБа»: в интересах театра.

Ваш

Б. Глаголин

22

[После 6 февраля 1924 года]

Всеволод Эмильевич,

Охрип окончательно, — играть сегодня должен Крамов ⁵²⁵.

Вчера благодаря любезности т. Ценина ⁵²⁶, я прочел «МОБа» лично О.Д. Каменевой ⁵²⁷. — Политически она ничего не имеет против пьесы, но находит нужными поправки, в смысле «пролетаризации».

Настоятельно просила передать, «чтобы Всеволод Эмильевич позвонил».

Сколько мог понять, у Каменевой беспокойство за «Стеньку Разина» ⁵²⁸. Я его еще не видел и ничего в утешение сказать не мог. Получил выговор за равнодушие к театру. Сообщила, что недовольна моим Примом ⁵²⁹, так как его надо играть «комедийно». Спрашивала о Валерской. Была, в общем, очень приветлива.

Б. Глаголин

23

Уважаемый Всеволод Эмильевич,

Не откажите поставить свою резолюцию на моем заявлении об двухнедельном отпуске. У меня ужасающие боли в почках, и доктор категорически требует полного отстраненья от театра. Я звонил к Крамову, чтобы его предупредить о моем состоянии.

Ваш

Б. Глаголин

[123]

24

[Март–апрель 1924 года]

Москва, Б. Кисловский пер., д. 6, кв. 2.

Всеволод Эмильевич,

Что это за ужас! Все могло бы окончиться хуже. Обвиняйте Ваших юных режиссеров за недосмотр: сцепка тросов с веревками — да это же надо уметь. Вот опять довод за [ответность] инстинкта.

Мне хочется Вам сказать еще вот: «МОБ» разрешен цензурой к напечатанью и продан мною издательству⁵³⁰. После чтения пьесы у Файко я многое поправил в пьесе. Сожалею, что в последней редакции Вы ее не знаете. Может быть, Вы поговорите о ней с В.З. Массом⁵³¹. О пьесе Эрдмана⁵³² мне надо Вам сказать, что ее прекрасный словесный материал внушает опасенья: исполнители его могут окончательно продешевить гротескной формой. Надеюсь, что я не удивлю Вас тем, что сошлюсь на мое исполненье Бальзаминова, в котором меня так любил А.С. Суворин⁵³³, что говорю это под ужасом той несдержанности, с которой грохотали во время чтения пьесы автором. Автор читал очень мило⁵³⁴, но можно и глубже и не любуясь словесной тканью острот и еще более отвлекая пьесу от театра миниатюр — «Эх, водевиль — есть вещь». Интересно, что в III акте?..

Театр Революции слухами о сокращениях несколько оживился и от потрясенной экономики «взыграл». Это самое время для новой постановки. Но сколько же будет занято? 10–12 человек? Буду ли я в их числе? Какая другая пьеса будет репетироваться? Занят ли в ней я с Е. К.? — Или нам лучше взять отпуск и ехать на гастроли в Вологду и Керчь? Все это пишу потому, что рядом лежит с воспалением кишок и язвой желудка старуха-мать.

Ваш Б. Глаголин

25

Телеграмма

24 апреля 1925 года

Одесса

Ставлю «Мандат»⁵³⁵ [с] девизом — нельзя дрессировать темных людей не увеличивая этим их темноты. От дрессировки глупеют и животные, дрессированные на свободе. Жажду увидеть ваш «Мандат»⁵³⁶ и Вас.

Всеволод Глаголин

26

Москва

Театр Революции

Всеволод Эмильевич,

Ближайшее знакомство с Театром Революции, к которому тянулся, привело меня теперь к решению отказаться от главного или основного режиссерства в нем, как не-

достойной функции. Новому директору, И.С. Зубцову⁵³⁷, я это уже сообщил. Мне скучно стало бороться с мельницами. Особенно потому что живу я в каморке при театре буквально среди советских театральных крыс, без электричества, которое выключили за неплатеж, и весь расходуясь на чепуховые разговоры.

И решил я на имеющиеся сбережения поехать в Магдебург на выставку, а затем, м. б., проехать на две-три лекции в Нью-Йорк. Туда меня давно зовет мой харьковский ученик А.И. Луганов (Копелевич), женатый на сестре Лесс⁵³⁸. В Театре Революции, по возвращении, я поставлю «Обезьяний остров» Морозова⁵³⁹. Таким путем только и можно освободиться от распятий на матрацах.

Но и тут затруднения:

1. У меня нет протекции, чтобы достать заграничный паспорт — черкните: к кому воззвать?
2. А.И. Луганов просит, — в целях моей популяризации, — отзывать обо мне русских знаменитостей, а у меня архив в разных городах и, вообще, это выходит очень трудное и глупое дело, но (к ужасу) необходимое для Америки! — Напишите, пожалуйста, обо мне одну из Ваших милых фраз.
3. Это тем более оказывается нужно потому, что этот же Луганов пишет: некто М. Геринг⁵⁴⁰ объявил себя в Нью-Йорке представителем Вашего театра и на основании того, что он самолично «ставил с Мейерхольдом большинство пьес, что планы постановок Мейерхольда принадлежат ему», этот Геринг выступил в прессе с протестом против анонсированной Лугановым моей лекции «О постановках Мейерхольда». В своем протесте этот сукин сын, очевидно, чернит и меня, — это надо понимать из письма Луганова. — Просьба: напишите этому представителю, чтобы он не завирался и пощадил нас с высоты своего величия. Адрес Леонарда Иосифовича Луганова-Копелевича: New-York, 2174-81 Washington ave, Bronx N. Y. Ap. 4 Leonard Kopelevich-Luganov.

Вспоминаю, как я упрасивал В.Э. ехать со мной в Америку и как он сказал: «Поедем через 10 лет». Моя судьба быть предтечей: во всех городах, которыми проезжаете и которые бьют Вам челом, я возглашал: «то ли увидите, когда приедет Всеволод!» Но сроки близятся, мы должны вместе с революцией пойти по миру (м. б., буквально, м. б., в переносном смысле), — только бы не кончиться в постели или в Театре Революции имени Ромашова. Привет Зинаиде Николаевне.

Ваш Б. Глаголин

Уважаемый Всеволод Эмильевич,

Тридцать лет моей работы отмечается моими художественными друзьями изданием сборника, — на английском языке. Было бы весьма отрадно получить от Вас хоть несколько строк для этой книги. Если нас не вяжет теперь общая работа,

то единит само время, пора, когда все силы русского театра заодно перевертывают революционные его страницы. Я и в Америке остаюсь советским гражданином, что сопряжено, сказать прямо, с большим горем. А если не еду обратно домой, то только потому, что сижу у океана и жду первого вызова на работу, страшась безработицы. Привет Вашему чудесному театру, а жене Вашей особенный.

Ваш *Б. Глаголин*

ПРИЛОЖЕНИЕ

Б.С. Глаголин Вс.Э. Мейерхольду⁵⁴¹...

Завидую счастливым, которые в нужное время сохранили веру в себя и в свою веру. Это не значит, что я жалею об обстоятельствах, заставивших меня свернуть с дороги к самому себе, — просто говорю о некоторых признаках своей ничтожности.

Я всегда любил читать книги, где мысли шли мне навстречу, говорили мне словами, что безмолвно рвались из души. И как мне обидно было читать статью Вс. Мейерхольда «К истории и технике»: каждое слово в ней повторяло мои юношеские мысли, совершенно упраздняло их, делало ненужными, использованными. Теперь они стали для меня не мечтой, по которой я часто грустил, а укором... И даже завистью к былой прелести этих мыслей, записанных чужим пером. Если бы кому-нибудь вздумалось понять меня в этом чувстве, то, желая пощадить меня, он назвал бы его ревностью. Это было бы близко: разве мы не любим наших задушевных желаний, разве не ласкают они нас и разве не обидно, когда они воодушевляют другого и переходят в его выстрадавшую собственность? Как будто изменяют они вам с этим новым рыцарем, хотя, по правде, вы сами когда-то отошли и бросили их на произвол. Я хочу из нежности к ним, к этим брошенным мною возлюбленным, вспомнить, каким я был десять лет назад. Не так трудно это: покинутые девушки сняты нам, а заброшенные мечты напоминают о себе всякий раз, когда вы видите их осуществленными. Они напоминают о себе болью, пустотой, образовавшейся на их месте. И нет даже той простодушной радости за их торжество...

Два раза смотрел я спектакли театра Комиссаржевской, но не испытывал того, что теперь, читая исповедь пресловутого Мейерхольда. Со сцены он взволновал меня приятным сознанием, что многие из его новшеств были уже использованы мною лет пять тому назад при постановках «Вишневого сада», «Потонувшего колокола», «Принцессы Грезы» на небольшой сцене Лужского театра и отчасти в саратовском городском театре два года тому назад при постановках «Саломеи», «Ганнеле», «Семнадцатилетних», — я служил там очередным режиссером. Но теперь, когда я прочел Мейерхольда, прочел его мысли... я завидую ему, ревную, пишу эти строчки о моей солидарности с ним.

— Ах, я люблю эту женщину, я победил ее, — она моя жена! — торжествует Мейерхольд.

— Эта женщина прекрасна, мы встречались, когда она была девушкой — я писал ей стихи, она перекладывала их на музыку... но мы умирали с голода и я стал актером, а она... Я услышал о ней, когда она вышла замуж за Мейерхольда, — вот что могу я ответить победителю, чтобы не быть смешным в его глазах, чтобы не оскорбить ни в чем не повинного, чтобы не быть слишком грубо расслышанным.

В 1900 г. я напечатал сборник своих статей о театре, помещенных прежде того в ученическом журнале, который я издавал, будучи на Императорских драматических

курсах в 1897–1898 гг. Журнал выходил в 30-ти гектографированных экземплярах, переписанных моею рукой, и назывался «Настроением». Это было значительно раньше появления «Книги о новом театре» в издании «Шиповника» и статей Вс. Мейерхольда, В. Брюсова и А.Белого. Кружок этих авторов, сплетенных меж собою скорее общностью былых гонений, чем общностью идей, предупредительно цитирует, опровергает, превозносит друг друга и категорически замыкает собою круг «неутомимых борцов против натурализма» и «зачинателей театра». Моя претензия могла бы показаться странной, если бы у главы всех этих «зачинателей» не повстречалось много идейных повторений из моего сборника «Новое в сценическом искусстве».

У Мейерхольда	У Глаголина
В школе не должны учить тому, как уже играют...	Я не могу представить, как можно думать, что школа должна учить, как надо играть. В такой деятельности, как искусство, можно и должно учить только, как не надо играть, чтобы не быть ремесленником или Колумбом давно открытых Америк.
В интерпретациях образов резкость очертаний вовсе не обязательна для ясности образа.	Лучше будет видно то, что будет неясно...
Словонедостаточно сильное орудие, чтобы выявить внутренний диалог.	Слова для меня не существуют. Они никогда не показывают, чего хочет человеческая душа.
Актер только тогда заразит зрителя, если он претворит в себя и автора, и режиссера и скажет себя со сцены.	Где же наше творчество? Только в самих себе.

<p>В каждом драматическом произведении два диалога — один «внешне необходимый» — это слова, сопровождающие и объясняющие действие, другой «внутренний» — это тот диалог, который зритель должен подслушать не в словах, а в паузах, не в криках, а в молчаниях, не в монологах, а в музыке пластических движений.</p>	<p>И эта неясность, жизнь в потемках души — лучшая доля нашего существования... Психология, скрывающаяся за грубо определенной суетой — это тайна, в которой совершается рождение грядущей жизни, зачатие жизни, зачатие жизни радости. Эти настроения, когда слова, мысли, движения теряют свое обыденное значение, — эти сумерки — сфера искусства, воздух, которым должны дышать все художники.</p> <p>Думал ли ты когда-нибудь, что сущность музыки не в звуках?</p> <p>— Да, она — в молчании...</p> <p>Это из Г. Даннунцио. Как он прав! Художник видит, о чем молчит окружающее. С. Шишневский говорит, что «нет никакой возможности выразиться словами. Все тонкости, неуловимые оттенки могут быть переданы только</p>
<p>У зрителя, приходящего в театр, есть способность добавлять воображением под сказанное. Многих влечет в театре именно эта Тайна и желание ее разгадать. «Восковые фигуры, несмотря на то, что подражание природе достигает здесь высшей степени, все-таки не производят эстетического впечатления. Их нельзя считать художественными произведениями потому, что они ничего не дают фантазии зрителя» и т. д.</p>	<p>В восковых фигурах современной сцены подражание природе доведено до высшей степени, но они ничего не дают фантазии зрителей. Скульптура дает форму без красок, живопись — только краски и поверхность форм; та и другая очевидно обращаются к фантазии. Поэзия задает огромный труд фантазии, имея в своем распоряжении только одни начертания и группировки слов. Эти же восковые фигуры на сцене дают все — и это произведение</p>

«От ненужной правды современных сцен я зову к сознательной условности античного театра», — так писал Вал. Брюсов в 1902 г., и его Вс. Мейерхольд почитает «первым в России, который заговорил о ненужности правды на сцене». Будучи далеко не первым, в свою очередь, я, однако несколькими годами раньше Брюсова, напечатал о том, что — «возрождение древнегреческого репертуара и вместе с ним ложноклассического поведет нас к новому репертуару», что на сцене надо жить сверх-жизнью, что «странно смотреть на лучших представителей современного драматического искусства в их стараниях показать чуть не математически повседневный обиход. И все из желания быть как можно ближе к жизни!» и т. д.

«Конечная цель искусства: особой художественной интуицией постичь вселенную» (с. 254), — говорит В. Брюсов и делает ссылку на более подробную теорию «ис-

кусства как познания», развитую в его статье «Ключи тайн» («Весы», 1904), но не указывает на страницы 114–122 моей книги, где эта теория представлена совершенно тождественно.

Андрей Белый в той же книге пишет: «Воплощение мечты, вот что такое театр... И вы, выходя из театра, выносите вымысел в жизнь... Жизнь населяется образами вымысла»... и т. д. об актерах, как о носителях этого вымысла, совершенно подобно, как у меня на с. 72–79. На с. 116-ой у меня можно прочесть: «Отправляясь в театр, мы проводим несколько часов в атмосфере, где нет иного настоящего, как только будущее. Околдованные, мы объявляем войну нашему познанию, обзаводимся новым настоящим, которого желали, как будущего».

В тесном союзе и были и будут природа и гений:

Что обещает нам он — верно исполнит она ⁵⁴².

Так задолго до нас с Андреем Белым и Уайльдом сказал великий поэт...

КОММЕНТАРИИ

Вступительная статья

- 1 *Михаил Чехов*. Литературное наследие: В 2 т. М., 1995. Т. 1. С. 53.
- 2 Русский драматический театр. М., 2001. С. 104–105.
- 3 См.: *Руднев П.А.* Театральные взгляды Василия Розанова. М., 2003. С. 34–39.
- 4 *Резонер*. Около театра // Петербургская газета. 1899. № 13. 14 января. С. 4.
- 5 *Кугель А.Р.* // Театр и искусство. 1899. № 15. 11 апреля. С. 294.
- 6 *В.Б. [Белинский В.Е.]* Театр и музыка // Санкт-петербургские ведомости. 1899. № 122. 7(19) мая. С. 5.
- 7 *Г. Павловский театр* // Сын отечества. СПб., 1899. № 214. 10 августа. С. 3.
- 8 *Гусев Б.* Опыт театральной рецензии // Театр и искусство. 1899. № 34. 22 августа. С. 578–579.
- 9 Борис Глаголин и его роли: Отзывы и портреты / Собр. А.М. Брянский и В.П. Лачинов. СПб., 1912. С. 11.
- 10 Хроника // Театр и искусство. 1900. № 2. 9 января. С. 37.
- 11 *Прозаик [Голицын Д.П.]*. Малый театр // Театр и искусство. 1900. № 8. 20 февраля. С. 162.
- 12 Театральное эхо // Петербургская газета. 1900. № 253. 14 сентября. С. 4.
- 13 Цит. по: Борис Глаголин и его роли: Отзывы и портреты. С. 11.
- 14 Цит. по: *Mazurova A.* Revelation of a Russian Actor. Stanford University / Пер. Е.Е. Зайцевой. 1944. Р. 5.
- 15 *Старый театр* [Суворин А.С.]. Несколько театральных мыслей // Новое время. 1902. № 9620. 14 декабря. С. 4. Примечательно, что из всех серьезных ролей начала 1900-х гг. только царь Дмитрий Самозванец закрепился в гастрольном репертуаре Глаголина. С окончанием зимнего сезона А.С. Суворин, по сложившемуся обыкновению, снимал актеров с довольствия и они, сбиваясь в стаи, отправлялись по городам и весям зачастую с репертуаром Театра Литературно-художественного общества.
- 16 *Россовский Н.* Малый театр // Новости и Биржевая газета. СПб., 1903. № 337. 8 декабря. С. 4.
- 17 *Крыжицкий Г.К.* Дороги театральные. М., 1976. С. 142.
- 18 Цит. по кн.: *Руднев П.А.* С. 339.
- 19 Цит. по кн.: *Mazurova A.* Op. cit. Р. 42.
- 20 *Глаголин Б.* Призрак Гамлета // Театр и искусство. 1904. № 10. 7 марта. С. 206.
- 21 Там же. С. 208.
- 22 *Рафалович С.* Малый театр. «Гамлет» // Биржевые ведомости. Вечерний выпуск. 1903. № 351. 22 декабря. С. 4.
- 23 *Россовский Н.* Малый театр. «Гамлет» // Петербургский листок. 1903. № 351. 22 декабря. С. 6.
- 24 См.: *Мазурова А.* Актер — искатель и мятежник // Русская жизнь. Сан-Франциско, 1949. 10 декабря.
- 25 Театр и музыка // Новое время. 1905. № 10387. 4(17) февраля. С. 5.
- 26 Театральная Россия. 1905. № 6. 5 февраля. С. 86.
- 27 Там же. № 7. 12 февраля. С. 102.
- 28 Речь *Б.С. Глаголина* // Театральная Россия. 1905. № 7. 12 февраля. С. 102.
- 29 Там же. С. 105.

- 30 Светлов С. Письма с пути // Театр и искусство. 1905. № 45–46. 13 ноября. С. 717.
- 31 Хроника // Театр и искусство. 1906. № 30. 23 июля. С. 454.
- 32 Там же. № 33. 13 августа. С. 505.
- 33 Глаголин Б.С. Слово за Распутина. Голливуд, 1945. С. 36–37.
- 34 Письмо Л.Б. Яворской А.С. Суворину. Цит. по: Дневник Алексея Сергеевича Суворина. London; Москва, 1999. С. XVII.
- 35 См.: Богданович А.В. Три последних самодержца. Дневник. М., 1990. С. 510
- 36 Цит. по: Дневник Алексея Сергеевича Суворина. С. XXII.
- 37 Кугель А.Р. К юбилею А.С. Суворина // Театр и искусство. 1909. № 9. С. 172–173.
- 38 Импр. [Бентовин Б.И.]. Малый театр // Театр и искусство. 1908. № 19. С. 335.
- 39 См.: Mazurova A. Op. cit. P. 47.
- 40 Одоевский В.Ф. Письмо к приятелю-помещику. 20 августа 1850 года // Русский архив. 1879. Т. 1. Вып. 4. С. 525.
- 41 Конради П. Малый театр. «За чем пойдешь, то и найдешь» // Новое время. 1908. № 11459. 5 февраля. С. 5.
- 42 Шуф В. Малый театр. «Бесы» // Новое время. 1907. № 11334. 1 октября. С. 3.
- 43 Ш[ошин] П. «Ревизор» в Малом театре // Петербургская газета. 1909. № 76. 21 марта. С. 4.
- 44 Там же.
- 45 Там же.
- 46 Конради П. Юбилейный «Ревизор». Малый театр // Новое время. 1909. № 11863. 22 марта. С. 6.
- 47 Мазурова А. Актер — искатель и мятежник.
- 48 Мейерхольдовский сборник, выпуск второй: «Мейерхольд и другие». Документы и материалы / Ред.-сост. О.М. Фельдман. М., 2000. С. 351.
- 49 Алиперс Б.В. Театральные очерки: В 2 т. М., 1977. Т. 2. С. 488.
- 50 Цит. по: Mazurova A. Op. cit. P. 33.
- 51 Ibid. P. 33–34.
- 52 А.Г. [Гидони А.И.]. Малый театр // Биржевые ведомости. Вечерний выпуск. 1914. № 14112. 21 апреля. С. 4.
- 53 Там же.
- 54 С. М. Малый театр // Биржевые ведомости. Вечерний выпуск. 1916. № 15774. 31 августа. С. 4.
- 55 По провинции. Баку // Театр и искусство. 1917. № 21. 21 мая. С. 363.
- 56 П.Н. Орленев сыграл Павла I в одноименной пьесе Д.С. Мережковского еще в 1912 г., но это произошло во время американских гастролей.
- 57 Глаголин Б. Театр и революция // Театр и искусство. 1917. № 32. 6 августа. С. 547–548.
- 58 Провинциальная летопись. Харьков // Театр и искусство. 1917. № 47. 19 ноября. С. 792.
- 59 Канивальский В.Н. Провинциальная летопись. Харьков // Театр и искусство. 1918. № 8–9. 24 марта. С. 102.
- 60 В.М. Харьков // Рампа и жизнь. 1918. № 8. 13 февраля. С. 16.
- 61 По провинции. Харьков // Театр и искусство. 1918. № 12–13. 8 апреля. С. 142.
- 62 Там же. № 26–27. 14 августа. С. 279.
- 63 Глаголин Б.С. Образ императора Павла. Харьков, 1918. С. 2.
- 64 Там же. С. 3

- 65 Там же. С. 7.
- 66 Там же. С. 3.
- 67 Там же. С. 5.
- 68 *Марков П.А.* О театре: В 4 т. М., 1974. Т. 1. С. 406.
- 69 *Глаголин Б.С.* Образ императора Павла. С. 12.
- 70 *А.П.* «Павел I» // Цит. по: *Глаголин Б.С.* Образ императора Павла. С. 22.
- 71 *Аркадин Н.* «Павел I» // Южный край. Харьков, 1918. № 126. 14 сентября. С. 3.
- 72 Цит. по: *Глаголин Б.С.* Образ императора Павла. С. 22.
- 73 *А. Т.М.* «Павел I» // Возрождение. Харьков, 1918. Цит. по: *Глаголин Б.С.* Образ императора Павла. С. 22.
- 74 Задачи советского театра (Беседа с Б.С. Глаголиным) // Коммунар. Харьков, 1919. № 4. 21 марта. С. 3.
- 75 *Саботажник.* Кулисы красного театра. Письмо из Харькова // Современное слово. Одесса, 1919. № 20. 5 (18) ноября. С. 4. Цит. по: *Крусанов А.В.* Футуристическая революция. 1917 — 1921. Кн. 2. М., 2003. С. 236.
- 76 *А.Г.* «Евреи» Чирикова. В 1-ом Советском театре // Коммунар. Харьков, 1919. № 38. 7 мая. С. 4.
- 77 Очерки истории русского советского драматического театра: В 3 т. М., 1954. Т.1. С. 161.
- 78 Там же.
- 79 *Саботажник.* Кулисы красного театра. Письмо из Харькова. С. 4. Цит. по: *Крусанов А.В.* Футуристическая революция. 1917–1921. С. 236.
- 80 Театральный дневник. «Пан» Шарля Ван Лерберга // Театральный вестник. Харьков. 1919. № 1–2. 1–4 мая. С. 4.
- 81 *Соль.* О пролетарском // Коммунар. Харьков, 1919. № 52. 23 мая. С. 4.
- 82 Там же.
- 83 Процессия // Коммунар. Харьков, 1919. № 57. 29 мая. С. 4.
- 84 «Пан» под открытым небом // Коммунар. Харьков, 1919. № 40. 9 мая. С. 4.
- 85 *Треплев А.* [*Соболев Ю.В.*] Письмо из Харькова // Вестник театра. 1919. № 31–32. 9–15 июня. С. 8.
- 86 Во всех известных нам газетных хранилищах Москвы и Киева выпуск газеты «Южный край» от 13 августа 1919 не сохранился. Поэтому решение трибунала приводим в обратном переводе с английского языка по брошюре: *Mazurova A.* Op. cit. P. 42.
- 87 *Глаголин Б.* Еще о «МОБе» // Театральная и кино-газета. Харьков, 1925. № 2. 10 марта. С. 1.
- 88 Цит. по: *Глаголин Б.С.* Слово за Распутина. С. 52.
- 89 См.: Дуэль Н.Н. Синельникова 2-го с братом г-жи Валерской // Южный край. Харьков, 1919. № 39. 23 июля. С. 3.
- 90 *Ротмистр Мельницкий.* Вынужденное оправдание. (Письмо в редакцию) // Южный край. Харьков, 1919. № 62. 21 августа. С. 2.
- 91 Местная хроника // Южный край. Харьков, 1919. № 54. 10 августа. С. 2.
- 92 Там же. № 55. 11 августа. С. 4.
- 93 Театр на Юге. Из беседы с режиссером Миклашевским // Жизнь искусства, 1920. № 481. 18 июня. С. 1.

- 94 См.: *Галицкий В.А.* Театр моей юности. Л., 1984. С. 154.
- 95 *Глаголин Б.* К юбилею суфлера // Театруда. Одесса. 1921. №1. (Сквозная пагинация отсутствует).
- 96 Там же.
- 97 *Вершинин.* Дом народа. «Еврей» Е. Чирикова // Одесский коммунист. 1920. № 251. 20 июня. С. 3.
- 98 *Крыжицкий Г.К.* Дороги театральные. С. 142.
- 99 *Крыжицкий Г.* Театры Киева и Одессы // Жизнь искусства. 1921. № 818. 22 ноября. С. 5.
- 100 Цит. по кн.: *Крыжицкий Г.К.* Дороги театральные. С. 145.
- 101 Там же.
- 102 Массодрама // Известия. Одесса, 1921. № 431. 12 мая. С. 3.
- 103 Театр искусства и труда // Известия. Одесса, 1921. № 432. С. 3.
- 104 [Б. Глаголин] // Театруда. Одесса, 1921. №1. (Сквозная пагинация отсутствует).
- 105 Вологда // Экран.1922.№ 26. 21 марта. С. 16.
- 106 Аз. «Павел I», трагедия Д.С. Мережковского // Красный Север. Вологда, 1922. № 31. 10 февраля. С. 3.
- 107 *Александрович А.* «Христос» в Вологодском театре // Красный Север. Вологда, 1922. № 60. 16 марта. С. 4.
- 108 Имеется в виду пьеса А.С. Суворина «Царь Дмитрий Самозванец и царевна Ксения».
- 109 Аз. Театр в Вологде // Красный Север. Вологда, 1922. № 66. 24 марта. С. 2.
- 110 *Глаголин Б.С.* Исповеди актера. Голливуд, 1947. (Сквозная пагинация отсутствует).
- 111 Приводится в обратном переводе с английского языка по брошюре: *Mazurova A.* Op. cit. P. 41–42.
- 112 *Glagolin B.* The Liberty of the Russian Theatre. Машинописный текст // Bakhmeteff Archive, Rare Book and Manuscript Library, Columbia University; BAR: Evreinov's Papers. Box 3.
- 113 Приводится в обратном переводе с английского по: *Mazurova A.* Op. cit. P. 42.
- 114 *Петроний [Краснов П.Б].* Гастроли Б.С. Глаголина. «Собака садовника» Лопе де Вега // Коммунист. Харьков, 1922. № 186. 15 августа. С. 4.
- 115 *Петников Г.* К постановке «Лилюли» (Письмо из Харькова) // Театр и музыка. 1922. № 10. 5 декабря. С. 192.
- 116 Там же.
- 117 Там же.
- 118 Там же.
- 119 *Окунев Як.* О выеденном яйце (По поводу диспута о постановке «Лилюли») // Коммунист. Харьков, 1922. № 3264. 17 ноября. С. 5.
- 120 *Глаголин* о «МОБе» // Театральная газета. Харьков, 1924. № 17. 13–19 мая. С. 1.
- 121 К постановке «Собаки садовника». Из беседы с заслуженным артистом Б. Глаголиным // Заря Востока. Тифлис, 1922. № 45. 8 декабря. С. 3.
- 122 *Файко А.* «Озеро Люль» // Встречи с Мейерхольдом. Сборник воспоминаний / Ред.-сост. Л.Д. Вендровская. М., 1967. С. 301.
- 123 *Уразов И.* «МОБ» // Коммунист. Харьков, 1924. № 104. 8 мая. С. 3.
- 124 *Глаголин Б.С.* Исповеди актера.

- 125 *Глаголин Б.С.* «МОБ», комедия в 5 действиях и 33 эпизодах по У. Синклеру. Московское театральное издательство, 1924. С. 13–14.
- 126 Цит. по: *Веселовская А.* Эстетика коллажа в украинских спектаклях Бориса Глаголина 1920-х годов // *Русский авангард 1910–1920-х годов: проблема коллажа* / Под ред. Г.Ф. Коваленко. М., 2005. С. 398–399.
- 127 *Апушкин Як.* Глаголин Б. — «МОБ» пьеса — постановка // *Новая рампа.* 1924. № 6. 22–27 июля. С. 14.
- 128 Там же. С. 15.
- 129 Гос. студия Белоруссии // *Новая рампа.* 1924. № 19. 21–26 октября. С. 1.
- 130 *Петроний [Краснов П.Б].* Письмо из Харькова // *Жизнь искусства.* 1924. № 14. 1 апреля. С. 22.
- 131 Там же.
- 132 В Держдраме // *Коммунист.* Харьков, 1924. № 234. 11 октября. С. 5.
- 133 *Туркельтауб И.* Укрдерждрама. «Поджигатели» // *Театральная газета.* Харьков, 1924. № 44. 18–24 ноября. С. 3.
- 134 *П.Ж [Жуков П.Д.].* О постановках Б.С. Глаголина // *Новый зритель.* 1925. № 11. 17 марта. С. 12–13.
- 135 Там же.
- 136 Там же.
- 137 *Веселовская А.* Указ. соч. С. 390.
- 138 *Уразов И.* Открытие сезона в Держдраме. «Поджигатели» А.В. Луначарского // *Коммунист.* Харьков, 1924. № 258. 11 ноября. С. 5.
- 139 Франковцы в Держдраме // *Коммунист.* Харьков, 1924. № 263. 16 ноября. С. 4.
- 140 *Уразов И.* Открытие сезона в Держдраме. «Поджигатели» А.В. Луначарского. С. 5.
- 141 Там же.
- 142 Там же.
- 143 *Туркельтауб И.* Указ. соч. С. 3.
- 144 *П.Ж.* О постановках Б.С. Глаголина // *Новый зритель.* М., 1925. № 11. 17 марта. С. 12–13.
- 145 *Уразов И.* Открытие сезона в Держдраме. «Поджигатели» А.В. Луначарского. С. 5.
- 146 Франковцы в Держдраме. С. 4.
- 147 *Любченко М.* Держдрама. «Святая Иоанна» Бернарда Шоу // *Коммунист.* Харьков, 1924. № 270. 25 ноября. С. 5
- 148 *П.Ж.* О постановках Б.С. Глаголина. С. 12–13.
- 149 *И.Т.* «Собака садовника» // *Театральная газета.* Харьков, 1924. № 47. 9–15 декабря. С. 3.
- 150 *Б.А.* Держдрама. «Собака на сене» Лопе де Вега // *Коммунист.* Харьков, 1924. № 281. 7 декабря. С. 5.
- 151 К постановке «Христос в Уэстерн-Сити» в Держдраме // *Коммунист.* Харьков, 1925. № 34. 12 февраля. С. 6.
- 152 *Соловьев А.* Державный театр им. Ив. Франка. «МОБ» // *Коммунист.* Харьков, 1925. № 3. 22 февраля. С. 5.
- 153 *Туркельтауб И.* Державный Украинский драматичный театр им. И. Франко. «МОБ» // *Театральная и кино-газета.* Харьков, 1925. № 1. 4 марта. С. 2.
- 154 *О.* Театр госоперы. «Заговор императрицы» // *Коммунист.* Харьков, 1925. № 87. 17 апреля. С. 6.

- 155 Там же.
- 156 *Глаголин Б.С.* Слово за Распутина. С. 3.
- 157 *Мазурова А.* Последняя роль. Машинописный текст // Bakhmeteff Archive, Rare Book and Manuscript Library, Columbia University; BAR: Evreinov's Papers. Box 3.
- 158 Как мы будем работать (Из беседы с главным режиссером и заведующим художественной частью театра т. М.С. Терещенко) // Театральная неделя. Одесса, 1925. № 16. 16 октября. С. 4.
- 159 *Крути И.* В Державном театре. Открытие сезона // Известия. Одесса, 1925. № 1798. 10 ноября. С. 5.
- 160 Там же.
- 161 Там же.
- 162 Там же.
- 163 Там же.
- 164 *Токарь Х.* «Мандат» в Держтеатре // Известия. Одесса, 1925. № 1798. 29 ноября. С. 5.
- 165 Там же.
- 166 Там же.
- 167 Там же.
- 168 Там же.
- 169 О Державном театре // Театральная неделя. Одесса, 1926. № 2. 27 января. С. 6.
- 170 «Мандат» Глаголина в Держдраме // Коммунист. Харьков, 1926. № 21. С. 5.
- 171 *Сталь А.* Держдрама. «Мандат» // Коммунист. Харьков, 1926. № 18. 24 января. С. 5.
- 172 *Шумский И.* Одесса // Жизнь искусства. 1927. № 18. 3 мая. С. 18.
- 173 *Альцест [Генис А.Я.]*. Русская драма. «Милый Жорж» Флера и Кайяве // Вечерние известия. Одесса, 1927. № 1123. 15 января. С. 3.
- 174 *Альцест. [Генис А.Я.]*. Русская драма. «Много шума из ничего» // Вечерние известия. Одесса, 1927. № 1154. 14 февраля. С. 2.
- 175 *Галицкий В.* Театр моей юности. С. 155.
- 176 *Крути И.* Русский драматический театр. «Много шума из ничего» // Известия. Одесса, 1927. № 2162. 15 февраля. С. 4.
- 177 *Альцест [Генис А.Я.]*. Русская драма. «Много шума из ничего». С. 2.
- 178 К постановке пьесы «Коварный матрас». Беседа с режиссером Театра Революции *Б.С. Глаголиным* // Программы государственных академических театров. 1927. № 13. 29 марта — 4 апреля. С. 11.
- 179 Советский театр. Документы и материалы. 1921–1926 / Отв. ред. А.Я. Трабский. Л., 1975. С. 242.
- 180 *Бескин Э.* «Матрас» // Жизнь искусства. 1927. № 19. 10 мая. С. 11.
- 181 Там же.
- 182 Письмо *Д.Д. Бурлюка* Н.Н. Евреину. 5 сентября 1927. Нью-Йорк. Автограф // Bakhmeteff Archive, Rare Book and Manuscript Library, Columbia University; BAR: Evreinov's Papers. Box 2.
- 183 *Глаголин Б.* Вокруг русско-американского театра // Русский голос. Воскресное приложение. Нью-Йорк, 1928. 22 апреля. С. 7.
- 184 *Раскина Рая.* Первая постановка Глаголина // Новое русское слово. Нью-Йорк, 1927. 23 октября. С. 9.

- 185 А.Л. «Принцесса Турандот», «Габима» и Глаголин // Русский голос. Нью-Йорк, 1927. 27 января. С. 8.
- 186 Там же.
- 187 Его сыновья: Алексей Борисович Глаголин-Гусев (1901–1981) — актер, режиссер; Сергей Борисович Глаголин-Гусев (1903–1942), киноактер, кинорежиссер Ленфильма, в самом конце тридцатых годов был арестован и бесследно сгинул в застенках; Лев Борисович Глаголин-Гусев.
- 188 Сазонова Ю. О Борисе Глаголине (По поводу издания о нем книги) // Новое русское слово. Нью-Йорк, 1943. № 11328. 27 февраля. С. 4.
- 189 Мазурова А. Актер — искатель и мятежник.

Из писем Б.С. Глаголина А.С. Суворину

1

- 190 Глаголин имеет в виду рукопись своей книги «Новое в сценическом искусстве», которая увидела свет в издательстве А.С. Суворина в 1901 г. Письмо, написанное по свежим следам только что завершенной рукописи, содержит иногда прямые текстуальные с ней совпадения.

3

- 191 *Яворская Лидия Борисовна* (урожд. Гюббенет, по мужу — Барятинская; 1871–1921) — актриса. Закончила Dramатические курсы Петербургского театрального училища (1893). Продолжила театральное образование в Париже, занимаясь с актером театра «Комеди Франсез» Э. Го. По совету А.П. Чехова была приглашена А.С. Сувориным в петербургский театр Литературно-артистического кружка (впоследствии Театр Литературно-художественного общества), выступала здесь с 1896 по 1901. В 1901 открыла в Петербурге Новый театр. В 1907–1918 гастролировала по городам России, а также в Лондоне. Глаголин описывает скандальную ситуацию, связанную с премьерой антисемитской пьесы В.А. Крылова и С.К. Ефрона (Литвина) «Контрабандисты», состоявшуюся 23 ноября 1900 г. Рецензент «Театра и искусства» так описал премьеру:

«Представление „Контрабандистов“ („Сынов Израиля“) гг. Ефрона и Крылова на сцене Малого театра 23 ноября ознаменовалось, к прискорбию, беспримерным скандалом.

Спектакль начали без четверти восемь, но публика была на местах уже значительно раньше. Еще до поднятия занавеса в верхних ярусах слышалось какое-то зловещее шипение. С поднятием занавеса это шипение превратилось в сплошной свист и крик. Занавес опустили, и перед публикой появился режиссер Е.П. Карпов, обратившийся с просьбой дослушать пьесу до конца, а потом судить. Но никто не внял этому голосу благоразумия. Какофония с каждой секундой увеличивалась и через каких-нибудь полчаса после начала спектакля приняла грандиозные размеры. Артисты же продолжали мимировать под гул, свист, гудение особых снарядов «сирен», визг, неумолчный говор и перебранку.

Как только показался на сцене г. Тинский, загримированный евреем, крики еще больше увеличились и вдобавок на сцену посыпались в изобилии яблоки, огурцы, бинокли и особенно калоши. Контузии получили гг. Глаголин и Северский.

Вскоре для усмирения публики и восстановления порядка появилась полиция, занявшая все проходы и выходы не только в зрительном зале, но и на сцене.

Страсти достигли апогея. Послышались стоны, рыдания, плач. С кем-то случилась истерика, рядом — другая. Какой-то офицер в обморок упал посреди залы. В другом месте молоденькая барышня неистово кричала и почему-то звала к себе на помощь. Еще дальше, в правом углу, плечистый детина вскочил на стул и пробовал что-то сказать, но, увы, его моментально стащили за ноги со стула.

Публика, повернувшись спиной к сцене, стала внимательно смотреть, что происходит в верхних ярусах.

Между тем спектакль, если это можно назвать спектаклем, продолжался своим чередом. Акты были сведены до минимума. За г. Тинского, уехавшего из театра, кто-то выходил и делал знаки. Картина в синагоге была выпущена. Заключительная сцена в новой редакции также изменена: прежде отец убивал свою дочь, т. е. „казнил“, теперь он чуть ли не благословлял ее.

Наконец, потушили огни и опустили, для предосторожности, железный занавес. Невыразимо тяжелое чувство вынесли мы из театра» (Вл. Линский // Театр и искусство. 1900. № 48. 26 ноября. С. 867).

Скандал был предсказуем. Предысторию вопроса накануне премьеры изложил журнал «Театр и искусство»: «Эта пьеса <...> была переделана г. Крыловым из какой-то повести г. Ефрона и принята на сцену Императорских театров под названием „Сыны Израиля“. Кн. С.М. Волконский, вступив в должность, немедленно распорядился „вернуть“ пьесу авторам. В Одессе г-жа Волгина поставила эту пьесу, но ее не докончили, потому что пришлось вызывать сотню казаков для полного „ансамбля“. В Театре Литературно-художественного общества пьеса репетировалась два года назад, но была снята, так как гг. Далматов и Бравич отказались от ролей. Теперь ее снова репетируют, причем г-жа Яворская отказалась от роли. Летом в Екатеринбурге эту пьесу хотел поставить на свой бенефис г. Травинский, но губернатор не разрешил ее. В Севастополе актеры возвратили розданные роли» (Театр и искусство. 1900. № 47. 19 ноября. С. 845).

Тем не менее, в театре упорно ходили слухи о том, что скандал был организован, и ответственность возлагали на Яворскую, которая, открывая свою антрепризу, хотела завоевать популярность в среде «передовой общественности». А.С. Суворин в дневниковой записи от 28 ноября 1900 года: «То, что я услышал потом, было верхом наглости со стороны Яворской, Арабажина, князя Барятинского, устроивших скандал. Арабажин развозил свистки, сирены, места в театре студентам, курсисткам, фельдшерницам. Шум стоял невообразимый. Под этот шум игралась пьеса. На сцену кидались биноклями, калошами, яблоками. Яворская сидела в крайней ложе вместе с Мордовцевым, Арабажиным и мужем своим. Ей одни аплодировали, другие кричали: „медный лоб“ и „вон Яворскую“. Вечером сегодня в режиссерской я сказал, что артисты напрасно подписывают протест против Яворской, говоря, что с нею служить не желают. <...> Михайлов подошел ко мне и сказал: «Мы, наверное, не знаем, какое участие Яворская принимала в устройстве скандала, и принимала ли она какое участие. Но когда в нас бросали яйцами, калошами и биноклями, она должна была прийти к нам и сказать: „Вас, моих товарищей, невинно оскорбляют, и я хочу быть вместе с вами“. Вместо этого она сидела в ложе и принимала рукоплескания от тех самых людей, которые нас оскорбляли. Вот что нас застав-

ляет подписывать протест. Мы решились на него не сгоряча, а хладнокровно, два дня спустя, и мы считаем себя правыми» (Дневник Алексея Сергеевича Суворина. London; Москва, 1999. С. 401, 403). Комментаторы «Дневников» считают, что «позже во Франции, в интервью с Ж. Бурдоном, она [Яворская] фактически признала себя виновницей всего происшествия», и приводят следующий пересказ беседы:

«„Контрабандисты“ сыграны. Петербургские студенты сговорились прийти на премьеру; отовсюду пронзительные свистки. Половина зала встает и обращает бурные аплодисменты к ложе, где сидит госпожа Лидия Яворская, а в это время на сцену летит всякая всячина. Полиция вмешивается, но волнение выплескивается на улицу, к студентам присоединяются рабочие; таким образом, благодаря скандалу на представлении „Контрабандистов“, имя Лидии Яворской стало на миг символом, и смута в Санкт–Петербурге возобновилась. Волнения не утихли и по прошествии двух лет» (с. 588–589). Доказательство, надо признать, совсем не бесспорное.

- 192 *Плющевский-Плющик Яков Алексеевич* (псевд. Дельер; 1845–1916) — театральный рецензент. В течение многих лет был музыкальным критиком. Начал писать в «Голосе», помогая Г.А. Ларошу, затем вел отдел самостоятельно, затем вел музыкальный отдел «Санкт-Петербургских ведомостей», где писал и о французском театре. В газете «Новости» писал музыкальные рецензии под псевдонимом «Veto». Автор ряда переводов и переделок. Состоял товарищем председателя совета Театрального общества. В качестве юрисконсульта Министерства внутренних дел написал несколько статей юридического характера. «Свой человек» в «Новом времени», был казначеем в Театре ЛХО.
- 193 *Карпов Евтихий Павлович* (1857–1926) — драматург, режиссер. За участие в народническом движении был сослан (1879–1885). Написал свыше 20 пьес. Среди них и драмы из народной жизни «Тяжкая доля» (1882), «Шахта „Георгий“» (1901), а также пьесы, рисующие картины помещичьей жизни. Пьесы ставились как в императорских театрах, так и в народных домах, а также в Театре ЛХО. В 1887–1888 гг. вступил в труппу Н.А. Борисовского в г. Ярославле и занимал ампула драматических любовников. В 1889–1891 ставил спектакли для народа, в которых исполнителями были крестьяне. В 1895 перешел в Театр Литературно-художественного кружка, но уже в 1896 был приглашен на должность главного режиссера Александринского театра, на которой оставался до 1900 года. С 1900 по 1908 и с 1914 по 1916 — режиссер Театра ЛХО. С 1916 по 1926 — режиссер Александринского театра.

4

- 194 Возможно, Глаголин имеет в виду кн. Шаховского Николая Владимировича (1856–1906), который с 1900 по 1902 г. был председателем главного управления по делам печати и, судя по дневниковым записям Суворина, принимал участие в ситуации, сложившейся вокруг премьеры «Контрабандистов». См.: Дневник Алексея Сергеевича Суворина. С. 402.

6

- 195 Премьера комедии Ж. Ленотра и Г. Мартена «Под белой лилией» в переводе Л.Ю. Гольдштейна состоялась 28 января 1902 г.
- 196 Премьера драмы П. Эрвье «Загадка» в переводе Л.Ю. Гольдштейна состоялась 15 ноября 1901 г.

- 197 *Дунаев Павел Алексеевич* (1871? — 1905) — актер. Служил в труппе А.В. Амфитеатрова (Петербург, Русский театр, 1898). С 1899 г. — в Театре ЛХО, где исполнял роли простаков и вторых любовников. В сезон 1903/04 г. пробыл в Швейцарии, где лечился от чахотки. Вернулся в Россию, но облегчение оказалось только временным.
- 198 *Северский (Прокофьев-Северский) Николай Георгиевич* (1870–1941), артист оперетты, эстрады, драмы, композитор, режиссер. В 1895–98 выступал в московском «Буффе» Шарля Омона, с 1899 в петербургском «Буффе», где выступал с А.Д. Вяльцевой, пел в оперетте «Пассажа». Начиная с 1900 г. провел несколько сезонов в труппе Театра ЛХО. В 1906 г. создал музыкальный театр — Екатерининский. Много гастролировал. Перед мировой войной увлекся авиацией, был одиннадцатым по счету русским летчиком. После революции эмигрировал. В Париже принимал участие в русских спектаклях в качестве актера и режиссера.
- 199 *Степанов Михаил Семенович* (?–1911) — актер. Артистическую карьеру начал в летних петроградских театрах. В 1895 вступил в труппу Театра ЛХО, где и прослужил до весны 1908 г., исполняя третьи роли. Рано умер, став жертвой тяжелого психического недуга.
- 200 *Николаев Г.В.* — актер Театра ЛХО.
- 201 *Лебедев Николай Дмитриевич* (1875–?) — актер, антрепренер. Окончил Драматические курсы Театрального училища (класс В.Н. Давыдова) в 1898 г. и был принят в Театр ЛХО на ампула простаков, где прослужил четыре года. Следующие два сезона работал в труппе М.М. Бородая в Киеве.
- 202 *Кубалов Глеб Георгиевич* (1882–1909) — актер на вторые роли в Театре ЛХО (1900–1909). Был больше известен как исполнитель цыганских и модных романсов.

8

- 203 Б.С. Глаголин репетировал вторым составом и дублировал Я.С. Тинского, вошел в спектакль 13 декабря 1902 г.
- 204 *Михайлов (Дмоховский) Михаил Адольфович* (1843–1914) — актер. Сценическую карьеру начал в пожилых годах. Свой первый сезон служил актером в товариществе Писарева и Андреева-Бурлака, где быстро выдвинулся и нередко дублировал этих артистов. Но в полной мере его талант развернулся в Театре ЛХО (1895–1905; 1907–1912). Здесь артист обнаружил мягкий комизм и драматическое дарование. Его Аким во «Власти тьмы», Кузовкин в «Нахлебнике», старик Ванюшин в «Детях Ванюшина» были не только типичными, но и глубоко трогательными.
- 205 Премьера пьесы А.С. Суворина «*Царь Дмитрий Самозванец и царевна Ксения*» в постановке Е.П. Карпова состоялась 24 октября 1902 г.
- 206 *Ставский (Мельницкий) Леонид Александрович* (1864–?) — режиссер. Работал в провинции. С 1896 г. режиссер Театра ЛХО, ближайший помощник Е.П. Карпова.
- 207 *Домашева Мария Петровна* (1875–1952) — актриса. Окончив Школу драматического искусства А.Ф. Федотова (1893), играла в московском театре Корша (1893–1895). С 1895 по 1899 в Театре ЛХО. Была любимицей публики, особенно в водевильных ролях с П.Н. Орленевым в качестве постоянного партнера. Осенью 1903 г. вернулась в Суворинский театр после перерыва, вызванного замужеством.
- 208 Премьера пьесы А.К. Толстого «*Царь Федор Иоаннович*» состоялась 12 октября 1898 г. Первым исполнителем роли царя Федора был П.Н. Орленев. Б.С. Глаголин был введен в

спектакль в конце 1900 г. Однако его исполнение не стало бесспорной удачей, и право на роль оспаривалось другими актерами (в том числе Н.П. Россовым, Н.Г. Северским, А.А. Агаревым), ни один из которых не задержался в спектакле.

9

- 209 А.С. Суворин писал: «Вчера в Малом театре давали драму «Царь Дмитрий и царевна Ксения» с новым распределением ролей. Самозванца играл молодой актер, таких же лет как Самозванец, г. Глаголин. Если бы г. Глаголин просто отдался своему прекрасному голосу и молодому темпераменту, вышел бы симпатичный молодой царь, поставленный судьбой в тяжелые условия. Это не было бы вполне артистическое исполнение, но зато это привлекало бы своей искренностью и непосредственностью. Г. Глаголин хотел сделать больше. Он видимо работал над ролью и старался не походить в ней на г. Тинского и даже дать в ней оригинальный русский образ. Кое-что ему удалось из задуманного. Кое-что нет. Пожалуй, вышла даже фигура, но недостаточно цельная. Самая дикция то была выразительна, то падала. Во всяком случае, это первая большая роль у молодого артиста, большая и сложная, и то, что он дал в ней, доказывает, что он актер с будущим, способный работать, понимать, одушевляться» (*Старый театр*). Несколько театральных мыслей // Новое время. 1902. № 9620. 14 декабря. С. 4).
- 210 Премьера пьесы Н.Ф. Арбенина по роману В.В. Крестовского «*Петербургские трущобы*» состоялась 8 ноября 1901 г.
- 211 *Дестомб Клавдия Ивановна* (1870–1947) — актриса, переводчица. Окончила Драматические курсы Театрального училища (класс П.Д. Ленского) в 1896 г. Сразу была приглашена в Театр ЛХО, где работала на протяжении 12 лет, была одной из самых близких подруг и советчиц А.С. Суворина. Ездил в Париж и Лондон подбирать пьесы для его театра, вела переговоры с авторами о покупке прав, подыскивала книги для библиотеки Суворина.
- 212 *Василий Анисимович Юлов* (? — после 1916) — слуга А.С. Суворина.
- 213 См.: *Петрей П.* История о великом княжестве Московском // О начале войн и смут в Московии. М., 1997.

11

- 214 Премьера пьесы С.А. Найденова «*Дети Ванюшина*» в Малом театре состоялась 10 декабря 1901 г.
- 215 Премьера пьесы И.Н. Потапенко «*Чужие*» состоялась 24 октября 1895 г.
- 216 Судя по всему, именно на основании этого письма в «Новом времени» появилось следующее сообщение: «Нам сообщают из Витебска, что спектакли труппы Театра Литературно-художественного общества идут с возрастающим успехом» (Новое время. 1903. № 9732. 10 (23) апреля. С. 5).
- 217 *Яковлев Кондратий Николаевич* (1864–1928) — актер. Выступал в антрепризах Корша, Бородая. 1898–1906 — в труппе Театра ЛХО. С 1906 — в труппе Александринского театра.
- 218 *Холмская (Тимофеева) Зинаида Васильевна* (1866–1936) — актриса, антрепренер, издатель. Жена А.Р. Кугеля. С 1890 г. училась в Музыкально-драматическом училище Московского филармонического общества (класс Ва.И. Немировича-Данченко и А.И. Южина), по окончании уехала в провинцию, выступала в амплуа «драматических героинь» и «инженю». В 1899,

1902, 1909 организовала летние антрепризы (Старая Русса, Павловск). В 1895 г. дебютировала на сцене Театра Литературно-художественного общества в роли Катерины («Гроза» А.Н. Островского), где выступала до 1912 г. с перерывом (1904–1907 — Театр Веры Комиссаржевской). С 1912 г. выступала в Панаевском театре, с 1923 — в Государственном Петроградском драматическом театре. В 1908 году открыла «театр гротеска и художественной пародии» «Кривое зеркало». В 1930 г. оставила сцену. В 1897–1918 вместе с А.Р. Кугелем издавала журнал «Театр и искусство».

219 *Лось Анатолий Потапович* (1884–1914) — актер. Окончил Драматические курсы Театрального училища (класс Ю.Э. Озаровского, 1903). Летний сезон 1903 г. служил в Старой Руссе (антреприза З.В. Холмской). В Театре ЛХО в 1903–1904 и с 1912 по 1914 г. С 1904 по 1906 — в труппе МХТ.

12

220 Газетой «Зря» Б.С. Глаголин именует газету «Заря», в которой он опубликовал свою статью «Текст „Гамлета“» (1903. № 143). Впоследствии была перепечатана в книге Б.С. Глаголина «За кулисами моего театра» (СПб., 1911. С. 141–149).

221 *Никитина Анна Прокофьевна* — заведующая библиотекой А.С. Суворина.

222 А.С. Суворин часто писал как о русских шекспировских спектаклях, так и о выступлениях гастролеров. Его статья об исполнении Н.П. Россова «Юный Гамлет» была опубликована в «Новом времени» (1891. № 5622. 23 октября).

223 Статья Б.С. Глаголина «*Иоанна Д'Арк — мужчина. Исторический экскурс*» была напечатана в журнале «Звезда» (1903. № 79. 1 октября. С. 1285–1288; № 80. 5 октября. С. 1304–1306), затем перепечатана в брошюре Б.С. Глаголина «Почему я играю роль Орлеанской девы?» (СПб., 1905, С. 46–73).

224 Премьера драмы Р. Кастельвеккио «*Фрина*» в переводе А.И. Радошевской состоялась 6 февраля 1902 г. (Театр ЛХО, Пракситель — Б.С. Глаголин). 27 июня 1904 г. была сыграна в Озерках, дачном пригороде Петербурга драматической труппой О.В. Некрасовой-Колчинской.

225 *Некрасова-Колчинская Ольга Васильевна* — актриса, антрепренер. С 1897 до 1900 г. входила в труппу Театра ЛХО. В 1903 г. открыла Литературный театр.

226 *Левандовский Александр Иосифович* (1868–?) — актер. Участвовал в любительских спектаклях, с 1900 г. оставил службу по гражданскому ведомству и посвятил себя сцене. Два года исполнял вторые роли на клубных сценах и в театрах в окрестностях Петербурга. В 1902 году поступил в труппу Некрасовой-Колчинской на ампулу драматических любовников и оставался в труппе до лета 1904 г. С 1908 г. в Театре ЛХО.

227 *Тинский Яков Сергеевич* (1862–1922) — актер. На сцене с 1881 г. В 1897–1905 и 1915–1917 — актер Театра ЛХО.

228 *Лейферт Александр Васильевич (Абрамович; 1867–?)*, сын антрепренера Абрама Лейферта. В 1893 г. открыл мастерскую театральных костюмов, головных уборов и обуви, а через три года, соединившись с братом Лейфертом Лазарем Абрамовичем (1870–?), основал фирму «А. и Л. Лейферт».

229 Премьера «*Гамлета*» состоялась 3 января 1898 г. Глаголин ввелся в спектакль 21 декабря 1903 г.

- 230 *Кетчер Николай Христофорович* (1809–1886) — писатель-переводчик. В 1840–1879 переводит пьесы Шекспира, известные до того времени главным образом в переделках. Однако переводы Кетчера, стремившегося к скрупулезной точности, были лишены поэтичности и в театре ставились редко.
- 231 *Стороженко Николай Ильич* (1836–1906) — историк западноевропейской литературы и театра. Основные его труды посвящены Шекспиру. Был избран вице-президентом Шекспировского общества в Англии.

14

- 232 В «Маленьком письме. CDLV», опубликованном в «Новом времени» (1903. № 9943. 8 января. С. 3), А.С. Суворин писал: «Государь и Отечество — вот дорогие слова и дорогие понятия. <...> Парламентарную Россию я не могу себе представить, но Россию, которая живет в порядке права и закона, имея сильную и твердую власть — необходимую для жизни, я легко себе представляю и с чувством радости сравниваю настоящее и прошедшее. Я далек от мысли, что все обстоит благополучно, но я верю в наступающую весну, верю в неизменное желание правительства сделать все возможное для той России, которой правит оно, и у которого одна с нами дорога и одна и та же история. Мне глубоко противна оппозиция во что бы то ни стало, противны революционеры. Я верю в иной успех. Здоровый и спокойный, и для этого успеха дорого искреннее и здоровое содействие земства».
- 233 *Мещерский Владимир Петрович, кн.* (1839–1914) — публицист, издатель газеты «Гражданин».

15

- 234 Публика вечерних спектаклей Театра ЛХО становилась все менее взыскательной. Соответственно ее вкусам формировался и репертуар, делавшийся все более пошлым. Единственным убежищем для классических пьес и «новой драмы» стали «утренники». Доходило до того, что даже премьеры таких пьес назначались на утро, и билеты продавались по удешевленным ценам. Так было с премьерой пьесы Гауптмана «Бедный Генрих». Так было и с «Гамлетом» (21 декабря 1903 г.).
- 235 *Быховец-Самарин Яков Васильевич* (?–1912) — актер, режиссер. Театральную карьеру начал в 1873 г. службой в Перми у антрепренера А.Д. Херувимова, затем служил в лучших антрепризах провинции, у Н.К. Милославского, П.М. Медведева и др. На службу в Театр ЛХО поступил в первый же сезон. В течение пяти сезонов, с осени 1896 и до зимы 1900, исполнял обязанности режиссера. Как актер ограничился исполнением вторых ролей. Был также режиссером театра П.В. Тумпакова (СПб., 1898–1899), театра «Аркадия» (1900).
- 236 *Музиль-Бороздина Надежда Николаевна* (?–после 1928) — актриса, принадлежала к известной актерской династии Музиль-Бороздиных, большей частью связанных с Малым театром. Работала в театре Корша (1898–1900), в Театре ЛХО (1901–1916). После революции в труппе Драматического театра Народного дома и Петроградском драматическом театре.
- 237 *Мирова (Авсеенко) Елена Александровна* (ок. 1875 — после 1916) — актриса. В Театре ЛХО с 1899 г. Выступала в составе труппы Л.Б. Яворской (1915–1916).
- 238 *Мальский (Нечаев) Николай Петрович* (1874–1906) — актер. На сцене с 1893 г. В сезоне 1900/01 г. выступал в Новом театре Яворской. С 1902 г. — в Театре ЛХО. Выступал в ам-

плау фат, комический резонер, а также в характерных ролях. Большую популярность завоевал как артист-имитатор.

239 *Мячин Михаил Петрович* (1870–1925) — актер Театра ЛХО с 1900 г.

240 *Бастунов Эдмонд Давыдович* (1853–1913) — актер. Учился актерскому искусству в Германии. Затем пытался отдаться карьере оперного певца. Совершенствовался в Вене, Берлине, Милане. Успешную оперную карьеру оставил по семейным обстоятельствам и занялся коммерцией, в короткий срок потеряв свое довольно значительное состояние, вернулся на сцену в 1883 г. и появился в Петербурге уже в качестве опереточного певца. В короткое время завоевал громкую известность. Одновременно выступал и в драме в героических ролях. Обратил на себя внимание исполнением ролей Отелло, Макбета, короля Лира. Сменил множество театров в столицах и провинции. В 1895–1897, 1901–1912 служил в Театре ЛХО, где выступал почти исключительно в ролях стариков.

241 *Хворостов Иван Алексеевич* (1868? — после 1922) — актер. На сцене с 1890 г. Играл в провинции. С 1897 г. в Театре ЛХО: резонер, характерный актер, комик, «а в нужде и герой».

242 *Тихомиров Митрофан Павлович* (1845–?) — актер. С 1869 г. на сцене. Выступал в провинции как комик-резонер. С 1896 г. в Театре ЛХО.

17

243 *Буренин Виктор Петрович* (1841–1926) — поэт, критик. С 1861 г. — на литературном поприще как публицист. С 1876 г. стал одним из главных сотрудников газеты «Новое время». Выступал как переводчик и драматург. Член Художественного совета Театра ЛХО. В 1884 г. совместно с А.С. Сувориным написал популярную в провинции драму «Медея». Затем последовали собственные драматические произведения «Смерть Агриппины» (1886), «Комедия о княжне Забаве Путятишне и боярыне Василисе Микулишне» (1895), «Ожерелье Афродиты» (1896) и др. Написанные со знанием сцены, его пьесы, тем не менее, успехом не пользовались.

244 *Суворин Михаил Алексеевич* (1860–1936) — журналист, драматург, театральный деятель. С 1904 г. — фактический редактор «Нового времени» и руководитель Театра ЛХО.

19

245 *Зигфрид (Старк Эдуард Александрович; 1874–1942)* — искусствовед, театральный критик. Литературно-критическую деятельность начал в 1901 г. Сотрудничал с журналами «Театр и искусство», «Обозрение театров», газетами «Санкт-Петербургские ведомости» и др. В своем фельетоне он писал: «...позвольте, я немного перефразирую: палец не палец, а вот покажи мне г. Глаголина — трагического актера, — я, действительно тотчас готов смеяться сколько угодно. <...> Во всей России я не знаю более оригинального актера, обладающего более своеобразным даром, чем он: находиться в постоянном разладе между своими чувствами и переживаниями и внешними средствами их воплощения» (*Зигфрид. Эскизы // СПб. ведомости. 1903. № 337. 9 декабря. С. 2*).

Через день в той же газете появилась заметка следующего содержания:

«Второй час ночи. Скоро кончится газетный день, сторож подает желанные последние гранки внутренних и биржевых ведомостей.

— Г. Глаголин желает Вас видеть...

— Глаголин... Глаголин... Шо се таке? Не соображаю... проси...

Входит юноша вида белокурого и начинает роптать на Зигфрида. Вспоминаю, что существует такой артист и что Зигфрид им остался недоволен. <...>

— У нас принцип — не отказывать возражателям: Ваше письмо будет опубликовано»

(А.С.-н. Заметки // СПб. ведомости. 1903. № 339. 11 декабря. С. 2).

- 246 Премьера пьесы Г. Гауптмана «*Бедный Генрих*» состоялась 7 декабря 1903 г.
- 247 Премьера «сказки-шутки» Д.П. Голицына (Муравлина) «*Сон Услады*» состоялась 8 ноября 1902 г.
- 248 Премьера драмы В.В. Протопопова «*Падшие*» состоялась 5 сентября 1903 г.
- 249 Премьера пьесы Г. Гауптмана «*Ганнеле*» в переводе В.П. Буренина состоялась 11 апреля 1895 г.
- 250 Премьера сказки-драмы Г. Гауптмана «*Потонувший колокол*» в переводе В.П. Буренина состоялась 13 ноября 1897 г.
- 251 Премьера «семейной драмы» Г. Гауптмана «*Больные люди*» («*Праздник мира*») состоялась 16 января 1899 г.
- 252 Премьера пьесы Г. Гауптмана «*Микаэль Крамер*» состоялась 7 февраля 1901 г.
- 253 *Озерова (Группильон) Людмила Ивановна* — актриса Театра ЛХО. Сенсационный успех пришел к ней в роли Ганнеле («*Ганнеле*» Г. Гауптмана, апрель 1895). Через год была приглашена на эту же роль в спектакль московского Общества литературы и искусства, поставленный К.С. Станиславским. Озерова так и осталась «актрисой одной роли» (*Аль-тшуллер А.Я. А.П. Чехов в актерском кругу. СПб., 2001. С. 80*)

20

- 254 *Стессель Анатолий Михайлович* (1848–1915) — русский военачальник, генерал-лейтенант (1901). Окончил Павловское военное училище (1866). Участвовал в русско-турецкой войне (1877–1878). С августа 1903 г. комендант Порт-Артура. Во время обороны Порт-Артура (1904) несмотря на бездарность и трусость, будучи ловким и беспринципным карьеристом, сумел снискать благоволение царя и поддержку прессы, которая прославляла его как героя обороны. В декабре 1904 г., вопреки решению военного совета, сдал крепость японским войскам. В сентябре 1906 г. уволен в отставку, а в 1907 г. под давлением общественного мнения отдан под суд, который в 1908 г. приговорил его как главного виновника капитуляции к смертной казни, замененной десятилетним заключением. В 1909 г. помилован царем.

21

- 255 *Горева (Воронина) Елизавета Николаевна* (1859–1917) — актриса и антрепренер. На сцене с 1874 г. Выступала во многих городах России. В 1904 г. играла в гастрольной труппе П.Н. Орленева. 3 февраля 1904 г. в Театре Неметти состоялось чествование в связи с 30-летием сценической деятельности.

23

- 256 Ибсеновский герой долгое время занимал воображение Б.С. Глаголина, о чем свидетельствует его «Письмо в редакцию», опубликованное в газете «*Рассвет*» от 25 августа 1905 г. (№ 154. С.6):

«В продолжение почти двух лет мне отказывали в ходатайствах о разрешении к представлению на сцене пьесы Г. Ибсена „Бранд“. <...> Не помню, когда именно, но в этот же двухлетний период моления о цензурной пощаде я сделал такую выписку из г. Розанова и увековечил ею многострадальный экземпляр „неудобного“ к представлению „Бранда“: „от системы государственного к Церкви отношения церковь похолодела, и из нее, как из холодного дома, народ бежит... Пусть будет церковь свободна как поэзия, как поэт“».

- 257 «Драма из времен гонения на христиан при Нероне» английского драматурга И. Баретта «Новый мир» принадлежала к разряду «хлебных». Ее премьера состоялась 3 января 1897 г.
- 258 Возможно, Б.С. Глаголин имеет в виду комедию Е.П. Карпова «Победитель», премьера которой в Театре ЛХО состоялась 12 ноября 1904 г.
- 259 Летом 1904 г. Б.С. Глаголин выступил в качестве антрепренера и режиссера и арендовал театр в г. Луга. Среди его репертуара — «Вишневый сад» А.П. Чехова, «Потонувший колокол» Г. Гауптмана, «Принцесса Греза» Э. Ростана.

24

- 260 Премьера пьесы В.Г. Авсеенко «Волчонок» состоялась 20 октября 1904 г.
- 261 Просьба Б.С. Глаголина не была удовлетворена. В четверг, 11 ноября 1904 г. был сыгран «Волчонок».
- 262 Премьера исторической бытовой пьесы Е.П. Карпова «Пожар Москвы» («1812 г.») состоялась 15 ноября 1903 г.

26

- 263 *Горцева Ольга Ивановна* (?–1912) — актриса. В Театре ЛХО с 1897 г.

27

- 264 *Миронова Валентина Алексеевна* (1873–1919) — актриса. Закончила Драматические курсы Театрального училища (1892). В 1892–1897 гг. — работала в Александринском театре, затем в театре Корша в Москве. На сцене Театра ЛХО с 1901 г. В ее репертуаре преобладали «роковые», демонические женщины.
- 265 *Судьбинин Иван Иванович* (1866–1919) — актер. На профессиональной сцене с 1885 г. Играл в провинции, затем в московском театре Корша (1902), ЛХО (1895–1897, 1904–1908). С 1909 г. в труппе Александринского театра. Пользовался репутацией одного из лучших в России «рубашечных героев».

28

- 266 *Гнедич Петр Петрович* (1855–1925) — литератор, драматург, переводчик, историк искусства, театральный деятель. Как драматург выступает с 1879 г. и следует традиции французской «салонной комедии», нередко фиксируя черты нового русского быта. За пьесу «Перекасти-поле» Общество драматических писателей присудило ему Грибоедовскую премию. С 1891 по 1895 год состоял членом театрально-литературного комитета при Дирекции Императорских театров. В 1890 г. Гнедичем был основан «Ежегодник Императорских театров», перешедший затем в собственность Дирекции. Несколько лет был председателем и товарищем председателя ЛХО; с 1896 по 1901 г. — управляющий труппой Театра ЛХО, с 1901 по 1908 г. — управляющий труппой Александринского театра.
- 267 *Маслов (псевд. Бежецкий) Александр Николаевич* (1852–1922) — беллетрист, драматический писатель и театральный критик. С 1904 г. товарищ председателя ЛХО. Будучи на протяже-

нии многих лет полковником, профессором Инженерной Академии, являя собой тип просвещенного театра. Пользовались популярностью его обработка легенды о Дон Жуане в пьесе «Севильский обольститель», переводы «Собаки садовника» Лопе де Вега и «Трактирщицы» Гольдони. Был известен как знаток французского театра, о котором поместил немало статей в «Новом времени».

268 Реформа Малого театра // Наши дни. 1905. № 35. 1 февраля. С. 3.

29

269 Хроникер журнала «Театральная Россия» сообщал о том, что в первых числах февраля 1905 г. «на сцене Малого театра состоялось общее собрание артистов ЛХО. Комиссия, выбранная 22 января, представила результат своих трудов в виде 10 постановлений» (Театральная Россия. 1905. № 6. 5 февраля. С. 86). Уже в следующем номере редакция опубликовала выступление Б.С. Глаголина со следующим редакционным комментарием: «...г. Глаголин произнес горячую речь, которая произвела на слушателей сильное впечатление. Речь эта весьма любопытна как отголосок мнений лучшей части труппы Малого театра. <...> Оставляя на ответственности автора его личные нападки на Е.П. Карпова, нужно признать, что разоблачения г. Глаголина справедливы и близки к истине» (№ 7. 12 февраля. С. 102).

История вопроса была изложена хроникером «Нового времени»: «Десятилетие своего существования Театр Литературно-художественного общества открывает реформами. Избранная труппой комиссия артистов, продолжая свои служебные обязанности, жертвует отдыхом и разрабатывает, формулирует свои пожелания и, наконец, представляет их председателю Литературно-художественного общества. Сущность десяти положений комиссии артистов сводится к тому, что дирекция театра может отныне располагать труппой в качестве исполнительных и совещательных органов по управлению театральным предприятием. А.С. Суворин еще в 1901 г. поддерживал, как выражается протокол собрания членов общества и гг. пайщиков театра, мнение А.Н. Маслова о том, «чтобы артисты могли быть заинтересованы в деле, участвовать в нем и в его управлении, применительно к началам, положенным в устройство театра „Французской Комедии“. Таким образом, труппа в своих предположениях пошла навстречу давнишнему желанию Литературно-художественного общества, в чем и встретила только одно сочувствие; мнение А.Н. Маслова было утверждено общим собранием 9 мая 1901 г. В настоящее время комиссия артистов приступила с помощью сведущих людей и членов Литературно-художественного общества к дальнейшей разработке проекта».

Состав членов комиссии, избранной чрезвычайным собранием Литературно-художественного общества 18 марта 1901 г. для «окончательной выработки условий организации театрального предприятия, был следующий: А.С. Суворин, Я.А. Плющевский-Плющик, А.Н. Маслов, Е.П. Карпов, А.П. Никольский, В.П. Далматов и С.К. Глинка-Янчевский.

Состав комиссии артистов, избранной 22 января 1905 г. первым общим собранием труппы Театра Литературно-художественного общества, таков: В.А. Миронова, П.С. Яблочкина, Я.С. Тинский, М.А. Михайлов, И.И. Судьбинин, Э.Д. Бастунов, К.Н. Яковлев и Б.С. Глаголин» (Театр и музыка // Новое время. 1905. № 10387. 4(17) февраля. С. 5).

Эпический и верноподданный слог хроникера не может скрыть возникшего противостояния, которое вычитывается уже из сравнения двух составов комиссии, вернее из состава второй комиссии, где нет ни одного представителя «конторы»: ни Суворина, ни Плющевского-Плющика, ни Карпова.

30

- 270 Брандер — зажигательное, пожарное судно, оно наполняется горючими припасами и пускается по ветру.
- 271 *Собольщиков (псевд. Собольщиков-Самарин) Николай Иванович* (1868–1945) — актер, режиссер, антрепренер. С 1883 г. на сцене. В 1892–1899 гг. — актер и режиссер Нижегородского театра, где организовал «товарищество на паях» (1893–1896). В 1897 г. становится антрепренером Нижегородского театра. На протяжении 1901–1907 гг. создал оперную и драматические труппы в Саратове и Казани и совершал с ними гастрольные поездки по многим городам России.
- 272 В ту же пору заявили о своем уходе из Театра ЛХО в том случае, если Е.П. Карпов останется во главе труппы, В.А. Миронова, М.А. Михайлов, Я.С. Тинский и др. Театр оказался на грани развала.

31

- 273 В конце зимы в Петербурге разразилась эпидемия брюшного тифа, газеты запестрели предсказаниями о том, что на смену брюшному тифу движется эпидемия холеры.

32

- 274 *Кобеко Дмитрий Фомич* (1837–1918) — член Государственного совета, действительный статский советник. 26 января 1905 г. появилось первое сообщение о создании Особого совещания, главной задачей которого был бы «коренной пересмотр действующих о цензуре и печати постановлений и выработка нового устава». В его состав вошли следующие лица: председатель Д.Ф. Кобеко, сенаторы А.А. Боровиковский, В.К. Случевский и Н.А. Зверев, товарищ министра народного просвещения С.М. Лукьянов, академики П.В. Никитин, В.О. Ключевский, А.Ф. Кони и гр. А.А. Голенищев-Кутузов, публицисты К.К. Арсеньев, М.М. Стасюлевич, А.С. Суворин, кн. В.П. Мещерский (Новое время. 1905. № 10378. 26 января (8 февраля). С. 3). 24 мая в «Новом времени» появилось сообщение о том, что на очередном заседании рассматривался вопрос о театральной цензуре: «Совещание пришло к заключению, что цензура представлений произведений драматического искусства не относится к области законодательства о печати», и решило передать вопрос в «особую комиссию, высочайше учрежденную 2 мая 1892 г. под председательством министра внутренних дел, в круг занятий которого входит, между прочим, и вопрос о театральной цензуре» (Новое время. 1905. № 19496. 24 мая. С. 3).
- 275 Глаголин приобретает основополагающие французские издания, в которых разрабатываются правовые аспекты театральной жизни: *Le Senne Ch. Code du Théâtre, lois, reglements, usages, Jurisprudence* [Театральный кодекс, законы, нормативы, обычаи, судебная практика]. Paris, 1878; *Bureau G. Le Théâtre et sa legislation* [Театр и его правовая система]. Paris, 1898.

34

- 276 Речь Б.С. Глаголина, произнесенная со сцены Саратовского городского театра, была опубликована в Саратове (1905). Брошюра была конфискована. Позже Глаголин вспоминал [148]

об обстоятельствах конфискации: «В 1905-ом году, после речи моей в Саратовском театре, обо мне тогда ложно, по темноте, донесли епископу Гермогену (тогда Саратовскому), что я требую обращения церковей в театры, тогда как я требую обращения театров в храмы. Эта речь моя была напечатана брошюрой В.А. Малоземовым, но несмотря на объявленную свободу совести, брошюру тогда же конфисковали» (*Глаголин Б.С.* Творческие пути театра. Харьков, 1917. С. 53). Тем не менее часть тиража достигла столицы.

277 Фельетон Б.С. Глаголина под названием «Последнее прости (Опыт самоинтервью)» был опубликован в газете «Рассвет» от 21 августа 1905 г. (№ 152. С. 6).

— Что это у вас? — вот уже сколько раз спрашивают меня, замечая лежащий на моем столе полотняный портфель, выкрашенный, наподобие обиходных портпледов, в коричневую краску.

— Это портфель из бутафорских складов театра Литературно-художественного общества, — отвечаю я, и густая краска Teint № 5 ½ делает мое лицо, обыкновенно зеленое, похожим на самое макакское.

— ?

— Стяжал и за грех не считаю: из почтения к реликвиям, к бранным останкам, погребенным в сей „нищенской российской крашенине“, не могу я оный портфель опростать и вернуть по принадлежности, доколе реформы Малого театра, кои в нем, слезами моими омытые, покоятся, не истлеют прахом или, напротив тому, не откроются чудодейственными мощами.

— ?

— Здесь хранятся протоколы общих собраний труппы, заседаний „комиссии реформ“, переписка, полемика и, наконец, как результат — „Положение о Государственной Думе Малого театра“ за подписью всей дирекции».

Далее Глаголин продолжает побивать Карпова отзывами «Нового времени» же о его режиссерской деятельности тех времен, когда Карпов еще не работал в Театре ЛХО (начало 1890-х гг.).

278 Саратовский корреспондент журнала «Театр и искусство» сообщал: «18 октября вечером во время репетиции громадная толпа публики явилась в драматический театр с просьбой уступить здание под митинг. Администрация с полной готовностью отнеслась к просьбе, зрительный зал был освещен, и толпа до 3 тысяч наполнила сверху донизу весь зрительный зал, сцену, оркестр и т. д. Всюду сидели и стояли саратовские граждане. Предметом обсуждения на митинге явился манифест 17 октября и положение, им созданное. Среди ораторов явился и актер Б.С. Глаголин, говоривший на тему о свободном театре. Он сказал, между прочим: „Сограждане! С этого помоста я впервые могу сказать свободное слово, и никто не смеет грозить мне высылкой в 24 часа, как это было три дня назад. (Управляющий губернией угрожал Б.С. Глаголину высылкой за сказанную им фразу в пьесе „Борьба за счастье«: „Рабочие всех стран, соединяйтесь«) <...> Около 2 часов дня 19-го октября публику, собравшуюся на этот митинг [на театральной площади.], напала организованная полицией, при явном содействии последней и попустительстве казачьих отрядов, черная сотня. Духовенством Саратова, под энергичным руководством епископа Гермогена, давно уже велась пропаганда истребления крамольников и внутренних врагов, при чем послед-

ними признавались не только революционеры, но и либеральные земцы, думцы, вообще интеллигенция, даже учащиеся и, конечно, евреи. Пропаганда велась посредством проповедей и братских листов. Покровом церкви освящалось истребление и междоусобная война. Эта пропаганда подготовила умы простонародья, а организация черной сотни завершила дело; к последней примкнула масса серого люда, босяков и хулиганов, жаждавших поживиться чужим добром. Нападение черной сотни сначала было неуверенное, робкое из-за стены казаков. Несколько человек молодежи, вооруженные револьверами, отражали его с успехом. Но так как с одной стороны была безоружная мирная публика, начавшая быстро расходиться, а с другой хорошо организованная и вооруженная, хотя дубинками, черная сотня, то в конечном результате борьбы нельзя было сомневаться. Прибытие пехоты навело на публику настоящую панику; участники митинга рассеялись, а на отставших или не успевших удалиться набросилась черная сотня и стала их избивать. В театре в это время происходила репетиция. Услышав о совершающемся на площади, артисты бросились в фойе к окнам, выходящим на последнюю; их глазам представилась вся ужасная картина избиения. Некоторые дамы попадали в обморок, с другими приключилась истерика и нервные припадки. Состояние мужчин, не имевших возможность помочь, когда на их глазах беззащитные жертвы падали под ударами озверевшей и опьяненной кровью толпы, вы можете себе представить. <...> Я не буду описывать погрома и грабежа, учиненного чернью вечером и ночью 19 и днем 20 октября. Обо всех ужасах и убийствах, сопровождавших эти погромы, вы, конечно, прочитали в общих газетах. Начавшиеся были репетиции, конечно, тотчас же прекратились; театр заперли и отвели в нем временную квартиру для воинских частей. С 19-го в течение несколько дней артисты боялись выходить из дому, хотя с 21-го в городе стало сравнительно спокойно. На 23 в оперном театре назначен уже спектакль. Драматический объявил, что начнет спектакли 25-го» (*Светлов С. Письма с пути // Театр и искусство. 1905. № 45–46. 13 ноября. С. 717–718*).

279 *Андросова (Мандрос) Аврора Петровна* (1874–1906) — актриса. Начинала в амплуа *ingéne comique*, затем перешла на роли драматических *ingéne*. Выступала в Казани, Астрахани, Царицыне, Полтаве и др. Среди провинциальных актрис занимала видное положение, служба на первых ролях в крупных антрепризах. Среди ее ролей — Офелия, Дездемона, Джульетта и др. В труппе Театра ЛХО с осени 1901 до весны 1903 г. — амплуа *grand coquette*. Последний свой сезон провела в Нижнем Новгороде в антрепризе Н.И. Соболящикова-Самарина.

280 *Рамазанов (Неелов) Виктор Викторович* (род. не ранее 1866 — ум. не ранее 1920) — актер, драматург, брат М.В. Дальского. Автор пьесы «Ночные оргии Распутина» (1917). Выступал в провинции, а также в труппах Е.А. Шабельской (Петербургский театр; 1900–1902), Театра ЛХО, А.Б. Яворской (1915–1916).

36

281 Первые сообщения о возвращении Глаголина в Суворинский театр появились 23 июля 1906 г. (Театр и искусство. 1906. № 30. 23 июля. С. 454).

38

282 *Андрей Суздальцев* — персонаж пьесы Н.Ю. Жуковской «Хаос», премьера которой состоялась 23 января 1907 года. Постановка Е.П. Карпова.

39

- 283 Императорский Эрмитажный театр. 17 февраля 1900 г. Шекспир. «Трагедия о Гамлете, принце Датском» / Перевод К.Р. СПб., 1900. Альбом, включающий 57 фотографий постановки, был прислан в связи с обращением Б.С. Глаголина о содействии в сборе иконографического материала для учреждаемого издания «Иллюстрированные программы Театра Литературно-художественного общества». А.С. Суворин, побывавший на спектакле, оставил в своем Дневнике саркастическую запись относительно августейшего исполнителя: «Ни у кого нет ни зерна дарования. <...> Сам Гамлет ни говорить, ни ходить по сцене не умеет. Часто он просто смешон. Выговаривает иногда картаво. Тянет, кому-то подражает, очень думает, что он что-то даровитое, что он что-то объясняет в этом Гамлете» (Дневник Алексея Сергеевича Суворина. С. 36).
- 284 Возможно, имеется в виду историк искусства Всеволод Владимирович Воинов (1880–1945).
- 285 *Бернар (Bernhardt) Сара* (1844–1923) — французская актриса, гастролировала в России трижды (1881, 1892, 1908).
- 286 *Федорова М.А.* — артистка Театра ЛХО.
- 287 Премьера пьесы А.К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного» состоялась 20 января 1899 года.
- 288 *Волховская Нина Павловна* — актриса. В 1906 г. окончила Драматические курсы Театрального училища по классу В.Н. Давыдова. Осенью 1907 г. была принята в труппу Театра ЛХО.

40

- 289 *Россов (Пашутин) Николай Петрович* (1864–1945) — актер-гастролер, исполнитель классических и в первую очередь шекспировских ролей. Его исполнению роли Гамлета была посвящена статья А.С. Суворина «Юный Гамлет» («Новое время». 1891. № 5622. 23 октября). Статья Н.П. Россова «Борьба за сценическую индивидуальность. К 40-летию театрально-критической деятельности А.С. Суворин» была опубликована в журнале «Театр и искусство» (1907. № 17. 6 мая. С. 286–287).
- 290 «Гамлет (принц датский)», трагедия Вильяма Шекспира / Пер. с англ. Н. Россова. СПб., 1907.
- 291 *Далматов Василий Пантелеймонович (Лучич; 1845–1912)* — актер, драматург. Родился в Далмации, по национальности серб. Свою сценическую карьеру начал в Одессе, после чего несколько лет служил в провинции, играя вторые и третьи роли. С 1881 г. в Москве, в Пушкинском театре. В 1884 был приглашен в Александринский театр, где играл до 1894 г. и с 1901 до конца жизни. Принимал живое участие в организации Театра Литературно-артистического кружка (впоследствии Театр ЛХО, где работал в сезонах 1896/97 и 1898–1901 гг. В творчестве Далматова многие из критиков резко различают две линии: внешне красивое, но не всегда яркое исполнение драматических ролей и неподражаемую, достигавшую высокого совершенства передачу характерных ролей и ролей фатов. С 1907 г. и до конца своей жизни был директором Театральной школы им. А.С. Суворина.
- 292 *Савину Марию Гавриловну* (1853–1915) связывали с Сувориным давние творческие и личные отношения. Она с большим успехом играла в его пьесе «Татьяна Репина». С

- 1912 г. (после смерти Далматова) была директором Театральной школы им. А.С. Суворина. Суворин высоко ценил актерское искусство Савиной и часто о ней писал.
- 293 А.С. Суворину принадлежит ряд статей, в которых он поддержал искусство Сары Бернар.
- 294 *Гнедич Петр Петрович* (1855–1925) — литератор, драматург, переводчик, историк искусства, театральный деятель. Как драматург выступает с 1879 г. и следует традиции французской «салонной комедии», нередко фиксируя черты нового русского быта. За пьесу «Перекасти-поле» Общество драматических писателей присудило ему Грибоедовскую премию. С 1891 по 1895 г. состоял членом театрально-литературного комитета при Дирекции Императорских театров. В 1890 г. Гнедичем был основан «Ежегодник Императорских театров», перешедший затем в собственность Дирекции. Несколько лет был председателем и товарищем председателя ЛХО; с 1896 по 1901 г. — управляющий труппой Театра ЛХО, с 1901 по 1908 — управляющий труппой Александринского театра.
- 295 *Южин (Сумбатов) Александр Иванович* (1857–1927) — актер, драматург, театральный деятель. С 1882 и до конца жизни работал в московском Малом театре, с 1909 — во главе управления.
- 296 *Ермолова Мария Николаевна* (1853–1928) — актриса. Дебютировала на сцене Малого театра в 1862 г., осталась верна этому театру до конца жизни. А.С. Суворин высоко ценил ее творчество.
- 297 *Кугель (псевд. Ното Novus) Александр Рафаилович* (1864–1928) — театральный критик, театральный деятель, главный редактор журнала «Театр и искусство». Недолгое время входил в дирекцию Театра ЛХО. После скандала с «Контрабандистами» Кугель дистанцировался от деятельности А.С. Суворина и его театра. Существенную роль в охлаждении сыграла конкуренция изданий и театральных предприятий.
- 298 *Плещеев Александр Алексеевич* (1858–1944) — сын поэта А.Н. Плещеева, драматург, журналист, редактор журналов «Театральный листок», «Петербургский дневник театра» (1903–1905), сотрудничал с «Новым временем». После революции в эмиграции. В Бахметьевском архиве (Колумбийский университет, Нью-Йорк) хранится его архив.
- 299 Сорокалетний юбилей театрально-критической деятельности А.С. Суворина отмечался 29 и 30 апреля 1907 г. в Театре ЛХО. Среди прочего давался отрывок из «Дон Карлоса» с участием М. Дальского, был сыгран акт из «Татьяны Репиной» с участием М.Г. Савиной. Были зачитаны приветственные телеграммы Сары Бернар, Т. Сальвини, Э. Цаккони, М.Н. Ермоловой. См.: Хроника // Театр и искусство. 1907. № 18. С. 292. В XX выпуске «Иллюстрированных программ Театра Литературно-художественного общества», посвященном А.С. Суворину, были опубликованы статьи и записи В.П. Далматова (Страничка из «Дневника» В.П. Далматова), А.А. Плещеева («Друг русского таланта»), П.П. Гнедича («А.С. Суворин — театральный директор»), М. Иванова («А.С. Суворин и музыка»), Н.Н. Евреинова («О стиле Суворина»), кн. А.И. Сумбатова (Южина) («Из частного письма»), Н.В. Дризеня («Дело о „Деле“»).

- 300 *Валерская (урожд. Мельницкая) Елена Константиновна* (1888–1948) — актриса. Окончила Драматические курсы Театрального училища по классу А. Санина и Ст. Яковлева. Пришла в Театр ЛХО в сезон 1906/07 г. Впоследствии жена Б.С. Глаголина.
- 301 *Порчинская Мария Михайловна* — актриса. Закончила Драматические курсы Театрального училища (класс В.Н. Давыдова, 1905). С 1906 г. — в Театре ЛХО, жена Б.С. Глаголина.

- 302 В мае месяце 1907 г. в помещении Театра ЛХО происходил съезд «Союза 17 октября». А.Суворин откликнулся весьма ироническим «Маленьким письмом»: «Какая это почтенная и бесплодная партия октябристов. <...> Это скука, а не партия» (Новое время. 1907. № 11191. 10 (23) мая. С. 2). Лидер партии П.А. Столыпин принял вызов. В своей статье «Скука» (Новое время. 1907. № 11193. 12 (25) мая. С. 3) он писал: «Русский народ — запойный народ, и каждый напивается, чем может: напьется ли вином, политическим фанатизмом или поэтическими мечтами, это — все равно, он одинаково уходит от действительности и запускает свое хозяйство. Этим воспользовался черт, потому что святая Русь, крепкая молитвами московских угодников и чудотворцев, давно помешала его пищеварению». И далее призывал не бояться скуки повседневной работы по государственному обустройству России, но преодолевать ее работой. Апелляции к «черту» и «былинным богатырям» вызвали иронические параллели с партией октябристов в очередном «Маленьком письме» А.С. Суворина (Новое время. 1907. № 11194. 13 (26) мая. С. 3).
- 303 *Меньшиков Михаил Осипович* (1859–1919) — моряк по образованию, публицист. В 1880–1890-х гг. журналист либерального направления и все правеейший реакционер с 1901 г., когда он начал работать в «Новом времени» и стал там ведущим сотрудником. Статьи Меньшикова выделялись праворадикальным и агрессивным пафосом: «о вреде реформ вообще» и «о вреде евреев вообще».
- 304 Премьера комедии А.С. Суворина «*Вопрос*» в Театре ЛХО состоялась 27 февраля 1907 г. Ранее была показана в Александринском театре (30 января 1903 г.). Опубликовано в Петербурге в 1902 г.
- 305 *Метенье (Méténier) Оскар* (1859–1913) — французский литератор и драматург.
- 306 *Доннэ (Donnay) Морис* (1859–1945) — французский драматург.
- 307 *Антуан (Antoine) Андре* (1858–1943) — французский режиссер, актер, теоретик театра. Сведениями по постановке пьесы Суворина Антуаном мы не располагаем.
- 308 Вероятно, имеется в виду пьеса М. Метерлинка «Синяя птица» (1908).
- 309 *Павловский-Яковлев Иван (Исаак) Яковлевич (псевд. И. Яковлев; 1852–1924)* — журналист, парижский корреспондент «Нового времени».
- 310 Вероятно, имеется в виду «Синяя птица» М. Метерлинка (1908), а утверждение, что она написана «в манере» трактатов «Жизнь пчел» и «Разум цветов», может быть объяснимо тем, что Глаголин пьесу не читал и писал о ней со слов И.Я. Павловского-Яковлева.
- 311 *Сарду (Sardou) Викторьен* (1831–1908) — французский драматург.
- 312 *Коклен (Coquelin) Бенуа Константин* (старший) (1841–1909); *Коклен Эрнест Александр Оноре* (младший) (1848–1909)
- 313 *Декурсель (Decourcelle) Пьер* (1856–1926) — французский писатель, драматург.
- 314 *L'Ambigu-Comique (комическая смесь)* — парижский бульварный театр. Основан в 1769 г. Здесь шли спектакли самых разных жанров (феерии, пантомимы, мелодрамы), отсюда и название театра.
- 315 *Терье (Theuriet) Андре* (1833–1907) — французский драматург, романист, автор драмы в стихах «Jean Marie» (1871).
- 316 Маргарита Готье в «Даме с камелиями» А. Дюма-сына — одна из прославленных ролей *Сары Бернар*, которая играла ее с 1881 г.

- 317 В мае 1907 г. С.П. Дягилев провел в Гранд Опера (Париж) серию «Русские исторические концерты», состоявшую из пяти вечеров. В программу входили произведения М.И. Глинки, А.П. Бородина, М.П. Мусоргского, Н.А. Римского-Корсакова. Большой успех имели выступления Ф.И. Шаляпина и Д.А. Смирнова. Пятый концерт состоялся 30 мая (13 июня) 1907 г.
- 318 Посол России во Франции Александр Иванович Нелидов (1835–1910), дипломат, в 1883–1897 г. посол в Константинополе, в 1897–1903 гг. в Риме, в 1903–1910 гг. в Париже.
- 319 *Скрьдлов Николай Илларионович* (1844–1929) — адмирал. Один из героев русско-турецкой войны 1877–1878 гг.
- 320 Постановка оперы А.П. Бородина «*Князь Игорь*» в Grand Opéra не была осуществлена.
- 321 Премьера оперы Н.А. Римского-Корсакова «*Снегурочка*» в Opéra Comique состоялась в мае 1908 г.
- 322 *Порчинская Мария Михайловна*.

43

- 323 *Носарь Георгий Степанович* (псевд. *Хрусталева*; 1844–1931) — адвокат, председатель Петербургского совета рабочих депутатов 1905 г., меньшевик.
- И. Яковлев (Павловский) в своей рубрике «Парижский дневник» (Новое время. 1907. № 11218. 6 (19) июня. С. 3) писал действительно нечто странное для такой газеты: «В пятницу, 1 (14) июня, вечером в зале праздников Petit Journal был большой русский митинг: Хрусталева-Носарь читал доклад <...> на тему „Два правительства. Правительство гр. Витте и правительство Хрусталева“. Я видел здесь Хрусталева в первый раз и без обиняков скажу — он мне очень понравился. Несомненно, что это человек из новой оперы. <...> Хрусталева, однако, стоит за революцию и верит, что она придет».
- 324 *Суворин Борис Алексеевич* (1879–1940) — сын А.С. Суворина, журналист.
- 325 *Брие (Briex) Эжен* (1858–1932) — французский драматург.
- 326 *Леметр (Lemaître) Жюль* (1853–1914) — французский писатель и театральный критик, популярный в России начала XX в. В Журнале Театра ЛХО были напечатаны его статьи о «Грозе» А.Н. Островского (1907–08. № 1. С. 22–25), «Не в свои сани не садись» А.Н. Островского (1907/08. № 2. С. 58–59), «Ваале» А.Ф. Писемского (1907/08. № 5. С. 110–111), «Власти тьмы» Л.Н. Толстого (1907. № 7/8. С. 148), «Преступлении и наказании» по Ф.М. Достоевскому в театре Одеон (1907/08. № 8–10. С. 188), «Представительстве» Брие (1907/08. № 8–10. С. 189–193).
- 327 *Витте Сергей Юльевич* (1849–1915) — граф, государственный деятель. Председатель Комитета (позднее — Совета) министров в 1903–1906 гг., автор Манифеста 17 октября 1905 г.

44

- 328 *Чернь* — имение А.С. Суворина Велье-Никольское Нижегородской губернии.
- 329 *Павловский-Яковлев И.Я.* См. коммент. № 309.
- 330 *Церетели Иракий Георгиевич* (1881–1959) — один из лидеров меньшевиков, депутат II Государственной думы, министр Временного правительства в 1917 г., министр правительства Грузии в 1918–1921 гг. А.С. Суворин в «Маленьком письме», опубликованном в том же выпуске «Нового времени», писал: «Дума была не русская в оба раза и потому она провалилась. Какие таланты были во второй, почти все были не русские, а самый талантливейший

и искренний человек в ней был грузин Церетели. Это горькая правда и ее нечего скрывать. Если бы у него было столько же ума, сколько таланта и чувства, он не попал бы на скамью подсудимых» (С. 2).

- 331 Воспоминания художника *Федора Петровича Чумакова* (1823–1911) о Варваре Николаевне Асенковой (1817–1841) не были напечатаны в «Программах Театра Литературно-художественного общества».
- 332 *Трубецкой Павел (Паоло) Петрович* (1866–1938) — скульптор.
- 333 *Беляев Юрий Дмитриевич* (псевд. Ю. Б.; 1876–1917) — драматург, театральный критик, журналист, сотрудник «Нового времени».
- 334 *Comédie Française* — французский театр. Основан в 1680 г. Уже вскоре после создания завоевал репутацию крупнейшего театра Франции.

45

- 335 *Пинеро (Pinero) Артур Уинг* (1855–1934) — английский драматург.
- 336 *Виттихха* — персонаж пьес Г. Гауптмана «Потонувший колокол».
- 337 *Победоносцев Константин Петрович* (1827–1907) — государственный деятель.
- 338 *Октябристы, «Союз 17 октября»* — политическая партия, названная в честь Манифеста 17 октября 1905 г., знаменовавшего, по мнению октябристов, вступление России на путь конституционной монархии. Основатели и лидеры: гр. П.А. Гейден, А.И. Гучков, бар. П.А. Корф, М.В. Красовский, М.В. Родзянко, М.А. Стахович, Н.А. Хомяков, Д.Н. Шипов. Печатные органы: газ. «Слово», «Голос Москвы» и др. — свыше 50. Ко второй половине 1907 г. деятельность большинства отделов «Союза» прекратилась, вся работа партии сконцентрировалась вокруг Государственной думы, где они оказались самой правой и самой малочисленной партией (I Дума).
- 339 «*Полный русско-французский словарь*» *Н.П. Макарова* вышел в нескольких изданиях в конце XIX — начале XX в.
- 340 *Sarce (Sarcey) Франсиск* (1827–1899) — французский писатель, театральный критик.
- 341 «*Le monde moderne*» — французский ежемесячный иллюстрированный журнал издавался с 1895 по 1908 г.
- 342 «*Petit Journal*» — массовая ежедневная иллюстрированная газета. Была основана в 1863 г. Моизом Мийо и просуществовала до 1944 г. В 1890 г. тираж достигал 1 000 000 экз.

46

- 343 В неподписанной заметке, чье авторство, скорее всего, принадлежит Б.С. Глаголину, опубликованной в «Новом времени» от 15 августа 1907 г. (№ 11287. С. 4), сообщалось: «Новая пьеса Брие „La Française“ поставлена в этом году г. Антуаном на сцене обновленного „Одеона“, переведена на русский язык с разрешения автора г-жой Мельницкой и по всей вероятности пойдет в Театре Литературно-художественного общества».
- 344 Пьеса П. Бертон и Ш. Симона «*Заза*» была поставлена в Театре ЛХО еще в 1898 г. (30 декабря) с А.Б. Яворской в заглавной роли.
- 345 Премьера пьесы В. Гартунга и Е. Пресбея «*Артур Рафлс*» («*Вор-джентльмен*») в переводе Е.А. Билы состоялась 31 августа 1907 г. Режиссер Г.Н. Гловацкий. *Била Елизавета Артуровна*, баронесса — литератор, переводчица. По происхождению англичанка, но родилась и воспитывалась в Петербурге. Свою литературную деятельность начала в Праге. Изучив

чешский язык, она перевела несколько пьес А.С. Суворина для Национального театра (Прага). Переводила новинки репертуара, широко ставившиеся в России. Сотрудничала в лондонском «Reviews» и в петербургском «Вестнике иностранной литературы».

346 *Lemaître J.* Impressions de théâtre. Paris. 1888–1920. V. 1–11.

47

347 *Матов (Стрелков) Алексей Михайлович* (1883–1942) — эстрадный артист, куплетист, эксцентрик. Глаголин увидел его во время саратовского сезона 1905/06 г. и рекомендовал тогда Суворину взять в свой театр: «В Саратове на открытой сцене я случайно видел куплетиста Матова и, очарованный, как и вся публика, познакомился с ним. Это молодой человек 24 лет, служил в Смоленске на драматической сцене (простаком) за 60 рублей в месяц и затем, обольстившись дешевыми лаврами рассказчика анекдотов и имитатора, вступил на кафешантанное поприще на 150 рублей. Он имеет безумный успех, выходя то художником богемы, то тенором, потерявшим си бемоль, то уличной девкой. Это талант, за который надо ухватиться и спасти. Талант яркий! красочный! Если бы Вы видели, сколько юмору, сколько веселости бесшабашной, шалой, заразной. Я готов ему платить жалованье из своих денег, только бы Вы поверили мне и взяли его в Малый театр. У нас нет в труппе ничего яркого, поистине смешного и не скучного! Он веселее Мальского, забавнее, небольшого роста со смешной физиономией. И рад, по его словам, попасть в серьезный театр хотя бы на 75 рублей. Смоленский же театр, по его мнению, хуже и скучнее всякого кафешантана». Хотя вопрос о приеме Матова казался решенным, актер в спектаклях Театра ЛХО не появился.

348 *Колышко Иосиф (Иосиф-Адам Ярослав; псевд. Серенький) Иосифович* (1861–1938) — литератор, драматург, сотрудник газеты «Гражданин». Б.С. Глаголин имеет в виду пьесу И.И. Колышко «Большой человек», в которой с несомненным сходством был представлен (под именем Ишимова) С.Ю. Витте как блестящий государственный деятель. Премьера состоялась 15 ноября 1908 г. Впоследствии пьеса обошла многие русские сцены.

349 *Протопопов Виктор Викторович* (1866–1916) — журналист, театральный обозреватель, драматург, переводчик. Дебютировал в 1898 г. в Театре ЛХО комедией «Невольники рубля». Премьера пьесы В.В. Протопопова «Гетера Лауса» состоялась 29 сентября 1908 г.

350 *Зубов Сергей Платонович, граф* (1884/1885–1964) — поэт и драматург.

351 *Острожский К. (Гогель Константин Сергеевич; 1886–?)* — драматург.

48

352 Приемные экзамены в Театральную школу имени А.С. Суворина начались 1 сентября 1907 г.

353 Имеется в виду пьеса А.С. Суворина «*Без руля и без ветрил*» (не опубликована).

354 Премьера «*Бесов*» Ф.М. Достоевского в инсценировке В.П. Буренина и М.А. Суворина состоялась 29 сентября 1907 г.

355 *Ламкерт Оскар Иосифович (?–1930)* — действительный статский советник, член совета главного управления по делам печати, цензор драматических произведений.

356 15 сентября 1907 г. состоялось торжественное открытие Театральной школы имени А.С. Суворина. Среди поступивших (и самый младший из них) М.А. Чехов. «Директор школы артист Императорских театров В.П. Далматов прочел полученную из Венеции от А.С. Су-

ворина телеграмму: „Из города великих артистов шлю привет „страшному совету десяти“ и милой блистательной Савиной [М.Г. Савина — член Художественного совета Школы]. Очень рад, что открылась школа для молодежи, любящей искусство и труд. Буду счастлив, если школа окажется колыбелью новых русских талантов“» (Новое время. 1907. № 11319. 16 (29) сентября. С. 4).

357 *Беснятов Евгений Михайлович* (1873–1919) — драматург, театровед, врач. Как драматург был связан с Театром ЛХО, читал лекции в Театральной школе им. А.С. Суворина. Публиковался в журналах «Театр и искусство», «Журнал Литературно-художественного общества» и др.

49

358 Премьера пьесы Н. Николаева «*Русские аргonautы*» в постановке Г.В. Гловацкого состоялась 14 декабря 1907 г.

50

359 *Радзивиллович Иероним Владиславович* — драматург. Его пьесы шли в Театре ЛХО.

51

360 *Арбатов (Архипов) Николай Николаевич* (1869–1926) — режиссер и театральный педагог. Был актером и режиссером Общества искусства и литературы, которым руководил К.С. Станиславский. Впоследствии работал режиссером в Театре В.Ф. Комиссаржевской. В 1908–1915 гг. был главным режиссером в Театре ЛХО. В 1921–1922 гг. — главный режиссер бывш. Александринского театра. Вел педагогическую работу.

361 *Гловацкий Гавриил Владимирович* (1866–1939) — актер и режиссер. Сценическую деятельность начал в 1887 г., режиссерскую — в 1896 г.. Выступал в антрепризах М.М. Борода, Е. Беляева, К.Н. Незлобина. В 1905–1915 гг. режиссер Театра ЛХО, был вторым режиссером при Арбатове, заведующим труппой. После 1917 г. организовывал первые советские театры в Одессе («Красный моряк», «Моробороны»). В 1930 г. организовал и возглавил театр в Якутии. Работал в театрах Дальнего Востока.

362 Возобновление «*Ревизора*» в новой постановке Н.Н. Арбатова с Б.С. Глаголиным в роли Хлестакова состоялось 20 марта 1909 г.

363 Премьера пьесы Д'Аннунцио «*Мертвый город*» в Александринском театре состоялась 30 января 1909 г.

52

364 Глаголин имеет в виду спектакли «*Шерлок Холмс*» (пьеса Ф. Бона по рассказам А. Конан Дойля в переводе В.В. Протопопова, режиссер Г.В. Гловацкий; премьера — 9 сентября 1906 г.) и «*Новые приключения Шерлок Холмса*» (пьеса М.А. Суворина и Б.С. Глаголина; постановка Г.В. Гловацкого; премьера — 1 декабря 1906 г.), в которых он создал классический образ английского сыщика.

365 Последние гастроли в России *Томмазо Сальвини* (1829–1915) состоялись в 1901 г. 4 февраля директор императорских театров С.М. Волконский устроил раут в честь великого итальянского трагика, который начался в 10 часов вечера. А перед этим в прощальном бенефисе Мамонт Дальский сыграл Отелло. В свою очередь Сальвини 8 и 11 февраля выступил в «Отелло», где его партнером был Глаголин в роли Кассио. Позже в рамках тех же гастролей Сальвини Глаголин сыграл герцога Альбанского в «Короле Лире» и Флавиана в «Гладиаторе» А. Сумэ.

- 366 *Сальвини (Salvini) Густаво* (1859–1930) — актер, сын Т. Сальвини. Играл Отелло в рамках гастролей по России: осень 1896 г. и весна 1898 г. (Санкт-Петербург, Москва, Киев, Одесса и др.)
- 367 *Иванов Лев Львович* (1862–1927) — опереточный артист на ампула простаков, драматург, переводчик, режиссер. На сцене с 1885 г. Его перу принадлежит множество переводов, переделок, а также и оригинальных, преимущественно одноактных вещей. Выступал в провинции, в Петербургском театре Е.А. Шабельской, театре «Фарс» и др.
- 368 Премьера пьесы графа С.П. Зубова «Третий звонок» в постановке Б.С. Глаголина состоялась 26 ноября 1908 г. и шла в один вечер с пьесой К. Острожского (К.С. Гогеля) «Живой товар».
- 369 Премьера пьесы К. Острожского (К.С. Гогеля) «Порядочные люди» в постановке Е.П. Карпова состоялась 13 октября 1907 г.
- 370 Премьера комедии В.А. Рышкова «Казенная квартира» в постановке Н.Н. Арбатова состоялась 2 сентября 1908 г.
- 371 Премьера комедии У. Шекспира «Двенадцатая ночь» в постановке Н.Н. Арбатова состоялась 26 августа 1908 г.
- 372 *Блюменталь-Тамарин Всеволод Александрович* (1881–1945) — актер, принадлежал к известной театральной семье. Выступал в театрах Корша, Синельникова, Комиссаржевской, АХО (с 1905). После революции в Малом театре, Театре МГСПС и др.
- 373 «Новое время» анонсировало: «журнал Театра Литературно-художественного общества помимо пьес своего репертуара издал в прошлом году „Сценическое искусство“ Гордона Крэга, а в предстоящем сезоне выпускает первый том „Театральной критики“ А.С. Суворина и начинает печатать обширный труд „Русской театральной энциклопедии“, [который] рассчитан на 20 выпусков в формате журнала общим объемом в 100 а. л.» (1908. № 11635. 3 августа. С. 4). Тем не менее издание «Русской театральной энциклопедии» не было осуществлено. Ошибочным представляется как утверждение П.А. Руднева, что издание увидело свет, так и то, что авторство принадлежит отцу Б.С. Глаголина — С.С. Гусеву (псевд. Слово-Глаголь). См.: *Руднев П.А. Театральные взгляды Василия Розанова*. М., 2003. С. 34.
- 374 Юбилейный спектакль по случаю 80-летия Л.Н. Толстого состоялся 27 августа 1908 г. В него вошли: сцены из повести «Отрочество», из романа «Воскресение», пятое действие «Власти тьмы» и «Живые картины из произведений Л.Н. Толстого».

53

- 375 Лирическое эссе Б.С. Глаголина «Белая ночь» было опубликовано 20 мая 1908 г. в «Новом времени» (№ 11561. С. 4) за подписью -нъ. Перепечатано в кн: *Глаголин Б.С.* За кулисами моего театра. СПб., 1911. С. 79–80.
- 376 Газета приводит следующий фрагмент: «Белая ночь — это весенний день, который не хочет заснуть. Он обманывает сумерками; трудно уловить, когда они начинают приоткрывать глаза и улетают вверх как декорации в театре. Премия режиссеру, который сумеет показать будущей осенью белую ночь» и вопрошает: «Что это — символ русской конституции?.. Похоже» (Русь. 1908. № 139. 21 мая. С. 4).
- 377 Заметка Б.С. Глаголина о посещении И.Е. Репина на его даче в Куоккале была напечатана 31 мая 1908 г. в «Новом времени» (№ 11572. С. 4) за подписью -нъ. Глаголин использовал заметку для того, чтобы подкрепить авторитетом И.Е. Репина увлекшую его театральную

- идею: «Это будет очень интересно — посмотреть „Ревизора“ в современной обстановке и в современных костюмах, — удачная идея! — отозвался, между прочим, И.Е. на сенсационное сообщение одного из артистов Театра Литературно-художественного общества».
- 378 Идея сыграть «Орлеанскую деву» возникла в атмосфере модернистской чувствительности и нового уверования в то, что искусство выше природы. Свои соображения по этому поводу Б.С. Глаголин сначала изложил в статье «Жанна Д'Арк — мужчина?» (Звезда. 1903. № 80), затем в брошюре «Почему я играю роль Орлеанской деви?», опубликованной в 1905 г. Однако на практике ему удалось сыграть ее гораздо позже. Премьера пьесы Ф. Шиллера «Орлеанская дева» в постановке Н.Н. Евреинова состоялась 4 мая 1908 г. Не без оговорок фундаментального свойства и не без иронии в адрес «орлеанского девственника» его исполнение получило и зрительское, и критическое признание. Режиссер спектакля Н.Н. Евреинов также выступил со статьей «Орлеанская дева на сцене (по поводу выступления Б.С. Глаголина в роли Жанны Д'Арк 4 мая 1908 г.)» (Журнал Литературно-театрального общества. 1907–1908. № 8–10. С. 180–182), которая затем была перепечатана в его книге «Pro scene sua» (СПб., 1915. С. 9–16).
- 379 *Кривенко Василий Силович* (1854–1928) — журналист, театральный критик, мемуарист, заведующий канцелярией министерства императорского двора. Один из учредителей Русского театрального общества. С 1898 по 1900 г. — председатель РТО. Печатался по преимуществу в «Новом времени» и «Русском инвалиде».
- 380 *Темирова (Кочевникова) Екатерина Павловна (Помпеевна)* — актриса Александринского театра с 1889 г.
- 381 Сезон 1908/09 г. Н.Н. Евреинов работал режиссером в Театре В.Ф. Комиссаржевской.
- 382 *Жуковская (Жуковская-Лисенко) Наталья Юльевна* (1876–1940) — актриса Театра ЛХО, автор нескольких репертуарных шлягеров («Над толпой», «Хаос», «Дети», «Особняк», «Лавина» и др.), после революции автор пьес для детей.
- 383 *Геркен Евгений Юрьевич (псевд. Геркен-Баратынский; 1886–1962)* — поэт, переводчик, драматург, либреттист, «король оперетты».
- 384 *Коломнин Дмитрий Алексеевич* (ок.1878–после 1920) — капитан, внук А.С. Суворина.
- 385 Анонс о выходе первого тома «Театральных очерков. 1866–1876» А.С. Суворина появился в августе 1908 г. Но книга была напечатана только в 1914 г. Составительские усилия Б.С. Глаголина в выходных данных издания отражены не были. В фонде А.С. Суворина (РГАЛИ. Ф. 459. Оп. 2. Ед. хр. 1102) хранится библиография театральных статей и рецензий А.С. Суворина, напечатанных в газетах «Санкт-Петербургские ведомости» и «Новое время» за 1871–1894 гг., составленная Б.С. Глаголиным.

- 386 *Кормилицын Яков Климович*, с 1905 г. управляющий книжным магазином А.С. Суворина.
- 387 *Агарев Анатолий Аполлинариевич (?–1909)* — актер. После окончания Драматических курсов Театрального училища, служил в Иркутске, сразу заняв амплу первых любовников. В 1890-х гг. считался одним из наиболее видных провинциальных артистов этого амплу. На сцене Театра ЛХО выступил весной 1899 г., а затем служил два сезона — с осени 1902 до весны 1904 г.
- 388 *Набоков Константин Дмитриевич* (1872–1927) — чиновник министерства иностранных дел, литератор. Был в дружеских отношениях с П.Н. Орленевым.

- 389 Ежедневная газета «Русь», издателем которой значился А.А. Суворин, а редакторами были А.А. Суворин, затем М.М. Крамлей, а еще позже С.А. Изнар, выходила с декабря 1903 по 18 июля 1908 г. С 16 августа подписчикам взамен «Руси» рассылалась газета «Новая Русь». В начале мая 1908 г. газета «Речь» выступила с обвинениями в адрес сотрудников редакции «Русь» в шантаже и махинациях: «Как мы сообщали, у нас данные, изобличающие сотрудников в охаживании кредитных учреждений с требованием мзды за умолчание о расстроеном положении дел, о противоуставных операциях и т.п.» (Речь. 1908. № 108. 7 мая. С. 1). В ответ на резкие опровержения «Руси» «Речь» конкретизировала свои обвинения: «...нет почти банка, в который не являлись бы сотрудники „Руси“ со своими „предложениями“. Были они в компании „Надежда“, в „Русском для внешней торговли банке“, в „Международном“, ездили в Киев, где, встреченные недружелюбно, предупредительно оставляли свои визитные карточки с указанием адреса. О некоторых посещениях оставался даже письменный след протокола, составленного о поведении „сотрудника“, и протокол этот хранится в кредитной канцелярии» (Речь. 1908. № 111. 9 мая. С. 1). От газетной перепалки дело перешло в рассмотрение Третьейского суда, а затем и уголовного, что и привело к закрытию газеты «Русь».
- 390 См.: *Меньшиков М.О.* Виновата ли армия? // Новое время. 1908. № 11572. 31 мая. С. 3.

55

- 391 Б.С. Глаголин возвращается к теме реализма и сценической иллюзии, по поводу которой он опубликовал заметку в «Новом времени» от 7 (20) ноября 1907 г. (№ 11371. С. 7.), без названия и без подписи:

«Мне хочется сказать два слова о реализме. О нем у нас теперь много говорят. С одной стороны, мещанский театр Станиславского, преподавший публике прелесть живых сверчков и тараканов, с другой — убогий „Балаганчик“ Комиссаржевской, а посередине висит в воздухе вопрос о реализме.

— Что такое реализм? — вопрошает сбитый с толка и любящий поговорить о высоких предметах зритель.

В ответ на это Дузе, не проронив ни одной слезинки, показала нам „сухие слезы“, от которых ее бледное, прекрасное лицо казалось залитым потоками слез. Великий Сальвини в тех же целях разъяснить реализм — по крайней мере сценически — дал нам в „Отелло“ потрясающую картину смерти, где клокотание крови в недорезанном горле каждый раз заставляло меня содрогаться. Помню, я спросил его, как он это делает, и Сальвини объяснил очень просто: вот надо сделать так-то языком, а тут-то придавить пальцем горло. Бывший при этом разговоре — на свое несчастье — русский трагик попробовал было повторить: вышло комическое клохтание и ничего больше.

Реалистами называются вовсе не те, кто просто списывают жизнь и выдают протоколы за художественные произведения, но те, кто приближаются к жизни воображением. В этом смысле я всех художников называю реалистами. Даже самые отвлеченные иллюзионисты суть реалисты, ибо в созданиях своих и они реализуют утопию.

Реализма как такового не существует.

Реализмом называется искусство.

Чем искуснее художник, тем он реальнее».

Этот образец театрального фольклора любопытен тем, что эскизно очерчивает ту полемику с Натуралистическим театром Станиславского и Условным театром Мейерхольда, которую впоследствии будет вести А.Я. Таиров, также понимавший реализм как реальность сценической игры.

- 392 В своем «Письме в редакцию» (Ежедневник искусства и литературы. СПб., 1901. № 11. С. 3) Б.С. Глаголин писал:

«За последнее время сцена положительно зашла в непролазную грязь. Над каждым театром горделиво красуется вывеска: „здесь сама жизнь!“ <...>

Посмотрите на репертуар: эта пьеса по женскому вопросу, эта по квартирному, эта на педагогические злобы, та разбирает рабочий вопрос, вот пьеса — судебная хроника, а вот просто — „городское происшествие“. <...>

Герой нашего времени — не герой пошляков и негодяев, а заветная мечта лучшей части нашего народа, лучшей части нашего общества. Меня ободряет затея А.С. Суворина, который задумал, по его словам, возобновление комедии „Горе от ума“. Это будет, действительно, *возобновление* сданной в архив «на утренники» пьесы вечно-юной, вечно-прекрасной, вечно-современной. Понятно, когда ставят „Горе от ума“ в *исторически верной обстановке*, то пьеса имеет какой-то специально-археологический интерес, недоступный многим, в том числе и исполнителям, которые совершенно теряют способность играть. Мечта Суворина — поставить пьесу так, чтобы она захватывала современность, — перед нами будут живые люди не прошлого, а настоящего, в костюмах текущего времени, в его обстановке, в его нравах и обычаях. „Чацкий неизбежен при каждой смене поколений. Каждое дело, требующее обновления, вызывает тень Чацкого. В честных и горячих речах позднейших Чацких будут вечно слышаться грибоедовские мотивы и слова...“

- 393 См.: *Аничков Е.* Традиция и стилизация // Театр. Книга о новом театре. СПб., 1908. С. 61.

56

394 *Суворин Михаил Алексеевич.*

395 *Рощина-Инсарова (Пашенная) Екатерина Николаевна* (1883–1970) — актриса. Дочь Н.П. Рощина-Инсарова, сестра В.Н. Пашенной. На сцене с 1897 г. Выступала в Киеве, Астрахани, Пензе, Ростове-на-Дону. С 1905 по 1909 г. — в Театре ЛХО.

396 *Зеланд-Дубельт (Зеланд-Дуббельт, Дуббельдт) Елена Александровна* (1860–1937) — писательница, драматург.

397 Премьера пьесы Н.Ю. Жуковской «*Дети*» в постановке Г.В. Гловацкого состоялась 20 октября 1908 г.

57

398 Заметка Б.С. Глаголина была реакцией на статью А.А. Блока «О театре» (Золотое руно. 1908. № 3–5), после переработки прочитанную в качестве публичной лекции в Театральном клубе (Петербург) 18 марта 1908 г. Основное положение Блока: «Если писатель есть по преимуществу человек (а он должен быть таковым), то актер, такой, каким создала его традиция, по преимуществу — лицедей. Может быть, он чертовски талантлив, но это только усугубляет его лицедейство. Он таскает в себе всегда непочатый угол героизма, вздувается от героизма, ему некуда деваться от привычки к тому, что он на сцене — герой, любовник, злодей. Таким же он пребывает в жизни». Цит. по: *Блок А.А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962.

Т. 5. С. 248. Заметка Б.С. Глаголина была перепечатана в полном виде («Театральная тайна») в «Журнале Театра Литературно-художественного общества» (1908–1909. № 1–2. С. 11) и в книге Глаголина «За кулисами моего театра» (СПб., 1911. С. 24–27) под названием «О театральной лекции А. Блока».

399 Заметка Глаголина о закрытии сезона в Александринском театре бенефисом суфлеров и помощников режиссера, спектаклем «Молодежь» («Семнадцатилетние» М. Дрейера и комедия-шутка «Заратустра села Будникова» А.И. Свирского) была опубликована в «Новом времени» от 23 апреля 1908 г. (№ 11534. С. 14).

400 Возможно, Б.С. Глаголин имеет в виду пьесу «Гетера Лаиса».

58

401 *Красов (Некрасов) Николай Дмитриевич* (1867–1940) — актер, антрепренер, театральный деятель. На сцене с 1892 г. Сезон 1895/96 г. в труппе Театра ЛХО. В 1904–1907 гг. был администратором и членом дирекции Драматического театра В.Ф. Комиссаржевской.

402 «*Черные вороны*» В.В. Протопопова, пьеса «из быта русских сектантов». Вызвала ожесточенные нападки правых общественных сил (в первую очередь Союза русского народа) и некоторых иерархов церкви, среди которых особый эффект имело воззвание епископа Гермогена, после чего пьеса была запрещена к исполнению. Автору удалось все-таки добиться отмены цензурного запрещения, и пьеса широко пошла по театрам России. Тем не менее, скандалы вокруг нее продолжались, и местные власти то и дело запрещали спектакли то в одном, то в другом городе. Петербургский театр Красова показал ее 12 октября 1907 г. в постановке Н.Н. Арбатова. Спектакль был сыгран 60 раз, после чего запрещен.

403 Премьера «Драматического парадокса» Н.Н. Евреинова «*Такая женщина*» в постановке Б.С. Глаголина состоялась 2 сентября 1908 г., «современной арлекинады Э. Корна «*Коломбина*» — 28 сентября.

404 *Контан Август Станиславович* — владелец ресторана в Петербурге на Мойке.

59

405 *Вольф Ю.* — заведующий конторой Театра ЛХО.

406 Премьера пьесы Е.М. Беспятова «*Златорозовый крест*» («*Вольные каменщики*») состоялась 12 января 1910 г.

407 *Борская (Климова) Надежда Дмитриевна* (1885–1963) — актриса. Окончила драматическое отделение Московского филармонического училища (1903, училась у Вл.И. Немировича-Данченко). Играла в провинциальных театрах (Ярославль, Херсон, Рига, Харьков, Тифлис). Сезон 1908–1909 гг. — в Театре ЛХО. В 1910 г. — в театре Сабурова, в 1912–1931 гг. — в театре Корша, в 1933–1936 гг. — в театре МХАТ II. С 1936 по 1954 г. — в Малом театре.

60

408 В конце лета — сентябре 1908 г. в Петербурге разразилась эпидемия холеры.

409 Премьера драмы Л.Н. Урванцова «*Фрейлина*» в постановке Г.В. Гловацкого состоялась 10 октября 1908 г.

410 Премьера пьесы Ф. Мольнара «*Черт*» в переводе П.П. Немвродова состоялась 4 декабря 1908 г.

411 *Рошковская Клавдия Митрофановна* — актриса Театра ЛХО. Выступала также в составе труппы Л.Б. Яворской (1915–1916).

412 В Институт благородных девиц (Смольный институт) дети принимались с 8–9 лет и оставались девять лет.

61

413 *Суворин Михаил Алексеевич.*

414 Дочь В.Н. Давыдова, Ирина Николаевна Рунич-Давыдова дебютировала в Театре ЛХО 28 сентября 1908 г. в пьесе Э. Корна «Коломбина», после чего была принята в труппу.

415 Премьера комедии Ч. Марло «Когда рыцари были храбры» в переводе Е. Билы в постановке Г.В. Гловацкого с Б.С. Глаголиным в главной роли состоялась 11 сентября 1908 г.

416 Статья *Г. Крэга* «Элеонора Дузе» в переводе В.П. Лачинова была напечатана в «Журнале Театра Литературно-художественного общества» (Сезон 1908/09 гг. № 3. С. 11–13).

417 Журнал «*Маски*», издававшийся Г. Крэгом во Флоренции (1908–1929), стал органом европейского театрального модернизма и оказал большое влияние на сценическое искусство XX в.

418 Премьера «*Синей птицы*» М. Метерлинка в Художественном театре состоялась 30 сентября 1908 г. Режиссеры К.С. Станиславский, Л.А. Сулержицкий, И.М. Москвин.

419 *Баратов (Бреннер) Павел Григорьевич* — актер. Окончил Киевский университет в 1898 г. Выступал в Художественном театре (1898–1901). В 1901 г. перешел в театр Л.Б. Яворской, затем в Театр ЛХО (1904–1908). После революции выступал с еврейскими труппами, играя на идиш: Польша, Румыния, Австрия, США (Еврейский художественный театр Морица Шварца), Германия (экспериментальная труппа Э. Пискатора, в которой Баратов играл на идиш, остальные актеры на немецком).

420 *Конради Павел Павлович* (?–1916) — писатель, журналист, театральный рецензент «Нового времени».

421 *Розанов Василий Васильевич* (1856–1919) — философ, публицист. Постоянный автор «Нового времени» с 1894 г. и до закрытия газеты.

422 Премьера пьесы Г. де Кайяве и Р. де Флера «*Любовь на страже*» состоялась 31 августа 1908 г.

423 Премьера пьесы Н.Ю. Жуковской «*Хаос*» состоялась 17 августа 1907 г.

424 *Давыдов Владимир Николаевич (Горелов Иван Николаевич; 1849–1925)* — актер. В 1867–1880 г. работал в провинциальных театрах. С 1880 по 1924 гг. — с перерывами в Александринском театре. В 1886–1888 в театре Корша в Москве, с 1924 г. в Малом театре. С 1889 г. — преподаватель драматических курсов в театральном училище.

425 Чествование А.С. Суворина в связи с 50-летием его литературной деятельности состоялось 27 февраля 1909 г.

426 Позже, в июле 1919 г., брат Е.К. Мельницкой (Валерской) подтвердил свою готовность дуэльно защищать честь своей сестры. В Харькове 20 июля он тяжело ранил на дуэли Н.Н. Синельникова 2-го, сына антрепренера Н.Н. Синельникова, который через несколько дней скончался. См.: Южный край. Харьков, 1919. № 39. 23 июля. С. 3; № 62. 21 августа. С. 2.

427 *Зигфрид* [Э.А. Старк] не пощадил ни режиссерского дебюта Б.С. Глаголина, постановщика пьесы Н.Н. Евреинова «Такая женщина» (премьера — 2 сентября 1908 г.), ни молодой актрисы:

«Поставил пьесу г. Глаголин. Мир обогатился еще одним режиссером, который сам про себя думает, что он замечательно талантлив. Бедный! Как тяжело оставаться в един-

ственном числе. <...> Все было отвратительно: обстановка, расположение действующих лиц и все их внешние приемы. Например, голые ноги г-жи Валерской, торчащие ступнями прямо на зрителя, одни они стоят увековечивания для потомства. Наконец, выбор актеров... Для того, чтобы пьеса могла иметь успех, нужно, чтобы „такую женщину“ играла первостепенная актриса. Что такое г-жа Валерская? Бездарность... притом круглая» (Эскизы // Санкт-Петербургские ведомости. 1908. № 200. 4 сентября. С. 2).

428 *Василевский Лев Маркович (Янкель-Лейба Мордкович; 1876–1936)* — журналист, прозаик, поэт. Работал земским, затем судебным врачом. В 1912–1914 сопровождал И.И. Мечникова в поездках по охваченным чумой районам Астраханской губернии. С 1904 г. жил в Петербурге, занимался издательской деятельностью. Вел театральный раздел газеты «Речь». Писал пьесы в стихах. Во время Гражданской войны был тяжело контужен, почти совершенно лишился слуха. В дальнейшем отошел от литературной работы, занимался пропагандой санитарно-гигиенических знаний.

Василевский (Речь. 1908. № 211. 4 сентября. С. 5) был вполне корректно-критичен и тем выпадал из общего тона, предложенного Ю.Д. Беляевым и Э.А. Старком.

429 Ю. Беляев в своем фельетоне «Такая женщина» (Новое время. 1908. № 11667. 4 сентября. С. 2) основной удар нанес по Н.Н. Евреину и «спазмам бесплодного творчества». По поводу Валерской было сказано: «На обывательский вкус оно как будто и пикантно и занозисто: на кровати сидит полуголая хорошенькая женщина и болтает босыми, подкрашенными ножками».

63

430 В заметке от 15 ноября 1908 г. «Новое время» (№ 11739. С. 5) сообщало:

«„Большой человек“, пьеса талантливого публициста, г. Колышко, идет сегодня. В субботу, на Малом театре в бенефис г. Глаголина. Все толки о том, что пьеса эта изображает личность известного министра и его интимную обстановку — не основательны. Г. Колышко, долгое время вращавшийся в высшей администрации, близко знавший нескольких министров, не мог рисовать в своей пьесе нечто отвлеченное, придуманное. Он наблюдал, и наблюдения эти остались в его памяти и попали в его пьесу. Но идея ее гораздо шире каких-нибудь личных воспоминаний или фотографий верных действительности».

64

431 *Потапенко (урожд. Колобръер) Мария Андреевна (1867–1952)* — переводчица, вторая жена И.Н. Потапенко (с 1904 г.).

432 По сообщению «Нового времени» от 7 июня 1909 г. (№ 11937. С. 4), «режиссер Театра Литературно-художественного общества г. Глаголин по поручению дирекции выехал в Берлин, Париж и Лондон для ознакомления с последними усовершенствованиями театральной техники и приобретения прав постановки некоторых пьес европейского репертуара».

433 *Ouvrage (фр.)* — тип роскошного художественного издания большого формата, обычно состоящего из гравюр.

65

434 *Нельсон (Nelson) Юлия* (1868–1957) — английская актриса.

435 Премьера пьесы В. Девере по «*Генриху Наваррскому*» А. Дюма в переводе Е.А. Билы состоялась 28 ноября 1909 г.

- 436 *Гуриели (урожд. Данилова, псевд. Гурская, Кн. О. Б-ва, Кн. О. Бебутова; в замуж. Соллогуб, Данилова и кн. Бебутова) Ольга Георгиевна (иногда Михайловна) (1879–1952)* — актриса, писательница. Любовница вел. кн. Георгия Александровича (1894–1899), брата Николая II. Дебютировала в Театре ЛХО в роли Катерины («Гроза», 1899), в труппе с 1900 г., проработала четыре года, после чего была приглашена в Александринский театр, но в нем не задержалась. Её популярности в немалой степени способствовала внешность (приз на Всероссийском конкурсе красоты в 1906). В первом браке — княгиня Бебутова. Став графиней Соллогуб во втором браке, покинула сцену. В 1906 г. вернулась на сцену: выступала в оперетте, гастролировала. Издавала газету «Театр и спорт», где печатала романы княгини Бебутовой и театральную хронику об актрисе Гуриели. Вокруг этой женщины постоянно витала атмосфера скандала и мистификации. С осени 1908 г. снова в Театре ЛХО. Ее лучшие роли, «сильно драматические и трагические», в спектаклях «Мария Стюарт» Ф. Шиллера, «Монна Ванна» М. Метерлинка, «Татьяна Репина» А.С. Суворина и др. После революции — в эмиграции. Печаталась в Риге, жила во Франции. Умерла в нищете и забвении.
- 437 *Глебова Ольга Афанасьевна (Глебова-Судейкина; 1885–1945)* — актриса, художник театра. Первая жена художника С.Ю. Судейкина. В 1905 г. окончила Петербургское театральное училище (класс В.Н. Давыдова). Выступала в Александринском театре (1905–1906), театре В.Ф. Комиссаржевской (1906–1907). В 1909–1911 гг. в Театре ЛХО. Участвовала в спектаклях театров-кабаре «Бродячая собака» и «Привал комедиантов». «Коломба десятих годов» была запечатлена в поэзии А.А. Ахматовой, М.А. Кузмина, Ф.К. Сологуба, Г.В. Иванова. С 1924 г. в эмиграции. Жила в Париже.
- 438 *Вадимова Дарья (Дора) Михайловна (?–1912)* — актриса. Сценическую карьеру начала в Новочеркасске у антрепренера Крылова. С 1906 г. выступала в петербургском театре «Фарс», где выдвинулась как исполнительница комедийных ролей и выделялась сдержанным и мягким стилем игры. С 1907 по 1909 г. в Театре ЛХО. Затем выступала в Театре К.Н. Незлобина, где наибольшую популярность ей принесла заглавная роль в пьесе Ю.Д. Беляева «Псиша» (1911). Рано погибшая выдающаяся комедийная актриса.
- 439 *Добровольский Леонид Медарович (?–1932)* — актер. Окончил в 1892 г. Драматические курсы Театрального училища (класс В.Н. Давыдова) и был принят на Александринскую сцену, но вскоре подал в отставку, служил в антрепризах Корша, Незлобина и многих других. Работал в Театре ЛХО. Среди его ролей: Хлестаков, Альмавива, Чацкий, Кречинский.
- 440 *Литвинов Н.П.* — актер Театра ЛХО. После революции в эмиграции. Жил в Париже. Принимал участие в русских спектаклях.
- 441 *Нерадовский Сергей Николаевич (1874–?)* — актер на ампула героев-любовников и фатов. Играл в провинции. С 1908 по 1916 г. — в Театре ЛХО. После революции в труппе Драматического театра Народного дома.
- 442 Б.С. Глаголин имеет в виду заметку «Из Лондона», подписанную «-нъ» (Новое время. 1909. № 11962. 2 июля. С. 3–4):

«В Lyric Theatre идет новая пьеса прославленного Артура Конан Дойля „The fire of fate“; в New Theatre „Henry of Navarre“. На эти две пьесы ежедневно собирается весь Лондон и, оче-

видно, будет собираться довольно долго <...> Об упадке английского театра принято говорить еще со времен Шекспира, о Конан Дойле у нас не существует двух мнений, об исторических пьесах англичан говорят не иначе как о феериях. И вдруг — приятное разочарование: я увидел лучший из европейских театров, театр с головы до ног, — театр, не заискивающий ни у критики, ни у бутафорских измышлений режиссера. Это первый театр, который произвел на меня впечатление самостоятельным творчеством, который ни на секунду не обманывал, не выдавал себя за действительность. Не „прятался“ за ансамбль и обстановку, а поражал меня своим талантом, благородством манер и тона. Здесь были талантливые актеры с их своеобразием и непосредственностью, а непосредственность и своеобразие совсем не похожи ни на станиславовщину, ни на сырье, известное под названием „нугра“.

Английский театр глубоко национален, как и все английское, он наиболее технически законченный театр из всех, он производит максимум впечатления, затрачивая минимум усилий. <...>

В этот раз Конан Дойль обходится, к счастью, без английских сыщиков и воров: первое действие пьесы происходит в кабинете знаменитого доктора в Лондоне, а последующие среди дервишей, негров, на палубе парохода по Нилу и в плену у арабов. В задаче автора уже нет исключительного прославления человеческой сообразительности. В „The fire of fate“ А. Конан Дойль иллюстрирует идею высшего порядка, которому, увы, покоряется даже гениальная сообразительность, — идею судьбы».

В расширенном виде перепечатана в кн.: *Глаголин Б.С.* За кулисами моего театра. СПб., 1911. С. 82–88.

- 443 Премьера пьесы Г. де Кайяве и Р. де Флера «*Осел Бурридана*» под названием «Милый Жорж» в постановке Б.С. Глаголина состоялась 6 октября 1909 г. Перевод Е.К. Валерской.
- 444 Роль *Заза* в одноименной пьесе П. Бертон и Ш. Симона Л.Б. Яворская сыграла еще в Театре ЛХО (30 декабря 1898 г.). С тех пор эта роль стала для нее коронной, была играна и в Новом театре Яворской, и позже во время гастролей.
- 445 Пьеса князя Барятинского «*Шелковичные черви*» была с успехом сыграна Л.Б. Яворской с труппой Театра ЛХО в мае 1909 г.
- 446 Замысел Б.С. Глаголина не был осуществлен.
- 447 Пьеса А. Конан Дойля «*The fire of fate*» не была поставлена в Театре ЛХО.
- 448 *Аллегри Орест Павлович* (1859–1954) — театральный художник-декоратор, с 1889 г. работал в императорских театрах.
- 449 *Болдырев Никон Николаевич* — с осени 1905 г. помощник декоратора, затем заведующий декоративной частью Театра ЛХО.

67

- 450 *Афанасьев Николай Иванович* (1864–после 1911) — журналист, секретарь редакции газеты «Новое время», сотрудник Театра ЛХО.
- 451 *Бобрищев-Пушкин Александр Владимирович* (псевд. *Громобой*; 1875–1937) — политический деятель, адвокат, драматург, публицист. Автор пьес «Мертвое солнце», «Пираты жизни», «Соль земли». Один из организаторов Конституционно-монархического правого совета, член Союза 17 октября. Во время Гражданской войны в Новороссийске по его доносу был арестован белой контрразведкой как «большевик» Вс.Э. Мейерхольд (1919).

В эмиграции стал одним из ведущих сменовеховцев. Связывал с новой властью надежды на осуществление идеи русского мессианизма. В 1923 г. вернулся из эмиграции. Состоял членом Ленинградской коллегии защитников. Расстрелян.

- 452 *Эмме Владимир Владимирович* (1875–1920) — художник-исполнитель. С 1893 по 1907 г. служил помощником декоратора в императорских театрах, принимал участие в мейерхольдовском театрике «Лукоморье» (1908).

68

- 453 В «Новом времени» от 28 ноября 1909 г. (№ 12111. С. 14) была напечатана заметка о предстоящем бенефисе, которая начиналась так:

«Сегодня в бенефис Глаголина в Малом театре идет „Генрих Наваррский“. Что говорить о бенефицианте? Его знают, он не новичок. У него своя публика, которая придет и без напоминаний».

- 454 П. Конради был двусмысленно учтив («Г. Глаголин отлично передал все эти переходы и с большой чуткостью отделил душевное благородство, характерное для Людовика XIV; он был красив действительно, и придворная лесть, глядя на него, не казалась непомерной»), хотя и уделил бенефицианту меньше строк, чем декорациям О. Аллегри (Новое время. 1911. № 12114. 30 ноября. С. 6). В конце рецензии он писал: «„Генрих Наваррский“ — хорошая мелодрама, а ее „обстановочность“, яркие краски XVI века баюкают воображение и уносят зрителя далеко-далеко от этой серой жизни в цветную сказку милой старины. А ведь в театре так хочется, наконец, забыться».

69

- 455 Журнал «Театр и искусство» в выпуске от 8 августа 1910 г. сообщал: «Н.Н. Арбатов вышел из состава преподавателей школы имени А.С. Суворина и с предстоящего сезона открывает свою школу драматического искусства» (№ 32. С. 595)
- 456 Премьера трагедии Ф. Шиллера *«Заговор Фиеско в Генуе»* в постановке Г.В. Гловацкого состоялась 29 сентября 1910 г.
- 457 Премьера пьесы А.Ф. Писемского *«Самоуправцы»* в постановке Н.Н. Арбатова состоялась 30 августа 1910 г. Второй спектакль — 1 сентября.
- 458 Премьера трагедии Е.М. Беспятова из эпохи царствования Елизаветы Петровны *«Вольные каменички»* (*«Златорозовый крест»*) состоялась 12 января 1910 г. Возобновление — 31 августа 1910 г.
- 459 Премьера пьесы Э. Ростана *«Шантеклер»* (*«Глашатай солнца»*) в переводе Т.Л. Щепкиной-Куперник в постановке Б.С. Глаголина состоялась 7 апреля 1910 г. «Декорации по парижским макетам» были исполнены Н.Н. Болдыревым.
- 460 Премьера драмы М. Ленгиеля *«Тайфун»* в постановке Б.С. Глаголина состоялась 11 сентября 1910 г.
- 461 Премьера пьесы К. Острожского (К.С. Гогеля) *«Дачные барышни»* состоялась 22 сентября 1910 г.
- 462 Премьера пьесы В.А. Рышкова *«Распутица»* состоялась 12 октября 1910 г.
- 463 *Троянова (урожд. Виттинг, в замуж. Триштатная, Кирикова, Ганцкевич) Мария Эдуардовна* — актриса Театра ЛХО. После революции в эмиграции. С 1921 г. жила в Париже, где принимала участие в русских спектаклях.

- 464 *Миткевич (в замуж. Дорошевич) Ольга Николаевна (?–1940)* — актриса. С 1900 г. выступала в театре Корша, Сабуровском театре. 1910/11 г. — в Театре ЛХО. Затем в театре Незлобина, театре Яворской и др. После революции в труппе Драматического театра Народного дома, затем в БДТ. Жена «короля фельетонистов», театрального критика В.М. Дорошевича.
- 465 *Подобедов М.П.* — инженер-технолог, глава электротехнической фирмы.
- 466 *Тычинкин Константин Семенович (? — после 1916)* — преподаватель немецкого языка в гимназии и заведующий выпуском «Нового времени», затем заведующий типографией А.С. Суворина.
- 467 *Шмидт Иван Федорович (1871–1939)* — русский и немецкий режиссер. Муж Е.А. Полевицкой. Работал в Берлине и Вене у М. Рейнхардта. После революции оказался в эмиграции. Работал в русских и немецких труппах.
- 468 Немецкий театр Макса Рейнхардта четыре раза сыграл спектакль «Царь Эдип» Софокла в обработке Г. фон Гофмансталя в Петербурге в помещении цирка Чинизелли (25–28 марта 1911 г.).

71

- 469 Возможно, именно этот эпизод описал М.А. Кузмин в дневниковой записи от 13 января 1910 г.: «Вечером пришел Судейкин. У них переживания. Жена Глаголина сбежала к Глебовой, Юрьевича выставили, Глаголин явился бить обеих дам» (*Кузмин М.А. Дневник 1908–1915 / Подг. текста и коммент. Н.А. Богомолова и С.В. Шумихина. СПб., 2005. С. 203*).

72

- 470 Премьера пьесы Л.Н. Толстого «*Плоды просвещения*» в постановке Г.В. Гловацкого состоялась 1 декабря 1910 г. Б.С. Глаголин участия в спектакле не принимал.
- 471 *Туношенский Владимир Владимирович (1865–1910)* — рецензент, драматург, автор бульварных комедий, один из директоров Театрального клуба (СПб.).

73

- 472 *Гидони Александр Иосифович (1885–после 1932)* — драматург, критик, сотрудник сатирических журналов, печатался в «Аполлоне» и многих других изданиях. Был вхож в «башню» Вяч. Иванова. После революции выехал в Литву как уроженец Каунаса. В 1920-е гг. сотрудничал в русской коммунистической газете «Новый мир» (США). В 1927 г. вернулся в Россию, работал в театральной периодике. В конце 1929 г. вновь эмигрировал.
- 473 Премьера драмы В.П. Буренина «*Король свободы*» состоялась 23 ноября 1910 г.
- 474 Фельетон С. Гусева «*Репин в роли Навуходносора*», подписанный Дон Перец, был опубликован в «Новом времени» от 21 ноября 1910 г. (№ 12463. 21 ноября. С. 5).
- 475 *Башарина (Щербина) Евгения Илларионовна (1891/1892? — 1937?)* — эстрадная певица (сопрано), известная исполнительница русских народных песен и романсов. Дебютировала в Петербурге в 1910 г., т. е. почти одновременно с Н.В. Плевицкой, от которой отличалась особым лирическим даром. Исполняла народные песни в обработке Я.В. Прохорова и в сопровождении пианистов-аккомпаниаторов А.В. Пашкевича, А.В. Таскина. «Кристалльной чистоты нежный голосок тесно сплелся с юным талантом *настоящей* артистки и дал прекрасное целое», — отзывался на дебют певицы рецензент Лорд Ли (ОриРК, СПбГТБ. Ф. 25 (Г.М. Полячек). Папка «Е.И. Башарина-Щербина»).

Выступала в самых престижных залах Петербурга — Академической Капелле, Калашиниковской бирже и др. (Сообщено А.А. Лопатыным.)

- 476 Рецензия А. Бенуа «Балет в Александринке» на «Дон Жуана» Мольера в постановке Вс.Э. Мейерхольда была напечатана в номере газеты «Речь» от 19 ноября 1910 г.
- 477 Премьера пьесы Л.Н. Толстого «*Власть тьмы*» состоялась в сентябре 1910 г. Б.С. Глаголин играл роль Никиты.

74

- 478 Б.С. Глаголин имеет в виду свой «драматический эскиз» «Музей восковых фигур», премьеры которого состоялась 27 января 1911 г.
- 479 Премьера комедии Г. де Кайяве и Р. де Флера «*Красная ленточка*» в переводе Е.К. Валерской состоялась 13 января 1911 г. Постановка — Б.С. Глаголина.
- 480 Речь идет о возобновлении исторической драмы М.Н. Бухарина «*Измаил*», премьеры которой состоялась еще 24 января 1898 г.
- 481 *Шпачек Вильгельм Осипович* — дирижер и композитор конца XIX — начала XX в. Автор оперетт «Змейка», «Их невинность», ряда романсов. В 1900-е гг. — музыкальный руководитель театра «Буфф» (СПб.).

76

- 482 Б.С. Глаголин приобрел автомобиль «Лимузин Фиат» в декабре 1910 г.

77

- 483 23 января 1911 г. в Мариинском театре состоялось представление «Жизели», в которой солировали В.Ф. Нижинский и Т.П. Карсавина. Согласно традиции танцовщику поверх трико полагалось надевать трусы. В костюме Нижинского, сделанном по эскизу А.Н. Бенуа, трусы отсутствовали. Наряд был описан критиками как «коротенькая курточка и трико, слишком облегающее формы артиста» и истолкован интригующими влиятельными лицами как оскорбительное неприличие. Нижинский был уволен с императорской сцены с беспрецедентной скоростью в двадцать четыре часа. Событие вызвало большой театральный и общественный скандал. Директор императорских театров был вынужден объясняться. В номере «Петербургской газеты» от 30 января 1911 г. (№ 29. С. 11) была опубликована беседа с В.А. Теляковским о В.Ф. Нижинском. В разделе «Легкомысленный костюм» директор так описывает ситуацию: «Нередко г. Нижинский отказывался надевать костюмы, предназначенные ему заведующим монтировочной частью. Но пока фантазии г. Нижинского не выходили из рамок приличий, с этим возможно было мириться. Но в случае же, имевшем место на спектакле 23 января, дирекции ничего не оставалось, как уволить его немедленно. Г. Нижинский в беседе с Вашим сотрудником оправдывается тем, что никто из лиц дирекции, видевших его перед выходом на сцену, не сказал ему ни одного слова. Это не совсем так, если принять во внимание самого Нижинского, что к нему в уборную зашел заведующий монтировочной частью и заявил о невозможности выступить в таком слишком откровенном костюме. Далее г. Нижинский говорит, что если бы дирекция хотела удержать его на службе, у нее было два очень простых способа — или настоять на том, чтобы он переменял костюм на казенный, или немедленно передать роль другому артисту, либо Легату, либо Андрианову. Не слишком ли наивно думать, что с целью уволить артиста дирекция не задумается поставить себя в крайне неприятное и неловкое положение. Заменить Нижинского другим артистом дирекция при всем желании не могла, так как до поднятия занавеса оставалось всего

несколько минут. В такой небольшой промежуток времени артисту невозможно загримироваться и одеться. Кстати, рисунок, помещенный в вашей газете, не соответствует действительности: куртка г. Нижинского 26 января была гораздо короче».

Далее последовал вопрос газетчика: «Но ведь г-жа Кузнецова, артистка императорских театров, появилась на сцене парижской Большой оперы в опере „Таис“ в еще более откровенном костюме, т. е. совсем без трико. Нельзя же предположить, что Кузнецовой, и данном случае Нижинским, и, наконец, художниками, по рисункам которых исполнены костюмы, руководили какие-либо другие цели, кроме желанья соответствовать художественному успеху спектакля?» На что Теляковский ответил: «Дирекция, как таковая, не входит в критику постановок на заграничной сцене. В каждой стране свои взгляды, свои понятия, свои художественные вкусы. То, что удобно в Париже, у нас может оказаться неприемлемым. И г-жа Кузнецова на сцене Мариинского театра в своем костюме из „Таис“ не выступала и не выступит».

- 484 Возможно, Б.С. Глаголин имеет в виду интервью Нижинского, опубликованное в «Петербургской газете» (1911. № 33. 3 февраля. С. 5), в котором артист отвечал директору императорских театров. В нем, в частности, говорилось: «За всю мою службу я ни разу не отказался ни от одного костюма, а на одетый мною в „Жизели“ костюм испросил особое разрешение дирекции. Уверяю вас, что причина моего увольнения в чем-нибудь другом. <...> Со мной он [Теляковский] мог поступить как ему заблагорассудится: „мое исключение, по его словам, пройдет незамеченным как для труппы, так и для публики“. Увольнение же настоящих виновников, вероятно, так легко не пройдет ни для труппы, ни для директора. Вот вам истинный ключ к тайне». Так или иначе, но увольнение Нижинского с императорской сцены стало одной из главных ошибок В.А. Теляковского в его многолетнем служении на посту директора императорских театров, но и послужило славе русского балета. С.П. Дягилев, получив в безраздельное пользование гениального танцовщика, смог приступить к практической организации постоянной балетной труппы в Париже.

78

- 485 Премьера комедии А. Дюма-отца *«Молодость Людовика XIV»* в переводе В.П. Лачинова и А.И. Светлова и постановке Н.Н. Арбатова состоялась 4 февраля 1911 г. в бенефис Б.С. Глаголина. Историко-художественной частью спектакля заведовал Ю.В. Корвин-Круковский. Художники — О.К. Аллегри и Н.Н. Болдырев.
- 486 *Тарский (Стойкин) Александр Иосифович* (1875–1913) — актер, драматург. Сценическую карьеру начал в Харькове у Н.Н. Синельникова. Позднее служил в театре Корша, откуда перешел в Театр ЛХО (1909–1913). Не занимая первых ролей, был заметным членом труппы. Искусный гример, он всегда умел дать внешне интересный облик персонажа.
- 487 *Шмитгоф Николай Максимилианович* (ок. сер. 1870–х гг. — ?) — актер. На сцене с 1898 г. В Театре ЛХО с 1904 по 1913 и с 1915 по 1917 г. В 1921/22 — в Петроградском драматическом театре (б. театр Народного дома). Затем работал в провинции (Новочеркасск, Ростов-на-Дону, Ярославль, Нижний Новгород). Последние сведения о нем относятся к 1943 г.
- 488 *Студенцов Евгений Павлович* (1890–1943) — актер, ученик Ю.М. Юрьева и Н.Н. Арбатова по Школе драматического искусства. В 1908–1911 гг. работал в театре ЛХО. В 1911 г. был

принят в Александринский театр, где проработал с перерывами до 1941 г. Умер в блокадном Ленинграде.

79

- 489 *Корвин-Круковский Юрий Васильевич* (1862–1935) — актер. На сцене с 1883 г. С 1886 г. и до конца жизни работал в Александринском театре. С 1919 г. был заведующим историко-художественной частью. Был консультантом по костюмам при постановке «Молодости Людовика XIV».

80

- 490 Премьера пьесы В. Гонсиоревского и И. Никоровича «*Наполеон и пани Валеvская*» в переводе С.Д. Кармина и постановке Н.Н. Арбатова состоялась 9 марта 1911 г. в бенефис Я.В. Быховца-Самарина. Роль Наполеона исполнил Н.М. Шмитгоф.

82

- 491 Премьера комедии А.С. Грибоедова «*Горе от ума*», уже анонсированная на 18 октября 1911 г., так и не состоялась.
- 492 Репертуар Театра ЛХО с 11 по 18 октября был опубликован в «Новом времени» 7 октября 1911 г. (№ 12777. С. 1)
- 493 Премьера комедии А.В. Бобрищева-Пушкина «*Соль земли*» в постановке Н.Н. Арбатова состоялась 4 октября 1911 г.
- 494 Глаголину удалось настоять на своем. Премьера пьесы К. Острожского (К.С. Гогеля) «*Золотая клетка*» в постановке Г.В. Гловацкого была перенесена с 18 октября на 15 октября 1911 г. согласно анонсу «Нового времени» (№ 12782. 12 октября. С. 1). Но спектакль еще не был готов, и, несмотря на то, что билеты продавались уже и на 15 и на 18 октября, премьера была перенесена на 17 октября.
- 495 Премьера комедии Е.Н. Чирикова «*Лесные тайны*» в постановке Н.Н. Арбатова состоялась 27 октября 1910 г.
- 496 *К.М. Рошковская* исполняла роль сказочной красавицы Аленушки.

83

- 497 Премьера пьесы В. Сарду «*Раббагас*» («*История одной революции*») не состоялась.
- 498 Премьера пьесы Е.А. Билы и А.И. Тарского (Стойкина) «*Боевые товарищи*» в постановке Н.Н. Арбатова состоялась 1 ноября 1911 г.
- 499 8 сентября 1911 г. состоялась премьера комической оперы М. Кузмина «*Возвращение Одиссея*» в постановке Б.С. Глаголина. Н. Россровский в «Петербургском листке» (1911. № 247. 9 сентября. С. 4) так заключил свой разбор: «Пора сказать бесконечно плохому антрепренеру-режиссеру Б.С. Глаголину: „Иди, Борис, и больше не антрепренерствуй!“ С его появлением в труппе, славившейся артистами, способными играть в классических, исторических и вообще хороших пьесах, привилась сыщицкая литература, репертуар пошел на упадок.

Дирекция театра, находясь под гипнозом Глаголина, составляла труппу, удаляла из нее артистов по его начертаниям. Он пожелал весной и теперь с открытием сезона своим репертуаром пельмелистого [от названия киевского низкопробного театра „Пэль-Мэль“] характера привлечь к себе публику театров: балета, оперы, оперетты, фарса и шантана.

Корыстолюбивый, но не интеллигентный антрепренер!

Мы думаем, мы надеемся, что литераторы дирекции театра Литературно-художественного общества вновь возьмут знамя общества в свои руки и ограничат деятельность Б.С. Глаголина. Пусть останется он актером (на амплу молодых комиков), но отнюдь не режиссером с правом голоса в дирекции. Тогда возможно и возвращение былой репутации театра и славы его труппы».

500 Статья в газете «Театр и спорт» (1911. № 370. 17 октября. С. 8), которая называлась «Конец Глаголина» и была подписана И.Н., пошла еще дальше:

«На 16 октября в Малом театре была назначена комедия Грибоедова „Горе от ума“ с г. Глаголиным в роли Чацкого, постановка бессмертной комедии была тоже г-на Глаголина и, конечно, стилизованная.

По требованию А.С. Суворина комедия Грибоедова была снята с репертуара и была заменена „горе-комедией« — „Соль земли“.

Маститый литератор не мог допустить, чтобы бессмертная комедия коверкалась и пачкалась от прикосновения к ней нечистоплотного в артистическом отношении г-на Глаголина.

Закатилась звезда этого манияка сцены. Из прежнего любимчика Суворина, из недавнего всевластного „режиссера-павиана“ и комического арендатора театра, — Глаголин превратился в простого, заурядного актера, дублирующего роли заболевших товарищей...

Пускай, это — драма для актерской души Глаголина, взлетевшего ввысь благодаря саморекламе и павшего в низины актерской бездарности, — но для нас, публики, для искусства, — это „торжество справедливости“.

Вероятно, А.С. Суворину было очень тягостно развенчивать своего любимчика, но маститый журналист должен же был внять единодушному ропоту всей прессы, определенной значение Глаголина, как полной бездарности, низводящей Малый театр на ступень балагана.

Итак, свершилось.

Положен конец деятельности этого „паразита“ сцены и властная рука старца Суворина крепко придавила этого зазнавшегося актера.

Мы можем быть спокойны: ни один театр не примет Глаголина в свою труппу.

Давно пора было убрать зазнавшуюся бездарность из Малого театра!»

Театральный раздел как в одной, так и в другой газете велся весьма флегматично, ограничиваясь информацией. Артистов иногда журили, иногда похваливали. Единственным человеком, на которого, как по команде, разные издания одновременно «спустили собак», оказался Б.С. Глаголин. Надо сказать, что приведенные заметки далеко не единственные в «Петербургском листке» и «Театре и спорте». Речь идет именно о методичной травле.

501 *Россовский Николай Андреевич (псевд. Кобзарь, Н.Р., Р., Рос-ский, Р-ский, Р-ий Н.; ?–1919) — журналист.*

502 Скандал имел развитие. Согласно версии «Петербургской газеты» (1911. № 294. 26 октября. С. 3), произошло следующее:

«В понедельник вечером [24 октября] состоялось экстренное заседание театральной дирекции Литературно-художественного общества, на котором постановлено устранить г. Глаголина от должности режиссера.

Причиной этого послужил неслыханный в театральных летописях скандал, разгравшийся за кулисами Малого театра.

Очевидцы этого случая передают так.

На втором представлении „Золотой клетки“ г. Острожского [19 октября] г. Глаголин стоял у кулисы, готовясь к выходу на сцену.

По обыкновению многих артистов, он перекрестился перед выходом.

Проходившая в это время мимо него артистка г-жа Дестомб громко сказала:

— Да, говорят, когда вор идет красть, то он имеет обыкновение ставить свечку и креститься.

— Убирайтесь вон!.. — ответил ей г-н Глаголин.

Затем он вышел на сцену и стал играть. Когда кончился акт и г. Глаголин пошел к себе в уборную, он увидел г-жу Дестомб, сидевшую на стуле. Не помня себя от гнева, он подбежал к ней и выхватил из-под нее стул. <...>

Это, к сожалению, только первая часть скандала.

На следующий день произошла еще более омерзительная сцена. Г-жа Дестомб явилась в театр, чтобы участвовать в репетиции „Царя Федора Иоанновича“, где она играет царицу Ирину.

Как только г. Глаголин увидел ее, он закричал:

— Убирайтесь вон! Вам здесь не место!..

Г-жа Дестомб ответила:

— Я артистка этого театра и могу здесь оставаться.

Но г. Глаголин во что бы то ни стало хотел настоять на своем.

— Позовите полицию! — отдал он приказание.

Театральные курьеры не смели послушаться своего начальника, и в храм Мельпомены были приведены двое околоточных... Этим режиссер г. Глаголин, можно сказать, обессмертил свое имя. И если режиссер не понял, что полиции не место на сцене, то это поняла сама полиция, отказавшаяся исполнить требование г. Глаголина об удалении г-жи Дестомб.

— Это дело семейное, — ответили с усмешкой околоточные. — Разбирайтесь сами!..

Г. Глаголин, действительно, сам „разобрался“. Вспомнив, что на его стороне преимущество в физической силе, он попросту схватил ненавистную артистку за шиворот и вытолкнул ее в шею, со сцены...»

О том газетном шквале, что после этого последовал, можно составить представление по статьям в «Петербургском листке» и «Театре и спорте», которые скандалу предшествовали. См. примечания к письму № 83. Сам Глаголин на страницах «Речи» категорически отрицал обвинения: «Я прошу вас напечатать мое категорическое заявление о том, что я г-жу Дестомб отнюдь не бил. Все измышления на эту тему — полная клевета» (1911. № 296. 28 октября. С. 5).

У Глаголина нашлись и защитники, которые в «Обращении к печати и обществу», опубликованном в «Биржевых ведомостях» (1911. № 12606. 28 октября. С. 4), писали: «В

течение последних нескольких дней на наших глазах происходит недостойное общественное явление — гонение и травля одного человека многочисленным и непосильным ему противником, а именно, рядом печатных статей и вызываемым ими общественным осуждением. <...> Сведения об инциденте у нас односторонние: мы не знаем, прав ли Глаголин или виновен, говорят: это осветит суд, но мы знаем, что все напечатанное в газетах носит острый характер травли. Эта травля на нашей памяти ознаменована печальными результатами: вспомним самоубийство Крыжицкого, преследование Куприна, Куинджи, Надсона и многих других представителей искусства и мысли». Среди подписавших обращение — Н. Ходотов, С. Судейкин, А. Философова, Вл. Лачинов, М. Троянова, О. Глебова, Евг. Воронихин, М. Мячин, Е. Валерская, Н. Баранцевич, Н. Чубинский, К. Чуковский, М. Кузмин, А. Брянский, Т. Дейкарханова, В. Сераковский, С. Тригорин, Г. Георгиевский, Н. Ремизов.

Впрочем, сохранились и другие свидетельства. Авторитетный мемуарист Владимир Пяст в своих воспоминаниях писал: «...говорили все в один голос, что ударенная Глаголиным артистка сама взяла левой рукой его руку и прикоснулась ею к своему плечу; сама „ударилась“ об него...» (*Пяст Вл. Встречи. М., 1997. С. 159*).

М.А. Чехову довелось буквально в те же дни дебютировать в роли царя Федора Иоанновича. Сценической партнершей его была К.И. Дестомб в роли царицы Ирины: «Исполнение царя Федора было связано для меня еще с одним переживанием: я впервые узнал, что такое театральные интриги. После второго представления „Царя Федора“ [30 октября. — *В. И.*] на сцену при открытом занавесе подали громадный лавровый венок с лентами. Венок предназначался мне, но я долго не мог понять этого и отстранялся от капельдинера, протягивавшего мне венок. В зале аплодировали. Я взглянул на надпись ленты и увидел, что венок действительно предназначался мне. В это мгновение я почувствовал боль в левой руке. Артистка Д[естомб], игравшая царицу Ирину, сильно сдавила мне руку и страшным голосом прошептала:

— Сам, сам поднес себе венок!

Она кланялась публике и больно давила мне руку. Я совершенно растерялся. Тут же на сцене я пытался объяснить ей, что я ничего не знал о венке, но она шептала злым голосом:

— Хорош! Сам себе поднес такой венок!

Занавес закрыли, и Д[естомб], дрожа от злобы и указывая на меня, кричала о моем неприличном поступке с венком. Актеры молча слушали ее, а я стоял, как подсудимый, в центре актерской группы с громадным венком в руках» (Михаил Чехов. Литературное наследие: В 2 т. М., 1995. Т. 1. С. 51–52).

Так или иначе, Б.С. Глаголин вернулся в театр в 1913 г., после смерти А.С. Суворина.

Письма Б.С. Глаголина Вс.Э. Мейерхольду

1

503 Премьера оперы Р. Вагнера «Тристан и Изольда» в постановке Вс.Э. Мейерхольда состоялась 30 октября 1909 г. (Мариинский театр, СПб.).

4

504 *Делазари Иван Константинович* (?–1931) в 1892 г. поступил на Драматические курсы Театрального училища, которые не закончил. Секретарь Театра Литературно-художественного общества, преподаватель мимики в Театральной школе им. А.С. Суворина.

7

505 28 ноября 1909 г. в бенефис Б.С. Глаголина была сыграна историческая мелодрама «Генрих Наваррский» В. Девере по роману А. Дюма.

506 Материалы, связанные с бенефисным спектаклем «Генрих Наваррский» В. Девере, встречаются как в № 9, так и № 10 за 1909 г. В № 9 был помещен перевод статьи Г. Крэга, сделанный Вс.Э. Мейерхольдом (с. 27–28).

507 Кроки — очерк, набросок, наскоро набросанный рисунок.

12

508 Петровский Андрей Павлович (1869–1933) — актер, режиссер, педагог. Актерскую деятельность начал в провинции в 1890-е гг., затем работал в Москве и Петербурге — театре Корша (1894–1897, 1900–1904, 1917–1926), Александринском (1904–1915), в Замоскворецком театре (1926–1929); был режиссером Большого театра, а также театров Харькова, Киева, Одессы, Тифлиса, Ростова-на-Дону. Вел педагогическую деятельность с 1896 г. в провинции; на курсах Рапгофа и в школе Петровского в Петербурге, в ЦЕТЕГИСе (позднее — ГИТИС) в Москве.

13

509 В «Петербургской газете» под шапкой «Нынешние жестокие нравы» были опубликованы высказывания деятелей театра по поводу инцидента в Театре ЛХО. В частности, Вс. Э. Мейерхольд сказал следующее:

«Все мы раздражаемся легко, нервы у всех натянуты, но задерживающие центры должны работать...

Иначе — скорее к доктору, лечиться, чтобы не довести себя до преступления.

Ударить женщину, это такая аномалия, которая ясно свидетельствует о расстройстве душевной деятельности.

В инциденте г. Глаголина и г-жи Дестомб необходимо разобраться, и мне кажется, что театральное общество обязано войти в рассмотрение этого вопиющего дела.

Нужно только отделить режиссера от личности. <...> Нужно посмотреть, что побудило его на такой поступок.

Не в первый раз обвиняют г. Глаголина в кулачной расправе. И если его не полечить, как следует, он дойдет до того, что будет стрелять» (1911. № 295. 27 октября. С. 4.)

14

510 Премьера пьесы Ю.Д. Беляева «Царевна-лягушка» состоялась 19 ноября 1913 г.

511 Скорее всего, речь идет о репетиции «Дамы с камелями» А. Дюма-сына. Премьера состоялась 19 апреля 1914 г.

17

512 *Осипов Иван Г.* — актер. Поступил на Драматические курсы Театрального училища в 1912 г. Не закончил. С 1916 по 1921 г. — в Александринском театре «на выходных ролях».

513 *Надеждин (Осипов) Степан Николаевич* (1878–1934) — актер, режиссер. С 1908 г. — актер Театра Сабурова «Пассаж» (в 1925 г. переименован в театр «Комедии»). Исполнял преимущественно роли простаков и светских фатов. Постоянный партнер Е.М. Грановской. Преподаватель Театральной школы им. А.С. Суворина. С 1915 г. входил в состав режиссерского управления Театра им. А.С. Суворина.

20

514 *Глаголин-Гусев Алексей Борисович* (1901–1981) — актер, режиссер. Учащийся ГЭКТЕ-МАСа с 1923 по 1927 г. Был также занят в спектаклях Театра Революции и Театра им. Вс. Мейерхольда.

515 *Гастев Алексей Капитонович* (1882–1941) — поэт, ученый. Подвергался арестам и ссылке за участие в революционном движении. Несколько раз эмигрировал в Париж, где работал слесарем, учился в Высшей школе социальных наук. В 1920 г. организовал в Москве Центральный институт труда при ВЦСПС, которым руководил до 1938 г. Начал печататься в 1904 г. В 1918 г. в Петрограде вышла первая книга «Поэзия рабочего удара», в 1921 г. — вторая книга «Пачка ордеров». Поэт славил индустриальную мощь, единство рабочих в труде и борьбе. Выступал с книгами, пропагандирующими идеи трудовой культуры. Работая в ЦИТе, предвосхитил некоторые идеи, характерные для возникшей впоследствии науки об управлении — кибернетики.

516 *Роом Абрам Матвеевич* (1874–1976) — режиссер, педагог. Театральный путь начал в Саратове (1919), где организовал Саратовский показательный театр, затем Детский театр. В 1923 г. по приглашению Мейерхольда переехал в Москву. В сезоне 1923/24 г. работал режиссером в Театре Революции, вел подготовительную работу над спектаклем «Озеро Ляль». В 1924 г. снял несколько короткометражных эксцентрических комедий. В последующие годы стал одним из ведущих кинорежиссеров. Создал такие ленты как «Третья Мещанская», «Нашествие», «Гранатовый браслет», «Цветы запоздалые», «Преждевременный человек».

517 *Успенский Владимир Иванович* — режиссер.

21

518 «МОБ» — пьеса Б.С. Глаголина по роману У. Синклера «Христос в Уэстерн-Сити», была поставлена автором несколько раз в театрах Харькова и Москвы.

519 С 17 декабря 1923 г. по конец января 1924 г. С.А. Есенин находился в санатории для нервнобольных (Большая Полянка д. 52). Режим был довольно свободный. Его посещали друзья и коллеги. 23 января Есенин вышел из санатория, чтобы встретить траурную процессию с телом Ленина, несколько позже посетил по пропуску «Правды» Колонный зал, где оно было выставлено для прощания. Подтверждений слухов о принудительном лечении С.А. Есенина обнаружить не удалось.

520 Премьера «Леса» А.Н. Островского в Театре им. Мейерхольда состоялась 19 января 1924 г. В.И. Ленин умер 21 января 1924 г.

521 *Цемах Наум Лазаревич* (1887–1939) — актер, режиссер, театральный деятель. Основатель театра «Габима» (1918), которым руководил до 1927 г.

522 Начиная с 1922 г. в репертуарных планах «Габимы» стояла драматическая поэма Р. Бергофмана «Сон Иакова», постановка которой постоянно откладывалась. В конце концов,

Н. Цемаху удалось уговорить К.С. Станиславского поставить «Сон Иакова». Однако после двух месяцев репетиций К.С. отошел от работы, которую заканчивал Б.М. Сушкевич. Премьера состоялась 12 декабря 1925 г.

523 В *Замоскворецком театре* Б.С. Глаголин поставил «Собаку садовника» Лопе де Вега (октябрь 1923 г.), «Генриха Наваррского» В. Девере по А. Дюма (декабрь 1923 г.) и «Даму с камелиями» А. Дюма-сына (начало января 1924 г.). Сыграл заглавную роль в первом спектакле и роль Армана во втором.

524 Зинаида Николаевна Райх.

22

525 *Крамов Александр Григорьевич* (1884–1951) — актер, режиссер. На сцене с 1905 года. Выступал в Киеве, Херсоне, Самаре. В 1913 г. поступил в театр Незлобина в Петербурге, где сыграл роли в спектаклях Ф.Ф. Комиссаржевского: студент в «Фаусте» и Альтоум в «Принцессе Турандот». В 1919–1920 гг. — в труппе московского Показательного театра. В 1923 г. был принят в Театр Революции вместе с Б.С. Глаголиным. Исполнял вторым составом роль Антона Прима в спектакле «Озеро Люль» А.М. Файко. С 1923 по 1933 г. — в театре МГСПС. В 1933 г. вместе с группой артистов Москвы и Ленинграда приглашается в Харьков во вновь открытый театр русской драмы. С 1936 г. — его главный режиссер.

526 Ценин Сергей Сергеевич (1884–1964) — актер. В 1909 г. окончил драматические курсы Малого театра и был принят в труппу этого театра. Вскоре уехал в провинцию, играл в антрепризах Н.Н. Синельникова и Н.И. Соболишикова-Самарина (Ростов-на-Дону, Одесса, Харьков и др.). В 1914–1916 и 1919–1950 гг. — актер Камерного театра. В 1950–1960 гг. — актер театра им. А.С. Пушкина.

527 *Каменева (наст. фам. Розенфельд, урожд. Бронштейн) Ольга Давыдовна* (1883–1941) — заведующая ТЕО Наркомпроса по июль 1919 г., позже заведовала художественно-просветительским подотделом МОНО, сестра Л.Д.Троцкого и жена Л.Б. Каменева.

528 Премьера пьесы В.В. Каменского «Стенька Разин» в Театре Революции состоялась 6 февраля 1924 г. Режиссер В.М. Бобутов. Художник К.А. Вялов.

529 Б.С. Глаголин сыграл Антона Прима в спектакле по пьесе А.М. Файко «Озеро Люль», премьера которого в Театре Революции состоялась 7 ноября 1923 г. Режиссер Вс.Э. Мейерхольд.

24

530 *Глаголин Б.С. «МОБ»*, комедия в 5 действиях и 33 эпизодах по У. Синклеру. Московское театральное издательство, 1924.

531 *Масс Владимир Захарович* (1896–1979) — поэт и драматург, автор многочисленных сатирических обзоров для театра Сатиры и Мюзик-холла, член Московской ассоциации драматургов (МАД).

532 Речь идет о пьесе Н.Р. Эрдмана «Мандат».

533 Премьера пьесы А.Н. Островского «За чем пойдешь, то и найдешь» («Женитьба Бальзамина») состоялась 3 февраля 1908 г.

534 Согласно театроведческой традиции первая авторская читка «Мандата» состоялась 25 февраля 1925 г. в Театре им. Мейерхольда. Ее придерживаются публикаторы подборки материалов, посвященных теме «Эрдман и Мейерхольд» — «Мейерхольд начинает удивля-

тельный путь» в кн.: Мейерхольдовский сборник, выпуск второй: «Мейерхольд и другие». Документы и материалы. Редактор-составитель О.М. Фельдман. М., 2000. С. 612–665. Но Б.С. Глаголин был свидетелем более ранней авторской читки, происходившей в Театре Революции, актером которого он в то время был. Это тем более вероятно, что изначально Вс. Э. Мейерхольд принял «Мандат» к постановке именно в Театре Революции, где он оставался главным режиссером. В докладе о производственных планах директора Театра Революции В.С. Старухина, датированном 27 июня 1924 г., прямо указывается: «в портфеле театра имеется принятая весной с.г. комедия Н. Эрдмана (заглавие еще не дано). Означенная комедия является сатирой на мещанский быт в условиях сегодняшнего дня. Рекомендована и обработана совместно с автором, отвруком театра В.Э. Мейерхольдом». Цит. по: Советский театр. Документы и материалы. 1921–1926 / Отв. ред. А.Я. Трабский. Л., 1975. С. 236. Фраза В.С. Старухина «заглавие еще не дано» объясняет и то, почему Б.С. Глаголин, говоря об авторской читке Эрдмана, не упоминает названия пьесы. В издании «Николай Эрдман. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания» (М., 1990) комментаторы пишут: «В июне 1924 г. Эрдман читал пьесу актерам Мейерхольда» (С. 465), не конкретизируя название театра и не ссылаясь на источники. Но слова Старухина о том, что комедия принята весной, представляются нам убедительным свидетельством в пользу более ранней датировки первой авторской читки «Мандата». Тем более что сетования Глаголина насчет «потрясенной экономики» Театра Революции, т.е. о переходе на хозрасчет, свидетельствуют в пользу марта — апреля 1924 г.

25

- 535 Премьера «Мандата» Н.Р. Эрдмана (пер. И.К. Микитенко) в постановке Б.С. Глаголина состоялась 27 ноября 1926 г. (Одесса, Государственный украинский театр имени Т. Шевченко).
- 536 Премьера пьесы Н.Р. Эрдмана «Мандат» в постановке Вс.Э. Мейерхольда состоялась 20 апреля 1925 г. (Театр им. Вс. Мейерхольда).

26

- 537 *Зубцов Иван Сергеевич* (1890–?) — административный работник. Работал в Театре им. Мейерхольда сначала как режиссер-лаборант, а с 1925 г. — как директор театра. В июне 1927 г. был назначен директором Театра Революции вместо Матэ Залки, где проработал до 1937 г., когда был переведен в Камерный театр.
- 538 *Лесс Любовь Лазаревна* (1900–?) — актриса. Артистическую деятельность начала в 1919 г. в 1-м Советском театре, созданном Б. Глаголиным на основе театра Синельникова. В 1921 г. работала в Городском театре Иваново-Вознесенска под руководством И.Н. Певцова. С 1922 по 1926 г. училась в ГИТИСе и ГЭКТЕМАСе (Государственные экспериментальные театральные мастерские), принимала участие в спектаклях Театра им. Вс. Мейерхольда.
- 539 Пьеса *Дмитрия Николаевича Морозова «Обезьяний остров»* (1927) не была опубликована, хранится в Санкт-Петербургской Театральной библиотеке. Возможность ее постановки обсуждалась в Театре Революции, в частности на заседании Художественно-политического совета Театра Революции от 16 октября 1927 г. (см.: Советский театр. Документы и материалы. 1926–1932. Часть первая. Л., 1982. С. 312–314). Однако победила точка зрения директора театра И.С. Зубцова «В пьесе „Обезьяний остров“, по моему

мнению, несколько сомнительно в научном отношении ставится вопрос о превращении обезьян в людей, тема ученая, рядовому зрителю ненужная» (с. 313).

- 540 *Геринг Мариан Максимилианович* (1901–?) — режиссер. Театральную деятельность начал в Ростове-на-Дону (1920–1921; Театральная мастерская). С 1921 г. — учащийся ГВЫТМ (Государственные высшие театральные мастерские) и ГЭКТЕМАСа. Привлекался к спектаклям Театра им. Вс. Мейерхольда. Летом 1923 г. взял трехмесячный отпуск для поездки в США для «ознакомления» с американским театром. Осенью 1923 г. обратился в Мастерские с просьбой продлить отпуск до мая 1924 г. В 1924–1925 гг. ставил спектакли с труппами «Комедиантов Каретного сарая» и Литературно-драматического общества при Еврейском народном институте (Чикаго), выступал с лекциями. Сохранилось письмо Геринга Вс.Э. Мейерхольду от 3 мая 1925 г. (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1357), из которого следует, что жалобы Луганова на претензии Геринга монополизировать мейерхольдовское представительство в США восходят к середине 1920-х гг. В связи с письмом Луганова «театр предпринял шаги к выяснению». Считая жалобы Луганова «ложью и клеветой», Геринг тем не менее признавал, что его «работа» осталась «не санкционированной» Мейерхольдом.

Глаголин Б.С. Вс. Мейерхольду...

- 541 Опубликовано в «Журнале Театра ЛХО» (1907/08. № 3–4. С. 75–77). Перепечатано в кн.: *Глаголин Б.С. Театральные эпизоды*. СПб., 1911. С. 45–50.
- 542 Эпиграмма Ф. Шиллера «Колумб» // *Шиллер Ф. Собр. соч.*: В 7 т. М., 1955. Т. 1. С. 208.

НЕИЗВЕСТНЫЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ МАНИФЕСТ

Сахновский В.Г.

Театральное скитальчество

Публикация, вступительная статья и комментарии

В.В. Иванова

Творческое наследие Василия Григорьевича Сахновского (1886–1945) — большая культурная тема, к которой историки театра еще и не приступали. Талантливый литератор, блестящий театровед, мыслитель, режиссер и педагог, Сахновский получил философское образование во Фрейбургском университете как раз в ту пору, когда там усилиями В. Виндельбанда и Г. Риккерта формировалась фрейбургская (она же баденская) философская школа. Не берусь судить о присутствии «философии ценностей» в мировоззрении русского студюозуса, но влияние «Германии туманной» на «дух пылкий и довольно странный» несомненно. В стенах университета, основанного в конце XV в., время текло по своим законам, и идеи немецких романтиков (братьев Шлегелей, Э.-Т.-А. Гофмана) не выдохлись и не выцвели, но настоялись, утратили бунтарскую непосредственность, но укоренились. Вероятно, там романтизм Сахновского приобрел философскую и культурную оснастку.

Продолжил свое образование Сахновский на историко-филологическом факультете Московского университета. Уже к исходу учения интересы Сахновского стали склоняться к театру. В журналах «Студия» и «Маски» появились его статьи о спектаклях, в которых не было и тени дежурного рецензентства. То были эссе-исследования о природе театрального искусства. Журнал «Маски» (1912–1915), задуманный аналогом тем «Маскам», которые Гордон Крэг выпускал во Флоренции (1908–1929), стал прибежищем русского театрального романтизма. Его политика во многом определялась Федором Комиссаржевским. Встреча Василия Сахновского с ним оказалась «роковой». Поначалу Сахновский читал лекции студийцам Комиссаржевского, а позже, когда открылся Театр имени В.Ф. Комиссаржевской (1914), погрузился в практическую работу: сначала ассистировал, а затем уже и самостоятельно ставил спектакли. Режиссура последних романтиков стала существенным звеном в русском театре 1910-х — начала 1920-х гг. Театральный романтизм, ими проповедуемый, отчетливый в своей сердцевине, был разомкнут на границах. Федор Комиссаржевский испытывал острый интерес к идеям Станиславского и выпустил книгу «Творчество актера и теория Станиславского» (П., 1915). Вслед за ним Сахновский публикует брошюру «Художественный театр и романтизм на сцене. Письмо Станиславскому» (М., 1917). Но можно ли сказать, что ему повезло больше в силу того, что в

1926 г. он стал режиссером Художественного театра? Чтобы ответить на этот вопрос, историкам театра предстоит потрудиться. Художник отчетливых убеждений, Сахновский никогда не впадал в свойственную 1920-м гг. агрессивность по отношению к коллегам и искал точек соприкосновения с искусством Мейерхольда, Вахтангова, Таирова, взывал к традиции русского реализма, понятой на свой лад. Как и полагается романтику, он был нетерпим, прежде всего, к пошлости.

Его книга «Театральное скитальчество» — исключительное явление русской театральной литературы и существенный факт европейской театральной мысли. Она занимает место в одном ряду с такими признанными образцами режиссерской рефлексии, как книга «О театре» Вс. Э. Мейерхольда (М., 1913), «Театральные прелюдии» Ф.Ф. Комиссаржевского (М., 1916) и «Записки режиссера» А.Я. Таирова (М., 1921).

Сахновский идет путем скорее художественным, нежели научным, даже главу «Магия и шарлатанство» можно лишь условно причислить к исследованиям. Основу книги составляют философско-поэтические эссе, сочиненные в форме «диалогов» и «монологов», «бесед с дьяволом». Другую группу текстов образуют режиссерские экспликации, своего рода послесловия к спектаклям («Гроза» А.Н. Островского, «Лулу» и «Дух земли» Ф. Ведекинда).

В самом голосоведении угадываются и гофмановские начала, и интонации «Записок из подполья», и многие другие. Темы начала 1920-х гг. и лирически проживаются, и одновременно иронически остраиваются. Революционное своеобразие русского театра Сахновский вводит в рамки европейского художественного процесса.

Мейерхольд стал осевой фигурой сочинения. Даже эссе «О картоннейшем директоре театра», которое вслед за «Извинительным письмом» открывает книгу и где Мейерхольд ни разу прямо не назван, вряд ли может быть понято вне мейерхольдовских коннотаций.

В главе «Натура и техника» к автору, сидящему «невдалеке от могилы Вахтангова», явился некто «похожий на Мейерхольда или на какую-то птицу». За язвительными выпадами против современного театра, за явным предпочтением, отдаваемым «механизации» перед «природой», которое парадоксально сливается с восхищением «мартышками», что «на хвосте вертятся», ясно просматриваются мейерхольдовские конструктивизм и биомеханика.

Но одновременно искушение «первобытным, полинезийским», возможностью «начать снова от хвоста», несомненно, напоминает читавшим «Доктора Фаустуса» Т. Манна дьявольский соблазн «архаики, самого древнейшего, давно изъятого из обихода». Но не менее существенно и то, что Сахновскому удалось схватить ту театральную проблематику, которую можно назвать возвращающейся. Казалось бы, куда как далеки мы от театра начала 1920-х гг. А «дребезг» театральный кажется с нас списанным.

Но центральным эпизодом книги стал «Воображаемый некролог, прочитанный Всеволоду Мейерхольду поздней январской ночью 1923 г.». В сущности это некролог «Театральному Октябрю». Романтик и эстет, признав ТЕО и Театр РСФСР Первый,

писал: «Мейерхольд организовал длительные карнавалы дни во всероссийском масштабе, став во главе театрального управления Республики. По взгляду пишущего некролог, это было, как и попытка создания 1 Театра РСФСР, наиболее выразительным актом из всей фантастической деятельности покойного».

В 1910–1920-е гг. режиссеры часто в своих сочинениях предлагали свою интерпретацию происхождения театра. Мейерхольд писал о «балагане». Евреинов находил в эшафоте архетип публичного театра. Не будем касаться исторической корректности штудий Мейерхольда и Евреинова. Авторы ведут речь о происхождении театра XX в. и соответственно конструируют историю театра как такового.

Тем же путем идет и Сахновский, которого влечет магический праязык театра. Он погружается в гадалочные и отреченные книги, в магические обряды оракулов в Орасе, Амфилоха и Мопса в Киликии и Асклепия в Эпидавре. «Под углом зрения магического опыта» он рассматривает «обряды, хождения, поклонения, протирания рук, позы, танцы и вибрации голосов», которые «имели отношение к предметам, употреблявшимся в обрядах, элементы которых перешли в обиход театральных вещей, укрепленные средневековым театром и средневековыми процессиями».

Интерес к архетипическому языку жеста, движения предвосхищает многое в интенциях европейского театра XX в. вплоть до Ежи Гротовского и Эудженио Барбы.

Что же касается отечественного ближнего круга, то наиболее созвучны Сахновскому по мироощущению и по складу мысли статьи П.А. Маркова начала 1920-х гг., в первую очередь серия портретов Михаила Чехова, Алисы Коонен и Аркадия Зоннова. Не случайно именно В.Г. Сахновский, П.А. Марков и Н.Д. Волков в середине 1920-х гг. составили ядро театральной секции Государственной академии художественных наук (ГАХН), чья деятельность еще ждет своего исследователя.

Книгу Сахновский начал писать в 1922 г. Некоторые из текстов были опубликованы в периодике начала 1920-х гг. и включены в книгу дословно. Другие были переработаны Сахновским для книги. Третьи никогда не публиковались. Окончательную форму рукопись приобрела в 1926 г. Сотрудничество с Федором Комиссаржевским осталось в прошлом, как и попытки создать свою труппу (Государственный Показательный театр, 1919). Интенсивным, но недолговечным оказалось сотрудничество с Московским драматическим театром (1921–1922). Возрожденный осенью 1923 г. Театр им. В.Ф. Комиссаржевской продержался два сезона. Как позже сетовал Сахновский, «уже нельзя нигде было достать никакой денежной группы людей, которые дали бы деньги на „идейный“ театр». Режиссерские перспективы виделись неотчетливо. Когда лирический герой книги сетует: «Благосклонный читатель, я нахожусь в затруднительном положении. Меня нет. То есть, собственно, я здесь, но главным образом меня нет», то имеет в виду не только общий порядок жизни, но и его, Сахновского, обстоятельства. Театральное писательство позволяло заполнять вынужденные паузы и толкало к размышлениям о природе театра и его истоках, о Вс.Э. Мейерхольде, о природе актерствования, криво преломляющейся в пореволюционной России. Автор выступает не как историк и не как летописец своего времени. Трудно назвать его и философом. Он скорее философствующий о театре. С

великолепным пренебрежением Сахновский отнесся к идеологическому контексту 1920-х гг. И «контекст» ему этого не простил. Удивляет то обстоятельство, что дело дошло до верстки такой несвоевременной книги.

Верстка «Театрального скитальчества» (1926) со следами авторской правки хранится в Музее МХАТ (Фонд В.Г. Сахновского № 8001). Предполагалось, что книга выйдет в издательстве Государственной академии художественных наук. Обложка Ю. Анненкова, к сожалению, не сохранилась.

На протяжении пяти лет В.Г. Сахновский неоднократно возвращался к рукописи, редактировал, дополнял новыми главами, отказывался от некоторых прежних. Так, вариант 1923 г. (Музей МХАТ. Фонд В.Г. Сахновского № 8003) открывался лирическим эссе «Скитальчество». В верстке 1926 г. эта глава отсутствует, хотя многие формулы из нее вошли в главу «Извинительное письмо». Долгая и активная редакция во многих случаях объясняется естественной работой автора над текстом, но не только ею. Гранки 1926 г. открывались двумя главами: «Предварительные замечания» и «Ни к чему не обязывающие размышления». Но и та, и другая глава отсутствуют в верстке того же года.

Основания для этого, скорее всего, лежали за пределами проблем стилистических. Рассуждения о «благосклонном читателе» в «Предварительных замечаниях», вернее, об отсутствии такового («я не вижу, где ты — тот читатель, которому я пишу»), о невозможности адресоваться к своим друзьям («Друзья мои, увы, все когда-то бывшие, сошедшие уже в обитель, где нас нет. Остались Иуды и Каиафы, но не вас вижу друзьями своими. Я всегда с вами, мои отошедшие друзья») не только нарушали правила советского идеологического этикета, но ставили будущую книгу в положение жесткой конфронтации как с властью, так и с новым обществом.

Глава «Ни к чему не обязывающие размышления» построена на диалоге с чертом, позитивистом и мещанином, искушающим артиста радостями пищеварительного процесса, возможностью много вкусно есть и пить. А платой за это было бы всего лишь признание самого артиста в том, что ублажение плоти и есть последний смысл жизни. Автор не мог не понимать, что беседы с чертом накануне «великого перелома», признаки которого были уже весьма ощутимы, вряд ли сочувственно примет какое-либо советское издательство, уже не говоря обо всем остальном. Но и верстка 1926 г. содержит следы серьезного авторского вмешательства. Так, статью «Композиция спектакля» Сахновский пытался радикально править и даже переписывать некоторые фрагменты, но, видимо, разуверившись в возможности довести ее до желаемого результата, перечеркнул весь текст красным карандашом, удаляя из состава рукописи. Принимая красный карандаш как последнюю авторскую волю, переносим эту статью вместе с другими исключенными текстами («Скитальчество», «Предварительные замечания» и «Ни к чему не обязывающие размышления») в Приложения.

Извинительное письмо

Извинительное письмо к одному совершенно незаменимому товарищу, выразившему желание издать нижеприлагаемую рукопись на средства высокоавторитетной организации, предложившей автору изъяснить в уведомлении сущность излагаемого в его рукописи предмета; однако совершенно незаменимый товарищ, вслед за ознакомлением с манускриптом, к сожалению, вынужден был отказаться от своего побуждения, зажженного в нем благороднейшим порывом, побуждения опубликовать манускрипт.

Вы изволили великодушно спросить меня, может ли нижеприлагаемый манускрипт быть употребленным для легкого чтения, главным образом, путешествующими при их следовании на скамьях железнодорожных вагонов или на морских, а также и на речных пароходах. Я того мнения, что как легкое пассажирское чтение нижеприлагаемая рукопись не вполне удовлетворит Вас. Ваше высокоавторитетное издательство полагает, что книги должны быть преимущественно строго практического содержания, то есть служить преимущественно натуральным потребностям человека, а также совершенно обязательной для общежития технике.

Вы изволили также высказать опасение, не имеется ли в манускрипте наличия защиты, так сказать, что было бы невероятно, чистого искусства, аттестированного вами, впрочем, как оно и вполне справедливо, в качестве некоторой непристойности. На что я, как изволите припомнить, шумно и с негодованием смеялся, как полный с Вами единомысля.

Манускрипт усвоил наименование «Театральное скитальчество» по следующим причинам:

Многое и даже очень многое входит в состав театра. И, по мнению писавшего, — главное в театре, это то, с каким умонастроением живет художник, или, по другому словоупотреблению, артист. Каков его душевный мир, каковы его врожденные или приобретенные в жизни навыки, таков и театр. — Все в том и заключается, что живет в его мире грез, в его натуре, в его подсознательных недрах, как он ощущает жизнь и каков быт его среды.

Поэтому незримая оболочка быта его профессии, бытия его дум и как бы места пребывания его фантазии и воображения — главная сфера для того, чтобы прощупать эту нематериальную материю созданий театра.

Так как предмет очень деликатный, то говорить о нем на языке арифметических задач не только трудно, но и невозможно. Нет в этом избранном для наблюдений автором мире аксиом, нет теорем, а пока, следовательно, как-то не пишется параграфический учебник. Оттого и прием описательный или иносказательный. Впрочем, ведь и в самом театре всегда следует довообразить. Говоря о театре, предпочтительнее недоговорить. Я бы сказал, что нужно лишь показать, в какую сторону хотелось бы, чтобы посмотрели,

а назвать то самое, что хотелось бы, чтобы было увидено, нельзя. Фантазия носится, улетая то далеко, то опускаясь рядом, пока смотришь на сцену, а артисты играют непрерывно. И где не побывает за границами видимого из зрительной залы воображение.

Театр заставляет воображение скитаться, растекаться, бурно нестись от конкретного и видимого к воображенному и к тому, результат чего лишь представляют на сцене. Воображение скитается и растекается, слушая, смотря и созерцая.

С другой стороны, в самом театре самые темы его — вечно скитающиеся, бродячие непрестанно сюжеты, образы, идеи.

И наконец, театр, как целое, сама перелетная стая артиста, мало того, весь театр... Только здание, и то так недавно, стало неподвижно стоять на этой площади или в этом городе, а прежде, и сколько веков, скитался театр со всем имуществом по лицу земли из края в край.

И потому, как автор это утверждает, скитальчество — главная тема театра. Скитальчество — побудительный стимул театрального искусства, вечного путника в этом плаще, с этим своим театральным атрибутом.

Желательность систематического изложения предмета привела автора к решению дать асимметрическую планировку, волновавшегося, однако, о том, чтобы корни театра были вырыты и препарированы так, как требует этого по его слабому разумению предмет изложения. Это не концентры, вписанные цикл в цикл, а носящиеся, однако, в гармонических сочетаниях вихри, рождающие формально ощутимые образы театра, лишь в мгновениях актерских соотношений облакающиеся в композиции.

Так сказать, партитура драм и, позволяя себе смело выразиться, инструменты актеров рождают произведения незримые, которые, однако, нужно и видеть, но и не только видеть, неслышимые, которые все же необходимо слушать, но не только слышать.

Во времени несущемся динамика драмы облакается актером в пространственно временную метрику сценического искусства, и чтобы это усвоить, нужны обсуждения пьес, необходимо расчленение пределов работы актера и других его сотрудников по сцене, — и этому автор манускрипта посвятил отдельные главы. Но, сочиняя, он думал — имеющие уши да слышат! Он не понуждал себя, убежденный, что предмет его есть созерцание вихревых движений, ибо таковым представляется ему то искусство, о коем он размышлял, — он не понуждал себя быть лютым врагом своим, излагая не так, как он, как бы сказать, персонально чувствует и видит театр, если позволительно так выразиться, в целом.

Итак, скитальчество...

Скитальчество от порога к порогу, от одного освещенного окна к другому, — вереница дум, вереница встреч — пустых или значительных, всегда погребаемых на дне сердца.

И не все ли равно: бродить из конца в конец по своей рабочей комнате и в необузданной фантазии нестись на воздушных моторах, океанских кораблях, экспрессах, автомобилях, брести пешеходными тропами, или у рабочего стола перелистывать книгу за книгой, продолжая скитальчество и не переставая знать себя путником.

Сколько радостных встреч, сколько давно предчувствованных дум, но и от них нужно уходить, их нужно оставлять — кем гонимому? зачем скитающемуся?

А если больше не ходить, если перестать скитаться? Где же тот край, где ты закрыл последнюю страницу и погасил последнюю фантазию? Какой голос убедит тебя, когда скажет: вот и все.

А какой мираж и в какой пустыне приблизился к путнику и когда и где он его достиг?..

И могу ли я и может ли мой молчаливый собеседник, не видимый, но всегда предполагаемый мной, к кому я обращаюсь и кого спрашиваю я, слыша его ответы, перестать хотеть действительности воображенных фантазий. Каждый шаг, выйдя из двери моего дома, каждое дыхание мое, когда я сплю и когда я просыпаюсь, рождают вихри великолепных возможностей, убеждающих намеков о присутствии, выливающих в торжество жизни.

Театр, искусный соблазнитель, обличает вещи невидимые, невидимое и неведомое делает зримым, за то увенчан, за то наполнен толпами, ибо тайное делает явным, невидимое видимым.

Кто же не соблазнится пойти и увидеть, *как и что* скрываю, о *чем* молчу, о чем сама жизнь не говорит. Все устроено и сговорено так, чтобы не обнаружить тайну души, тайну несказанного слова — и однако именно это становится в театре темой игры, этой искусной смеси до боли знакомого, взятого из каждого дня каждого человека, с тем, что тщательно скрыто на дне души, что признали позволительным публично показывать для высших целей.

Те люди, что посвящают себя на жертву пресуществленья напоказ, те залы, где все устроено как лучше показать, что законно скрыто для блага радости и равновесия жизни — не могут не влечь к себе, как глаз удава. Кто они, что с ними, как они скитаются от одного к другому?..

Но дальше и дальше: ибо в этом мире масок и игры неисчерпаемы темы, неиссякаем источник опыта, фантазии и дум. Неизвестные знакомцы, ночные видения наяву, нестрашная явь будней в незримых плащах принцев и убийц, значительнейшие незначительности мира — рой видений театрального скитальца.

Только в вышеизложенном смысле я дерзнул по мере сил и усердия трактовать проставленную на первом листе манускрипта тему. В настоящее время, задумываясь над Вашим товарищески заданным вопросом о пригодности этой тетради для легкого пассажирского чтения, скажу так: книги для комфортного путешествия приобретаются вовсе мне неизвестными лицами и неоспоримо немногими, и потому трудно сказать, для какой цели они ими приобретаются. Но льщу себя надеждой, что в рассуждении этой тетради будет над чем посмеяться, ибо, высокоуважаемый товарищ, по крайности зритель больше всего любит смеяться и поносить.

О картоннейшем директоре театра

Совершенно неестественно объявить, что вкус всех любителей сценического искусства должен быть направлен, если этот вкус должно считать хорошим, к таким условностям и нарочным выдуманностям, которые доступны для лишь очень при-

[186]

выкших переиначивать все обычное в жизни в своем воображении.

Совершенно наоборот, нужно не знать, как воображаешь то, о чем думаешь и как его видишь.

Поэтому хорошо все то, что представится непроизвольно, но необходимо, чтобы детская правдивость представленного поразила того, кто расположен посмотреть представление.

Совершенно, наверное, также приятно внимать посетителю в Китайском театре, где желание подражать воображаемому приводит к фантастичнейшей игре, произвольно разыгрываемого *improviso* на некоторую, хотя совершенно определенную тему, как приятно и просто внимать посетителю представления «страстей», где натуральная кровь и где канонизирован порядок процессий и истязаний участников мистериальной драмы.

Детские игры и полинезийские пляски масок не одинаково ли делают доступным воображаемое и, малого того, не одинаково ли накалены зажигающим огнем.

Среди какого угодно общества нельзя не узнать актера, если он действительно принадлежит театру, если он лицедей, потому что на нем нет лица. Вы смотрите и видите, что перед вами проходит некто, у которого нет лица. Мало того, вам, может быть, становится немного жутко, потому что тело его, которое движется, оно все время отдается кому-то невидимому. Вам жутко, потому что вам кажется, что тело его принадлежит вам, однако вы видите, что в ту же минуту другой уже наслаждается им, и даже не он один, а многие. И вы знаете, что это тело актера, всегда ждущее от себя чьих-то наслаждений, оно истерзанное и неприятное.

В цирке часто дают представления с ученой лошадью. Все это видели. Лошадь приходит в дом, садится, ест, одетая в широкое человеческое платье, например в дамский капот и соломенную шляпу, ложится спать на постель с подушкой, укрывается одеялом.

Впрочем, то другое, что я сейчас хочу сообщить, — это все видали еще чаще.

Игравшие любительский спектакль решили сняться загримированные и в костюмах.

Лошадь, которая накрывается одеялом в цирке, представляя человека, похожа в каком-то смысле на группу снявшихся в костюмах и гриме любителей, особенно если любители снялись в художественной позе, и, следовательно, любители в своих гримах и костюмах — на дрессированную лошадь.

Суть же сказанного заключается в следующем. Душа лошади мертва на сцене. За такой план дрессировки — стыдно за лошадь. Ей было бы, наверно, стыдно, если б могло быть стыдно. Фотография сейчас же механически отмечает живое или мертвое, с чего снят этот снимок.

Неподвижное не может действовать, а действие сцены должно быть мгновенно ответное воображаемому, как видимому, и всякая неподвижность кажется мертвенностью, что неестественно для действия, — и неприятно.

Есть роды действия животных, детей, юности, зрелого возраста и стариков.

Им подражать, их угадывать — любопытно. Но чтобы узнать, что показываешь, надо умереть в одной жизни и родиться в другой.

Ребенок, облеченный в платье взрослого, с приклеенной бородой, но с детским голосом и движениями — чудовищное растение на глазах. В нем потрясающая ложь того, на что эзоповски «любуеться» в конском стане, безобразно облеченном в женский капот и наученном покрываться под музыку одеялом.

Радостно снявшиеся в художественных позах любители — открытые глаза мертвого актера.

В актере зарыт театр, в театре зарыт актер.

Если семя, зарытое в почву, не прорастет, не даст плода — перед зрителем сцены открытые глаза мертвого актера.

Мучительна гибель для той общей жизни, в которую мог бы вступить вот и этот, какой-то, вчера еще не актер.

И каждый актер погибает различно. Чаще всего он уничтожает в себе и зачеркивает для себя реальную жизнь, которой посвящает себя как подражатель ее, воссоздатель и творец.

Пьяная, срамная, притонлюбивая, сердечная вседоступность — тебе служит артистический хоровод!

В падении этом путь к нахождению. Какая-то оболочка души гибнет, какие-то каркасы ломаются, нечто искажается, это искажение переживается, и на грани смерти рождается новый человек — лицедей.

Еще мучительнее путь актрисы.

Никакая ясность, чистота и природность первых звуков цельного сердца не удовлетворяет ее воображения, требующего выражения того, что она видит и чему подражает.

И она должна погибнуть. Горько ей будет, если она сохранит для себя в той, бывшей жизни какое-нибудь место, горько, если не отдастся скорее греху или подвигу и через испытание, с изломанным сердцем, не возродится и не узрит некое лицо — за спиной своей вечно следующую музу маски.

Тот, кто за спиной своей почувствует вечно следующую за ним музу маски, знает, что его «искусство в своей окончательной задаче должно воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, а в самом деле — должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь».

Эти мысли философа, *viri doctissimi* *!

Как не знать, не почувствовать, именно почувствовать так, чтобы мысль стала чувством своего нового естества в искусном состоянии — артисту сцены.

Какая горькая зависть к картонному директору картонного театра! Какие они все одинаково картонные, какие они все разнообразно театральные.

Картонные артисты — картонного театра.

Пусть посмеются, кому смешно, на бедный хлам сценического искусства, пусть посмеются на мое восклицание о картоннейшем театре!! Нет, это правдивая мысль. И простите, если ее неумело выразил.

* Ученейшие и мудрейшие мужи! Старцы достопочтенные! (*лат.*)

Итак, я возвращаюсь к мысли философа. Если окончательная задача искусства — воплотить «абсолютный» идеал на самом деле, а не в воображении, то средство, которым нужно этого достигнуть, — изменение всей фактуры того, что становится предметом искусства.

То, что было побудителем художнику создать из множественности некоторое единство, может само быть предметом искусства. Пресушествывая нашу действительную жизнь, мы одухотворяем ее так, как любовь изменяет, наполняя абсолютным идеалом явление или существо в душе достигшего степени этой тайны. Итак, нечто любовное замечается в акте творчества, изменяющем и существо творящее, и мир, как он дан во множественной действительности в произведении искусства.

И потому — вопль о том, чтобы актер, уже десятки лет играющий роли так, как если бы он просто был нанят надевать маски и делать необходимое по смыслу сценария, чтобы такой актер или был бы не нужен, или был бы внутренне сломан и, сраженный, вновь бы родился, пережив срам лжи и став через этот срам первым и неистовым учеником в мире своего искусства.

Театр становится столь могучим делом, и влияние его на жизнь столь велико, что искусство это вновь взывает к некоторой духовной касте. Пока дело обстоит так, что бритые¹, продолжая традиции Рима и старой Италии, насыщают среду вокруг себя своим богемным кабацким и закулисным бытом. Но нет духовного быта у них, у бритых, в номерах, где живут они, в их квартирах или уборных: и нет у них, у бритых, театрального жизнеощущения бытия, они не люди в том смысле, в каком все другие, они фантастические существа, по самой природе своей психики. Ибо, если нет этой природы, то не возникает в них той особой психики сцены, ради которой они имеют право на жизнь. Они говорят друг другу «мамочка» и «роднуша», они лихо пьют, прокучивают, проигрывают. Они самые сердечные на свете люди. Они «зеркалят» со своими женами в спальне и в детской так же, как и в трактире или на улице. И это свойственно каждому актеру, если его корни в театре, если он не недоразумение, если он в театре не от образованности и не по несчастью. Но не в каждом есть, и даже как раз напротив, в массе актеров нет того признака духовной породы, которая заставила их слепиться в цех или касту. Я прошу извинения у актеров, но вот какое сравнение пояснит мою мысль: в них нет духовной односторонности в лучшем смысле слова, или, если через сравнение, в них нет признаков духовной рысистойости. Они все духовно не рысисты. И из этого решительно, конечно, не следует, чтобы актеру нужна была, по моему мнению, образованность. Нет, пахарь воспитал в себе глубочайшее жизнеощущение, сапожники углубили свой мир через свой труд, а театр, его живая фактура, актеры, низко поставленные торгующими и покупающими, не достигли степени духовного единообразия сапожников-мастеровых.

И я утверждаю, это моя глубочайшая вера, что это только потому, что актеры и вообще весь театр в целом стыдились, оставаясь одним из орудий культурной жизни, заявить о фантастичности того, что творится театром.

Нельзя театру путаться где-то между лабораторией и гостиним рядом.

В мастерской художника есть своя эстетика и мир от вещей до выражений, в который нужно войти, — или не будет ощущения искусства живописца.

В церкви священнослужащий *должен* прикинуться исповедующим тайну или истинно веровать.

И живописец не наложит на холст ни одного мазка, если он не преобразует мир, организуя хаос действительности. Он жив только в кругу своей тайны.

Нужно ли говорить о священнослужащем?

Актеры, приглашенные хорошим разводящим²: один с лицом любовника, на роль любовника, другой с манерами лакея на роль слуги, третья с внешностью и природой кухарки на роль прислуги, а с голосом и глазами невинной кузины на роль юной возлюбленной, если их всех выучили сценически держаться, хорошо говорить и понимать то, о чем они говорят, — им останется только ходить на такие встречи, где уславливаются, где кто будет стоять и откуда выходить, где кто будет говорить громко и где молчать дольше обыкновенного — и показываться публике. Актер, играя то, для чего его наняли на службу, смотря какой он: характерный, резонер, герой, комик, любовник, фат, неврастеник — никогда не собьется с толку, потому что с него спросят то, что он есть. И переезжая из города в город, ему ничего не нужно внутренне приобретать, ничем становиться. Если он такой, и раз так дело поставлено, никогда, *именно никогда*, какой бы он ни был талантливый, ему Театру (с большой буквы) не служить: потому что, шляясь, пьянствуя, проигрывая, прокучивая в промежутке работы, актер не сцепляется чистыми актами духа. Значит, профессия актера вне экстаза или просто вне акта участия в спектакле отдана темным духам. Может быть, это можно выразить как-нибудь иначе, но так для меня короче и яснее.

И актер не признается вам в том, что он сам фантастический какой-то, — у магической тайны театра.

На самом деле, как с этим не согласиться?

Когда вы идете за занавес — эту написанную картину, которая уходит вверх по невидимой веревке, что там за диковины фокусничества! Пол, который проваливается, люки, из которых может понестись пар и вода, неслышно сползающие длинные ящики, унизанные многоцветными лампами, десятки приставных таких же небольших ящиков с лампами, какие-то железные каркасы на металлических и деревянных подставках, волшебные фонари, машины бури, машины грома, машины завывания ветра, дождя, гула, выстрелов, уходящие занавесы, покрашенные странно, радиусы, фоны, разноцветные сукна и холсты по всем сечениям сцены, какие-то лесенки, станки, колокола, гонги, литавры, лепные деревья, скалы, комнаты, дворцы. Бесчисленные лестницы кверху и вниз. Гигантские шкафы самых затейливых костюмов, чуланы самых невиданных вещей, чердаки и коридоры тронов, балдахин, фантастических коней и кораблей. Люстры, гробы, колыбели, карусели, печи, гроты, фонари, фонтаны! — Все, что может захотеть воображение.

Зачем же все это? На каждой вещи покоится пылающее воображение.

Зачем все это? — Неужели, проходя во мраке кулис, колосников, у порталов, между занавесов, по мастерским и кладовым, не пробегает жуть? Это же магия! Это — преображенный мир, ждущий слияния со своей половиной, которая лишь на-

столько своей могучестью преодолевает молчаливо-пытливую половину смастеренного театра, насколько благороднее материал актеров пред материалом материалов.

Но близок час, и бывало, что наступал!

О, тайна складок театральных сукон и занавесов! Как они говорят! Разве не патетически говорят складки амазонок в борьбе с кентаврами на Парфеноне³? А на сцене они молчат?.. А магия расстояний вещей и людей на сцене? А сила тона или света, а темп разворачивающегося события, а пятно костюма и гамма декораций? А власть звуков и шумов, завладевающих тревогой сердца? Все вопиет, требует к действию совместно, требует у живой души актера — утонуть в этой иной жизни, чем жизнь за стенами театра. И разве после этого еще не убедителен гост за картоннейшего директора картонного театра?

Бедный, обманутый картонный директор, и ты, конечно, обманут, но ты прекрасен. Худой, с длинными руками и ногами, с длинным горбатым носом, весь складывающийся, как перочинный ножик, очаровательный в своей гибкости, очаровательный в своей выразительности ладоней и даже картонного лица, и даже картонных закрывающихся и поднимающихся век, ты был глухой и мог представлять только свой мир, сцепленный нитями с твоими актерами, ты был часть картонного театра в твоём картонном цилиндре и фраке. И одной жизнью дышали в руках невидимого мастера кулисы, артисты и ты, выразительнейший, когда нужно, и невидимый, когда этого требовала пьеса. Ловкий мастер сделал весь твой театр из одного вместе с тобой материала, и ты дышал так же, как чинные чехлы мебели и расписанный подзор под арлекином⁴. Тебя мастер, простой, но искусный человек, сделал директором, а других сделал актерами, так же внимательно, как сделал прекрасные декорации к бесчисленным представлениям твоего театра. Все сделанное не знало мастера, но вне работы мастера никого не было. Был ли директор? Он был такой же, как все, но директор картонного театра! Все, что было — было. И все смотрели с таким восхищением на представление картонного театра, увлекаясь картонной игрой, руководимой картонным директором. В мире мастера — нет директора, и мастер знает, что его директор — не директор, а складывающийся материал, но нужен директор для зрителей, для действительной жизни, пресуществление которой задумал мастер, склеивший свой театр, знающий все это, добрые люди. В картонном мире все одинаковы, пока не истребятся, хотя все разные, но так как они одинаковы, то, когда истребятся, из двух потрепанных можно сделать одного нового, потому что по материалу они из одного. И это знает мастер, по мысли которого такой театр склеился.

Актеры и мой благосклонный читатель, скажите, скоро будет новый картонный театр?

От избытка воображения

Можно ли без умиления и слез читать гофмановскую «Крейслериану»? Без восторга, волнения и горечи ни один любящий искусство не закроет последней страницы, повествующей об Иоганне Крейслере, с таким волнением исполнена эта поэма.

Самое изумительное в ней — это страстное изображение Германии. При всей любви и обоготворении Италии, Гофман страстно любит родину, и, может быть, оттого столь иронической плетью сечет филистеров. Только из почвы рождаются действительные дарования, только в колоритном жанре выращиваются действительные произведения.

Гофман, отлично чувствуя это, изображал с неподражаемым мастерством быт, жанр, деревенский пейзаж. Он писал эти картины, зная всей душой, что только в близости к родной почве рождаются сильные вещи. Гофман любил скрупулезную мелочь и воспроизводил ее с силой.

Недаром он восклицает в изречении Саккини⁵: «Первое и самое главное в музыке, что потрясает человеческие чувства с чудесной волшебной силой, это — мелодия. Нельзя достаточно наговориться о том, что без выразительной, певучей мелодии все украшения инструментовки и т. д. будут только блестящим нарядом, который, надевая живого тела, висит на нитке, как шекспировская „Буря“, за которой бежит только глупая толпа. Певучесть в высшем значении слова — это великолепное правило, чтобы нарисовать настоящую мелодию»⁶.

Говоря так о музыке, он убежден, что истинная мелодия рождается «в шуме дубов, в плеске потока». Он описывает теплую июльскую ночь, дерновую скамью в знакомой беседке. Садик, примыкающий к лесу, полный звуков и пения. Из года в год гнездилися там соловей на прекрасном старом дереве, у подножия которого лежал большой камень с красноватыми жилками, поросший странными мхами. Он описывает убогую мансарду музыканта, диван и окно, возле которого он слушает с закрытыми глазами ночные квартеты у концертмейстера.

Гофман с бережностью матери касается того, что развивает гармонически артистическое зачатие.

Я оттого вспомнил о Гофмане, что нельзя без слез не сознаться, как мало влюбленности в свою страну, в свой быт и жанр, выращивающий великие произведения и людей, и нет любви, нет умения наслаждаться тем, что создало русское искусство. Будто нет красоты в уездном городе, с мокрыми от осенних дождей заборами, грязью, свиньями около фонарных и верстовых столбов, рябинами у водосточных труб, крылечками у розовых, зеленых и голубых домишек со ставенками, лавками и крытыми воротами. Какое забвение и невнимание к пузатым господским домам в дыму сиреневых кустов, берез или липников. Какое издевательство над поэзией саврасовских грачей, левитановской засеки; холодная грубость к Коломне или Старой Руссе, базарам, усадьбам, селам, поповским именинам, монастырям, почтовым конторам на большаках, трактирам, мельницам, перевозам, железнодорожным полустанкам.

Гофман, пишущий об «Ифигении» Глюка⁷, видит, чувствует и любит свою страну такую, которая родила великого мастера, мы же, читая о том, как в доме, подкрашенном темно-коричневой краской, у Николы в Воробине на кривом колене Серебрянического переулка в Москве, собирались действительные ценители народного искусства у Александра Николаевича Островского⁸, холодно принимаем к сведению это, как одну из глав прошлого, не чувствуя, что искусство может рождаться только из почвы. Что любители

погребков, цыганских песен, проселков, Замоскворечья, бань, трактиров, Печкинской кофейни⁹, церковной старины, барынь и троек пророчески указывали искусству театра не отбиваться от богатой соками среды и почвы, порождающей мастеров грунтом, целиной народной, а не позаимствованностью и оторванностью от корней.

Печальны повествования гр. Соллогуба¹⁰, кн. Шаховского¹¹, Андрея Каратыгина¹², Жихарева¹³, Анненкова¹⁴, Глинки¹⁵, Куракина, Шереметьева¹⁶, Герцена¹⁷ и многих еще о картинах крепостного дореформенного театра, но в них сок степи и леса, в них деревня или столица, но с живым бытом, доходящие до образов Щепкина, Мочалова, Давыдова или Садовского.

Что говорить, театр своими жрецами и жрицами вонзился глубоко в толщу житейских превратностей. Достаточно развернуть страницу какого-нибудь дневника скромного свидетеля быта и нравов русского балета за тридцать лет, познакомиться со старожилами сцены Лентовского¹⁸, вчитаться в письма Савиной¹⁹ и Комиссаржевской²⁰, послушать рассказы М.М. Блюменталь-Тамариной²¹ или Шаляпина²². Все это так. И цари, и купцы, и рестораны, курорты, ярмарки, дебоши, разочарования, встречи, роли, паденья, направленья, бенефисы и все такое без конца.

Но я не о том.

Бесспорно, есть актеры, которые начинаются и кончаются в трактире. Есть люди театра, которые меркнут вне официально безликой среды цивилизованного центра. Но то, что можно перечислить, как бы выписав из путеводителя по цивилизованному центру: клубы, концерты, библиотеки, университеты, лифты, трамваи, газеты, музеи, — все это тоже имеет свой запах и вкус, тоже как-то особенно в каждом городе окрашено и существует в своем смысле.

И, наконец, все это неправда, что немощные улицы с капустным полем и кузницей на краю или великолепные усадьбы с прудами, аллеями и беседками, родной чердак с промятым диваном, гитарой и полкой книг, выгон за городом, где бродят гуси, или станция среди кочковатого болотца и берез, покрытых вороньими гнездами, что все это не оседает на всю жизнь в душе художника, и что все это не та самая Россия, дух которой оформляет искусство.

Неспорно, и ширь степи, и бескрайность лесов, и тихие речки, и украинские базары, и московская Ильинка, и нижегородская ярмарка, и грязные убогие лавчонки где-нибудь в Орше или Ново-Минске²³, и рубящие воздух руками ораторы и таганские дельцы, и петербургские чиновники и шныряющие жучки — все Россия, значит она не беспредметна, не бесцветна и не безлика. Идя от красот старины, природы и прошлого быта, разве мало исконного, нынешнего, своего и в революции, и в войне, и в домашнем быту.

Где-то современные Боклевский²⁴ и Перов²⁵ или Федотов²⁶, что зарисовал костюмы и типы русской революции? Неужели они прошли незапечатленными, эти «нарядившиеся» новые советские «буржуи», или совершенно незаменимые сотрудники, работницы и ответственные работники, красная армия и красный флот!

Костюм Людовика XIV бледнеет перед яркостью и смелостью того, на что решился революционный пролетариат и бывшая (в своем переодевании) и новая в своей смелости напяливания буржуазия.

Все это в целом, именно в целом и есть внеэстетическая основа театра. Театр может все это не только показать, но представить, разыграть и обратить в грустное, трагическое или смешное. И потому, можно ли не сочувствовать энтузиастам театра и не повторять за ними, за Белинским²⁷, Гете²⁸, Анатолем Франсом²⁹, когда они указывают на существенность почвенного корневого театра, указывают, что только тогда он приобретет силу всенародного или, точнее, народного искусства, когда наряду со всей тайной и волшебством, ему свойственным, он будет столь национален, как испанский или английский театр Возрождения. В каждой стране он дает не только замечательные произведения драматической литературы, но что для театра, как такового, гораздо важнее в данном случае размышлений, создает своеобразное исполнение, выражение в форме искусства сцены того, что таится в родниках народного материка.

А потому, говоря о русском театре, всегда надлежит повторять патетическую тираду Белинского, далеко не Вертера, когда он ее написал:

«Театр! театр! каким магическим словом был ты для меня во время оно! Каким невыразимым очарованием потрясал ты тогда все струны души моей и какие дивные аккорды срывал ты с них!.. В тебе я видел весь мир, всю вселенную, со всем их разнообразием и великолепием, со всей их заманчивой таинственностью! Что перед тобой был для меня и вечно голубой купол неба с его светозарным солнцем, бледноликою луной и мириадами томно блестящих звезд, — и угрюмо безмолвные леса, и зеленые рощи, и веселые поля, и даже само море с его тяжело дышащей грудью, с его немолчным говором валов и грустным ропотом волн, разбивающихся о неприступный берег? Твои, о театр! тряпичные облака, масляное солнце, луна и звезды, твои холстинные деревья, твои деревянные моря и реки больше пророчили жадному чувству моему, больше говорили томящейся ожиданием чудес душе моей!»³⁰.

«Даже и теперь, — дальше пишет Белинский, — когда ты так обманул, так жестоко разочаровал меня, — даже и теперь этот еще неполный, но уже ярко освещенный амфитеатр и медленно собирающаяся в него толпа, эти нескладные звуки настраиваемых инструментов, даже и теперь все это заставляет трепетать мое сердце, как бы от предчувствия какого-то великого таинства, как бы от ожидания какого-то великого чуда, сейчас готового совершиться перед моими глазами...»³¹.

И дальше: «Быстро взвилась таинственная занавесь, сквозь которую тщетно рвался нетерпеливый взор мой, чтобы скорее увидеть скрывающийся за нею волшебный мир, где люди так не похожи на обыкновенных людей, где они или так живообразимо добры, или такие ужасные злодеи, и где женщины так обаятельно, так неотразимо хороши, что, казалось, за один взгляд каждой из них отдал бы тысячу жизней!..»³².

«На волшебной сцене все так чудесно, так полно очарования; молодое, неискушенное чувство так всем довольно и — боже мой! — с какою полнотой в душе выходишь, бывало, из театра, сколько впечатлений выносишь из него!..»³³.

Или вот еще другое его восклицание, московское кружковское, правда теперь для нас отдающее шиллеровщиной³⁴; но действительность того, что лежит на дне души каждого воистину театрала, слышится, понятна и близка.

«Кто не любит театра, кто не видит в нем одного из живейших наслаждений жизни, чье сердце не волнуется сладостным, трепетным предчувствием предстоящего удовольствия при объявлении о бенефисе знаменитого артиста или о постановке на сцене произведения великого поэта? На этот вопрос можно смело отвечать: всякий и у всякого, кроме невежд и тех грубых, черствых душ, недоступных для впечатлений искусства, для которых жизнь есть непрерывный ряд счетов, расчетов и обедов»³⁵.

Этот старомодный и неистовый энтузиазм тридцатых годов пронизан благородным и театрально неестественным подъемом русской сцены. В каждой строке слышится запах, веющий от старомодного, высокого, подъемного и немножко подкрашенного, как парижанка, русского театра.

Белинский скорбел о репертуаре, серьезно судил об актерах, заражавших его артистичностью. Он глубоко ценил и понимал театр своего десятилетия, когда особенно посещал его.

Он прав, утверждая, что: «В России любят театр, любят страстно. <...> Театр имеет для нашего общества какую-то непобедимую, фантастическую прелесть»³⁶.

Прав ли он или не прав в первой части того, что я сейчас выпишу из его статьи этого же периода, я не буду обсуждать, но во второй части он прав положительно.

Вот эта выписка:

«Драматические поэты творят актеров. Нам нужно иметь свою комедию, и тогда у нас будет свой театр. Подражательность ввела к нам идею и потребность театра, а самобытная поэзия должна создать театр. Какие надежды, какие богатые надежды сосредоточены в Гоголе! Его творческого пера достаточно для создания национального театра»³⁷. Богатство русской драматической литературы не раскрыто сценой. Только из скромности перед силами русской сцены можно умолчать о драматических творениях после-пушкинской эры.

В театре всегда подъем, и не может идти спектакль без приподнятости и захвата, занимающего дух.

Русский человек, фантазер, мечтатель, и ему такой подъемный спектакль, спектакль, насыщенный романтическим пафосом и иронией, близок по духу, по его натуре.

Но вместе с тем русский актер отличается глубочайшей любовью к реализму, правда, его реализм — символизированный реализм! И не вследствие ли этого всяческая поза и декламация, прыжок, бравада, надутость, а также очаровательная и грациозная легкость и вспыхивающее внезапно, а не разгорающееся из нутра, неистовство темперамента — не свойственно русскому актеру. Это не его национальное, почвенное, корневое, а наносное, привитое, внушенное.

Повторяю, в нем наряду с музыкально-непроизвольной стихией вдохновенной неясности, романтической патетичности, фантастикой и мечтательностью, живет жесточайший наклон к реализму, но именно в том самом смысле, о котором я упомянул.

Из этого следует, что русский театр представляет любопытнейшую разновидность мирового искусства сцены. Он несет в сокровищницу этого искусства совершенно самобытные произведения. Но в революционном бунте русского театра эти черты национально типичные, которые дали изумительные образцы не только в XIX столетии, но

и в XVIII веке, не то что забыты, а вернее, сознательно заменены [чертами] всеобщими, абстрактно добытыми от разных сцен разных народов театральными эклектиками.

В сценическом искусстве так же, как в каждом из видов искусства, надлежит его художникам вслушиваться в особливые особенности артистов русского театра. И их развивать.

Еще раз говорю: из этого не следует, что репертуар тогда ограничится каким-то особым венком авторов. Наоборот, чем сильнее разовьется гений русской сцены, тем шире станет круг его возможностей в мировом репертуаре; и тогда русский театр искусством сцены раздвинет горизонт жизнеощущения.

Однако, как же все это? Как играть и ставить, что ставить?

Десятки раз писали и говорили об этом, и я не хочу прибавлять еще одно размышление, никого ни в чем не убеждающее и только раздражающее раздражительных.

Здесь размышлять нечего. В этом деле надо делать, ибо ничего нет отвратительнее золотушных, худосочных и трескучих рассуждений в делах сцены. Интересно бывает порассуждать после, когда выйдет или провалится. Все в работе на сцене. И словно так: никак не умеющий рассуждать замечательно делает, показывает и убеждает; рассуждающий до одурения и тошноты — самый отъявленный портмалер * театра и совершенная бездарь и бессилье.

Я прекрасно понимаю, что, рассуждая так, нужно сказать, что надо делать в театре. Я не предлагаю никаких рецептов, я не пишу прожектов, но действительно, реально живу театром и вижу такой театр.

Пушкин в одной из своих заметок в 1825 году записал: «Народность в писателе (я подставляю другое слово — в художнике вообще. — В. С.) есть достоинство, которое вполне может быть оценено одними соотечественниками: для других оно или не существует, или даже может показаться пороком. Ученый немец негодует на учтивость героев Расина; француз смеется, видя в Кальдероне — Кориолана, вызывающего на дуэль своего противника. Все это носит однако же печать народности. Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию. <...> Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу»³⁸.

По простоте того, как это сказано, это — гениально. Так чувствует каждый. Об этом же и то же писали все. Только одни менее трудно, другие более вычурно.

Необходимо найти себя в природе, в своем лесу, поле, у реки, необходимо найти себя в своем родном городе или селе, в знакомом и близком кругу лиц, заборов и домов, необходимо найти себя в стихии родного языка, в быту и нравах, а дальше в жестах, походке, улыбке и хохоте. И самоутвердясь, должно возвести все это найденное до «всепримирения идей», и до эстетического универсализма, то есть возрастить горчичное зерно своей народной ясности до злака, дающего плоды и сень.

Музыка, поэзия, балет убеждают в правде утверждаемого. Я это же вижу в драматическом театре. Нужно раскатать в себе стихию народной воли. Нужно распечатать омертвевшие уста, которые бы заговорили свое.

* От portmaler (нем.) — портовый художник, мазила.

Опера и симфоническая музыка, танцы и архитектура только и сильны своей органической темой, порождающей сложнейшую композицию из простейшего и глубокого мотива.

Так театр, создающий аккорды актеров и невзвучающую музыку игры своих спектаклей, должен захолодеть правдой реальности, найденной в живом нутре художников данного искусства.

И опять Пушкин. Пушкин пишет о драме и театре, отвечая на мысль, на которой я остановил внимание читателя.

«Драма родилась на площади и составляла увеселение народное. Народ, как дети, требует занимательности действия. Драма представляет ему необыкновенное истинное происшествие. Народ требует сильных ощущений, для него и казни — зрелище.

Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством. Но смех скоро ослабевает, и на нем одном невозможно основать полного драматического действия. Древние трагики пренебрегали сею пружиною. Народная сатира овладела ею исключительно и приняла форму драматическую, более как пародию. Таким образом родилась комедия, со временем столь усовершенствованная. Заметили, что высокая комедия не основана единственно на смехе, но на развитии характеров и что она нередко близко подходит к трагедии.

Трагедия преимущественно выводила тяжкие злодеяния, страдания сверхъестественные, даже физические (напр. Филоклет, Эдип, Лир). Но привычка притупляет ощущения — воображение привыкает к убийствам и казням, смотрит на них уже равнодушно, изображение же страстей и излияния души человеческой для него всегда ново, всегда занимательно, велико и поучительно. Драма стала заведовать страстями и душой человеческой.

Истина страстей, правдоподобие чувствований в предлагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя»³⁹.

А мы смеем добавить — и от актера. Ибо все, написанное Пушкиным о драме, буква в букву совершенно необходимо хранить в душе драматическому актеру.

На самом деле, разве актер не находится неотступно в поле внимания зрителя, осуществляя то самое на сцене, что пишет Пушкин о драме.

Противно идти в воскресенье в каком-нибудь Винтертуре или Берне к вечеру мимо вокзала, когда бернцы и винтертурцы все в совершенно одинаковых галстуках и тройках, со своими детьми и женами, тупые, довольные и совершенно удовлетворенные Ausfug-ом * возвращаются, чтобы завтра стать на свой честный фабричный труд. Отвратительно в Берлине утром в праздничный день видеть, как берлинские честные семейства тружеников направляются в Grünewald ** с полным сознанием, что лучшего ничего нет, и это самое радостное воскресное употребление досуга.

Так же отвратительны таганский дендизм дореволюционной Москвы и жирная и сонная игривость московского кабаре.

Новая ложь, от которой едва к после-пушкинской эре отвязалась русская литература под напором фигуравшей жизни, с выползавшими на свет божий откупщиками, мужиками-кулачками и именитым купечеством — обуяла театр.

* Загородная прогулка (нем.).

** Букв. зеленый лес (нем.). Здесь — парковый район Берлина.

Развалившийся в своем apartment * купеческий сын среди эстампов, редких книг, макетов и старой мебели в чине режиссера эстетического театра никакими парфюмами не мог заглушить собственный запах Петрушки. И самый парижский жаргон не модулировал ярославской скороговорки, которая перла так же, как наследственные мозоли и задранные носы.

Maskenparad ** был такой же уморительный в двадцатом веке, как по наблюдениям автора «Бригадира»⁴⁰ в «осьмнадцатом».

Я всю эту речь повел к тому, что театру нужно очиститься. Не напрасен бунт во внутри и не напрасно прошлое русского театра.

Все достижения театральной техники запада существенны. Но тем ли блеснет русский театр, что воспитает молодых артистов в духе акробатики и биомеханики⁴¹. Тем ли, что заставит их читать текст нараспев, тем ли, что будет их тянуть на интимно микроскопическое дробление страстей.

Нет и нет.

Эта неоглядная равнина, этот безудерж, страстотерпение, тревога и подвижничество — разве не найдет своих форм в искусстве актера, разве из этих бездн нечем заразить народы и народы, чтобы умчать в свой мир фантастического преобразования. Для этого есть силы и в русском репертуаре, и в русской натуре, и в русской природе, и в русском быту и поэзии. К этому нужно звать русский театр, этим заклинать русского актера.

Натура и техника

Вчера на кладбище Девичьего монастыря⁴² я сидел недалеко от могилы Вахтангова. Солнечные пятна играли на могилах и на желтых опадающих листьях берез.

Ко мне подошел человек в сером пальто, сухой и бритый, похожий на Мейерхольда или на какую-то птицу.

— Вы имеете отношение к театру? У вас такое лицо, — спросил он.

Я ответил, также обратив его внимание на то, что и у него лицо бритое.

— Смешно, — продолжал он, — вам проводить время на кладбище.

Я посмотрел на этого партикулярного господина с картонным носом Полишинеля⁴³ и как бы складывающуюся в ящик для деревянных кукол его фигуру, на проницательно птичьих глаза его и тоже подумал о странности его прогулок между крестов.

— Вы печально настроены, — продолжал он.

Я не ответил.

— А я вот, — опять заговорил он, — прекрасно себя чувствую в таких местах. Фарс, комедия. Все, извините меня, забывается-с и достаточно преподлым образом. И почему, в сущности, непозволительно именно поэтому показывать язык. Так сказать, в самом прямом смысле показывать красный, слюнявый язык. Нельзя, видите

* Квартира, апартаменты (англ.).

** Парад масок (нем.).

ли, искажать, придавать любое, игривое значение совершенно достойным, почтенным, апробированным сюжетам. Я держусь другого мнения. Я вот, знаете, хожу по этим могильным местам, действительно встречаются совершенно печальные физиономии, только ведь это от своего рода нерешительности.

Прах, труп, ничего нет. А пойдите, послушайте, что за чепуху поют-с нам. Панихиды-с, слезы, рыдания-с надгробные, свечечки. Изволили обратить внимание, какие процессии, чин богослужебный? Смешно и глупо, точно в театре. Я, извините, не выношу драматических представлений. Чепуха! Кому это нужно время терять? Ходят по сцене и притворяются. И притворяются-то не искусно, да и не нужно по положению вещей, искусно-то им притворяться! Все равно поверят. Изволите обратить внимание, сколько раз актер за сезон, так сказать, без притворства, без лицепрятия «живет»? Вы спросите, полюбопытствуйте. А это, знаете ли, не мешает ни сборам, ни репутации. Поверят. И главное что — не поверят, да и не верят, а так сидят в зрительном зале и притворяются. Надувают друг друга. Актеры почтенную публику, а почтенная публика — актеров. Чепуха. И кому это нужно? Я так, знаете ли, полагаю, что все это от черта. Уверяю вас. Что вы на меня так посмотрели? Это его затеи. Вы извините меня за фигуральность выражения. Мне так легче изъясняться, а вы человек театральный, и мой, так сказать, метафизический слог усвоите. Ведь это ему нужно, чтобы мы все жили, так сказать, недействительным. Я, знаете ли, не про то, чтобы жить от воображения, так сказать, от богатства фантастического ума, а просто-таки ему нужно, чтобы мы жили не фантастическим, не воображаемым, не мнимым, хотя бы глубоко поверив в это мнимое, а чтобы жили мы, как во сне: знаешь, что снится, а продолжаешь участвовать во сне, и сам не знаешь, зачем продолжаешь, и не можешь перестать. Все недействительно, несущественно, безразлично и непрерывно. Канитель. Вот, знаете ли, на драматических спектаклях, я так понимаю, подражают подобному. Я достаточно понимаю, что таковое подражание подобному действию может в теории или даже практически быть пресуществлением личности и положений. Только это ведь, как заповеди блаженства. Это предмет для грезы человеку в этом роде, если он сидит-с и слушает-с. А строго говоря, что это? Комедиантство, фальшь, притворство, обман, истинно, что оно бесовское наваждение, глаумотворство и пакостное занятие. Вы обратите внимание, что происходит на сцене, да и со зрителем. Взрослые, вполне вменяемые люди представляются, что видят то, чего не видят. Да чего и не видно, что и видно-то быть никогда не может, потому что актер, оттого он и актер, что он представляется. Ему самому иногда кажется, что он не представляется, а так для него есть на самом деле. Но он до того изолгался, что даже, изволите ли видеть, доводя себя до искренности, он себе самому лжет. Вы изволили обращать внимание, что ныне самоновейшие догматики сценического искусства совершенно справедливо разумеют в так называвшемся до сих пор творческом акте артиста, воплощающего образ на сцене, — технический процесс, производственный процесс. Совершенно остроумно и очень верно. Вы мне докажете: что Певцов ⁴⁴, — душу играет? Ничего подобного. Вы знаете Мейерхольда? Он весь этот вздор отрицает, отменил-с, уверяю вас. У него технические задачи.

Конструирует ревность из движений, напряжений, поворотов, так сказать, корпуса, головы. Ей-Богу. Очень правильно. Ведь не придеретесь. Кто кого за нос водит? Кто шутит? И когда шутит? Теперь или прежде? Докажите, что Мейерхольд издевается, докажите, что высунул язык, докажите, что не по системе. Почему у Станиславского по системе, а у Мейерхольда кривлянье? Я, знаете ли, того мнения, что если, так сказать, механизация, так выше, лучше — уверяю вас — лучше расстаться со всем старым хламом и начать снова от хвоста; изволили обращать внимание, как мартышки на хвосте вертятся? Какая ловкость, гармоническая, так сказать, прелесть природы. Если уж так, я — знаете ли — за то, чтобы начать сначала — от радостей зоологического мира, кувыркком. А что же, извините, путать конструктивизм, философские посылки к игре актеров, монументальные сочинения-с и мастеров иных планов в понимании, так сказать, содержания искусства? Нет-с, что ж смотреть в пустые зрачки актеру, что ж слушать фальшивую музыку его тонов, что ж утомлять себя пластикой, какой кого мать наградила. Один, знаете ли, потрясает унтер-офицерской ладонью, другая-с, изволили наблюдать, движется наподобие, знаете ли, примерщицы из магазина готового платья, обращали внимание, такие модные девушки бывали с изломом и грацией — а они, извините, в трагедии пребывают, в пластической монументальности. Вы настроены выслушать музыку сердца, извините, старомодное словоупотребление, вы пожаловали прослушать Бахову фугу, а вам-с ее на полтора-рублевой скрипке воспроизводят. Тона нет, дешево-с. Не прикасались душевными содержаниями эти люди [к] тому прекрасному, что заключается в действительном произведении, во всяком подлинном произведении красоты. Их души не резонируют. Бутербродные-с существования. Извините меня, это у меня так. Я, знаете ли, актера не могу себе представить иначе, как наспех с бутербродом и две-три шуточки, а если актриса, так, как вам сказать, какая-то она для меня вся запудренная, все запудрено и зияет только глаз тусклый со стеклянным блеском, как осколок от пивной бутылки. Нет-с, совершенно прекрасно обратиться к первобытному, полинезийскому. Вот перед Вами материал, — кто они, что они, лишь бы, как по рекрутскому набору, удовлетворяли параграфу. Все на месте? Голос есть? Произнесение ясное? Очень приятно! — А там конструируй, технически обучи приемам и да здравствует физкультура!

Татлин ⁴⁵ из стеклушек, старых гвоздей, спичечных коробочек, оберточных бумажек построит великолепную композицию, а в ином театре сконструируют из командированных «Гамлета». О каком духовном содержании «Гамлета» или о каком духовном содержании командированных толковать, когда, честно говоря, конечно, так называемый актер-воплотитель ⁴⁶, полгода протолковав о высоких материях, непременно предрасположенный к самопроявлению, как к недействительному существованию, будет симулировать, а зритель, зная и видя это, будет все-таки сидеть и делать вид, что не замечает его симуляции, то есть, тоже будет симулировать. И в этой фальшивой среде можно ли отрицать никому не нужную ложь, на которой все построено.

Конечно, долой, так сказать, затхлую ветошь старого театра, и если поновому — чудно, так это, уверяю вас, от нерешительности.

Я остановил своего собеседника и обратил его внимание на то, что мне послышалась в его заявлениях как бы некоторая тоска.

— Тоска?! Извините, — злобно продолжал он. — Тосковать можно о прекрасной природе, вот-с Европа и Америка, они, так сказать, старомодны-с. Изволили обратить внимание, там успех имел душевный, или, можно сказать, задушевный театр, припоминаете «Задушевное Слово для детей младшего возраста» (он хихикнул), душевный, художественный театр. Почему? Потому что обуял их машинист, фокус-покусник Рейнхардт ⁴⁷, обуял скетч, обуяла театральная трансформация. Несутся, видите ли, дирижабли, автобусы, подземные, окружные, электрические дороги, мелькают колеса реклам, миллиарды огней, мелькания и пересечения, встречи и авантюры, вихрем несутся печатные листки и пестрые плакаты, а в зрачок немигающий, не дрожащий от лихорадочного темпа, в зрачок, изливающий ровный свет Ориона, взглядеться недосуг. Вот и тоска. А хочется и невинность соблюсти и капитал приобрести. Нет, ты в одно поверь. Если дребезг, если расщепленность на тысячи кусочков единой целостности, так уж не тоскуй. Зачем тебе далекое небо, звездное величество вселенной, я так понимаю. А вот приехали скифы, заныла зурна, забушевали в их сердцах русские метели, застонали болотца и степи, и полился странный скифский свет из глаз в долгих паузах. И заплакали. Вспомнили ⁴⁸. Это у Тютчева:

Мир бестелесный, слышный, но незримый,

Теперь роится в хаосе ночном ⁴⁹.

Припоминаете? — к природе потянуло, в простоту, бродят и мертвыми очами ходят, извините, увидеть Микель Анджелову натуру. Хотя присосаться к корню природы, вернуться в ее лоно, учуять голоса стихии, шелесты, созерцать величество. Я так понимаю, что этим напоен, так сказать, русский реализм. Я не умею, знаете ли, плавно выражаться, предмет требует описательности, только я того мнения, что когда Щепкин простовато так трактовал в письмах о своем искусстве ⁵⁰, он это именно имел в виду. Оттого такое совпадение имел с Гоголем. — Таким образом, я и продолжаю: тосковать могут они-с, старомодные, а мне что ж тосковать, вот она природа-то, или опять взять, к примеру: ваша фигура! Я человек цинический. Может, в вашей крови и поет зурна, только вы преодолеть можете. О чем плакать? Ничего не вышло так, будет этак. Гордость надо иметь признаться! А мы можем. Все разобьем, все и вырастим. Может, у Мочалова в иной раз и звенела побеждающая красота внутренней силы, мощь правды его сердца, а что ж скрывать, убедились во лжи хранящих традиций, начнем с хвоста. Я так понимаю, что все средства хороши, если есть внутреннее видение, если есть на что опереться. Ведь вы, полагаю, тоже того мнения, что нельзя безостановочно махать руками по воздуху и потрясать его бранью, нельзя безнаказанно для дела, если ты не мартышка и чурбан, кривляться и делать вид, что в кого-то или во что-то поверил, а внутри остаться сверстником учеников приходского училища. Извините, может, вы иначе, только я полагаю вредным разрешать публиковаться малоуспевающим, прошу прощения за старомодное, так сказать, училищное выражение, лишь потому, что неутомительно с фотографическим лицом быть в позиции «чего изволите». Впрочем, в плане мудрого промысла, может быть, они нужны, чтобы смести всю скверну? может быть, эмблема

их метла и песья пасть? Страшно для меня одно, чтобы не вошел на сцену дребезг, разложенье, страшно, чтобы за мелкими, только что изгнанными аксессуариками не вошла плоскостная расщепленность сцены, а вслед за нею и параллельно ей расщепленность и дребезг актерской техники. Извините за фигуральность выражения, но взгляните, как в солнечных и фаллических культах просто и монументально представляется тот внутренний опыт, то в природе почерпнутое, из природы льющееся, на что настраивает солнце. Вы извините меня за эту мою фантазию. И пусть называют это божественным, так как это выше всего, что можешь себе вообразить. А во что, в какую басню и дребезг вылилось все это? Для моей фантазии, извините, это — бес, бес и ложь. Вот я хожу на богослужения: и огоньки, и позолота, и ризы, и ляганье кадила, и кованые поверхности сосудов, и многогранность — все в дребезге, — и нет покоя и величества, нет духовного простора по смыслу слов, все механизировали, все приспособили, все преобороли, и бес хохочет и глумится, а перепуганные, боязливые не смеют его хулить и приемлют. Не так ли: не из условных ли движений, не из условных ли жестов передвижений, пересечений, возгласов и переходов творится действие и совершаются, извольте видеть, некоторые акты драмы. И все на глумотворстве. Ну, а если бы взглянули на режиссерскую, сказать бы, партитуру пьесы. Пересечение движений, пересечение тонов, шумов, возгласов. Тоже, извините, некие марши комплексов психических и физических. Именем чего, позвольте Вас спросить, обработаны сии перемещения сил. Я понимаю, театр стремится, даже хочет подражать игре, так сказать, сил, в нем потребность как бы пользоваться ограниченностью объемов сценического пространства и масками лиц, и изломами сценической арены, в нем потребность сюжетами играть, подражая игре природных сил, трагически, комически, не все ли нам равно. Игра во вселенском масштабе: силы носятся, крушатся, пересекаются, сочетаются. Этому зрелищу отдается зритель. Вот игра природы, вот игра природы, как она дана первозданной — но дан только человек, все в нем, ибо не знаем ничего, кроме него и его опыта. Так на него и опереться! Тогда игра взглядов и психических напряжений, если актер стал фантастически зачарованный, если он духовно вонзился в тайну производимого. Тогда, извините, возможен гипноз над залом зрителей, тогда немотствующая тишина внимающих. Тогда, извините, нет разговора — условное или реальное. Самое реальное дано, как символ, все усваивается, как самосущественная реальность, как обязательно реальнейшее. Вся условленность действия актера открывает ему его *подбытие*, и он начинает в этом *откровенно* жить, преодолевая вещи, условность каковых тогда забыта. Тогда нет места развращающему дребезгу, тогда нет мишурной расщепленности, тогда каждое драматическое сочинение, таящее в себе *подбытие*, есть материал для исполнения. И нет места лжи, а значит нет беса и его бесовства. В моей фантазии техника, как тема запада, в моей фантазии отказ от цинического отчаяния, от внутреннего опыта, от своей правды мастера, своего зрения художника преодолена-с. В моей фантазии, извините за слог, тяготение к стихийной природе, к вечному, пусть казусно звучит шершавый слог, но натуральное-с дано, как оно есть. Я вас утомила фантазией, это осенний воздух действует располагающе; при том столь артистическая могила. До свиданья.

Он исчез в воротах ограды. А я смотрел, как осыпаются кладбищенские деревья.

Бутафория улицы

Если вы сядете в трамвай, или еще лучше, если вы сядете на лавку на одном из бульваров и станете внимательно переводить глаза с одного прохожего на другого, и если в вас есть хоть капля играющего воображения, вы внезапно почувствуете себя в совершенно фантастическом, совершенно волшебном царстве.

Если вы что-то, когда-то читали о том, как это бывает и было у кого-то во время революции, так это вам покажется таким бледным, бескровным и безвкусным, что вы восхищенными глазами станете перебегать любопытно и жадно с предмета на предмет, с физиономии на физиономию и с костюма на костюм.

Разрушенные дома, выбитые стекла, особняки с роскошными подъездами, из которых выходят странные люди, одетые в случайные и не по ним сшитые костюмы, монастыри, из окон которых распевают граммофоны, заклеенные снизу доверху рекламные заборы, автомобили и дворцовые выезды, с полувоенными, полустатскими, мрачными и наивными, европейски побритыми и бородатыми, нестриженными спецами и партийными.

Женщины в головокружительных мехах и жемчугах, в умопомрачительных чулках и башмаках, женщины в валяных шляпах, солдатских шинелях, в сапогах и с деловыми папками. Белые кони трубачей ГПУ и бабы на извозчичьих козлах ободранной пролетки. Колокольный благовест и тысячи свечей в окнах соборов и церквей, и красные грузовозы с красными гробами, с красными стягами, с толпой партикулярных оборванных музыкантов, с чинными рядами процессии.

Яркая краска, еще незнакомая, веселая и совершенно свежая, СССР-ских домов и хилая гниль церковных флигелей с мезонинами.

Лица — суровые и свирепые, ясные и веселые, азиатские и американские, бесчисленно еврейские, сытые и умирающие. Шляпы, картузы, обутые ноги и босые, пальто и пелеринки, башлыки и шали, дубины и оружие. Самый смелый и фантастический декоратор, самый крайний костюмер не смел бы. А мы вот так.

И кто бы вы ни были, войдите в пивную, в университет, в вокзал, в совет — и вас озарит такое, что прежде чем вы начнете рассуждать, вы узнаете — вот как монтирует Революция.

А на сцене? — Я молчу о чем-нибудь другом, я только о монтажке. Я молчу также и о том, чтобы повторять — зачем те же костюмы, те же заборы, те же бульвары, вокзалы? Вовсе нет. Пусть как раз не те. Но в театре нет ощущения того, как монтирует Революция, ее монтажка на улице. И совершенно все ровно, левый фронт или левый угол левого фронта, театр с традициями или театральными штампами, театр академический или торгующий.

Если нужно форму угадывать, усекать, аберрировать, кастрировать, это — как раз напротив тому, то нацепила, чем определилась и на каком фоне заиграла Шекспиро–Лопе-де Вегава улица нынешней Москвы.

Если нужно нахмурить чело, вонзившись взорами в эпохальность и строгость стилия, или любоваться эстетическим колером или гармонией тонов, то и это как раз напротив тому, что импровизирует улица.

То безудержно тревожное, что валило с ног Дмитрия Карамазова в Мокром⁵¹, то, что звенело и гремело Гоголю в его тройке, то, что голосило в ночи и ветре у Тютчева, что сорвало Медного Всадника, вздернувшего узду, как взволнованное море русской стихии, природы, натуры, имеет свой колер, свой пафос и свое выражение. И горько, когда тут же, где тонет в этом море сам, словно в бреду себя одевший костюмер и декоратор, такой же, как мы все, на улице, на фоне столь стихийно спланированной декорации, он же в своей мастерской, на своей сцене вежливый наклейщик официозных облаток, смотря по месту службы.

Была к Революции страстность или боязнь, была неприязнь, но для России она ее, ее духом вынесенная, ее страданьем испытанная. Вот она для зрячих смонтированная — вся тут. Нет на сцене ни сатирического, ни патетического к ее музе.

А русский народ, не разбирая, что называется, прет по улице, вместе с музой, а декоратор зажмурился и под руку с костюмером пробирается по стенке ощупью. Скучно...

Воображаемый некролог, прочитанный Всеволоду Мейерхольду поздней январской ночью 1923 г.

Всеволод Мейерхольд был гениален.

Но, будучи гениальным, он, как и многие, которым сопутствовал их гений, не был ни понят, ни оценен, ни даже узнан теми, кто почитали себя его сторонниками. Впрочем, это вытекало из особенностей его природы. Он избрал себе такую маску, которая лучше ассимилировала его с теми, с кем проводил он время, и потому его считали «своим» те, кому он показывал язык и строил такие гримасы, какие мог с серьезным лицом и грустными глазами строить только он, по существу, замечательнейший юморист и сатирик.

И лишь немногие наслаждались его дарованием создавать сумасшедшую путаницу, грандиозный карнавал без масок и костюмов, но театральный и блестящий, если б посмотрел на этот карнавал Гоцци или Гофман.

Весь вид и облик Мейерхольда... нет, — вся замечательная жизнь этого замечательного человека была, как бы сказать, сделанной. Теперь мы исполняем печальную обязанность без влияния его живого обаяния говорить о нем, мы невольно видим перед собой его картонную фигуру, картонное лицо, длинный картонный нос и плотно закрытые, как у обезьяны, грустные веки.

Правда, мы не слышим его грудного, печального и так подстроенного, словно все интонации, чуть подмигивая, манят, голоса.

Его выразительнейшие руки были, как бы сказать, нарочно «сделанные», нарочно придуманные, нарочно присаженные так, чтобы махать ими небрежно и артистически, вызывая образ картоннейшего персонажа на кукольной сцене.

Мейерхольд умер, переходя в грань, наиболее страшную для мастера изысканной техники, каковым он был.

За все стадии своего театрального пути — его атрибутом было являться на сцену с горбом полишинеля. Какие печальные глаза, которые так видели, что заставляли

себя быть таким потому, что таким быть прекраснее. Я, может быть, позволяю себе некоторую игривость выражения весьма простой моей мысли, а именно — Мейерхольт привносил внутреннюю осложненность сценического истолкования пьесы, влюбленный в красоту трагического уродства.

Он одарен был собирать лучи в фокус той призмы, которая разлагала на основные цвета все переливы эпохи или мгновения, которыми он увлекался.

О! это бывало не просто, да и вообще Мейерхольт был труден России и русскому театру, не театру творившему, мнимому, не доведенному, тревожному, идеально мыслимому и идеально воспринимаемому, а театру фактически существующему во всей его действительности: с действительными зрителями, актерами, критикой, музыкой и декорациями.

Мейерхольт был положительным утверждением искусства сцены, стремясь к обаянию формальной стороной этого искусства.

Он был представителем совершенно чистого типа сценического творчества, без философского колпака. Сценическое творчество давно возбуждало в нем желание поверить его алгеброй. Строго различая необходимость особых психических оснований для актерского или режиссерского творчества, он все ближе подходил к установлению формул чистого опыта, чрезвычайно дорожа методом разложения конструктивного произведения в творческий режиссерский или актерский план. Впрочем, оставшиеся после него неопубликованные работы со всем огромнейшим режиссерским аппаратом при тексте пьес облегчат установление основ чисто научного отношения к изучению и направлению театрального творчества.

Грань, в которую он вступал накануне своей совершенно неожиданной смерти, была вне поля зрения его современников.

Мейерхольт сценически мыслил очень эпохально, но чувствовал эпоху, связанную стилем, ускользающим от вульгарного наблюдения. В сущности, он искал сценического стиля жизнеощущению и почти не находил средств выражения в актерском творчестве, а потому по большей части опирался на художника или музыкального сопроводителя.

Позволяя себе не совсем ясное выражение, я бы сказал, что сценического Мейерхольт, Мейерхольт мэтра сцены, отличала иррациональность женской психики при законнейшей определенности женской физиологии.

При всей его духовной бесполости, он в чудесной бесчуждности мира был женское проявление театра, был его музой, мужской Афродитой сцены.

В его сценическом произведении, порождаемом от поэтического, содержанием было само действие, а вовлечение в невольное соучастие с действующими должно было бы в последнее время разнообразнейшими массами и конфигурациями актеров, предметов и шумов выводить воспринимающего из плана быта в план бытия.

Мейерхольт не любил трудного языка и, выражаясь просто, детски просто, был труден.

Он шел поперек межей, по только что поднятой целине пробужденного тревогой с запада русского искусства. Поэтому в его художническом лике отразились самые беспокойные десятилетия русской поэзии, музыки и живописи. Его следы крепко

отпечатались по нивам, где он шел, и — знаменательно взаимоотношение Мейерхольда и взволнованных десятилетий русского искусства. То обстоятельство, что Мейерхольд очертил вокруг себя круг, внутрь которого попадало лишь то, что несло на себе знаки театра, тем интереснее делало каждую заметку, им заносимую. В нем жила исконная особенность Гофмана, Флобера и Герцена скоплять в себе богатство увлекавших культур и своим существом вводить в единое кольцо, как бы напоминая собой, что некий Ульрих фон Гуттен⁵² продолжает разъезжать по свету.

Составляющие подробное жизнеописание Мейерхольда непременно отметят, что в нем весьма цельно отразилась психология интеллигентного донкихотства со всеми положительными и отрицательными свойствами.

Образованность с «полунаукой», причастность к Западу с поприщем Запада, кумироглумление с почитанием учителей. Его журнал — журнал Доктора Дапертутто «Любовь к трем апельсинам», — самый полный отражатель его самого и мейерхольдовского корня в театре⁵³.

И если покойный мастер, на первый взгляд, не оставил по себе школы или театра, то это лишь мнение того, кто заключает по первому взгляду или впечатлению. Все, буйно зреющее в огороде русского театра, осеменилось от Мейерхольда. Теперь, прогуливаясь невидимой тенью по сценам криволиких театров, Мейерхольд вздыхает, проклиная бледный и слабый язык, которым пытался он выразить всю глубину и значительность посетивших его идей, язык, соблаздивший малых сих, ибо его застенчивость и высокомерие слишком часто заставляли его при жизни разгуливать в маске, которую принимали за черты благороднейшей физиономии Ивана Ивановича, в котором пытались узнать Мейерхольда. Вообще, Мейерхольд был существо фантастическое и лукавое, живи он в более суеверное время, в нем сейчас бы признали черты фланярующего беса, представляющего на потеху ярмарочной публики черт знает что, одурачивая и издеваясь для своих инфернальных целей.

Поэтому ли или по другим причинам, но почтенная русская публика, кроме нескольких неопитов дурного тона самого последнего времени, не переносила Мейерхольда и считала святейшей обязанностью своей быть неумеренно буквальной ко всему, что говорил, писал или показывал Мейерхольд.

В отношении к нему раз и навсегда было решено не признавать его языка сценического и текстуального и применять метод восприятия всего им создаваемого по руководствам для средних классов средних школ.

Мейерхольду было не только отказано в праве заявлять об его находениях и утверждениях, но было отказано в праве отрицать признанное. Так, по крайней мере, это отмечала журнальная критика хорошего тона.

В ответ на это Мейерхольд организовал длительные карнавальные дни во всероссийском масштабе, став во главе театрального управления Республики⁵⁴. По взгляду пишущего некролог, это было, как и попытка создания I Театра РСФСР⁵⁵, наиболее выразительным актом из всей фантастической деятельности покойного.

В нескольких строках некролога, где хочется скорее отозваться на безвременную кончину гениального художника, не место касаться очень трудной проблемы взаимо-

тражений русской революции и Мейерхольда. Достаточно сказать, что покойному была достаточно известна картина провинциальных и столичных театров десятилетия, лепетавших или облыжные фразы об искусстве или пребывавших в самом нескрываемом покое на предмет разыскания целей и задач, и прислушиваясь только к ритмам кассы. Все дикое, что возымело право на самопроявление, кинувшись в театр, тотчас же самопроявилось в годы революции, и из фантастического зрелища печальной незначительности Мейерхольда создал представление, которое не мог бы вообразить ни один массовый режиссер. Актеры и театральные директора давали представления, турниры и бои друг другу, кооптируя неопитов и сами образуя ряды процессов театральных карнавалов. Как и всякий карнавал, и этот кончился свалкой, т. е. совершенно театрально и по замыслу режиссера, дав доиграть маскам совершенно искренно их интермедии. Кое-где в глухих переулках Республики, ничего не понимая, кто-нибудь усердно исполнял клочок киносценария, задуманного Мейерхольдом, не ведая, конечно, что это их исполнение, умное или безумное ловление ритма революции, каковой слушал Мейерхольд и каковой в формах существенных, крепких, смелых и совершенно ответных всему, что дает нынешнее жизнеощущение, он переливал в постановках за «Мистерией-буфф»⁵⁶.

Нет разницы между Мейерхольдом с портрета Головина и Мейерхольдом в красном шарфе в толпе фантастически обутой и фантастически одетых жителей свердловского общежития. Мейерхольд в Александринке, Мейерхольд в Зоне⁵⁷, Мейерхольд, разрешающий «Шарф Коломбины»⁵⁸ и Глюка⁵⁹, Мейерхольд в Херсоне или Мейерхольд на заседании в бывшем дворце Марии Павловны Петроградского ТЕО — в нем ипостась мятежа, криволичия, юродства Бога ради, если его и нет. В нем могучая и страшная стихия страха узреть подобие, жажда нахождения единственного, неподобного, того, что порождает тревогу и призрачность действия, оттого такая страсть к маске, оттого такая горечь в улыбке и смехе его.

С величайшим почтением к скончавшемуся и не оцененному Всеволоду Мейерхольду, мы, однако, не можем не заметить, что покойный обладал одним лукавым даром, он убеждал себя и иных в неограниченной власти актера быть самозеркалом, уметь уловить в задуманном отражении своего лица чужую психику. Он исчез, но уловил задуманное отражение, он психически вдавил его в художественное сознание. И этот лукавый дар его властвует над людьми его искусства.

Режиссерские заметки о «Грозе» Островского (к постановке в Московском Драматическом театре в 1923 г.)

О драме, о сцене, о страшном суде над сердцем, сгорающем в грехах, — обо всем этом я пишу. С одной стороны, о тексте Островского «Гроза», с другой, о том, почему и как я избрал пути для воплощения на сцене этих размышлений о «Грозе» параллельно с работой актеров.

Когда я узнал из рассказов Бориса, Кудряша, Шапкина, Кулигина и Дикого о Калинове, когда я хорошо узнал Кабанову и ее семью, я совершенно убедился в том, что

для всей ее семьи, да, пожалуй, и почти для всех жителей Калинова, случившееся с Катериной останется лишь нанизанным в памяти и далеко не потрясающим, не нуждающим передумать: прав или не прав порядок жизни, которого они держатся.

Но сначала к прочтению самой пьесы. Я вижу искусно положенными одна на другую две пелены, дающих впечатление единой ткани пьесы.

Нижняя пелена, — с величайшим знанием человеческого сердца написанная обыкновенная история в русском семействе в уездном городе, обыкновенная история, где для яркости выписаны старинные обычаи и обстановка в купеческой среде, где самый этот уклад жизни поволжского городка обезличивает. Рисунок этой нижней пелены: или грустный русский пейзаж — кулигинская красота, или аксаковская семейная хроника. Из уст Кулигина и Катерины льются тихие, ласковые, робкие и стыдливые речи, живописующие красоту дивную, но заключенную в сердцах особенных и странных людей. Незначительность и молчание пронизывают калиновскую жизнь. Рисунок этой нижней пелены исполнен простодушия и бесхитростности творца. Богомаз мог придумать такой фон и рисунок. Те же скромные люди, которых бережно и любовно описал Глеб Успенский, те же улочки и переулочки, в которых незаметно проходили уездные люди Лескова и Щедрина, и даже такие же смешные, раз такова черта русского писателя, чтобы любимое не восхвалять, а высмеять — оттого они такие чудаки, нелепые, уродливые, распяленные в этом православно-татарском краю. Жестокие нравы в нашем городе, — вздыхает Кулигин. Что он грустит, всхлипывает, поучает Бориса? Пятьдесят лет смотреть на Волгу, пятьдесят лет вдоль заборов и запертых ворот по вечерам, когда понесется аромат с лугов, плестись по переулочкам, любясь далекими звездами, где нет ни разврата темного, ни убегают от матерей ликующие девушки. С высокого берега открывается Заволжье, как ровное поле-степь, а сюда ползут леса, и на гребне горного берега православный и вместе азиатский город.

Верхняя пелена покрыта совершенно иным рисунком. Нет в ней ни хмурости, ни обыкновенности, а затканы по ней какие-то знаки грозы и греха. Все шепчут о грехе, все соблазняются, все не свободны, и даже тревожные сердца, предчувствуя искупление и свободу, грешат.

Верхняя пелена расшита символическими узорами. Как бы разверста стихийная жизнь в противность той, окованной в ризы ничтожно будничной, которая расписана была в рисунках нижней пелены, как бы разверста стихийная жизнь природы, любви, самовластья, безудержа, богобоязни, и сгущена эта стихийность в удары грома. Грозой раздражаются силы, стонущие и дремлющие в природе и человеке, невидимые, странно предположимые в этих незначительных, неприглядных людях, в этой кулигинской природе. Неуклюже торжественна его природа, замкнутая в себе, не приемлющая в свое лоно человека, не напрасны для нее строфы Державина ⁶⁰ и вместе ласковая, как потревоженная и скошенная на сторону необъятными мыслями, детская душа Кулигина. Символические разметы рассыпаны по верхней пелене на протяжении всей пьесы.

Вы уже не следите за чертами быта и правдой душевных событий, вы уже не зачарованы мастерством автора правдиво и любовно пояснять прелесть знания вся-

кого человеческого сердца, не зачарованы тем, что для великого мастера главное, первое — изобразить все, что перед лицом его, ибо для него нет героев и вторых лиц, ибо его задача всех увидеть, понять, принять, всех оправдать и осветить, как все освещает солнце. Нет тишины и созерцательности бытописца. Напротив, в верхней пелене тревога и разметанность в поведении лиц, совершающих мистериальную службу, мистериальную драму.

После краткого вступления, как бы от сна потревоженных жителей Калинова, после как бы в разных тембрах прозвучавшей той же мелодии, дающей характеристику Калинову, у Дикого и Феклуши в их проходных партиях, после как бы веселого scherzo * первого квартета и двух лирических тем Бориса и Кулигина, вступает тема Грозы — греха.

Говорит ли Кабанова с Тихоном, говорит ли Катерина с Варварой, говорит ли барыня, — переводя то, что они говорят на режиссерскую партитуру тонов, страстей и движений, нельзя не увидеть во внутреннем ходе драмы размет автора, символизирующих присутствие в мире греха и грозы. Все грех: и нельзя не согласиться с Катериной, с барыней, с Варварой, говорящей о барыне, и с Кабановой, что душе и натуре человека предстоит тяжкое испытание обойти ложь; жить по любому чину — и не уйти от греха; идти к свободе и совершать преступления, ибо грех и преступления висят над человеком, ибо так хочет Бог, ибо такова проблема мира. Разве не права в своем лиризме предчувствий Катерина, разве не божественно сделана экспозиция трагедии в рассказе о юности Катерины? Это признание тихого, нежного сердца, юродивого для мира, как сердце Сергия⁶¹ или Франциска⁶². Кто она для мира? Кому нужны и доступны ее тревоги в мире, строго размеренном для порядка? — И Тихон, растерянный, как душа на страшном судилище, стоит перед Кабановой, охраняющей заветы, чтобы молодые не шли на покор и на смех, — нет своей воли! Страшно дожить до того срока, когда новое станет старым и непременно тем же, всегда неизменным, а старики перемрут, и бывшие молодыми станут охранять «порядок» против новых молодых, — вот они тяжелые времена, о которых шепчутся Кабанова с Феклушей.

Второй акт начинается своего рода *adagio* **, но вступают Катерина и Варвара, и как бы разметанные нити, долженствующие свиться в клубок преступления, собирает сама обреченная на жертву героиня. Непроизвольно легко вплетается воля Варвары по своему вкусу и смыслу жить вольной и буйной, и, однако, осужденной прийти к выводам Кабановой, потому что и Кабанова ее приемлет, видя себя в ней. — «А мне что? Поди! Гуляй, пока твоя пора придет. Еще насидишься».

И снова тема греха-грозы. Как молит Катерина Тихона лишить ее своей воли, взяв с нее клятву! Как страшна погибель, когда у себя затаила ключ Катерина! И на каждой странице, до последнего слова, все грех и грех.

* Пьеса в живом, стремительном темпе, иногда игривого, шуточного характера (*ит., муз.*).

** Здесь: медленная часть дуэтного танца, сопровождаемая музыкой напевно-лирического характера (*ит. муз.*).

Если первый акт темнеет только к концу, а вначале — тихий, ясный, как бы медленно пробуждающийся от сна, то второй акт весь построен на прислушивании и беспокойстве. Тревога вползла в эти низкие сводчатые комнаты. Может быть, это каменный первый этаж двухэтажного дома. Да это, впрочем, все равно, Островский не наметил в ремарках, какая это комната. Мне ясно одно, что в этом доме чин монастыря, мне ясно, что внутренне здесь так же нескладно жить уютом, как было бы нескладно обставлять уютom церковь; все, куда ни повернись, занято иконами, чудовищными и вовсе не близкими душе, не проливающими бальзам на раны сердца и совести. Серо и сыро в этом склепе, где все для икон и чину, а не для человеческой воли и не для личности, которая не вольна, бессильна сломить этот давящий порядок. Во втором акте все прислушиваются: Феклуша и Глаша, говорящие об отъезде хозяина — «надолго? Нет, не надолго»; Катерина и Варвара, пока Кабанова, запершись, точит Тихона, как ржа железо. Катерина с ключом, Варвара, тихонько говорящая о том, зачем постелют постели в саду, чтобы ночью спать в беседке. Эта тревога прислушивания Катерины к себе разрешается в третьем акте грозovým предвестием; и это слышится в исповедании Кулигина, Бориса и мрачном «верую» Кабановой, в тяжких беседах с Феклушей и Диким. Мраком покрывается сцена: и густые кусты, и деревья сада, и дикий забор глухого переулкa, и слепой фонарь, и нависающая надо всем церковь, и завалинка у косых ворот, — все тонет во мраке придавленности к земле.

Обреченные по ней бродить, как скоты, искушаемые и боязливые, заглушающие поклонами и молитвами перед грозным Богом или тиранством, заглушающие слезами невидимыми и неслышимыми, заглушающие пьянством.

Сцена в овраге построена геометрически. Кудряш начинает ее песней и кончает песней. Любовью опылено, как росой, каждое слово. В основе, две вариации на две темы, сгармонизованных так, что лейтмотив сцены не замирает ни на мгновение. И снова на верхней пелене единой ткани «Грозы» появляются знаки греха. В первой кудряшевой песне сквозит символика любовного эпизода Катерины и Бориса, еще до появления той и другого:

Как жена-то, жена мужу взмолилася,
Во скоры-то ноги ему поклонилася,
Уж ты, батюшко, ты ли мил сердечный друг,
Ты не бей, не губи ты меня со вечера.

А дальше о неминуемости загубить Катерину говорит Кудряш, о горе любви говорит Борис. Катерина говорит, что не замолить ей никогда этого греха, что он ей камнем ляжет на душу. И в конце ее же слова: «Не жалеи, губи меня. Коли я для тебя греха не побоялась, побоюсь ли людского суда? Говорят, даже легче бывает, когда за какой-нибудь грех здесь, на земле, натерпишься». Итак, жертва принесена, и четвертый акт, по ходу мистериальной драмы, весь покрыт по верхней пелене ткани разметами, знаменующими неминуемость возмездия, покаяния и искупления. Все, что говорят, будто случайные прохожие, о расписанной когда-то по стенам картине страшного суда, все, что говорит о грозе Дикой, о том, что она нам в наказание посылается, чтобы мы чувствовали; Варвара о катерининой тревоге; барыня, Кабанова и Тихон, — все, — это как бы ирмосы о грехе. И вот гроза символически, — покая-

ние, и вот символическое поправление плоти и неистовые вопли и тихое исповедование, исповедь Катерины. Душа Катерины преобразилась, пресуществилась и в пятом акте вознеслась. Так и говорит Кулигин: «Тело ее здесь, возьмите его; а душа теперь не ваша: она теперь перед Судьей, который милосердней вас».

И последние слова Тихона, как комья о крышку гроба: «Хорошо тебе, Катя. А я-то зачем остался жить на свете, да мучиться».

Узор верхней пелены явно говорит о том, что мученичество было послано, дабы найти свет и смысл, который был заложен в вечно девственную душу Катерины; через страдание дано блаженство, и оно оправдывало любовь перед Судьей, который милосердней тех, кто обязал погибнуть Катерину. Это предстало Тихону в его взъерошенной душе.

Пятый акт и особенно монологи Катерины по узорам верхней пелены — причастные стихи блаженной и изливающейся и приносящей на зрителях жертву страдания Катерины. Это величайшие слова русской трагедии, мистерии любви, но приведенной к тихости созерцания, тишине молитвы, являющиеся достоянием русского гения и страдания русской женщины. И русская туманная весна, и раскосая и степная татарщина, и православие, и терем, и повадливость русской речи и песни, язычество воплениц; неоглядные степи и непроходимые леса, трясины и дрягвы, пелены снегов и теплое дыхание волжского ночного ветра; юродивое нищенство и молчаливое подвижничество, вселенское и затворническое.

Итак, самый текст заставлял меня видеть две пелены, но не мешал он видеть совершенно ясно и спокойно просто, как спокойно ясен язык Островского, нераздвоенные и несросшиеся из двух натур, чисто выписанные портреты лиц драмы. Но вот вопрос: и да не смущает он, кто бы его ни задал.

Островский преимущественно изображал быт, даже винили его за то, что в пьесах он описывает быт, повествует; что он избрал своим героем быт подобно Гоголю, избравшему своим героем смех. Забелин⁶³ определяет быт, как историческую природу человека, которая дает себя знать во всех событиях, во всех переломах, во всякой борьбе.

Быт — это то, что накоплено опытом, та житейская мудрость, то освященное, что лежит в области бессознательного данной среды.

Нужно вникнуть в атмосферу чувствований и мнений, нужно увидеть глазами изображаемых людей их обиход, нужно уяснить себе их ценности, скрепы обычаев, рядов, черты обстановки и костюма, скрепы, связующие все в единую цепь звеньев — и лишь тогда прочувствован и понят, и лишь тогда ясно себе представлен быт.

Островский, передавая краски и линии изображаемой им жизни, выписывал детали, писал языком той среды, дух которой обнародовал. В своих пьесах он говорил и думал языком изображаемого им быта, он доводил свои образы и сцены до преодолевающих временное символов и шаржей, сохраняя свою молчаливую и вещь неподвижность, как бы одинаково для всех видимых форм.

Островский — художник, развертывающий перед зрителями столкновение живой личности с установленными на скрижалях житейской мудрости добродетелями или пороками. Доведенный до символа быт в каждой национальной складке развертывающегося действия показан обобщающе, и тем отмечено непреходящее в изменяющихся формах.

Поэтому в работе художника-декоратора меня интересовало такое его отношение к вещам, костюмам, гримам и природе, которое заставило бы зрителя согласиться сразу и безоговорочно с условностью декораций, однако не претендующих ни в коем случае на беспредметность и оторванность от природы.

Естественно, я интересовался, чтобы наивно построенные декорации: задники и две пары кулис, без пратикаблей, без рельефов, сослужили бы служебную роль, не намекая даже на иллюзию, однако сохраняя стиль театра Островского. Я настаивал на том, чтобы было показано переживание каждого акта в манере передачи природы, но убеждал художника понять и передать природу холодно и сухо. Мне представлялось, что отношение человека к природе, отношение человека к вещам и жилью вернее бы всего подсказал художнику для декоративной характеристики Поль Сезанн⁶⁴.

Из ощущения того, что единую ткань драмы составляют, однако, две пелены, я допустил два типа мизансцен. Работая с актерами в плане нахождения живой правды каждого слова, протягивая нити сцен и душевных ходов на протяжении всей драмы, я все же видел их как-то одиноко предстоящими на сцене зрителю. Мне виделось, что они естественно повернуты лицом к нам, следящим за развивающейся в них музыкой драмы, и что они какие-то оторванные, отставленные друг от друга, словно расставленные чьей-то невидимой рукой, выбранные автором из действующих, знаменуют целую плеяду. Их фигуры, платья, уборы и гримы казались мне долженствовавшими четко, как сделанные фигуры, выделяться на плоских фонах кулис и задника. И в этом плане я искал один ряд мизансцен, прошедший через всю пьесу. Потому я видел в массовой сцене только пять человек, т. е. ровно столько, сколько в тексте Островского говорящих из толпы. И, однако, их оказалось слишком достаточно и в четвертом, и в пятом акте. Я напому: выход Кабановой в первом акте, общую сцену второго и пятого акта.

Другой ряд мизансцен родился из глубочайшей интимности тех чувств, которые зарождали в двойных сценах лица один в другом. Эти сцены связывали двух предстоящих друг другу нитями, как бы выбегавшими из глаз; изливавшееся из глаз одного в сердце другого позволяло сделать тот жест, который отчасти знаменовал с ним совершавшееся. Они, эти двое, вонзались глазами, душа в душу, они, ошуренные как бы острыми углами, духовно соприкасались и были интимные и жестокие, может быть, усталые, может быть, больные, порой озлившиеся и на грани невладения собой. Так я понимал сцену третьего акта Кулигина и Бориса, так сцену пятого акта Кулигина и Тихона, Бориса и Катерины, и сцену второго акта Катерины и Варвары.

Я чувствовал, что люди, которых нашел Островский для того, чтобы над ними разразилась гроза, не случайно жители забытого Богом какого-то Калинова на Волге.

Если вообразить и представить себе совершенно ясно, как над этим маленьким городом, утопающим в садах, с белыми и цветными колокольнями, с запущенным жутким господским домом, может быть, окруженным заглохшим парком, по которому бродит старая барыня со своими лакеями, как над этим городом, чуть пестреющим по нагорному берегу широко разлившейся Волги, разразилась гроза неистово со зловеще свивающейся тучей, стихийным ураганом, принесшаяся из-за лугов, с бурей и громом,

то увидишь робких людей, затаившуюся на мгновение перед грозой обывательскую жизнь, увидишь великую правдивость чувств этих захолустных людей в грозе.

Если б Островский не приоткрыл тайн, если б он не позволил узнать нам из уст Катерины о ее снах, которые были настоящей ее явью, если б мы не знали, что шевелится в ее душе и чем одержима она с юных лет, что влечет ее в иную, свободную стихию, если бы не узнали мы в последних признаниях Тихона, что он не просто забитый сын и смешной муж, а открытый к приятию страдания, если бы не знали мы, что в крови Варвары живет буй * и тревога, не от похоти, а от кровавых соков любви, что Кулигин маньяк, может быть, в бессонные ночи слагающий строфы, переливая свои жестокие наблюдения, если бы не позволил Островский услышать одиноких признаний Кабановой об ужасе от мира сего, если бы не рассказал Дикой у ворот про свои муки и страсть к сладостному накоплению денег, если бы мы не узнали от случайно оставшегося наедине Бориса, как фатально, неведомо для него, грозно, бросила его, не готового, не мечтавшего о ней, любовь к Катерине, как заставила детски, светло, весело прославлять песни и свидания в овраге, — мы бы из прочего в тексте узнали лишь о простенькой жизни, простеньких людях, которые очень заняты соблюдением всяческих порядков, держатся твердо обычаев, исполняют в указанное время указанные деяния, а между этим чинным житием и заведенным порядком так жить иногда замечают, что и в их душе иногда скользят живые чувства, вдруг возникают думы. Простоватость и мизерность жизни без задач и вопросов совершенно очевидна из текста «Грозы».

Это тайна творчества Островского показать, как ясные простые люди совершают, изживая свою жизнь, великий подвиг, и это подвиг — пережить и перестрадать жизнь. И ничего больше.

Но какой эпиграф реет несказанным над пьесой? В этом разрешение, в этом, во всяком случае, сценическое разрешение «Грозы». Какова формула этих множественных сочетаний, слов, движений, лиц и положений.

Образ Катерины. Он так изумительно и совершенно написан, что, следуя букве текста, в нем можно найти оправдание самых различных путей обнаружить его. Катерина в первой фразе, обращенной свекрови, — тихая, правдивая, прямая («для меня, маменька, все равно, что ты, что родная мать») — Катерина, говорящая свекрови «ты», когда сын и Варвара говорят ей «вы»: Катерина рассказывает свои видения-сны, свою девическую жизнь, когда она не была *такая* как теперь, когда то, что было, *умерло* в ней, для того, чтобы переродиться в иное. Но ей снится, переродившись в плод, то, что цвело в ней в девичестве. Каталась бы она на тройке на хорошей, или на лодке, с песнями, обнявшись с тем, кто в видениях ее соблазняет и манит; в девичестве она оттолкнула лодку от берега после какой-то обиды и нашли ее на другой день уж за много верст — своенравная.

В ней — птичья душа, и во сне ей снится, что она летает, и наяву ей кажется, что, глядя с обрыва, она, если подымет руки, не упадет, а взмоет по воздуху; и во втором и

* Буй — сокращ. от буйный.

в пятом акте она говорит о том, что летала бы: то как птица, то как бабочка. Слышит она любовные речи наяву и во сне тоже, как птица — «словно голубь воркует» — говорит она. И смотрит она, и видит она, как птица. В третьем акте, придя на свидание, она по ремаркам Островского, до объятия не смеет поднять глаз на Бориса, не глядит на него, а слова сладкие, страстные, замирающие на устах, не позволяющие вырваться страсти, чтобы она не овладела им и ей. И в этом акте она, страстная и чистая, всегда девственная и в страсти, как и в пятом, когда она, как птица, поющая для себя, но и всем. Как птица, с птичьими странными и вещими глазами. Так у Островского в сноске сказано про первый монолог пятого акта: «весь монолог и все следующие сцены говорит, растягивая и повторяя слова, задумчиво и как бы в забытьи».

Если посмотреть в глаза птице, когда она поет, какая истома, какая странная страстность. И все существо птичье нахохливается, все преображается для песни.

Вот Катерина, она вся в полете, во внутреннем слушании, в остром птичьем зрении — и вместе девически детская, как боттичеллиева Мадонна с мокрым некрасивым красненьким носиком, наивно неведающая, что родила младенца-Бога, девственная Богородица, зачавшая от духа святого. Странная Катерина. Она не заметна в своей красоте, не заметна в доме. Какая она хозяйка, какая она жена? Она ничего не умеет, ни к чему не прилажена. Ей иное в жизни открыто. Она и преступление (грех) совершает для нахождения иного мира, для того, чтобы мир спустился на ее тревожное сердце. Она через любовь ниспосланную открывает себе содержание и смысл мира; но это ее тайна, этого никто не знает, только Бог. И она сама этого не знает. Это так с ней совершается. Для других она странная, с удивленными глазами, с удивленной улыбкой и бровями, как у Моны Лизы, с чистым и поющим голосом, ненужная, незаметная, чужая, юродивая какая-то, с лицом девочки, может быть, как Вера в тургеневском «Фаусте». И вообще меня не оставляло во все время работы сравнение Катерины и Веры из тургеневского «Фауста», о чем я много говорил с В.Н. Поповой⁶⁵, игравшей Катерину.

В «Грозе» ночь свидания такой же поворотный пункт драмы, как лунная ночь посвящения в актрисы в «Лесе» поворотный пункт комедии. Тут и там в простых словах и простых поступках скрыт некоторый чин.

Мне рисуется, что в этой бедной поступками и идеями жизни, в этой ровной, простенькой и гладкой жизни, скучной, «желтенькой» и незначительной, в основании заложено то же, что во всякой жизни — т.е. глубокая значительность. По отношению к страданию, по отношению к смыслу целого, по отношению к общему добру или правде, чему невольно служат самые незначительные и самые избранные. А раз это так, то в каждой драме не могут не быть минуты благолепного чина, как бы овеянного торжеством посвящающего.

Островский с непосредственным лиризмом написал сцену свидания в «Грозе», заключив в нее торжество разлитой в трагедии любви.

В Борисе, по тексту, нет ничего обращающего на себя внимание других женщин и девушек. Он скромный, лирический, незначительный человек, нечаянно излюбленный Катериной. На него пролила лучи своей светлой, жертвенной любви Катерина, потому что это должно было свершиться в жизни.

Он светлый, тихий, юный. Ему странно в этом городе, потому что и воспитание его и думы далеки от обстановки быта Калинова. Это несоответствие его к окружающим и полюбила Катерина, этот другой мир его души и его натуры и увлек Катерину.

Катерину поражают как Борис [так] и безумные слова барыни, потому что и она из другого мира, весь облик барыни, тихий и вместе грозный образ возмездия: шпаги и кавалеры, любовь и красота совращающая, романтический флер салонов, пустыньность и одиночество, — склонившееся над забытой могилой плакучее дерево, невнятные шелесты его листьев. Я толковал образ барыни, как музыкальный образ; в ее интонациях я слышал замирающие напевы «вечной памяти».

Задача сценического осуществления «Грозы» в целом — огромна. Совершенно ясно развертывается на глазах все действие. Все слова прямые. В них нет тайных извилин, нет двух значений. Задумчивая, не поражающая чудесами русская природа. Но и взерошенная, пьяная Россия, но и молчащая до иступления обетов, но и заключившая, хоть и в доступности и в простоте, некую тайну.

Можно ли не испытывать это актерам, исполняющим «Грозу»? — Нет.

Если романтизм — не историческое направление, если это особое философское жизнеощущение, очень широкое по возможностям вместить в себя, то ясно, что, чувствуя в Островском совершенно не романтика, нужно быть самому артисту романтиком, чтобы передать грань пустой мелкой и вульгарной жизни, как цветы бальзаминов и герани, и той жизни, которую однажды изживая, причащаемся тайн вечной свободы и духовного бессмертия.

Народная простота, русская стихийность заключены в людях, не ведающих ни места своего в мире, ни цены своей. Они как бы перед лицом некоего Судьбы или Правды, живущие в недрах той красоты, которая вдохновляла музу Островского, побуждая его написать трагедию о тишине тихих душ, возопивших однажды и замолчавших потом навсегда. — Зачем возопивших, зачем навсегда замолчавших? — Это как замершие уста усопшего, как тишина, дрожащая над Волгой, городом и всей жизнью, объята драмой Островского — «Гроза».

Франк Ведекинд

К постановке «Лулу» в театре им. В.Ф. Комиссаржевской в 1918 г.⁶⁶

и «Духа земли» в театре «Комедия» в 1924 г.⁶⁷

Есть интереснейшая книжка Nieten'a⁶⁸, где дан анализ всем произведениям Ведекинда, и драматическим, и лирическим; что касается до его театральных опытов у Рейнхарда и особенно в мюнхенском кабаре «Elf Scharfrichter»⁶⁹, где Ведекинд читал и инсценировал свои стихи из сборника «Fürstin Russalka» * и из томика «Die Vier Jahreszeiten» ** то у Ewers'a в его книжке «Das Cabaret»⁷⁰ довольно много внимательных размышлений о загадочном и вызывающем таланте Ведекинда.

Его литературная судьба находила живой отклик в немецкой газетной печати. Его не выносили прусские газеты, которые читались в годы его выступлений в бер-

* «Княгиня Русалка» (нем.).

** «Четыре времени года» (нем.).

линском, боннском и гамбургском порядочном обществе, «Frankfurter Zeitung» и «Кельнская газета» посвящали большие литературные фельетоны в 1906–1909 гг., где призывали своих читателей к борьбе с дурным вкусом молодых людей, покупающих сборники стихов Ведекинда, и особенно настаивали, чтобы родители и педагоги внушали молоденьким девушкам не ходить в театр, когда дают пьесы Ведекинда или, что совсем ужасно, когда в «Deutsches Theater» Макса Рейнхарда ⁷¹ играет сам Франк Ведекинд своих беспутных героев.

Филистеры южных немецких городов, где-нибудь во Фрейбурге или Роттенбурге, ничего не слыхали о Ведекинде; и в этих уездных захолустьях, не исключая и Карлсруэ, его пугались и качали головами, если случалось прочесть изложение какой-нибудь пьесы Ведекинда.

Не меньше сокрушались в сердце своем и немножко запоздавшие, правда, русские Катоны ⁷², увидевшие в сочинениях Ведекинда лишь инсценировку вопросов пола.

Сочинения Ведекинда (его стихи и драмы) приводят к мучительным выводам.

Человеческая жадность — изжить все действительное и кажущееся как можно полнее — сводится к чувственным наслаждениям. Люди жадно рвутся к богатству, погружаются в сладострастие и выплывают, если выплывают, измученные, истраив все силы, бесцветные и ненужные.

Ведекинд искренен. Он, нервный и болезненно-чуткий, день и ночь носится в вихре городского торжища, шатается по кабакам и циркам, торчит за кулисами и в ресторанах, сидит в редакциях, в приемных министерств. Он видит эти напряженные зрачки, усталые лица: одни с усилием и героизмом, другие по прихоти судьбы добились места на пире жизни — в городах, в столицах.

Ни мгновения спокойствия, события несутся со скоростью экспресса; то, что названо природой, естеством, преображено в искусственное и часто неискусно неискусственное. Там и возбуждение, кипучая жизнь и экстаз взмывают, как венгерский оркестр, когда уже давно спустилась темнота ночи. Горят электрические колеса рекламы, яркие шары фонарей и электрические экраны.

Одиночество и тишина еще страшнее в эти минуты, на чердаке ли девятиэтажного дома, когда дождь барабанит, точно на параде, или на каменной скамье городского парка, когда слышно, как падают красные листья клена или шелестит облетающий граб.

Эти темы Ведекинд замечательно развертывает в своих томиках стихов.

Жадность к жизни разбивается о ту самую природу, которую констатирует Ведекинд в человеке.

Он ведет нас к самому пределу человеческих вожделений. То, что человек скрывает от других и особенно от себя, но то, что культивирует жизнь городов, к чему тянутся люди, что они маскируют, что в умеренном количестве допустимо и принято — это все показывает Ведекинд в махровом цветении.

Общество называет людей, дошедших до полного проявления сдерживаемых инстинктов к наживе, к себялюбию, к славе, к власти, к вожделению похоти — преступными, ненормальными маньяками.

Ведекинд рисует со всей тщательностью натуралиста душевный мир этих людей. Он говорит о порочном и преступном, как о простом и обычном для тех, кто нарушает заветы и законы. И нам, читателям, нам, зрителям, страшно от того спокойствия, с которым творятся жесточайшие преступления, прикрытые приличием, освященные обычаем.

На творческом лике Ведекинды застыла улыбка испуга и ужаса. Она загадочна, эта насмешливая и вместе горькая, улыбка на лице, обращенном к сердцу своего современника. Величайшее явление цивилизации, горящий ночным заревом город, в своем главном создает атмосферу преступления, безумия, пустынности. Царит похоть, властвует пол, как корень вечной природы в этих каменных склепах улиц и площадей. На этих плитах великолепных могил творят свой танец мертвецы.

Читая Ведекинду, может быть, не следует ли крикнуть: Когда мы, мертвые, пробуждаемся?⁷³

Кто герои Ведекинды?

Цирковые гимнасты, сыщики, учредители темных притонов, опустившиеся светские женщины, авантюристы, случайно взлетевшие ракеты артистической богемы, поэты, художники, подозрительно нажившие свое состояние врачи и адвокаты, журналисты темной прессы, содержатели публичных домов, министры, арестанты, выгнанные из семьи девушки, гимназисты с дурными болезнями. Ведь это — клиника. Да и нет.

Плакат! Иначе не выразительна для читателя жизнь, увиденная Ведекиндом.

Никакая иная манера письма не способна заявлять о том, чем преисполнено его художническое сознание. Только плакат!

Драматические произведения Ведекинды — трагикомедии.

Ведекинд видит в трагическом комедию, которую люди играют, как в балагане.

В творчестве Ведекинды сочетаются манера письма для балагана, манера инсценировать, жить балаганными формами театра, и он же заставляет прислушиваться к своей музыке, которая сквозит из-за происшествий и катастроф.

Ведекинд певец современного Вавилона. Отчаяние охватывает его при виде того, что в сжигании жизни, что в калейдоскопе происшествий нет ощущения своей воли.

Кто друг, кто враг, кто, кому и зачем нужен?

Зачем спрашивать, зачем? Оставьте эти размышления слезливых пачкунов. — Некогда. Люди спешат, не борются, а дерутся, перебираясь по острым скалам через стремнины, они спихивают друг друга, они спешат куда-то все выше и выше, где может быть тишина, может быть блаженство, туда, откуда несутся все бурлящие потоки происшествий, где такие зеркальные озера спокойствия. Они лезут. Все выше, все опаснее дорога, все меньше попутчиков, но конца своего восхождения никто не видит. Все срываются, все погибают.

И это — жизнь.

Внизу черная мокрота пропасти смерти и молчания, от которого убегают люди Ведекинды, не желая говорить ни об одном «вопросе», не позволяя себе жить «ду-

шевной» жизнью. Никаких отражений жизни в душе, никаких обдумываний. Действование, участие в реальном предметном мире — вот чем переполнены люди Ведекинда. В них громко кричит инстинктивное в человеке. И, конечно, пол — страшнее и громче прочих инстинктов.

Но неверно говорить, что только пол. Пол кричит громче прочих инстинктов, страшнее заявляет о себе. Но не он один.

И кажется Ведекинду, что мир — зверинец, кажется ему, что люди только плохо дрессированные звери.

Он идет нарочно туда, где эта звериность жизни всего ярче выражена. Он изображает моменты, когда обычно прикрытое, чему придан благопристойный вид, вылезает наружу во всей своей искренней наготе.

Муза нового Вавилона — женщина. Но та женщина, которой без стыда и без вкуса наполнено воображение шумного Вавилона.

Нажива, авантюра, похоть, соблазн, легкость ко всему, беспринципность, недуховность, зияющая душевная тьма и пустынность, ликующая и утомленная плоть — вот музы Вавилона.

An hundert Weiber hatt ich wohl im Sold
Mit denen ich mein Gut und Blut vertolt,
Die schönsten Nymphen im modernen Babel
Und ich blieb leer, vom Scheitel bis zum Nabel.
(«Das tote Meer»)*

Таково признание поэта.

Муза вдохновляет самых страшных рапсодов растрафареченной жизни Вавилона.

Стоит взглянуть пристально в черты лица героя всегда той же «женщины», женщины в кавычках любой из плакатных мелодрам Ведекинда: будь то — «Дух земли», «Гидалла», «Цензура», «Ящик Пандоры», будь то — «Пляска Смерти»⁷⁴, «Пробуждение весны» или «Маркиз фон Кейт», «Камерный Певец» и «Оава».

Эти мрачные рапсоды — маркиз Касти-Пиани и маркиз фон Кейт, циники и истину люди без почвы — герои женщины Вавилона. Они герои только потому, что они следят с напряженным вниманием за собой, решив не выдать себя, обнаружив беспочвенность всего, что они строят в жизни. Гармония Ведекинда построена на смелых диссонансах. Мелодия его богата и разнообразна, ибо он, почти не обрабатывая, переносит в свои сочинения темы, услышанные в гуще жизни.

Театр Ведекинда — нагая действительность. В нем нет ничего головного.

Форма, в которую он облакает свои произведения, очень трудна. Оттого его форма так трудна, что многословность человека для Ведекинда способ, которым этот человек скрывает от другого свой мир.

* Сотни женщин было у меня,
С которыми я растратил свое добро и кровь,
Прекраснейшими нимфами современного Вавилона.
И я остался опустошенным с головы до пят.

(«Мертвое море». Подстрочный перевод с нем. Р.М. Доктор)

Люди Ведекинда говорят каждый на своем языке и о своем, душевно не слушающая партнера. Жизнь его людей предметна, вещна, полна событий. И о событиях и о предметах они и говорят. Все рассуждения их, собственно, не их рассуждения, а лирика самого Ведекинда.

Театр пока очень не гибок, чтобы передать такую трудную манеру выражать формой драмы жизнь. Но драматургическая техника Ведекинда далеко опередила писателей, которых легко играть и, особенно, которых легко воспринимать зрителю, да еще такому зрителю, который не любит читать грязные книжки.

Ведекинд до мелочности подробен в зарисовках костюмов, обстановки, гримов, которые он помещает в ремарках.

Но сами действующие лица об этом не говорят, об этом не думают, этого не замечают. И потому жизнь, полная вещей, изукрашенная прекрасной обстановкой, отделкой комнат — пуста. Вся эта отделка не для чего. Люди не хотят ее. Так нужно. Это не вкус хозяина своей жизни и утвари, а шаблон номерной роскоши отеля.

Пестрые костюмы, разнообразие физиономий не делают этим жизнь полнее и интереснее.

Наоборот, все это лишний повод убедиться, что внутренняя бедность героев балаганного действия так вопиющая, что вся эта причудливая пестрота физиономий и костюмов — попытка спастись за пестроту театральности и маскарадности, скрыть свою духовную убогость.

Этот парадоксальный драматург — Франк Ведекинд — непочтительно возвращает билет на право входа в мастерскую строительства вселенной.

Он, подобно философу и натуралисту Отто Вейнингеру⁷⁵, приводит неуклонно к идее о самоистреблении. Ведекинд чистый художник — он неистово создает картину за картиной жизни, в которой человек трезвый и сознательный спекулянт.

Смертельно пусто в такой жизни. Это — апофеоз беспочвенности героев ложной цивилизации без мечты и романтики, апофеоз вешней, железобетонной, электрической цивилизации, далекой от природы кастальского источника, прозрачного и чистого.

Разве можно жить с таким камнем, давящим душу, разве выносимо дышать такой атмосферой, этими гнилыми испарениями Вавилона?

Я не знаю острее поэта-драматурга для театра наших дней, который бы в фокусе сцены собрал раздражающие лучи, отброшенные и тусклой лампой подпольного фантаста, чердачной Сандрильоны, и тысячи огней роскошных люстр мюзик-холлов, и цветные огни экзотических фонарей, изысканных салонов.

Каждый поэт овладевает предметом, рождая свою форму. Изучателям новой драмы Франк Ведекинд задал задачу понять то, что он увидел в жизни, разобравшись в трудной форме его письма, ибо если будет почувствован и понят ритм языка его, ритм действия и живущие во внутри каждой пьесы фигуры психологических отношений, станет доступной та жизнь, которую Ведекинд увидел, раскрыл и бичевал.

Театру же он завещал инструментовать свою музыку, услышанную в жизни, театру он завещал сыграть душевную музыку диссонансов.

Магия и шарлатанство

Я имею в виду поделиться своими сведениями и некоторыми выводами, делаемыми мною уже несколько лет по мере того, как в работе практической, на сцене, становится яснее все то, что я теоретически предполагал, занимаясь прошлым театра, обрядами и записями того, что принято называть волшебством.

Должен предварить, что я совершенно объективно рассматриваю факты, которые мне служат материалом для некоторых выводов. Мистический элемент я принимаю, как акт, как психическое состояние сознающей, а следовательно, воспринимающей души.

Я не могу не начать с того, что если войти на сцену и, прохаживаясь за сценой, достаточно трезвым взглядом взглянуть на внешний вид всего этого сооружения и всех атрибутов сцены, то необходимо отметить впечатление перенесенности и приспособленности предметов иного обихода для некоторых целей, чем те, ради которых они на сцене, что невооруженному глазу не ясно.

Тьма сцены — прежде всего не может не обратить на себя внимание. Вариации световых полос, снопов и линий, особо расположенных в разных уровнях сцены, группировкой ламп, — новое обстоятельство, которое нельзя не заметить. Система занавесов и подчеркнутая значительность складок и подхватов, арлекины и портал, так или иначе трактованные, в профиль, непременно напомнят погребальный катафалк или церемониальный балдахин. Живописные пятна и мазки на декорационных холстах, дающие оформление пространственных масс, отношение пропорций разлагающегося на части сценического пола к точкам и линиям кулис и падуг также нельзя не заметить. Я думаю — не надо перечислять, помня, что я ничего не сказал о костюмах и париках, — этих воистину как бы тронутых тлением вещах бутафории, если положить их на солнечный свет, их, как бы принесенных из прокатного магазина или антикварной лавки, запечатлевших на себе следы прикосновений многого и многих.

Словом, можно ли отрицать, что пока еще не вслушиваясь в содержание слов, произносимых актерами, не вникая в тембры и силу их голосов, а только смотря за развитием их действия по сцене, планировочно перемещающихся и соотносящихся конечностями (руками, ногами, головой) к граням сцены (рампе, кулисам, полу, падугам, заднему занавесу), — уже видишь ясно вычерчивающиеся линии, ясно видишь те фигуры, которые вычерчиваются в воздухе, благодаря действию актеров.

Мало того, на сцене так размещены предметы (т. е. вещи), — и гораздо интереснее, когда они на репетиции служебного характера, — что и пространственное и психическое отношение к ним дает не только особую линию поведения душевного, но линию перемещения физического.

Таким образом: на прямоугольнике или на трапеции сцены возникают вертикальные и горизонтальные конфигурации линейного и объемного характера, которые в силу законов сцены требуют особого психического заполнения специфическими и весьма условными актами, заставляя людей особого рода и по своим психическим особенностям и по воспитанию своего тела, голоса и лица пресуществляться.

Но чаще — одного человеческого голоса бывает недостаточно, и к конфигурации тонов и тембров человеческого голоса конструируется конфигурация шумов или тонов, издаваемых инструментами.

Попадая в этот мир сложнейших влияний зрительных и слуховых, внимающий не отдает себе отчета, что творится с ним, когда он бессознательно воспринимает эту, поистине космическую игру некоторых точек и линий, каковую в любой момент может графически, с полной точностью воспроизвести режиссер. Но внимающий наивно полагает, что он, сидя в театре, находится во власти фабулы, за которой следит, не зная, что он растлеваем или целым воздействием всех сил театра, чаще всего и сильнее через особое состояние душевное и физическое (т. е. игру) актеров.

Я все время молчал о тексте драмы или партитуры, транспонируемых в действие на сцене. Ясно же, что с формальной точки зрения и текст драмы и текст партитуры, в результате анализа, дает план, который, отвечая архитектонике и стилю произведения, понуждает в нем заключенное как бы вещество поэтическое превратить в вещество сценическое, причем необязательно инициативу передать солисту, а может быть оркестру, может быть хору, может быть в отдельном случае декорации, рельефу, свету, каким-то массам, цвету, но и одному или нескольким актерам. И, следовательно, опять на глазах внимающего новые и новые превращения единого, неделимого, цельного от начала и до конца в спектакле, тождественного тому, что динамически заключено в тексте.

Кто же не знает, как точно учитывается каждая порция в алхимической кухне сцены. Как спокойно расчетливо вымеряется все трехмерное ее пространство, как точно рассчитана каждая вещь, стежок костюма, звук, лампа и полоса загримированного лица.

Какую же цель ставит себе не только сцена для зрителя, но и сцена для себя самой в этой точной, кропотливой, математически точной работе?

Вызвать иллюзии? Имитировать? Учреждать камеры душепрочтения или духовидения?

С начала и до конца всего театра, с его ответвлениями в обряды и празднества — нет.

Оттого в нем, по существу и очень серьезно говоря, пребывает в новом смысле для нас, но по существу в прежнем значении магия, — что театр служил и служит игрищем жизненных процессов. Как жонглер играет бутылкой, шариком и флагом, учреждая в порядке хаотическое, так на театре, в его гранях всех сил жизнь играет, как в капле солнца.

Слово «магия» я позволил себе приложить к обиходу театра, не наивно пользуясь термином, взяв его из арсенала старых слов, для иного прежде применявшихся, а теперь легко заменимыми какими-либо более подходящими. И не для того, чтобы указать этим словоупотреблением на намерение применить в театре магические приемы, извлекши из старинного репертуара пьесы, где участвовали маги на потеху ныне скушающему зрителю. А потому, что театр магически проявляет особого порядка процессы, когда их откровенно, т. е. театрально показывают со сцены. Можно скрыть, можно не захотеть театру себя театрально проявлять, тогда его силы не бу-

дут перемещаться, и жизнеощущение, взятое в театральном аспекте, не проявится турниром театрально-сценических сил. Совершать же эти акты люди умели тогда, когда, все взвесив, отмерив и обсудив, они отдавались особым состояниям, каковые до момента разъяснения их рассудочной выкладкой давали удовлетворение, доставляя особое познание; разрешаемые же рассудочной выкладкой, отходили в прошлое, как суеверие или смятение перед иррациональным и подсознательным, но новое накаплилось, и совершалось то же и так же, сохраняя неизменную тождественность отношения духа к миру.

Вот эту неизменную тождественность отношения духа к миру через состояние тревоги, смятения перед игрой сил в жизненных процессах, вонзил в себя магический кристалл театра, ибо магия его в выведении сознания зрителя из житейского плана быта в план бытия всеми средствами, какие дает живой мир, облекая все в любые формы, рождая все явления и состояния. Но как и когда заставлять разнообразно, но в чем-то и неизменно тождественно, воспринимать предметы и явления, — это от магов и магии и — простое и постоянное, что влечет в театр внимающего.

Слово *mag* филологически, как известно, имеет давнюю историю. Санскритскому *mah* соответствует древнезвендское *teg, mag, mug*, клинописное *magush*, греческое *μάγος*, латинское *magis* и русское *могучий*.

Господствующая идея слова — внутреннее величие и могущество, сила мудрости и знания.

Магия всегда понималась, как тайное искусство вызывать с помощью сверхъестественных сил, главным образом, при содействии духов, явления, идущие вразрез с современными представлениями о законах и силах природы. Она распадается на мантику или искусство предсказывать будущее и оперативную магию или магию в тесном смысле слова, это — искусство мудреца, подчиняющего себе силы, которые обыкновенно люди считают сверхъестественными и с их помощью вызывают явления, которые для обыкновенных людей имеют характер чуда.

В прошлом магического искусства маги, не шарлатаны, считали для себя естественным все то, чем они занимались, умея комбинировать силы, которыми располагали, и учитывая запросы, с которыми шли к ним люди, исходя из своего понимания сил природы. Так, например, воспитанные в арабских университетах или под их влиянием и Альберт Великий⁷⁶, и Рожер Бэкон⁷⁷, и Арнольд из Виллановы⁷⁸ слыли за чародеев, но сами понимали свое дело так, как значительно позже формулирует Каспар Шотт⁷⁹ в сочинении «*Magia universalis naturae et artis*», 1657.

Он пишет: «под натуральной магией я разумею надежное и глубокое познание тайн природы, так что, когда становится известным природа свойства, скрытые силы, симпатии и антипатии отдельных предметов, то можно вызвать такие действия, которые людям, не знакомым с причинами их, кажутся редкостными и даже чудесными».

Читая эту выписку, легко различаешь две стороны: существование некоей теории, которая в сущности безразлична теперь для нас, потому что в большинстве она построена на особенностях суеверия и существования некоей деятельности, чем и была

магия. Проще говоря, собирая в фокус как бы некоторые лучи, как бы снопы (лучей) сил и воли, создавались навыки, добытые опытом, применявшиеся к некоторой стороне психики, к той стороне, которая слабее всего защищена, жаждущей восприятий от пределов, не исследованных наукой, близких темам религии, любви и искусства.

В синкретическом периоде старинного театра, так же, как в представлениях малокультурных народностей Сибири, островитян Океании и негрских племен Африки, магические приемы и приемы драматической игры были тождественны.

Нельзя не отметить три признака театра, когда бы этот театр ни существовал и у какого бы народа мы его ни наблюдали.

Эти признаки: очерченность, подъемность и масочность.

Безразлично, круг ли хоровода греков, бушменов, негров, индусов или славян, пересеченный ли эллипсис античной сцены, прямоугольник ли средневековой английской сцены или французской эпохи классицизма, — всюду действие протекает на очерченном пространстве. И мало того, эта условность очерченности пространства, на котором протекает действие, понуждает к особым приемам, совершенно условному выражению душевных состояний. В старинном театре это видно четче, чем в современном: условность выходов, а part, монологи в публику, ощущения у актеров новизны места действия, изменение времени при условии сохранения всей прежней видимости и внешности лиц и обстановки. Стремление к иллюзорности возникало в момент отступления актеров от первоначальной зачарованности их законной условностью границ действия. Они, посвященные и тайные до черты, в которой работают, как и персонажи в цирках, где и животные себя чувствуют подчиненными воле спектакля на очерченном пространстве, так и у малокультурных народностей в праздники посвящения в «возрастные классы» — тайны спектакля на очерченном пространстве; выходя за магическую черту, они сливаются с присутствующими зрителями.

Подъемность представления должна быть понимаема двояко. С одной стороны, просто говоря, должен быть подъем, возвышение, на котором происходит представление или, если нет искусственного или естественного возвышения, то люди, избираемые для действия — выше, краше остальных, более того, они должны часто стать на подъем, на котурны, на [н]оски, ходули, они должны быть больше обычного человеческого роста. Не напрасно это отмечает Гомер, говоря о богах и героинях, не напрасно это показано на фронте Парфенона.

С другой стороны, в представлении есть всегда подъемность в смысле духовной подъемности, пафосности. Пафос всегда живет в творчестве актера. Кто бы ни представлял: средневековый актер, античный, малокультурные жители Полинезии, центральной Африки или Азии, у всех пафосность произнесения, выклики, особые патетические движения имели место. Оттого такие представления для передачи чувства подъемности, патетизма сопровождалась музыкальными инструментами. Чтобы громче и сильнее раздавалось состояние приподнятости, употреблялись барабаны, флейты и, наконец, сосуды, наполненные водой для резонанса и силы разносящихся интонаций. В каждом отдельном случае техника данного театра предусматривала, когда пользоваться каким инструментом, причем это техническое пользо-

вание переплеталось ритуальным порядком, принятым в каждом отдельном случае по особому поводу.

Конечная цель — выведение зрителя или сопричастующего из его обычного состояния, изменение его психики для целей, тающихся в представлении, — была ясна на более ранних ступенях искусства театра.

Теперь, пользуясь теми же средствами, то же в сущности проделывая, но утонченнее, хотя отрицают подлинную природу того, что в корне и в глубине театра гнездится.

Обращаясь к масочности театра, я не буду повторять совершенно известные и понятные сведения о том, что в старом античном театре трагическая и комическая маска — обязательный атрибут представления, что маски употреблялись в процессиях и шествиях Египта и Вавилона, что маска сохранилась в средневековом театре, отчасти перейдя в грим, что лицедеи *commedia dell'arte* в существе различались масками своих лиц, что «масколуводство» это — признак комедианства старой Руси, что у «скоморохов» предполагалась «харя», что Пролог при въезде Анны Баварской, обращаясь в стихах к толпе, имел маску, наконец, что лицо актера, лицо циркового артиста непременно должно быть сделано в характере костюма, парика и внешности всего места действия, т. е. перелицеваться. Маска в прямом и переносном смысле слова стала неизбывным атрибутом театра, потому что явно говорила об изменении, об исчезновении обычного в магическом круге необычайного. Лицо, фигура и самый рост должны вызвать те образы, которые становились новой жизнью в магических перипетиях, которые собирались смотреть зрители.

В заклинательных книгах по мантике характер жеста, движение, произнесение, своего рода акробатика, облегчающая нахождение состояний, соответствуют жесту, движению и акробатике театрального мима или фигуранта с переродившимся жестом и движением, смысл и цель коего забыта теперь.

Балетные пантомимические упражнения и элементы движений и танцев, мертвые в современной драме, имеют прямое отношение к вещам, предметам и линиям, точкам и складкам ограничивающего пространства сцен, взятых под углом зрения магического опыта.

В сочинениях *Oneirokritika* Артемидора ⁸⁰, переизданных Hercher'ом, описываются обряды оракулов в Орасе, Амфилоха и Мопса в Киликии ⁸¹ и Асклепия в Эпидавре ⁸². Эти обряды, хождения, поклонения, простираания рук, позы, танцы и вибрации голосов имели отношение к предметам, употреблявшимся в обрядах, элементы которых перешли в обиход театральных вещей, укрепленные средневековым театром и средневековыми процессиями.

Кельнский и миланский праздники «Трех путников», «Трех шефов гостиниц» для бродячих актеров и вообще землепроходов — Каспара, Мельхиора и Бальтасара, сопровождавшиеся сложнейшей театральной церемонией, до истечения половины XVI в. праздновавшиеся 6 января, были посвящены трем магам, волхвам, пришедшим из-за Евфрата поклониться в Вифлеем младенцу ⁸³. Этот спектакль 6 января носил на себе черты аккадийского церемониала, церемониала халдейских магов с аксессуарами восточных культов.

Цюрихский «Праздник ослов»⁸⁴ из периода средневековой духовной драмы, по существу, фаллического характера, когда на осле, ведомом по улице во главе процессии и клириков, провозилась красивейшая девушка, изображавшая Богородицу, ввозимая с ослом к алтарю собора, святая и вместе с тем дававшая начало и повод циничным, святотатственным актам духовенства у алтаря, дароносицы, светильника, где сталкивалась стихия плоти и похоти со схимой аскетизма.

Эта драма, как и драма «Праздника дураков» в день первоученика Стефана⁸⁵, требовала облачения дьяконов и поддьяконов в скоморошью «круту» (балахон), в костюм с конусообразными фалдами, как лучи солнца, с фаллической шляпой будущего арлекина, с бубенцами, круглыми, как солнце или яйцо, с употреблением семи- и девятигранных кубиков на лентах, позже употреблявшихся в комических париках, а еще позже вошедших как пятно на лбу циркового клоуна и, наконец, ставшего налобником или продолжением лба у париков особого типа — глупого доктора, шарлатана, нотариуса и т. д.

Употребление трех дверей задника и трех выходов всего старинного театра и ранее — единственного законного для театра кубического стола, теперь выносимого только в цирке, а кое-где даже с той магической попоной, которая сохранилась в цирке и погребальных процессиях, как орнаментальный элемент на епанче кукольного театра — это все законно употребляемые аксессуары магии и театра.

Спектакль *Narrenschiff*⁸⁶ XV в., разложившийся в бесчисленные народные и искусственные комедии, имел в своей основе «кола», колесо фортуны, весьма подробно описанное в книге «*Jeu d'amour*, гадальной книжке XV века»⁸⁷, а также в «Гадальной книге пророка и царя Давида»⁸⁸, книге, пришедшей вместе с отреченными книгами в Россию через Югославянские земли и Византию, но через западное Средневековье от Востока.

Подвесные занавески в первых кулисах (в теперешнем мертвом портале) старинного театра, те же занавески шатра, элемент магического кабинета законного устройства, в разрезе подобного катафалку колесницы погребальной процессии. Шнуры и кисти переднего театрального занавеса, разрезы и планы сцены, особенно разрезы вертикальных планов соответствуют нужности хождений, движений и размещений в культовых действиях, когда необходимо присутствовали маги или их заменявшие лица из духовных, а позже представлявшие актеры. Замечания и наблюдения в «Трепетнике»⁸⁹, книге, преследовавшейся, заключающей в себе предвещения по трепетанию разных частей тела, русской книге, прототипы которой, указывает Беккер в сочинении «*Die bezauberte Welt*»⁹⁰, в огромном количестве в Западной Европе: в этой книге технические замечания о сопровождающих определенные душевные состояния трепетаниях рук, ног, бровей и т. п., замечания, перешедшие как руководства к самым юным теоретикам актерской игры Давгалевскому⁹¹ и Рикконию⁹².

Оставляя все эти примеры, я хочу сказать, что в основе театра, каким бы он ни был, заключен и магический скелет. То, что изображается на сцене, технически всегда обсуждается, очень рационально разлагается, но по существу оно всегда иррационально. Будут ли показаны, как теперь модно говорить, производственные процессы на сцене, будут ли показаны переживания, в основе своей все слагающиеся из касаний, прикосновений, пере-

сечений линий, глаз, жестов, декораций, вещей, света, групп и звуков. Эти касания и пересечения необычайно кинетичны, они рождают однообразные по законам периодичности и повторяемости положения и дают все новые содержания для разнообразнейших психик, т. е. происходит то, что дают музыкальные сочетания или состояние влюбленности.

Театр таков. Но меньшинством он принимается таковым. Чтобы театральность его, чтобы магическая суть его принималась вульгарным сознанием, необходимо шарлатанство, подмена, ловкое преподнесение того же в сущности, но обычным способом. Как только приближается мастер к театру, он становится в магический круг, и путей ему два: или признаться и показать свое лицо мага, или обмануть и шарлатанить. То и другое ведет к одному: магия сцены пресуществляет зрителя. Но не всякий смотрит целомудренно на наготу. И актеры, и зрители равно стыдятся духовной наготы театра, возлюбив прикрываться житейским хламом.

А.П. Зонов
Бог Лар⁹³ театра

Аркадий Павлович умер, когда в Москве не было никого из его друзей. Умер в больнице, в угловой палате старого деревянного корпуса с темными потолками и стенами. В окна второго этажа глядела сырая и темная зелень самых скучных и беспризорно вырастающих деревьев — ясеня. Около койки и скорбного листа Аркадия Павловича сидели его ученики. Было, как мне показалось, когда я его видел в последний раз, нечто торжественное в его фигуре и движениях. Спокойствие и серьезность были разлиты в чертах лица и выражении глаз. И побледневшее лицо и руки молчаливо говорили, что он лежит на лоне смерти.

И было, столь постоянное в его жизни, несоответствие тому мудрому и значительному, что наполняло его существо, в житейском обиходе, который окружал его.

Всем, его знавшим, он был особенно дорог своей близостью тому, чему нет имени, о чем нечего сказать, что невыразимо в словах, но что живет в искусстве, беспредельно владея человеком, если он посвящен в тайны его.

Умирая, он протянул руку, словно наполненную чем[-то], и, закрывая глаза, сказал: — На, возьми.

Торжественная тишина северного леса и недремлющая чуткость и настроенность тихих северных рек, жившие в душе Аркадия Павловича, как залог непрерывной связи с природой, его стихийной связи с родным ему вотяцким захолустьем, — так оскорбительно в последний раз в жизни были окружены больничной вонью и тусклостью.

И лицо его, отчасти говор, носившие следы этой языческой полулесной, полуболотистой окраины, были всегда побеждаемы при жизни лучистыми, как из глубокого светильника горящими глазами — прекрасными, потому что по ним можно было разгадать, как знал и чувствовал он красоту и как любил искусство.

Я вижу его входящим после лета в Театр-студию имени В.Ф. Комиссаржевской, загорелого и обросшего бородой, в каком-то неопишемом костюме, прибывшего на

репетиции, всегда опаздывающего по причине рыбной ловли в Карауле⁹⁴. И Федор Федорович Комиссаржевский, и студисты, и актрисы, и знаменитый Федор, страж и привратник театра, все обнимают,жимают руки, целуют, острят, все шумно с визгом и хохотом приветствуют. Аркадий Павлович улыбается, как-то конфузливо поводит бровями, похрипывает и говорит что-нибудь вроде:

— Так, как-то, было... Рыбачил...

Или вспоминаю его фигуру последних лет. В рыжих высоких сапогах, в потертом коричневом пальто, в маленькой, некогда синей, фуражке, с хрипящей трубкой изпод порыжевших усов, в одном из холодных помещений при театре последних лет. И снова вокруг него венок молодых, улыбающихся лиц и философствующие споры начинающих актеров и какие-то два-три замечания Аркадия Павловича, какие-то его только ему присущие реплики, от которых еще жарче загораются споры. Нельзя вообразить себе его вне мечтателей, энтузиастов, чудаков, нельзя вообразить себе его в хорошо устроенном, сложившемся, с традициями театре. Вечный путник, Аркадий, скептик, мечтатель, фантазер и вместе такой пронзительно чувствующий актерский быт и театральную библиотеку, и бутафорию, верный своему патрону, так же поклоняющийся трагическому, иногда бравший на себя роль Геннадия⁹⁵.

Многим он сказал:

— Ты выйдешь на сцену королевой и сойдешь со сцены королевой, так и останешься⁹⁶.

Поздно ночью на актерской пирушке, где-нибудь у театрального парикмахера на свадьбе, или на смоленском рынке, в комнате актера после премьеры, взволнованный вином и речами, взбудораженный в рое воспоминаний о Вере Федоровне⁹⁷, в рое воспоминаний о годах борьбы у Мейерхольда в провинции, Аркадий Павлович был тем опаляющим душу огнем, той высоко горящей звездой, которая манит, влечет и руководит.

Он был обязателен, он был интимен дружно живущему театру, как домового его, как бог Лар.

И вот все те же лица. Нет одного Зонова.

Кончалось лето, и все, что приносил с собой из мудрого своего молчаливчества перед лицом природы Зонов, он как-то понятно для немногих спрядал в причудливые нити, из которых он ткал таинственные пелены театрального искусства.

Он был молчаливик, любовный созерцатель и действительный служитель сцены.

Он ни для кого иного не совершал своего служения, кроме Бога, которого знал всем существом своим, тайным и дремучим, как бор или болото стоячее, туманное.

Как его родина, вятские леса и сочные логи, как его вязкая по берегам река, огибающая родное село его Караул, он был с лицом, знаменующим его душу, был крижист и насторожен.

Очень значительно для понимания всего душевного склада Аркадия Павловича то обстоятельство, что его связывала крепкая дружба с Ремизовым⁹⁸. Не случайна их общая жизнь в одно из лет в Карауле, в селе, в котором дядя Аркадия Павловича был диаконом. У Аркадия Павловича был тонкий вкус и как бы чутье к тем вещам,

на какие смотрел и какие описывал Ремизов. И Ремизов относился к Аркадию Павловичу, как к дядьке или батьке всех своих леших и вместе как к вотяцкому угодику сермяжного мужицкого Саваофа.

Он посмеивался и чтил «Аркадия».

Наряду с воспоминаниями о Ремизове Аркадий Павлович любил говорить об Акиме Волынском⁹⁹. Беседы с ним и встречи наложили определенный след на отношение Аркадия Павловича к искусству. Наконец, третий, кого Аркадий Павлович особенно любовно понимал, ярко рисуя свое устремление к нему, с кем у него была переписка, много бесед и какой-то иной, чем к Ремизову, вид дружбы — Василий Васильевич Розанов¹⁰⁰.

Театр жил в нем так глубоко, что, творя, он как бы вглядывался и прислушивался к тому, что, погруженное в глубину, как некое видение и звон Керженца¹⁰¹, в глубинах Светло-озера, в минуты вдохновения достигало его сознания. Словно со дна лесного озера были слышимы и видимы ему не храмы и свечи, не хоры и звоны, а некие «действия», потребные для человеческого очищения.

Он смотрел на актера на сцене, следя за его духовными движениями, духовными ходами, воспарениями, преображениями. Он видел в повседневном произвольном жесте тот жест, который запечатлевал; на сцене он вызывал его, искал и утверждал, как выражение трагического. Он медленно переводил актера из одного физического состояния в другое, внушая ему сосредоточить все силы на избранных чувствах, в которых пребывая, ставил задачей — заражать зрителя. Он вызывал те интонации, которые совпадали бы со звучанием как-то им услышанного голоса особого подъема и просветления, хотя бы и тихо и просто произнесенного. Он вызывал, он освобождал из человека стремление к пределу — трагическому или сатире. То и другое любил. Комнатных драм не любил.

Имел «синодик» с записью сотен пьес русских и переводных, с особыми пометками. Имел вкус о них сказать в специфическом репертуарном значении. Иногда он называл их каким-нибудь цветом, впрочем, он и актеров видел как бы в цвете.

Он был очень трудный для актера режиссер. Режиссер, которому нынешний театр, принужденный «торговать», не давал простора, не позволял ему показывать и делать то, что хотел умерший Зонов. Актеры не принимали его, смеялись над ним, изредка на случайном досуге ночью или в беседе по пути с халтур вдруг испуганно понимавшие, к чему он их звал и как безнадежно невозможно это сделать, как стыдно было им показать зевающей публике то, чего добивался от актера Зонов.

Зонов цинически понимал свое место в «торгующем» театре и цинически верно знал, что он, Зонов, может дать такому театру, знал, что спрашивает «торгующий» театр с него.

В нем, при всей его сумрачности, высшей серости, второстепенности, при том, что лицо и фигура его напоминали десятника с земского шоссе, прасола¹⁰² или какое-то лицо из почтового отделения в волости, в нем, правда, не после первого свиданья, чувствовалось, как ярко горит душа его, в нем было то, что так мучительно трудно найти в жизни, — прямое и полное изживание ее, он был друг жизни, любил ее, ве-

рил в могучие крылья, именно теперь вырастающие у русского театра, совершенно свободный от всяческого авантюризма.

Жил он холодной, холостой и неуютной жизнью. Хотя Аркадий Павлович был женат (он овдовел давно), хотя у него была дочь, ничего в его комнате и ничего в стиле его жизни не обнаруживало ни одной черты семейственности.

Он был какой-то осенний, с лучистыми мечтательными глазами, серый и шершавый, как лось, чутко слушающий где-нибудь, неслышно приминая уже бурую траву, в чаще облетевших кустов лозы или орешника.

Аркадий Павлович был вещей, он умел сказать о человеке или о судьбе его с метким предвидением. И в его личной жизни были странности, случаи и чудеса. Окончил он курс в Филармонии ¹⁰³, был одно время в Художественном театре ¹⁰⁴, потом был у Мейерхольда на юге ¹⁰⁵, потом в театре В.Ф. Комиссаржевской в Петербурге ¹⁰⁶, служил в Передвижном театре тоже в Петербурге ¹⁰⁷, потом в театре им. В.Ф. Комиссаржевской в Москве ¹⁰⁸, потом у Корша ¹⁰⁹, в Московском Камерном театре ¹¹⁰, опять в театре им. В.Ф. Комиссаржевской ¹¹¹, в Государственном Показательном ¹¹² и в Московском Драматическом на Дмитровке ¹¹³.

Кроме вещей, которые ему приходилось ставить по назначению, он любил вещи особого рода: Синга — «Ирландского героя» (Камерный театр) ¹¹⁴, «Источник свя-тых» (Государственный Показательный) ¹¹⁵, Кальдерона — «Жизнь есть сон» (Камерный) ¹¹⁶, Шекспира — «Виндзорские проказницы» (Камерный театр) ¹¹⁷, Ремизова — «Проклятый принц» (Театр им. В.Ф. Комиссаржевской) ¹¹⁸, Пушкина — «Пир во время чумы» (Передвижной театр) ¹¹⁹, Клейста — «Разбитый кувшин» (Государственный Показательный театр) ¹²⁰, Пауля Гейзе — «Мария из Магдалы» (Московский Драматический театр) ¹²¹.

Каждая его большая постановка обличала в нем художника совершенно своеобразного. Он был чрезвычайно скуп в массовых сценах. Он не любил внешнего движения. Он вел актера на внутреннее сгорание и гасил внешнее горение. Он добивался живого жеста в руке: говорящие руки и говорящие пальцы были для него одной из главных тем работы. Он очень четко вырабатывал ритм действия, добиваясь его внешним выражением положения тел актеров в разные моменты спектакля.

Аркадий Павлович долго смотрел на ногу актрисы, ходящей во время репетиции, как-то особенно ритмизуя то, чего он добивался в актере, и просветленно говорил:

— Китайская нога.

Его присутствие в театре, если он даже не делал пьесы, было обязательно: он, как некий бог Лар, освящал своим присутствием место.

Если суждено в России продолжать жизнь и возникать театрам великого содружества, одной любви к главной теме, к любимой сути своего театра, то для знавших Аркадия Павловича навсегда сохранится неугасимая тоска, что нет его среди людей таких театров, для знавших Аркадия Павловича всегда будет невольное желание поискать глазами среди присутствующих его, и память о нем заставит упасть не одну слезу у стыдливо отвернувшегося от житейской суеты человека.

Изысканные мысли интеллигентного актера

Подметая в уборной комика, уборщица подняла клочок бумаги, исписанный карандашом, и передала его в режиссерскую, полагая, что это обрывок роли. Написано было следующее:

«Жизнь иметь и не знать, зачем жизнь. Или искать, зачем жизнь иметь, и ее не иметь».

Буфф был человек неприятный: жадный и вздорный. Имел субтильную фигуру, подвижное лицо, да собственно подвижен был и весь, так сказать, нижний корпус, коим он вращал с такой же ловкостью, как делал это глазами, ртом и бровями — чему публика очень смеялась.

Никогда в театре ни о каких вопросах он не говорил. Интересовало его только, сколько он занят, хороша ли роль, хлопают ли ему публика и когда выдают аванс.

Глаза его были злые и зоркие, похожие на глаза крысы.

Когда в театре узнали о записке, поднялся хохот и рев. Буфф разозлился, пришел в режиссерскую и сказал:

— То, что в театре, так сказать, собирается всякая дрянь, мне, изволите ли видеть, наплевать. От них никогда ничего путного не ожидал и ожидать, так сказать, не намерен-с. Очень хорошо понимаю, и вы понимать это изволите, что все вы — голое самолюбие и карьера. Понимаю-с, прекрасно, — есть два исключения... где-то там, так сказать, кто-то... Но это никому и ничему-с помешать не может. Извиняюсь. Вы распорядитесь отвести от меня эту, знаете ли, актерскую манеру говорить в каком-то смысле и распорядитесь в мое отсутствие наложить, так сказать, резолюцию, пусть знают, что это, знаете ли, неудобно.

— Да-с, я утверждаю — что и главное — искусство всегда-с было прислугой у того, кто ее имел возможность нанимать. В прислугах было-с у королей и у пап, а теперь-с у пролетария.

Вглядитесь в черты. Остановитесь взором на, так сказать, вождах прекрасного. Вглядитесь в мешки глаз поэтов и музыкальных композиторов, актеров-с, взгляните в зрачки их, печальные или зовущие, в их блеск-с. Послушайте речь их не на торжестве и параде, а в коморках их, на пути к месту, так сказать, труда или забвения. Тусклостью флера поражен их продаваемый на вес золота, в некотором роде, голос, тусклостью воспоминаний и одиноких дум-с покрыты утомленные черты их напряженнейших ликов. Гордые, пронзенные ущербленнейшим самолюбием наемники, кого можно согнать, не пустить, кого не дано понять, кого содержат в меру оскорбительнейшего понимания их царственности, убитой зашибленной царственности. Артисты! Одаренности! В туче бездарной пыли приспособленнейших к официантской должности лакеев не видны-с артисты и одаренности. О, так сказать, зеркало души! Глаза, что не моргнут-с, когда плюют в них, головы, что гордо возносятся, когда нет той, нечистотой замаранной-с бумажки, которой бы не бросили, изволите ли видеть, в них. И в этом их лакейская победа — чинно знать место свое, место прислуги у, так сказать, порога, где тепло и заплачено за поруганье, кто б ни был сей содержатель, так сказать, услужающих.

Позвольте продолжить. Есть-с наслаждение быть служающим в хороших домах. Изволили сами наблюдать — домашнее животное обязательно живет-с при доме, оно не рыскает-с по, в некотором роде, полям и лесам-с, оно не подвергает себя превратностям судьбы-с и борьбе за свое существование-с в полях и лесах. Оно не согласно, подобно дикому волку или, изволите ли видеть, какому-нибудь медведю или, так сказать, лисе или, можно сказать, лосю брести на рассвете по превратностям, искать свой корм и сохранять свою жизнь, блюдя свою, так сказать, свежую кровь прекраснейшей породы своей. Нет-с, домашний скот предпочитает домовую устроенность: возить тяжести, быть зарезану и сожрану, быть-с прибиту, но хорошо кушать, но жить-с не от себя. Так, строю параллель мою, и человек — есть человек, который радость имеет, восторг имеет стоять в перчатках, с подносом и подставлять-с стул, подавать уроненный платочек и ждать улыбки милостивой, похвальбы, пенсионера-с. Он — лакей, в некотором роде прирожденный слуга, раб господина своего. Он и хихикнет во благовремени, он-с пройдет с лицом губернатора, у него-с физиономия, так сказать, министра, у него на челе думы неохватные, у него-с знания семипудовые, он-с первый, изволите ли видеть, человек, первое-с вдохновение республики, их повсюду просят, зовут, ищут уважить, ибо он знает, что он — лакей и знает, кто господин его, знает, что нужно говорить голосом внятным, языком учтиво-понятым и доходчивым, тем-с языком, который понятен господам. Однако, поворочу, так сказать, на сущность моего монолога, коснусь предмета своего ремесла.

Еще один пассаж, что и главное.

Станете ли, так сказать, возражать-с — и конечно нет-с, — что жизнь не сама, так сказать, произрастает, а что жизнь, изволите ли видеть, надобно складывать. Позволяю себе в некотором роде такую фигуру выражения: строит человек, можно сказать, свой, что называется, храм или какую-нибудь хижину-с, и бури, знаете ли, всяческие тиски обстоятельств, борьба-с за этот, как водится, вдруг оказавшийся именно как раз и нужным клочок территории, позволяю себе так фигурально выразиться, нашего-с, то есть, к примеру сказать, моего храма или хижины, снесет все построение, слизнет сей храм или хижину с лица земли-с, и нет следа прежней жизни, и опять, изволите ли видеть, надлежит строить — с трудом, с усилием, с напряжением всех жил. Сие построение, сие умное делание, сие неустанное в некотором роде умоисступляющее, волеоскудевающее, так сказать, борение за план свой — и есть-с жизнь, — увы, что и главное — и есть-с жизнь. И думает человек: вот я в великие усилия сделал. Признайте меня в некотором роде, помогайте, вот я не себе одному, а еще и еще, так сказать, многим сделал мой кров, и радуется, изволите ли видеть, человек, что он сделал. Но ветер сдунул жилище — и опять он один среди песков пустыни, в некотором роде безлюдьи и безводных пространствах. Мало того-с. Много думает, так сказать, человек-с, что он сделал. Может ли плыть человек в безбрежной, так сказать, водной пустыне, не сохраняя сил, но и не шевеля членами своими? Может ли не напрягать в некотором роде сил, держась на воде и плывя? И если не будет держать в мыслях этой, так сказать, потребности, если напугается безмерности вод, пойдет, что и главное, ко дну, как ключ или камень. Пусть посылает чело-

век страшные проклятия трудам и усилиям. Он ими заклят. Пока жив человек — он под ними. Все делает, так сказать, сам, всегда остается, в некотором роде, один. Каждый шаг, каждую пядь проходит он, напрягая усилия. И пусть не ждет, что поддержат его добрые, извольте ли видеть, ангелы на краю кровли, пусть не возмечтает о силах, споспешествовавших ему. Нет этих, так сказать, сил. Семь дней ожидающий ангелов, семь дней угнетенный думами и усталостью, отошедший в сторону, не пробивающий в некотором роде локтями и зубами себе пути, семь лет будет выбиваться из сил, чтобы достичь того, что было в руках его.

Вам странен мой разговор буффа, вам угодно различать меня в некотором роде, как сценический персонаж.

Позвольте, я говорю далее, как ремесленник своего дела, лишь о театре, ибо повторяю, если так сказать, опубликовали-с клочок в некотором роде дум моих и смеются коллеги над текстом записи дневника моего-с, смыслу листков дневника моего-с, то смеются заранее, слишком рано они смеются. Да-с, буфф написал: «Можно жизнь иметь хорошую, вкусную, жизнь иметь и не знать, зачем жизнь». И это очень хорошо-с для нашего брата, именно для нас. Отвертелся — и со сцены долой. Иди в трактир, иди к женщине, упейся сладостью сока от плодов твоего вдохновения — и спи. А завтра приходи снова вертеться. Ибо любит зритель проклятый вертунов. Любит, чтобы не скрипело, не тархтело, гладко крутилось пред, в некотором смысле, лицом его, извините за выражение, вдохновение-с актера. Что ему, так сказать, зрителю, в некотором роде спецификат того, чем любуются, так сказать, невидимые очи актера-с. Актер из-за того, что он делает-с, должен отверженным человеком быть. И это мы понимаем, понимаем-с до тонкости. — Ради чего человеку торговому, в некотором роде ремесленному, ученому-с, так сказать, служащему, усилия свои полагающему на, так сказать, дело видимое, результат дающее, признать в некотором роде человека праздно — что и главное, — шатающегося, не могущего, так сказать, ни к чему видимому-с и результат дающему-с руки приложить актера-с. Или позвольте другой пассаж, за что деловому человеку место дать, в жизни место ему уступить, серьезно учесть его, если он вперяется невидимым краем существа своего в вещи невидимые, спорные и убеждают его в верности своих наитий влиянием своего часто бьющегося пульса, частым дыханием, напряженностью мышц, спазмами в некотором роде связок. Что он показывает, что, так сказать, очищает? Не то же ли состояние гражданин труда и деловых усилий получит от пилюль и соответственной тинктуры? За что даст ему место гражданин труда и деловых усилий, когда сам он, актер, душу сломал свою. Молчу, нет души — сломал, что и главное, сломал равновесие своего темперамента, разорвал систему нервов, — негодный муж, негодный гражданин в общежительстве. Изволили наблюдать-с в вагоне третьего класса... Не смею припомнить даже другой случай, например, в чайной или в избе-с верст за сорок, за семьдесят от какого угодно будет вам города, среди в некотором роде крестьян-с актера, артистическую, так сказать, фигуру. Пусть-с хорошим, трудовым людям просто скажет он, каково его в некотором роде занятие. — Так сказать, стыдно станет ему, что и главное, не проговорит-с, так сказать, свыше двух слов о

том, каково его ежедневное занятие, какая служба его и для чего-с. Как опасно, так сказать, малым детям показать актерствующих лицедеев, какими глазами поглядят они на старое в некотором роде лицо, что вдруг стало не тем, что вдруг заговорило не от себя, что вдруг перестало быть тем, кем поверил, так сказать, малый дитенок-с, что и есть он самый на самом деле предстоящий ему человек. Какой соблазняющий разврат-с поселяется в душу его, в данном разе дитенка-с, за что искривляется его чистая дума о том, что люди не таковы — какими их в некотором роде видим.

Позвольте, однако, привести одну справку, ибо присовокупляемое мною же ниже утверждает-с сам Константин Сергеевич, то есть Станиславский, артист. По опыту их, 9/10 человеческой природы-с, так сказать, бессознательны, 1/10 воистину сознательна. Эта 1/10, так сказать, учится, как создавать в некотором роде 9/10. Так в его размышлениях живет: главная струна, — не сознательная, то есть, подсознательная. Отлично, позвольте рассуждать еще далее. Или еще один гавот. В этих 9/10, так сказать, весь юридический человек, так что, вперяясь в духовный, изволите ли видеть, образ воображаемой тени, что ляжет в некотором роде на лицо артиста и на все существо его, буде он будет, так сказать, в роли, что, вперяясь в эту тень, актер остается юридическим человеком, думая, что не думает о себе и дважды солгав себе и другим. Ибо думает, что не думает; и он думает, что о нем думают, что о себе юридическом он не думает. Тяжкая, облыжная в некотором роде профессия. Но все высочайшее естественно: родит мать беспалого, родит и курносого, родит и актера... И все же не все — ибо я продолжаю. Вот, если в высшем смысле, то должен сказать, что тяжело народиться актером. Ибо я, так сказать, от всего-с, от всего-с я отвержен. Причем органически душа моя не лежит-с ни к чему-с, кроме как к актерству. А что это есть-с, сами изволите знать. Говорят, высшее. А вы спросите. Я позволю себе такой оборот: может, в высшем смысле и высшее. Но коль скоро живу, то я — это высшее в некотором роде без мест, и не высшее, а, так сказать, низшее. Терзался Лев Толстой: то ли пишу я, что жизни нужно? Решался похерить Анну Каренину. Говорил, пока живешь, делай дело любви! Очень понимаю. Вот что и главное. Так ведь он вывод ума публиковал. Или мог не публиковать. А я, что же я? Если без публикации всего себя: и внутреннего, и внешнего на подмостках? где без подмостка остается мое актерское, мое высшее, мой артистизм? Вот ужасающая драма моя и драма всех. Но — что и главное — остается. И остается, меня миную.

Жизнь иметь, поспешно устрояясь в новой и новой тени, в новом и новом образе, не вопрошая себя; знать, что дело мое есть дело подмостков и дело напоминаний о себе в фигуранстве, тем лучше, чем внимательнее я уйду в то, что дойдет до моего зрителя.

Или не иметь жизни, не иметь ответной улыбки, громов оваций и знать, зачем ты это делаешь, сберегать свою детскую чистоту и правду, которую никому-то и слушать не надо, пока ты жив, пока ты исходишь кровью ран твоих незаживающих; а если ты дар великий, в терзаниях, в забвении, в невнимании пребывать всю жизнь в своих скитаниях, чтобы потомки твои узнали тебя в монументе, когда жизнь тебе не нужна будет, потому что тебя уже не будет в жизни.

Смешно-с: весьма известное лицо в московском прошлом — Медокс¹²² ходил в те отдаленнейшие времена Екатерины в пурпуровом плаще по улицам Москвы, задрапированный в пурпуровом плаще¹²³. Зачем-с? Я знаю. Ибо господин Медокс, изволите ли видеть, был

умный-с, очень умный горбатый еврей. Он сотворил-с нерукотворное: он-с создал великолепнейший театр, он породил-с великолепнейшую-с труппу, репертуар-с, блистательное-с здание Таганского вокзала ¹²⁴ и в некотором роде здание Петровского театра ¹²⁵. Но ему нужен был и в некотором роде плащ. Гвоздем забил в память плащ для современника. Зачем? — Понятно-с. Еще страшней. Сам Виссарион поведал в некотором роде повесть о мочаловской игре ¹²⁶, или еще разительнее: Аполлон нам сообщил об исполнении Сальвини ¹²⁷. Что же, однако, изволите ли видеть, у нас в руках? — Как двигался, как повышал, как горели глаза его, как паузил. — И все это — ничто. Можно ли, простите, описать воспоминание поцелуя, который был и есть кусок в некотором роде жизни моей. Можно ли рассказать горе утраты? Кто описал восторг победы и обладания духовного, духовного-с, — и это жизнь, что и главное-с. Не так ли, извините меня, но в высшем смысле, берет театр за горло, за пульс. И не надо, извините, лживых посягательств описать высшее в театре, как тракту-ют земноводных в естественно-научном наблюдении. — Вот подтверждение сему. Я пла-кал над книгой некоего Кони о докторе Гаазе ¹²⁸. Позвольте спросить мне — актеру. Кони описывал доктора Гааза для, так сказать, фиксирования его врачебной практики? Или для высшего, то есть, для того, что в высшем, в духовном смысле осталось и пребывает-с, не-рушимо живет, веет по днесь от святой его практики? Где фанфарная часть в книге Кони? Ее нет-с. Но дух высшего веет. И этого мало. Описана лирическая глубь неувядающей един-ственности. Вот крик души. Не нужно было доктору Гаазу носить красный плащ Медокса, потому что не стыдно было доктору Гаазу в избе за семьдесят верст от какого вам угодно уездного города сказать, чем занимается он. А мы? О, не в том смысле, в каком муза теа-тра понимает свою деятельность, ее усматривают-с потребители нашего производства-с, и от того трагедия наша, от того, если знать, зачем жить и как жить в искусстве своем, то выйдет, что жизни не иметь, ибо не с чем пожаловать на подмостки.

Но я предпочитаю работать повышено, я знаю-с, что у меня выразительный зад. Я сделаю себе двести тысяч одним задом, я знаю три интонации, — вот мой хлеб, мое всепризнание-с, мой герб. Иначе, так сказать, ведь я и летопись российского театра ман-кирую, нет, нет-с... — бытие определяет сознание, что и главное, то есть, dixi*, пока.

Осведомительная записка режиссера на предмет опубликования, буде встретится к тому стечение благоприятных обстоятельств

Благосклонный читатель, я нахожусь в затруднительном положении. Меня нет. То есть, собственно, я здесь, но главным образом меня нет, так как я, так сказать, из себя отсутствую. Я видите ли, разошелся бесповоротно с самим собой.

Дело в том, что собственно, так сказать, для наблюдения я один, но нас по край-ней мере двое.

Имеется ряд пунктов, по которым я, наконец, решился разойтись, но так как я — *лицо*, и в некотором роде даже очень лицо, да что там говорить, благосклонный читатель, мы же

* Я сказал, я высказался, я кончил (*лат.*).

знакомы — я последнее время, что называется, поставил такие номера... — я везде, всюду: в Художественном — это я, в Большом театре — тоже я, в Театре Мейерхольда, кажется, я все один ставил, сколько помню, хотя, может быть, кто-нибудь и еще, у Таирова в Камерном я ставил безусловно все десять лет, впрочем, это общеизвестно, даже у Корша ¹²⁹, в студиях, представьте себе, попал было в Малый... Но к делу. Хотя, неудобно, вы же видели, вы же знаете, благосклоннейший читатель. — Стил! Стил! вот мое горе.

Но к делу. Это мое правило.

Итак, пункты расхождения.

Я не знаю более твердого в своих вкусах и совершенно сложившегося в смысле убеждений и, наконец, постоянного в разделе требований к искусству, чем Эммануил Мартынович Бескин ¹³⁰. Он, именно он, меня признал и поддержал. Великая вещь, благосклонный читатель мой, это — поддержать режиссера, не дать ему рухнуть. Святая вещь — нелицеприятный суд рецензии. Я поутру и, главным образом, вечером в молитвах всегда помяну: о здравии всех здравствующих, никогда не прошу всех православных христиан, никогда так не говорю, а просто: «всех здравствующих», и особенно рецензентов, умудри их разум, потому что они все объясняют и помогают всем понять, как зрителям, так и театральным труженикам, главным образом, потому, что много знают и, конечно, многое они видели и, главным образом, ценно то, что предвидят. Я молюсь и за семнадцатилетних рецензентов, а может быть, в будущем и моложе, и за рабкоров ¹³¹, и за умерших — за всех молюсь. Так и молюсь: господи, просвети их разум на том и на этом свете.

Итак, я был укреплен и поставлен на ноги. Я, это — он, тот, с которым я теперь разошелся. Впрочем, зачем говорить, что очевидно. К делу, к делу.

Я, видите ли, очень высоко ставлю в театре эстетику. Эстетика для меня в театре контрабас — основание. Но ведь с одной эстетикой ничего не поделаешь. Я, знаете ли, сейчас же и психологию, тем более я читал изложение системы Станиславского, оказалось — без психологии ничего нельзя, и самому пришлось для правильной теории проходить от начала до конца психологию. Одним словом, психология, психология и никаких. И потом мне говорил Андрей Павлович Петровский, что режиссер должен быть образованный по психологии, так, например, он все время, свободное от служебных занятий, посвящает интересам образования и, главным образом, так и говорил Андрей Павлович, что психология дает толчок.

Я укреплялся Дессуаром ¹³². Махнул, что называется, в конец самоновейшего. Петровский — психологию и я — психологию. Все нужно знать. Мало ли — психология у нового зрителя, психология в актерской игре. Разве можно без психологии? Я прямо даже не знаю, что и было бы без психологии. Хотя я заявляю, что я, собственно, изучал психологию только до отмены этого предмета правительством, а теперь даже дрожь берет при воспоминании о психологии, — и очень хорошо себя чувствую как-то без психологии. Андрей Павлович сообщил по телефону, что теперь он не понимает психологию и понимает одну рефлексологию, но под руководством целой комиссии, а именно в Государственной Академии Художественных наук. Непременно запишу и в эту Академию, и именно в эту комиссию.

Почему я высоко ставил эстетику? Потому, что вкус это, по-моему, главное в искусстве. Как обставить сцену, т.е. какая будет висеть или стоять декорация, как нарядить актера в костюм или в прозодежду или, если эстетичнее, выпустить нагого, то, что прикрыть и чем прикрыть, или выпустить актера силуэтом в полной нагоге, а также какой парик, и многое, очень многое еще — и все это зависит от вкуса.

Я не могу скрыть и просто считаю недостойным скрыть, что смотрю на вещи так. Когда я гляжу моими театральными, режиссерскими глазами на живых людей или сквозь драматические произведения стараюсь себе представить живых людей, они мне представляются глазированными, уверяю вас, благосклонный читатель, они представляются мне, как будто я смотрю на глазированные фрукты, только они облиты не сахаром, а светом, даже какой-то эмульсией, составом, эликсиром. Они не живые, как фрукты, сорванные с ветки. Живые — неживые. Они мне представляются в резком цвете, но сделанными из сахарной бумаги, а потом покрашенными или из такой серо-синей тряпчатой бумаги, на которой в старину, лет двести назад, писали акты или из которой делают игрушечных осликов с наклеенными из гляцевитой бумаги уздечками, или шлейками, или седлами.

Так вот, эти люди мертвые. В них кольцами гудит огонь жизни, солнечный огонь, проникающий и в Инфернум. И это — страсти и жизнь. Она говорит, она движет их, но они — трупы, испепелятся и обратятся в прах.

Конечно, все это следует принять относительно, следует принять, я даже не знаю в каком смысле, но ограничительно. Такое мое ощущение, мое режиссерское ощущение от актеров, действующих на сцене.

Это ощущение создается не только от того, что их лица накрашены, что на голове их надеты парики, что костюмы их специально театральные, которые нехороши при дневном свете, что на актеров наведен цветной свет ламп и что как бы все в совокупности дает впечатление тления и гленности, вынутой из гроба и лишь подкрашенной, как подкрашивали древние покойников, это ощущение создается и тогда, когда актеры без гримов и без театральных костюмов в комнате, не на сцене, еще только готовятся, но уже связываются и ищут взаимоотношений и мизансцен, это ощущение создается у меня в моем режиссерском мозгу всякий раз, когда я смотрю на сценическое действие. Будто в моем подсознании проносятся приблизительно такие мысли.

Видимая гленность сквозит во всех вещах (вот и бутафория, и мебель, которую воображаешь, если ее и нет) и лицах. Это все глеющий прах, а жизнь в нем энергически носится. И почему-то мне представляются эти процессы, эти жизни, как вихрь. Причем они крутятся и несутся, как смерч, или плавно кружатся, медленно-медленно, так медленно, как тающие кольца дыма. И больше всего вспоминаю я в эти минуты кольца пламени и серы, какие изображаются на картинах Страшного Суда.

В эти долгие часы созерцания я не думаю ни о живой природе, ни о детях, ни о зверях, потому что вообще в театре нет места ни природе, ни детям, ни зверям. Когда человек видит сильную юность, волнующую стальными мышцами, гибкостью членов, свежестью покровов, яркий блеск глаз, сочность румянца и губ, волнистые

волосы, он видит могучий ток природы — природы, мудрой самой в себе. В природе яркие краски; звери, цветы, насекомые — ковры ласкающие. В театре нет ни природы, ни детей, ни зверей. Им нет места на сцене. Они сами гибнут, когда на сцене, или обезображивают сцену.

Лишь возникает воображаемый мир театра — перед моим режиссерским глазом слепившиеся крупницы праха, актеры, и в них опаляющий, испепеляющий, но и светящий миру свет — огонь вихрей жизни, всей жизни, и мелкой, и героической.

Можно так выражать людей на сцене всей совокупностью средств театра. Но можно, о, конечно, можно! их так и не выражать. Давно, восемь лет тому назад, на сцене театра имени В.Ф. Комиссаржевской шли «Красные капли» Обстфельдера, в переводе Бальмонта¹³³. С тех пор (эта пьеса шла один сезон) я не видел никогда более подъемной, героической, умной и страстной пьесы, чем эта пьеса безвременно погибшего норвежского писателя.

Она была глубоко реальна, но она была глубоко символическая пьеса. Тот могучий подъем символики, слепленной из столь материальной стихии, как самый грунт, который звучал в ней, как аккорды органа, был символизм готической формации, был земляной гранитный, из глыб камня свороченный символизм, — и этим подъемом символики наполнился Ю. Анненков¹³⁴, делавший костюмы и декорации к этой пьесе. Волшебная прелесть фантазии, попавшей из знакомой действительности, дала возможность сценически рассказать о глубоких и тайных процессах психики в оболочке плотских скитаний.

Тогда еще не было сделано ни «Гадибука»¹³⁵, ни «Эрика XIV»¹³⁶, ни «Чуда св. Антония»¹³⁷.

В этой замечательной пьесе зерно, которое искал для своего режиссерского вдохновения Вахтангов.

Эта пьеса могла вдохновить к такой работе, как, например, то, что сделано было позже в «Мексиканце» в Москве¹³⁸ или в ленинградской постановке «Эугена Несчастливого»¹³⁹. Эта пьеса толкала на тот путь, каким шли режиссер и художник, делая «Зори» Верхарна¹⁴⁰. Эта пьеса требовала огромной музыкальности актеров. Музыка этой пьесы то и дело взмывала актеров на бесчисленное множество ритмов и на совершенно неожиданные формы выражения своих глубоких и тайных переживаний.

Выражая сценически людей на сцене, как бы обливая их своего рода эмульсией, как опрыскивают зарисовку фиксативом, художник сцены лепит лица, фигуры, группы декораций, потопляя их в цветные лучи света.

Даже в опере, в «Фаусте», Большой театр¹⁴¹ как бы в хвосте, на последях, не мог отступить от этой заразы так взглянуть на актеров и жизнь, и представил на сцене эти окрашенные картонажи — живых людей и декорацию оперы.

При этом угле зрения величайший соблазн оперировать со смелостью хирурга над живой жизнью на сцене, превратив ее в установку, в проекцию своего воображения, позволив себе забыть и даже совершенно непременно забыв, что те, с кем создается спектакль, — люди. Вообразив, что это тропические насекомые и птицы, существа нечеловеческого круга — пестрый хоровод, мириады носящихся, поющих,

стонущих существ-полурастений, полуземноводных и птиц. Это — карнавал особого рода, это фантасмагория говорящих огней. Таким празднеством была «Брамбилла»¹⁴², как высшая точка взлета по этой линии. Таким карнавалом ряженных с длинными носами, причудливейшими париками, арлекиническими фигурами — целая цепь подражаний фантастическому карнавалу «Брамбиллы».

Говорили: радость красок, праздник цвета и звуков. И за цветом и звуками и тонуло то, ради чего на сцене появились эти цвета и звуки.

1925

ПРИЛОЖЕНИЯ

Скитальчество

Скитальчество! Пряное, как дурман, обжигающее, как глоток спирта, соблазняющее, терпкое слово.

И нет конца-края и нет пределов и нет конца времени скитаться.

Если душит туман тоски, где же быть? Скитаться из края в край, плыть, редко приставая к чужим краям, входя в селенья, и видеть, как мимо мелькает чужая жизнь.

Если в душе сила фантазии, упорство развернуть свои планы, желание непременно найти тот край и тех людей, где мои думы — их думы и где мое наслаждение — наслаждение их — и тогда только скитаться!

Потому что нет завершенности и завершения, потому что как ни безрадостно путнику на чужом празднике, он на пути и где-то на горизонте та звезда, по которой протекает его путь, где-то там еще далеко его цель, и все равно, если здесь, на этом ночлеге смрадно, неубрано, если эти встречи были так же обманны, как и те прежние, в пути их много, а в скитальчестве прекрасен каждый очаг, если пустят у него отдохнуть.

Звучит в памяти и тает увертюра вагнеровского Скитальца¹⁴³. Вот раздаются шаги его, вот вместе с черными волнами у берегов Норвегии тема мелькнувшего острова мачт, вот он, гордый и молчаливый, врзается из-за тумана, близкий уже к берегам.

И в воспоминаниях тема скитания и перед глазами темный силуэт Летучего Голландца.

Вот на лесной дороге у столба высокая фигура путника. Походка и лицо его знакомы. Идет ли своей торопливой и твердой походкой Дмитрий Федорович Карамзов или это Геннадий Демьянович Несчастливцев всматривается своими зоркими глазами старого лося, впрочем они оба из одного полка, одного воспитания, одних взглядов, одного жизнепрятия, только Геннадий Демьянович лет на десять старше Карамзова.

Вот остановился путник, вздыхает и дальше продолжает свой путь не один, а также со скитающимся другом или шутом, Иваном Царевичем или Иваном-дураком — Аркашкой.

Два шефа русского театра, землепроходы, путники, скитальцы, гонители традиций и уюта, друзья безумного друга Шекспира, комедианты, играющие чертей и героев, гордые нищие, люди, которым можно не платить, люди, за угощение которых можно оскорблять ненужностью на рынке, два волшебных зеркала пороков и добродетелей.

Скитались скоморохи, скитались миннезингеры, скитаются артисты. Снимаются и перелетают или тянутся поодиночке.

Осенью, в дождливый сумеречный вечер, стоя у черных и склизких от дождей стволов олешиника, когда кусты ракиты и тальника, бронзово-темные, поникнут к бурой нескошенной траве, над головой раздастся металлический клик и бодрый шорох улетающих водяных птиц.

Тогда еще призывнее заголасит кто-то в душе и позовет скитаться. Голые ветки, верхушки рощи, красные гроздья рябин, осины, черные борозды перепаханного жнивья, мутные силуэты соломенных овинов станут редеть и исчезать во мгле, и только дорога, только тесная скамья вагона, мелькающие столбы в окне, дребезжащий звук фонаря и знакомое чувство незнакомых станций зальет все сердце.

Скитальчество от порога к порогу, от одного освещенного окна к другому, — вереница дум, вереница встреч — пустых или значительных, всегда погретаемых на дне сердца.

Посмотрите в зрачки ожидающих перед дверью директора театра: пустые они или наполненные, но в них нет конца той нитки, которая привязывает их к двери директора театра.

И не все ли равно: бродить из конца в конец по своей рабочей комнате и в необузданной фантазии нестись на воздушных моторах, океанских кораблях, экспрессах, автомобилях, брести пешеходными тропами, или у рабочего стола перелистывать книгу за книгой, продолжая скитальчество и не переставая знать себя путником.

Сколько радостных встреч, сколько давно предчувствованных дум, но и от них нужно уходить, их нужно оставлять, кем гонимому, зачем скитающемуся?

А если больше не ходить, если перестать скитаться? Где же тот край, где ты закрыл последнюю страницу и погасил последнюю фантазию, какой голос убедит тебя, когда скажет: вот и все.

А какой мираж и в какой пустыне приблизился к путнику и когда он его достиг?..

И могу ли я и может ли мой молчаливый собеседник, невидимый, но всегда предполагаемый мной, к кому я обращаюсь и кого спрашиваю я, слыша его ответы, перестать хотеть действительности воображенных фантазий. Каждый шаг, выйдя из двери моего дома, каждое дыхание мое, когда я сплю и когда просыпаюсь, рождают вихри великолепных возможностей, убеждающих намеков о присутствии выливающейся в торжество жизни.

Театр, искусный соблазнитель, обличает вещи невидимые, невидимое и неведомое делает зримым, за то увенчан, за то наполнен толпами, ибо тайное делает явным, невидимое видимым.

Кто же соблазнится пойти и увидеть, *как и что* скрываю, *о чем* молчу, о чем сама жизнь не говорит. Все устроено и сговорено так, чтобы не обнаружить тайну души, тайну несказан-

ного слова — и, однако, именно это становится в театре темой игры, этой искусной смеси до боли знакомого, взятого из каждого дня каждого человека, с тем, что тщательно скрыто на дне души, но что признали позволительным публично показывать для высших целей.

Те люди, что посвящают себя на жертву пресуществления напоказ, те залы, где все устроено, как лучше показать, что законно скрыто для блага радости и равновесия жизни, не могут не влечь к себе, как глаз удава. Кто они, что с ними, как они скитаются от одного к другому?.. Но дальше и дальше; ибо в этом мире масок и игры неисчерпаемы темы, неиссякаем источник опыта, фантазий и дум. Неизвестные знакомцы, ночные виденья наяву, нестрашная явь будней в незримых плащах принцев и убийц, значительнейшие незначительности мира — рой видений театрального скитальца.

Только в вышеизложенном смысле я дерзнул по мере сил и усердия трактовать проставленную на первом листе манускрипта тему. В настоящее время, задумываясь над Вашим товарищески заданным вопросом о пригодности этой тетради для легкого пассажирского чтения, скажу так: книги для комфортного путешествия приобретаются вовсе мне неизвестными лицами и неоспоримо немногими, и потому трудно сказать, для какой цели они ими приобретаются. Но льщу себя надеждой, что в рассуждении этой тетради будет над чем посмеяться, ибо, высокоуважаемый товарищ, по крайности зритель больше всего любит смеяться и поносить.

Предварительные замечания

Благосклонный читатель, боюсь я, как бы не было мне стыдно за неумелость моего пера. Ты обнаружишь ее, благосклонный читатель, с первых строк.

Ты наблюдал, конечно, беспомощные, ползающие, слабые и неистовые в своем пронзительном плаче существа. Эта беспомощность пусть не придет тебе в голову, когда ты станешь читать строки лежащего перед тобой размышления. Благосклонный читатель, я не хочу вызывать в тебе никаких симпатий, потому что я не вижу, где ты — тот читатель, которому я пишу.

Поэтому мне милее писать к друзьям.

Друзья мои, увы, все когда-то бывшие, сошедшие уже в обитель, где нас нет. Остались Иуды и Каиафы, но не вас вижу друзьями своими.

Я всегда с вами, мои отошедшие друзья.

Если б перо мое было так же красноречиво, как тот язык, что в тихих шорохах ночи под купами старых деревьев, в баюкающем, как колыбель, молчании глуши вдохновлял нас к беседе.

Нет, боюсь и чувствую — не внятна, благосклонный читатель, моя речь, но все же выслушай!

Волшебные перемены пугают и манят, а судьбы стерегут, и это игра в чьих-то руках (в кости или в карты?). Но вот, я страстно хочу поверить, поверить во что бы то ни стало, верить и видеть, мне нужен абсолют: Бог, Красота, Добро, Любовь? При чем я это говорю совершенно серьезно. А страсти? Мы прославляли бы космос, мы бы не знали

крушений, если б не страсти, не естество. Если бы — самое фантастическое в самом смешном, незатейливом, незаметном и желтеньком! Но поверьте мне — нюхает и возится чье-то острое рыло. Его не узнают, он облекся в современное платье, он приобрел интересную нервность в выражении лица. Но кто же из людей опыта утверждал, что он не соответствовал духу времени, для того он и черт, чтобы быть в духе времени.

Вы не уверены, что благородная нищета, нравственная разборчивость, избрание высоких задач, пуризм и напряженнейший труд — порядочная пошлость и вздор и, прежде всего, что-то такое, что способствует потере аппетита жить. А я убежден, что самое наглое — заработать своим трудом. Выигрыш, наследство, случай — это так. Но усилье в поте лица на копеечную сладость, напряженье всех сил до боли, до тошноты и бессонницы! Труд!?!.. Да когда, кому он приносил плоды, венчающие чело труженика? Сейчас, сегодня? Плоды съест другой, кто не лез в ярмо, или — еще срамнее — то будущее человечество, когда изглоданного нищетой и болезнями не будет труженика ни среди этого человечества, ни среди плодов.

Я принудил себя свести концы с концами всего того, чем я был обуреваем тысячи раз. И я совершенно спокоен в том, что какая бы то ни была муза к таким делам совершенно непричастна и даже наоборот, или вернее, кроме того, не будучи в состоянии представить себе, чтобы собирание воедино прошлых обуреваний было бы возвышенно, я думаю, что всякая порядочная муза в таких случаях шляется где-нибудь подальше от того, кто на нее имеет виды, занимаясь всем, чем угодно, кроме вдохновения. И потому в начале своего размышления, к которому я отношусь совершенно серьезно и более того, готов бы поместить в начале некий псалом или заклинания, и потому в начале я не должен настраиваться так, чтобы почувствовать, нет ли здесь моей музы, хотя бы она была с головой верблюда или осла.

Я почел себя вправе начать с беседы моей с господином из-за угла. Этот господин положительно принадлежал к тем проходимцам, о которых я упомянул выше. Он был в духе времени, обладал интересностью, нервностью, носил благороднейшую мину и галстуки, отличавшие в нем воспитаннейшего европейца. Никто в мире не смел не узнать в нем интеллигентнейшего и порядочного человека без профессии и отечества, с правилами и мировоззрением, с воображением и чуткостью, одним словом, человека с высоким лбом и впалой грудью, с каким-то беспорядком в волосах и немножко помятом платье. Только ребяческие предрассудки наши, от которых — о, поверьте мне, — он-то был совершенно свободен, благосклонный читатель мой, останавливали нас, встречавшихся с господином из-за угла, — прогнать его от себя, ибо он был тот нюхающий, хрюкающий, неестественный и беспокойный, что подмигивает в самом естественном, незатейливом и знакомом. И он превратил естественное и знакомое в чудовищное и безумное своей магией, замазанной в самые хорошие, честные слова.

Чудовище, посеявшее сыпь проказы, твой разговор — отличный разговор, не разговор, а гимн на фантастическую тему луна, обжоры, соблазнитель и обманщика, не верящего ни во что неположительное, некоммерческое и фантастическое, я передам, как вступление к моим размышлениям слово в слово.

Ни к чему не обязывающие размышления

Вероятно или невероятно, но было так. Может быть, это было в пустынных перелуках, когда дождь, ветер и облетающие листья вместе с густой тьмою не дают шагу ступить запоздавшему пешеходу, может быть, это было в холодном и пустом театре, когда горит только дежурная лампочка и в кулисах таятся неподвижные тени.

— Я отказываюсь, я не могу продолжать ваши фантазии. Довольно, начните, наконец, новый пассаж!

— Лжешь! Лишь только я один, ты опять рядом и очевидно зачем-нибудь тебе нужно быть около. Это ты диктуешь фантазии.

— Меня нет около вас. Это плод вашего возбуждения. И вы прекрасно знаете, что около вас никого нет. Спросите вашу жену, спросите ваших знакомых и друзей.

— Ты говоришь неправду, ты говоришь не так. И потом, кто убеждает? Ты *меня*? Ты говоришь, что это я — ты. Дурак, в чем же я убеждаю себя, если я тебя выдумал. Тогда я всех выдумал.

— Конечно! Я и предлагаю другой пассаж, потому что вы всех выдумали, и это скучно. Вам скучно, и мне. Вы замечаете? Потому что надо сделать еще один шаг.

— Я знаю, о чем ты заговоришь. И не боюсь. Хотя меня бесит и злит твой вид, этот развязный разговор. Но я не боюсь, потому что если не ты, подвернется другой. Я прекрасно заметил ваши подлые проделки. Эти глупые заявления, ты — это я, я прошу тебя оставить. Это гораздо яснее, я знаю, кто ты и не все ли равно, в кого ты всунешься. Если ты мучаешь меня и говоришь, что это я, то я тебе скажу, что ты уже всовывался в десяток таких, с которыми я жил и встречался, и я тебя знаю хорошо. Ты бесполезная мразь. Вот хорошо про тебя сказано — минус. Минус на минус — плюс, ты это знаешь, это и у вас так, а плюс на минус — минус. Молчишь? Ты говоришь, я фантазирую. Неужели? Неужели я не понимаю, что ты — дурак. Как ты думаешь, есть разница в том, как рассуждает Мечников или — Карлейль¹⁴⁴. Карлейль сказал — огонь чудо. А Мечников напечатал этюды, и вышло, что и Платон, и Достоевский — анекдот¹⁴⁵. Улыбка твоя некстати. Потому что я говорю тебе в том смысле, в каком ты понимаешь. Вот и выходит, что короста, которой покрывается сердце, понимаешь ты, пылающее сердце — это твой посев. Ты выходец, тебе нужна измятая красота, это твое падение, кощунство, ты лукавая гибель спокойствия, ты не знаешь нечаянной радости, ты заволакиваешь магией натуру, чистую светлую природу, чистые детские глаза и звонкий голос и нежное тельце, губишь и оскверняешь ради того, что ты минус и соблазн. Как же не знать тебя, как же не видеть тебя с проклятием, как же не гнать тебя? Как ты смеешь с наглым лицом своим говорить, что я — это ты, когда я проклиная тебя; час и день проклиная, когда я узнал тебя и тебя встретил; и ты завладеваешь мной, потому что ты завладел вселенной, посев твой — сыпь, от которой стонут, заражая друг друга. Умные мысли, научное мышление, образованнейший позитивизм!? Дурак — ах, как ты испугал меня, как ты испугал объяснительством. Ты и Бога мне разъяснишь, ты разгрызи Бога своим хрюкающим рылом. Ах, это не ты собеседуешь со мной и толкаешь меня днем при свете

[242]

и людях на страшные мысли и дела, не ты ночной мой собеседник и посетитель без стука и звонка, не с тобой я обманывал под шепот твоих поганых уст сотни, тысячи, выкрываясь перед женщинами и толпой. Не ты диктовал мне слово предательства поверившим сердцам. Это не ты, — мой приятель, с которым мы пробивали пути искусства и звали за собой поверивших и соблазняемых мною и тобой. Не ты звал меня, умирая, в больницу, и признавался в смрадном гнусе, отравляя волю, толкая на стыдный путь. Не с тобой я загноил источник простых и чистейших чувств, и это не ты диктуешь пожелавшим твоих соблазнов. Какая фантазия. Молчи! Пугай в темноте маленьких. Моя фантазия — отдых от грязных путей. Но я отобьюсь, я погублю тебя. Я разьясню тебя. Бога я умолю спасти меня от желаний твоих соблазнов.

— Вы в ударе, но ваше восклицанье, Боже, самое ваше гнусное, хотя я не богослов. Вы неестественны ужасно, когда восклицаете, Боже — это не для вас. Вас опрокидывают в этом все ваши рассуждения. И перед кем вы картинничали и ломались с вашим Богом? Передо мной — это весело, это очень остроумно вышло у вас о Боге. Я знаю эти ваши шепоты и заклинанья к Богу, вам угодно напугать мою искренность и... пустоту, ибо меня нет. И потом вы сами на себя кричите, вы теряете силы, ибо кричите в пустоту. Это очень болезненно, так как вообразив до мельчайших подробностей меня — себя, вы живете со мной — с собой. У вас от того так путается все в оценках, что вы покрасили собой положительно всех, даже все, не только всех. Какая неврастеническая слякоть. Вот вам всем так неестественно символически милы осенние ландшафты, а это слякоть. Я сейчас поправлю вас, так как вам хочется выпрямиться. Вы весь искривобочились, а вы просто кривуля. Я не могу прекратиться, потому что вы недоосуществились. Вы прилагаемы и сказуемы, но не подлежащи. Вы понимаете, вы рассудительны: раз вы недоосуществились, вам надо, чтоб я не прекратился. Вы морщите лоб и вас носит по комнате в некотором волнении по поводу моих грамматических сравнений. Я профан в филологии, мне только б жить, жить и только. Я тысячу лет проживу, да и вы чувствуете сами, что тысячу, сто тысяч лет жили и проживете. Я извиняюсь — это ради того только, чтобы в тон. Вам в тон. Уверяю вас, если бы вы были здоровы, как зернышко яблочка, вы не только этого не знали, но это никогда не пришло бы вам в голову. Итак, вы сказуемы. Какое бедствие! Неужели нужны кому-нибудь объяснения. Но вы ничего не можете. Я бы никогда в жизнь свою, будь я на вашем месте и наряду с вами, с таким, как вы, никогда в жизни не допустил никакой поэзии. Я хохочу, я от души смеюсь. Живите! Живите, вкушайте, множьтесь! Но что такое поэзия? Я вам в тон, не правда ли? Разве вы не так думаете? Это мы так думаем с вами. Вы не согласны: изо всего можно сделать поэзию, сплошную поэзию, и полюбить театр, — полюбить горячо на всю жизнь. Я всегда представлял себе, что облекать все в поэзию, а еще выше классом — писать театральные рассуждения и рецензии — это занятие для врачей без практики, разных неудачников и не окончивших учебный курс и потом еще скверных служащих, знаете, скверные служащие на железных дорогах, кассир или на телеграфе служащий. А если уж говорить о жрецах, то к выше мной упомянутым присовокупить из прислуги — ни бонна, ни горничная или из интендантства, неловко своровал штаны, все это плывет в театр. Разве не так? И делать там нечего, и деньги платят, и

в газетах печатают. Вам самому разве не напоминает это по сексуальной части, особенно вредное для подрастающих. Вы понимаете. Я не улыбаюсь. Уверяю вас. Вот мерзость. Чем занимаются? Представлять? Что это такое, представлять, для здорового мозга. Терпеть не могу ходить в театр. Цирк откровеннее¹⁴⁶. Или если в театр — то в голый фарс, в балет, в оперетку. Только повеселей и бесстыднее, чтобы что-нибудь такое проделали с женщиной. Щекочет. А прямое дело — все это прекратить. Я и не улыбаюсь. Что вы? Вы не соглашаетесь? Напрасно. Я бью вас вашим оружием. Зачем же быть в этом вопросе газетным спорщиком и простецом. Я говорю в серьезнейшем смысле, ибо пожить-то хочется, и вам чуть ли не побольше всех. Я силой логики прекращаю ваши фантазии, ибо вы завязли и заблудились в ваших горячих бреднях. Это как бы от голоду. Вы разве не знаете, голодный раскрашивает в воображении вкусные блюда и облизывается... с голодным брюхом. Бросьте! Никакой поэзии. И нет ее, нет. Умейте приобретать, успеете приобрести и вонзиться в распрелестнейшую и распрекраснейшую окружаемость. Вы не лгите хоть мне, для себя соблюдайте смысл. Что очаровательнее женщин? Какое удовольствие! Ведь это можно довести до тонкости, до изощренности и лени. Какая сладость вкусно есть, очень вкусно, постоянно вкусно есть и выпивать, с тонким вкусом пить, с полной непосредственностью нутра есть и пить. Для этого нужны деньги, и не все ли равно, откуда они, но нужно делать только приятное и, воспринимая и наслаждаясь, ничего не делать трудного. Пусть раздражается радость в наших наслаждениях. Все пути отличны. Вы это знаете. Ничего не надо, кроме накопленья крепких сил. Все открыто — воздух и лучи, желайте нежной неги. И все можно. Ведь все можно? Если хотите, то можно, не отравляя фантазии, да и вообще без фантазии. Берите, все берите. Это ваше первое, это ваше цельное, неразбавленное. Глотайте, если чувствуете, что недоосуществились. Что сладожнее доосуществления? А вы говорите, я — это не вы. Я не двойник ваш. А ваша исповедь, в которой затихает ваше слоняние? Ибо нужно зачеркнуть жизнь раздраженной фантазии и беспокойнейшей тревоги перед пустотой. Вот положительное: положительное доосуществление.

— Ты надоел мне! Это не мои мысли. Что ты врешь про доосуществление?

— Вы отлично меня понимаете. Я о естественном человеке говорю. Вы находите, что это старомодно? Вам естественно быть естественным, ибо самое оригинальное, а естественная оригинальность это вершина. Вас всех вершины мучают. Если не надо вершин, сядьте в грязь и сидите и пребывайте. Не надо вершин. Нет, вы руки моете. Вы все руки моете. А я пою гимн свинье.

О, славная и преславная, естественнейшая в своем естестве!

Вы же сами ее любите, особенно вы, люди искусства, это ваш шеф. Вы не конфузьтесь и не подмигивайте. Это ваше патетическое восклицанье: разгрызите Бога, — я принимаю. Вашего Бога я разгрызу и проглочу, безвкусно сжую вашего Бога. Наверно дрянь. У вас все дрянь.

Богиня! Я к свинье. Не Венеру и не Аполлона, — ее нужно ваять. Вы любите, о *sanctissima* * богема, вы любите ее, погруженную в жидкую топкую грязь, сладостно

* Святейшая (*лат.*).

замирающую с полными слез от блаженства глазами. Во что погрузилась ты по уши? И вы протестуете? Вот она чешется, полная наслаждений, о дерево. Она содрала древесную нежную сочную кожицу, но она расчесала свое место. На солнышке раскинулись свиньи у недоеденных помоев, жмурясь и нежась. Нужно ли ей что-нибудь? Она осуществила себя до конца. Все мимо! Все в ней! Взгляните на очаровательную ее внешность. Все мимо! Все в разинутой пасти и зубах. Рыло, разворачивающее каждую кучу. Ножки, пролезающие по самой топкой слякоти. Хвостик. Он не мешает ей. Богиня, царица, волшебница доосуществленья, она достигла блаженства! Она вваливает в свое гладкое, хорошо для сна и ужирания построенное тело, все, совершенно бесстрастно оглядывая мир, который ей дан вполне таким, каким она его знает и хочет. Доосуществитесь по линии своей естественности, боготворя славную и преславную естественницу — свинью. А вы, вы будете уверять меня, что так пройти по жизни, как она, — не ваша мечта — артист?! Стыдитесь передо мной — перед собой снова лгать и терзаться. Это же не фантазия, это исповедь сердца, за что вы сердитесь? Разве я не прав? Разве не новый пассаж начинаем мы с вами?

— Довольно! Прекрати распирает мне голову противосмыслицей. Дай мне снова захотеть мечтать бесплодно и сладко, дай мне снова наготу Диогена ¹⁴⁷, ибо я знаю, я знаю, что в ней, в наготе моей юности, когда мы шли нагие, взяв только один фонарь, поверив и видя, что покрывает тьма подсолнечные пространства, тогда была жизнь.

— Остановитесь возбуждаться в фантазиях! Кому вы молились? Кого звали? Кому запрещали вы? Вашему Богу или мне? Вы же знаете, что мы — ваша пустота и разболтанность. Вы же верите, что ничего нет. У вас ничего нет, ничего нет за душой. Нечего вложить, нечем победить, нечего сказать, чтоб соединились и поверили. Накопайте, лукавьте, берите, владейте и вы победите! Отдумайте, ибо вы сопричисляете к страницам книги лжи еще фантазию. Довольно бреда! Кто обманул вас сладостью лишений, мук, презрения, нет — невнимания, когда не замечают и плюют. Кому служить, от кого ждать? Штопором, штопором в темечко, шилом в сердце вонзайте вас соблазняющих лишениями, если посмеете! И это близко, и это вы можете! Но нужно купить, обмануть и завладеть. Тогда насладитесь. Тогда рисуйте картины, тогда сочиняйте фантазии, тогда отстройте такой амфитеатр, который вместит тысячи, но когда вам будет тепло и ваши дети не закричат от голода и стужи, тогда хлещите скорпионами и вам будут нести горы золота, и чем грязнее вы измажете их, чем больнее вы нахлещете их, тем острее вы будете во вкусе их, тех, на кого вы плюете! Но вы будете знать, что это забава. Что все идет и пойдет так, как тому быть надлежит, но вы вместе с ними будете кривляться и играть, потому что это позволено и все так хотят, когда они сыты, могут обманывать и притворяться, и будут знать, что вы не только не голый, но даже отлично одетый и так же, как они, грабил, паясничал и кривлялся, но хотел и хочешь одного — жрать, жрать, жрать и жрать, как свинья, блаженно засунувшая по уши в корыто рыло! Здесь и искусство, здесь и философия, здесь все в этом корыте. Не нужно истерики и симуляции передо мной! Ты этого хочешь — вот я исповедую и поступаю. Все средства хороши, ибо задача жить. О, не оттягивай, друг мой, о, не закапывай в землю талант.

— Я поражу тебя, обнаглевшая тень моя! Нет, ты со свиными глазками и толстым носом. Я поражу тебя, я вижу тебя, ты брюнет с плоскими пальцами, ты торгующий всем, за что платят. Я раздавлю тебя, ты не моя тень. Ты выходец и проклятие. Ты воплотился в человека и соблазняешь, подняв народы на народ. Я не верю в тебя, я не верю, что ты человек, потому что ты зачаровал своей магией. Заразив добрых и простых ложью, ослеплением и жадностью. Как смел ты заговорить о том, что все же я люблю, ты — все убивающий во мне, распалаяющий похоть и голод!

— О, Юродивый! Посмотрите, вам не нравится, что я не замечен какой-нибудь странностью, хотя бы крошечной — какая мерзость, — но лишь бы странностью. Несносен порядок?! Да, я приличный человек, я люблю благообразие. Я прилично одетый господин. Вам не нравится мое лицо? Вы намекаете на мой тип физиономии? И это глупо? Как глупо! Посмотрите на свою. Вы бывали в Гамбурге, в Неаполе, в Варшаве, вы же знаете, что европейцы без лица? Оставим. Мы не спорим. И вы того же мнения: да здравствует цивилизация! К чему же вопли? Или искусство непременно на ходулях. Позвольте Скрябину быть незамеченным на ужине у вице-консула в его особняке. Позвольте Чехову идти с анчоусами и коробочкой сардинок в драповом пальто по Бронной, не обращая на себя ничьего внимания. Позвольте Бетховену идти в предместье Вены, бедно одетому с хвостом мальчишек, дразнящих глухого музыканта. Разрешите Белинскому больше всего интересоваться игрою в винт и посещением проституток. Все на месте! Кто отрицает вдохновенье, дар и место красоты? Все очень просто, все очень скучно. Начните спокойнее. Пусть радий и электричество. Зачем Диогенов фонарь? Все было и есть. И разве ужасно неясно, что все не меняется. Вы утомились, сегодня я вас не занимаю. Я сейчас.

— Остановись. Я запрещаю приходить ко мне из-за угла.

Композиция спектакля

Когда мы читаем очень длинный и очень сложный роман, помимо интереса к фабуле и к психологии действующих в романе лиц, помимо интереса к мыслям автора и его стилю, мы всегда испытываем потребность понять, чем продиктовано только данному романисту свойственное размещение частей того материала, которым располагает романист, и как скомпонованы им первоплановые и теньевые формы его произведения.

Когда мы смотрим живописную вещь, мы воспринимаем краски, рисунок, распределение света и экспрессию мастера, но мы испытываем также глубочайший интерес к манере художника выражать свое восприятие вещей, данное им в ему свойственной композиции.

Слушая музыку, мы воспринимаем музыкальные замыслы автора, слушаем мелодические темы и предложения, мы воспринимаем особенности гармонизации, но в такой же степени ритмическая, динамическая сторона произведения, фигурации контрапункта подчиняют нас власти музыкальных соотношений данного композитора.

Словом, находясь во влиянии произведения искусства, мы кроме усвоения мысли, переживания образов — музыкальных, живописных, поэтических, еще ис-

пытываем влияние его чистых форм, непосредственно волнующие ими чувственно. Чувственные образы для создающего — символы выражения несказанного мира его художественной сферы.

И обращаясь к театру, это легко показать.

Но прежде я бы хотел сделать совершенно ясной мою мысль.

Драматическое произведение дает колоссальную задачу художнику театра. Кто этот художник — актер, режиссер, декоратор, бутафор, музыкант, осветитель, балетмейстер — это пустой спор, так как дело каждого, кто создает в искусстве сцены, быть художником. Значит, дело каждого проделать все, что необходимо для создания произведения его искусства, но нужен хозяин сцены, нужен главный мастер, и как он распределит работу остальных, это его дело.

Итак, вчитываясь в драматическое произведение или в оперную партитуру, художник сцены видит образно созданное композитором или драматургом. Но художнику сцены, прежде всего, необходимо переложить образы, положения, ход действия и обстановку, рисуемую автором, как условия основного действия, на соответственные образы, планы и ход сцены.

Пережитие материала, данного автором: партитуры, программы балета или драматического сценария рождает в художнике сцены новый рой душевных состояний, возможный для выражения только средствами сцены.

С одной стороны, театр, воплощая оперы, балеты или драмы, как бы лепит из живых человеческих страстей и тел, вызывая живые движения, голоса со всем богатством тембров, оттенков и пауз, то, что записано у автора в его тексте.

Но с другой — в области искусства сцены мы подступаем к обособленной самостоятельности этого искусства в ряду других.

Глубокий и яркий реализм, подлинная действительность художественно пережитого поэтом, артистом, художником, дает для каждого воспринимающего символ однажды найденного поэтом, артистом, художником в окружающем его мире.

Преыдущее относимо и к музыке. И даже более того, в особенности в музыке становится ясным все вышеуказанное.

Определенность, чувственно реальное, звучащее в явно усваиваемой форме музыкального автора, делает воспринимающего внимающим миру музыкального автора.

Мир Моцарта, Вагнера, Шумана реально внимаем.

Что создается в присутствующем при актах сценического искусства?

В сущности, театральное искусство наиболее откровенное в обнаружении жизни невидимых действий души.

Рассуждая таким образом, я откинул при моем рассмотрении театра интерес к нему чисто литературный, когда в театре смотрят вещь, этим заменяя ее прочтение, или когда пользуются театром в целях воспитательных, агитационных, порнографических, или когда обращают театр в орган публицистики.

Зритель видит героев, переживает вместе с ними перипетии драмы, интересуется положениями, в какие становятся действующие лица, страсти или смех волнуют его, он сочувствует или не сочувствует, мысли автора им овладевают или он не

принимает их, — но все время он видит перед собой некоторое зрелище, подобие известной ему жизни, которая на сцене сжата и условно показана, — тогда ему становятся очевидными силы, направляющие жизнь.

Зритель говорит себе — я слежу за игрой. Но он следит не только за игрой актеров, следит не только за тем, как они играют страстями, но он следит за игрой положений, перемещений. В душе зрителя в одно и то же время переживаются события души нескольких актеров, действующих в некотором идеально-мыслимом пространстве (месте действия). Протекает процесс жизни с наглядным, но условным указанием на перемещение разных сил, задерживающих или ускоряющих развязку, дающую разгадку смысла происходящего.

Словно зритель, узнав, потому что он такой же человек, как действующие на сцене люди, главный мотив действия, следит за тем, как этот мотив, рождая контрмотивы, располагается в разных психеях, требуя в каждом случае своих душевных и действительных оформлений. Он следит за комплексами психических состояний, символически выражаемых в физических действиях: жестах, мимике, мизансценах, в повышенных и пониженных интонациях, в паузах и различных тембрах голосов актеров. Он следит за перемещением на сцене сжимающих его сердце и горло энергий или психических комплексов, создающих особые линии поведения у тех, кто видит то же, что видит и он, зритель, т.е. создающих особые линии физических движений и психических состояний у актеров. Он понимает, что театр прав, когда он помогает ему, зрителю, рождать в себе нужную жуть или восторг от угадывания того, что данное событие должно происходить в особенном свете или быть сопровождаемым особыми шумами, звуками, музыкой. Он догадывается, непосредственно отдаваясь могучей власти театра всеми взволнованными чувствами своими, что многое из рассказанного автором нельзя поместить в среду, повторяющую ту обстановку, где родилось, где происходило действие в живой подлинной жизни, увиденной автором, поэтому он спорит или соглашается, если театр дает условную декорацию, сукна или настоящие вещи, освещая их и окрашивая в тот или иной цвет, соответственно с тем, как принимает театр происходящее на сцене. Зритель с взволнованным сердцем заставляет свою мысль узнавать правду и ложь ритма, достигающего его из царящего на сцене. Он видит то, чего не видно, и, часто не понимая слов или не внимая словам, ждет только разнообразия тонов, могущих открыть ему, без смысла слов, духовный мир, являющийся предметом игры на сцене.

И вот театр творит волшебную перемену в людях. Глядя на своих двойников, на декорацию, костюмы и бутафорию, мы помогаем театру влиять на нас иллюзорно, стараясь чувствовать смех, страдание, обстановку на сцене, как истинный смех, истинное страдание и истинную обстановку, а сами носимся в те же мгновения в мирах иных. Мы, видя, не видим, слыша, не слышим, или вернее, мы больше видим и больше слышим, чем дает зрение или слух, не вооруженные магией театра. Воспринимая со сцены лишь подобное жизни, мы пресуществляем воспринимаемое и совершающееся перед нами в глубоко ирреальное сравнительно с фактурой того, что предстоит нашим ушам и зрению, следя за реально образным и прекрасным по формам чувственного мира, и это глубоко ирреальное для каждого из нас — самое живое нашей души.

Сила влияния театра на зрителя неограниченна. Театр достигает того, что зритель видит все, что видит сам театр. Оттого всякий театр — еще не театр, если он без сил, могущих творить эти волшебные перемены с человеком.

Театр, как уже сказано, владеет всеми средствами подчинять себе тех, кто поощает его.

Но не машины, понятно, создают иллюзию того, что ощущает зритель. Достигает этого художник сцены, артист.

В театре бесчисленны примеры, когда силой личности артиста, силой, преображающейся в момент игры, зритель переживает чудо. Он видит парящего орла, когда Манфред ощущает его над собой¹⁴⁸, он видит лисью морду, которая выглядывает из-под капюшона странствующего маэстро, когда в винном погребке Тусман испытывает на себе чары Манассе и Леонгарда¹⁴⁹. Партер непроизвольно подымался со своих мест, следя за Отелло, когда Томмазо Сальвини отдергивал полог у ложа Дездемоны перед тем, как задушить ее¹⁵⁰.

Театр, могущий удержат затаенное дыхание зрителя своей гипнотической силой, царящей на сцене, когда еще не появилось ни одно из действующих лиц, но все ждет кого-то или чего-то, и это ожидаемое заключается в самом положении вещей и света на сцене, — такой театр силами, которые он может распространить на все свои элементы, опираясь на действительных артистов сцены во всем, заставит зрителя увидеть золотого павлина, гордо сидящего на суфлерской будке и внезапно исчезающего, когда этого захочет театр, — павлина, живущего лишь в творческом воображении, но краше сказки и любой бутафории.

Артист силою своего видения, рисующий взору зрителя внутренний мир своей души, наполняет зрительный зал идеально слышимой музыкой, и его игра не произвольная, игра того, что ни цвет, ни светотень, ни линии и ни мелодии, но то же, что игра несущихся осенних паутин на солнце, волн в море, как игры детенышей тигра или льва, — радостное зрелище целесообразного и восхищающего перелива энергии, переливов прекрасного до невыразимого словами восторга. Эстетизм артистической игры подобен запечатленной в мраморе игре линий живого тела.

Театр возбуждает и понижает страсти. Он не застывшая музыка, как называют зодчество, но амальгамированное драмой зеркало музыки страстей.

В театре всегда царствует бытие, и быт служит лишь для ограничительного толкования безмерного бытия, влитого в каждый данный сценический эпизод.

Понятно языческое боготворение артиста сцены, потому что лишь в отношении к артисту сохранилась наивная сила веры, любви толпы, чтившей красоту, как отметку богоподобия людей.

В действии артиста жертвенность. Он раскрывают в универсуме своей игры тайны сердца каждого, кто пришел внимать. Они благодарят его, неистовствуя, за радость видения вещей невидимых. Они познавали в моменты присутствия своего на спектакле гармонию и целесообразность тех состояний, каковы скрыты в действиях актеров, они возбуждали в себе на спектакле часто неосознаваемый, иногда лежащий в забвении опыт каждого внимающего.

Но вот контрроверза.

Несносно ощущать в спектакле завершенность. Прелесть — в покрывающем искусство флере неясности, манящей зыби дрожащих далей, тут же, в каждой точке, которую почти ощутил, которой коснулся и не касаешься, потому что она не действительна, но действительнее всяческой материальности.

Мы ищем форм, мы наслаждаемся формально определимым, мы добиваемся точного ощущения вещи или роли, ощущения отчетливо выраженного, ощущения, даваемого во всей силе от влияния на нас конструктивности вещи или роли.

Грань незавершенности, позволяющей дотворить, следуя уверенно положенным, направляющим линиям играющего художника — обязательна. Договоренность — бедность, ложь, слабость души, воображения.

Четкость, точность, ясность того, что утверждается, как основоположное для мастера — это все должно быть в произведении, воспринимаемом внимающим. Еще раз повторяю: зритель должен иметь возможность воспринять основоположность мастера, сделанную точно, четко и ясно. Но художник-мастер должен творить в широкой и вольной манере, и потому все, что служит к его ограничительности, явно дает минус эстетическому квантуму внимающего. Я хочу знать, что есть основоположение твое, художник? Но, далее, я хочу видеть вольность твоего гения, широту его. Тогда меня унесет в тот мир, который при сличении с тем, от чего я унесся, будет призрачен и значителен, определяемый и наполняемый красотой, созданной мастером.

Преображение, достигаемое актером в каждом идеальном случае своего творчества, есть безусловная задача. Но актеру в этом отношении открыт весь мир и всегда открыт. Он, постоянно обратив лицо свое к природе, может обогащаться и быть могучим ее певцом.

Для артиста изумительная область для наблюдений — мир животных и птиц. Много замечательных моментов прозрения, нахождения самых смелых символов подсказывают животные и птицы. Я уже не говорю о загадочной прелести, изумляющей красоте этого величавого корабля пустыни — верблюда, очарование которого нужно суметь угадать, чтобы подарить всей его фантастической значительностью, начиная с подвижнейшего лица, губ, надменных глаз, химерической шеи, птичьих ног, страшной по окраске и линиям спине и легкого общего силуэта корабля, легкого — как лебедь. Разгадка его, умудрение им и углубление в его взгляды, движения, отношения — целый мир, и все это в душе актера должно найти отклик и способ выражения.

Любовные интриги собак, их романы, одиночество, взгляды, ожидание у подворотен возлюбленной. Мир собаки, учувшей дичь, жизнь на травле — забытый мир, но живущий в людях. А голуби, а воробьи? А медведи?

Я не говорю обо всем зоологическом саде, около клеток которого в Берлине вместе с детьми встречал замечательные лица известных мне художников, сживавшихся с животными.

Я не говорю о том, что кабак, гулянье, концерт не открывают артисту интимнейших источников творчества. Но я говорю о пустынных кустах, цветущих полях

клевера, с дергачами и куликами, о болотистых низинах и лесах, где огромный мир, из которого лепит свои странные маски актер.

А лошади? Именно извозчицья кляча на рассвете, где-нибудь на углу кривой улицы или у фонаря пустой площади. Посмотрите на нее. Чем она не существо фантастических видений Брентано ¹⁵¹ или Арнима ¹⁵². Вся фигура ее, если отойти от впечатлений привычки, что это за странное и страшное существо. Гладкий волос, странная, довольно длинная, продолговатая фигура с короткими ушами, странные большие, не вместе глядящие глаза, хвост мясистый, как рыбий у репицы и долговолосый до самых копыт. Длинное тело, как у осы, но грубое, тяжелое. Что живет в этом темном существе? Очертания животных толкают жить фантазию в ином мире. Художник невольно узнает мир, в котором душа пребывает, но как бы погруженная в сон, когда, вглядываясь в удивительные формы и, главное, очертания зверей, птиц и насекомых, укарауливает в себе, в ответ на их жизнь — жизнь в себе, огромную, космическую жизнь, перелагая потом ее в музыку своих состояний.

Вот из этой музыки родится спектакль. Режиссер заставляет порхать по сцене неведомых насекомых, ползать и бродить невиданных зверей, лихорадочно ищет цвета и звуки, которые помогли бы его симфонии, которая в законнейших формах развивается перед духовным взором зрительного зала.

Положительно, симфония, дирижируемая Мотлем ¹⁵³, строгая по точности перед ним лежащей партитуры, но свободно рождаемая им в своей душе, им раскрываемая в оркестре, подобна и равна спектаклю.

Так происходит спектакль, он идет по партитуре драматурга, ведомый режиссером. И как во время исполнения в концерте можно воспринимать исполняемое и получать наслаждение в соответствии со свойствами воспринимающего, так и в театре можно следить за развитием сюжета, интересоваться положениями, в которые попадают артисты, и можно внимать тому, что символически передают образами актеры и чему помогает вся обстановка сцены.

Для рождения указанного на сцене обязательно преобразование актера.

Можно ли не узнать актера в жизни? Я положительно заявляю, что актера или актрису невозможно не узнать, даже в бане нельзя не узнать актера или актрису.

Печать отверженности от мира за стенами театра лежит на служителях этого искусства.

Можно привести тысячи примеров столь же смешной, сколько трогательной исключительности типа актеров.

Теперь наряду со, слава богу, не переведшимися актерами, пожирающими бутерброды и глотающими коньяк и водку, с совершенно исключительным кашне, наряду с актерами в кричащем пальто или пижаме, без шляпы, если это необычайно, или как раз наоборот, в раздирающе невероятной шляпе, если это совершенно ново, в варшавском картузике ¹⁵⁴, в буденовке ¹⁵⁵, в спортивной шляпе, в обмотках и бутсах, — в зависимости от общественной температуры, — наряду с вышеупомянутыми народились актеры-психологи, эстетики, актер, любящий книгу, «преlestные вещицы» русского ампира! Поклонники старинной музыки и старинных инструмен-

тов, изданий Смирдина¹⁵⁶, посетители выставок икон и наркотических курилен, они всегда имеют какую-то тетушку в орловском захолустье, по какой-то таинственной неопределенности имеют печальную историю с оставлением филологического факультета, мелькают воспоминания о будто бывшей охоте где-нибудь в Египте или в Испании, и непременно в Испании или Египте, с каким-то сказочным кутилой из Полесья, ротмистром Рейзалион-Сошальским¹⁵⁷, а по наведенным справкам оказывалось, что десять лет сряду снимал комнату в Патриарших номерах на Козихе¹⁵⁸ и имеет какую-то отвратительную болезнь, от которой доктор лечит внушением.

Или актриса с девочкой. Такая изящная, умненькая. В комнате на стенах шали, на столиках русские набойковые платки, томик стихов Гумилева и Анны Ахматовой, в цветном стаканчике цветы, в углу четки и металлическое распятие с лампадкой. Девочка — у сестры мужа. С мужем, конечно, не живет, зато муж сестры все понимает: страшно любит театр, страшно любит ее и страшно любит вообще искусство. Актриса должна одеваться очень просто, любить природу, мелодекламировать, мазаться, ходить к теософам, ценить Георгия, какого-то Георгия, который что-то пишет и провожает из театра до квартиры подруги, у которой очень талантливый муж. Актриса должна любить тело и для этого ездить летом в Феодосию или Коктебель загорать, говорить о культе еды и иметь катар желудка. Повторяю, где угодно — на панихиде скромно и скорбно стоящая в темненьком, в Кунцеве осенью с букетом листьев, с молодежью и рыжим сеттером, в бане, выкручивая волосы над тазом, в кондитерской, за чашечкой кофе и ломтиком бриоши, на заседании культкомиссии, на вокзале, — я уже не говорю в ресторане или на улице — всюду: старая, молодая, красивая, уродливая — актриса, как наряженная арапка, не может быть не увидена. И почему же, следовательно, этой благородной касте, этому отрезанному ломтю от прочей жизни не признать себя и не самоутверждать себя в фантастическом?

Ужас в том, что они теплые, тепленькие — не горячие, не холодные. Пусть не так, как когда-то расхаживавший по Москве Медокс в театральном, несущемся по ветру цветном плаще. Пусть даже, и даже непременно, не в костюме дело... Но необходимо признать, что дело это таинственное, фантастическое и, в него погружаясь, нельзя в быту духовном, быту своем сохранять ни привычки почтового чиновника, ни помощника присяжного поверенного, ни консерватора гравюрного музея. Нельзя актрисе жить перерожденной, хватаясь слабыми пальцами за прыщавую эстетику сегодняшней приличной дамы или курсисточки из сытого семейства.

И, конечно, в этой возможности встретить среди рабски закрепощенного всем, чем угодно, общества: закрепощенного вещами, домами, идеями, обязательствами, службами, традициями, благородствами, приятностями, всякими пустяками, в этой возможности встретить совершенно свободных людей, свободных от всего решительно, кроме прикованности к своему призванию, кроме влечения играть, говорить о своем искусстве, питаться тем, что наполняет до вдохновения, до подъема — в этом залог увлечения актерами; в их свободе — очарование актеров, в этом их побеждающая прелесть. Но лица их, но таковые лица их, лишь идеально мыслимые лица.

И вот еще. Театр искони в своей основной структуре тот же. Это ясно и для того, кто станет настаивать на бунте в современном театре, но это неясно для подлейших

рутинеров, для затхлых провинциалов und für sich *, заявляющих это на каждом шагу, попадают ли они в столицы, выступают ли они гастролерами или обретаются в какой-нибудь дыре. Да с ними, понятно, и говорить не о чем.

Путешественники описывают танцы и драматические обряды у малокультурных народов центральной Африки, у кафров, в Гонолулу, у негрских племен северной Африки, на островах Полинезии, у малайцев, жителей Зеландии и Новой Гвинеи, на Зондских островах, у эскимосов и лопарей, у ирокезов Северной Америки, арауканцев, мексиканцев, у перуанских инков, у бушменов. Они описывают только факты и впечатления от увиденного. Но читателю ясно, что путешественники описывают театральные представления.

Если вы войдете в Völkerkunde Museum ** в Берлине и, медленно переходя из залы в залу, будете рассматривать только маски и ритуальные принадлежности этих малокультурных народностей, вы испытаете странное состояние.

Сердце ваше забьется так же усиленно, как если бы вы знакомились с таинственными капищами театров тех народов, которые хорошо зарекомендованы острым интересом к театральному искусству.

Я не буду напоминать известное наблюдение над ритмом, подражательностью птицам и зверям у цветных народностей, над величайшей верой их в преображение посвященных, которые представляют — это рассеяно в прекрасных сочинениях по этнологии, я хотел только отметить, что чувство жизни, выраженное на представлениях племен малокультурных народностей, для них столь же сложное и отвечающее их мировоззрению, как и у нас или у богатых искусством великих народов старинных культур — у китайцев, индусов, японцев, греков или у европейских народов нового времени.

Я прекрасно понимаю, что представление мистерии страстей Христовых при Карле VI в предместье Парижа в XIV столетии, так же, как театр во времена Гете и Гофмана в Германии, отличается от театра шекспировского времени или театра Лекена и Рашели ¹⁵⁹, но несомненно, что для своего времени, для известных условий жизни и в среде данного народа, театральность требовала спецификации, требовала особых обстоятельств, если деятели этого театра были художниками своего искусства. Можно различно выражать отношение к искусству сцены, можно различно объяснять понимание этого искусства, но художник, которому внимают зрители, художник, творящий в театральном искусстве, испытывает подобное тому, что я определил, говоря об искусстве сцены.

Проще говоря, в своем идеально-мыслимом содержании искусство театра всегда было и есть как специфическое искусство одним и тем же. Менялись формы, более того, менялось и сценарное содержание представляемого, но содержание эстетического переживания театральности — одинаково для всякого, кому открыто чувствовать театр как искусство: неизменно, постоянно и тождественно. Оттого с равным увлечением, ничего не понимая в словах, мы действительное искусство театра готовы созерцать и внимать ему и в технически оборудованном европейском театре, и в персидском или китайском помещении для представлений.

* Философское понятие, буквально: для себя, в своем сознании, представлении (нем.)

** Музей этнографии (нем.).

Словом, театр всех стран и во все времена как искусство не может быть рассматриваем, как худшее или лучшее сценического творчества.

В формах театрального искусства часто бывало нечто, весьма далекое от художественного творчества, но когда оно бывало, то нельзя спорить: театр ли и искусство ли — театр индусов или китайцев. Дидро как зритель, чувствовал ли он театр? Выше ли задача актеров, могущих передать простоту и естественность переживаний, или играющие с блеском и четкостью формально совершенные¹⁶⁰. Если бы даже признать, что актеры создаются драматургами (в эпоху литературного театра), то обязательно тут же прибавить, что драматурги дают материал, помогающий расцвести театру лишь в том случае, когда ощущают дух своей эпохи, а следовательно, и духовный склад современных ему артистов.

Итак, театр и по составу материала, каким творит, и по своим композиционным задачам пресуществляет нашу действительную жизнь игрой — и это его главное, и это его дело единственное во все века его существования.

КОММЕНТАРИИ

О картоннейшем директоре театра

- 1 *Бритые* — с середины XIX в., когда все мужское население стало носить бороды и усы, бритое лицо сделалось признаком человека актерской профессии.
- 2 *Разводящий* — имеется в виду режиссер в том понимании профессии, какое сложилось во второй половине XIX века.
- 3 Речь идет о творении великого древнегреческого скульптора Фидия (середина V в. до н. э.) — рельефах, украшающих метопы Парфенона, главного храма афинского Акрополя.
- 4 *Арлекин* — часть декоративного оформления сцены: первая со стороны зрительного зала полоса ткани, неподвижно закрепленная в верхней не раскрывающейся части порталной арки сцены. Возникновение этого термина связано с одним из традиционных персонажей итальянской комедии масок — Арлекином, который, появляясь перед занавесом, драпировался в его складках.

От избытка воображения

- 5 *Саккини (Sacchini) Антонио Мария Гаспаро* (1734–1786) — итальянский композитор, писавший оперную, инструментальную и церковную музыку. Находился под влиянием Глюка.
- 6 В.Г. Сахновский цитирует главу «Крейслерианы», которая называется «Об одном изречении Саккини и так называемых музыкальных эффектов» и является изложением музыкально-эстетического кредо Э.-Т.-А. Гофмана. Возможно, перевод был сделан самим Сахновским.
- 7 См.: *Гофман Э.-Т.-А. Кавалер Глюк // Гофман Э.-Т.-А. Крейслериана. Кот Мурр. Дневники.* М., 1972. С. 9–16.
- 8 С начала 1850-х гг. А.Н. Островский жил в доме на скрещении переулков Серебрянического и Воробинского, рядом с церковью, носившей название Николы в Воробине, и с Серебряными банями, выходившими на Язу. Широкий и разношерстный приятельский круг драматурга иногда называли «кружком Островского», хотя он никогда не был никаким формальным объединением. Ядро этого сообщества составляли А.А. Григорьев, Е.Н. Эдельсон,

- Б.Н. Алмазов, Т.И. Филиппов (в начале 1850-х гг. они вместе с Островским составили так называемую «молодую редакцию» «Москвитянина» — журнала М.П. Погодина). Входили в этот круг и актеры Малого театра П.М. Садовский и С.В. Васильев, а также люди самых разных занятий. Объединяющим началом в этом стихийном соединении в какой-то степени служили идеалы русской народности, и особенно — культ русской народной песни.
- 9 *Кофейня Печкина* в 1830–1840-е гг. считалась «самым остроловным местом в Москве» (П.В. Сытин). Здесь проводили вечера В.Г. Белинский, Н.В. Гоголь, М.Н. Катков, М.С. Щепкин, Д.Т. Ленский, П.С. Мочалов, А.И. Герцен, П.М. Садовский и др.
 - 10 См.: *Соллогуб В.А.* Воспоминания. М.; Л., 1931.
 - 11 См.: *Шаховской А.А.* Летопись русского театра // Репертуар русского театра. СПб., 1840. Т. 1. Кн. VI. С. 1–9; Т. 2. Кн. II. С. 1–18; *Театральные воспоминания // Репертуар русского и пантеон всех европейских театров.* СПб., 1842. Кн. V. С. 16–25.
 - 12 См.: *Каратыгин П.А.* Записки. Л., 1970.
 - 13 См.: *Жихарев С.П.* Воспоминания старого театрала // *Жихарев С.П.* Записки современника: В 2-х т. Л., 1989. Т. 2. С. 329–404.
 - 14 См.: *Анненков П.В.* Литературные воспоминания. М., 1960.
 - 15 См.: *Глинка М.И.* Записки // *Глинка М.И.* Полн. собр. соч. М., 1973. Т. 1. С. 211–350.
 - 16 См.: *Шереметьев С.Д.* Татьяна Васильевна Шлыкова. 1773–1863. СПб., 1889.
 - 17 См.: *Герцен А.И.* Сорока-воровка // *Герцен А.И.* Соч.: В 9 т. М., 1955. Т. 1. С. 327–350. Повесть о трагической судьбе талантливой крепостной актрисы была основана на одном из устных рассказов М.С. Щепкина.
 - 18 *Лентовский Михаил Валентинович* (1843–1906) — антрепренер, актер, театральный деятель. Прозванный «театральным магом и волшебником», поражал воображение зрителей грандиозностью постановок, необычностью эффектов, богатством декорационного оформления. В 1878 г. организовал в саду «Эрмитаж» театр оперетты, в 1882 г. открыл в Москве Фантастический театр, позже переименованный в «Антей». К 1894 г. разорился.
 - 19 См.: *Савина М.Г.* Горести и скитания: Записки. 1854–1877. Письма. Воспоминания. Л., 1983.
 - 20 См.: *Комиссаржевская В.Ф.* Письма актрисы, воспоминания о ней, материалы. Л.; М., 1964. С. 29–178.
 - 21 *Блюменталь-Тамарина (урожд. Климова) Мария Михайловна* (1859–1938) — актриса. Ее отец, бывший крепостной, управлял домами помещика Кашина в Петербурге. С 1885 г. начала выступать на любительской сцене. Работала в провинции. С 1901 по 1914 и с 1921 по 1933 г. — актриса московского театра Корша. В сезоне 1914/15 г. — играла в театре Суходольского, с 1918 по 1920 г. в Государственном Показательном театре. С 1933 по 1938 г. — в Малом театре. Прославилась в образах старух.
 - 22 Рассказы *Ф.И. Шаляпина* впоследствии вылились в книгу воспоминаний «Маска и душа», впервые вышедшую в издательстве «Современные записки» (Париж, 1932).
 - 23 *Ново-Минск*, уездный город Варшавской губернии (до 1917 г.). Впоследствии Минск-Мазовецкий (Польша).
 - 24 *Боклевский Петр Михайлович* (1816–1897) — график, автор альбомов остросатирических литографий и рисунков к произведениям Н.В. Гоголя, А.Н. Островского, П.И. Мельникова-Печерского.

- 25 *Перов Василий Григорьевич* (1833–1882) — живописец, жанрист.
- 26 *Федотов Павел Андреевич* (1815–1852) — живописец, рисовальщик, предтеча передвижников и создатель жанровой живописи в духе «физиологического очерка» 1840-х гг.
- 27 Эта идея была сквозной в критическом наследии В.Г. Белинского 1830–1840-х гг.
- 28 В серии статей 1771–1775 гг., ярко выражавших штюрмерские взгляды на театр, литературу и искусство, *И.В. Гете*, следуя идеям Ж.-Ж. Руссо и И.Г. Гердера, видит глубочайшие корни художественного творчества в жизни народа.
- 29 См.: *Франс А.* Игра света в театре марионеток (1889) // *Франс А.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1960. Т. 8. С. 175–183.
- 30 В.Г. Сахновский цитирует статью *В.Г. Белинского* «Александринский театр» (1845) // *Белинский В.Г.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1981. Т. 7. С. 218.
- 31 Там же.
- 32 Там же.
- 33 Там же. С. 218–219.
- 34 *Шиллеровщина* — В.Г. Сахновский имеет в виду не только содержащиеся в статье Белинского реминисценции работы Ф. Шиллера «Театр, рассматриваемый как нравственное учреждение» (1784), но и пламенный, эмоциональный стиль изложения.
- 35 В.Г. Сахновский цитирует статью *В.Г. Белинского* «Московский театр» (1838) // *Белинский В.Г.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1977. Т. 2. С. 284
- 36 Там же. С. 285.
- 37 Там же. С. 289.
- 38 *Пушкин А.С.* О народности в литературе // Пушкин и театр. М., 1953. С. 349.
- 39 Там же. С. 393.
- 40 Имеется в виду драматург. *Фонвизин Денис Иванович* (1745–1792)
- 41 *Биомеханика* — термин Вс.Э. Мейерхольда, введенный им в начале 1920-х гг. для обозначения разрабатываемой им системы подготовки актера.

Натура и техника

- 42 *Девичий монастырь* — Новодевичий монастырь в Москве. Сахновский имеет в виду Новодевичье кладбище, которое возникло в XVI в. на территории Новодевичьего монастыря и в 1898 г. за его южной стеной.
- 43 *Полишинель* (франц. polichinelle, от итал. Pulcinella) — персонаж французского народного театра. Появился на сцене ярмарочного театра в конце XVI в. Сохранял традиционный облик горбуна, веселого задиры и насмешника. Стал одним из излюбленных героев театра кукол.
- 44 *Певцов Илларион Николаевич* (1879–1934) — актер. В 1902 г. окончил актерские курсы Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества. В 1902–1905 гг. играл в труппе «Товарищества новой драмы» под руководством Вс.Э. Мейерхольда (Херсон, Тифлис), в 1905 г. — в Театре-студии на Поварской, затем в Костроме, Тифлисе и др. В 1913–1915 гг. — в труппе Н.Н. Синельникова в Харькове. С 1915 по 1920 г. — в Московском драматическом театре. С 1925 — в Ленинградском академическом театре драмы. С 1916 г. снимался в кино.

- 45 *Татлин Владимир Евграфович* (1885–1953) — художник, один из основоположников конструктивизма, увлекался абстрактными композициями материалов и фактур на плоскости и в пространстве.
- 46 Актер-воплотитель — термин Ф.А. Степуна. Впервые был введен в оборот в статье «Об актере и творимом им образе» (Маски. М., 1912. № 3. С. 15). Впоследствии тема «актера-воплотителя» была развита в работе «Основные типы актерского творчества». См.: *Степун Ф.* Основные проблемы театра. Берлин, 1923. С. 81–88, также републикацию в кн.: Из истории советской науки о театре. 20-е годы. Сборник трудов / Составление, общая редакция, комментарии и биографические очерки С.В. Стахорского. М., 1988. С. 81–85.
- 47 *Рейнхардт (Reinhardt) Макс* (1873–1943) — немецкий режиссер, актер и театральный деятель. Сахновский, абсолютизируя склонность режиссера к блестящим декорационным, световым и шумовым эффектам, его способность ставить спектакли на эстраде, на цирковой арене, на городской площади, видит в Рейнхардте театрального шоумена.
- 48 Скорее всего, Сахновский имеет в виду то впечатление, которое произвели европейские и американские гастролы Художественного театра (1922–1924).
- 49 Стихотворение *Ф.И. Тютчева* «Как сладко дремлет сад темнозеленый...» (1836).
- 50 См.: *Щепкин М.С.* Жизнь и творчество: В 2 т. / Вступит. статья О.М. Фельдмана; коммент.: Т.М. Ельницкая, Н.Н. Панфилова, О.М. Фельдман. М., 1984. Т. 1. С. 129–308.

Бутафория улицы

- 51 Реминисценция навеяна трагической игрой Л.М. Леонидова в спектакле «Братья Карамазовы» в Художественном театре (1910). Режиссеры — Вл.И. Немирович-Данченко, В.В. Лужский. Художник — В.А. Симов. Спектакль игрался в два вечера. Премьера состоялась 12 и 13 октября 1910 г.

Воображаемый некролог,

прочитанный Всеволоду Мейерхольду поздней январской ночью 1923 г.

В одном из ранних вариантов эссе содержится объяснение столь странному прижизненному некрологу:

«Накануне Нового года Мейерхольд сидел среди друзей. Он говорил о желании прочесть свой некролог.

— Когда ты напишешь, я отвечу, — сказал он, а Иойриш * прибавил

— А я издам.

День написания некролога был указан, потом заменен и снова указан. Некролог появляется в точно запечатленный день».

Сахновский В.Г. Некролог Всеволода Мейерхольда. Маш. копия // Музей МХАТ. Фонд В.Г. Сахновского № 8007. Л. 1.

- 52 *Гуттен (Hutten) Ульрих, фон* (1488–1523) — немецкий писатель, принадлежал к сословию рыцарей. В молодости много странствовал, переходя из одного университета в другой, нередко терпя жестокую нужду.

* Возможно, опечатка, и имелся в виду *Ионов (Бернштейн) Илья Ильич* (1887–1942) — поэт, издательский работник. В 1920-е гг. — заведующий Петроградским отделом Госиздата.

- 53 «Любовь к трем апельсинам» (журнал доктора Дапертутто) — театральный журнал (1914–1916). Выходил в Петрограде. Орган экспериментальной Студии Вс.Э. Мейерхольда (Студия на Бородинской). Разработка новой театральной теории, противостоящей и психологическому театру и символистским опытам самого Мейерхольда, обусловила интерес к комедии дель арте и творчеству К. Гоцци.
- 54 Имеется в виду деятельность Вс.Э. Мейерхольда во главе Театрального отдела (ТЕО) Наркомпроса и программа «Театрального Октября», призванная революционизировать старый театр.
- 55 *Театр РСФСР Первый* был создан Вс.Э. Мейерхольдом в 1920 г. и был призван практически воплотить лозунги «Театрального Октября». Само название «Театр РСФСР Первый» предполагало последующую реорганизацию театрального дела страны: Театр РСФСР Второй, Театр РСФСР Третий и т. д.
- 56 Первую редакцию «*Мистерии-буфф*» В.В. Маяковского Мейерхольд поставил к первой годовщине Октябрьской революции в Петрограде (сопостановщик — В.В. Маяковский; художник — К.С. Малевич), премьеру второй редакции Мейерхольд показал 1 мая 1921 г. в Театре РСФСР Первом (сопостановщик — В.М. Бебутов; художники — В.П. Киселев, А.М. Лавинский, В.Л. Храковский).
- 57 Не вполне ясно, что именно имеет в виду В.Г. Сахновский. В помещении Театра бывш. Зон на Садовой-Триумфальной площади (ныне пл. Маяковского) в сезоне 1920/21 гг. находился Театр РСФСР I, затем Театр Актера и Театр ГИТИС (1922). Начало 1920-х гг. проходило для Мейерхольда в ожесточенной борьбе за право обладания помещением Театра бывш. Зон, которая затихла только с возникновением Театра им. Вс. Мейерхольда (1923).
- 58 Первая редакция пантомимы «*Шарф Колумбины*» А. Шницлера была поставлена Вс.Э. Мейерхольдом в Доме интермедий. Премьера состоялась 12 декабря 1910 г. Художник — Н.Н. Сапунов. Композитор — Э. Донаньи. Премьера второй редакции (Привал комедиантов) состоялась 18 апреля 1916 г. Художник — С.Ю. Судейкин.
- 59 Оперу *Х.В. Глюка «Орфей»* Вс. Э. Мейерхольд поставил в Мариинском театре. Премьера состоялась 21 декабря 1911 г. Художник — А.Я. Головин. Дирижер — Э.Ф. Направник. Постановка балетных сцен — М.М. Фокин.

Режиссерские заметки о «Грозе» Островского
(к постановке в Московском Драматическом театре в 1923 г.)

Опубликовано: Жизнь. М., 1922. № 3.

- 60 Кулигин цитирует стихотворение Г.Р. Державина «Бог»: «Я телом в прахе истлеваю, / Умом громам повелеваю» (Действие IV. Явление 2).
- 61 *Сергий, преподобный Радонежский* (1314–1392) — основатель Троице-Сергиевой Лавры. В миру Варфоломей. Идеалом его была древнейшая и совершеннейшая форма иночества — пустынножителство. Кротость и незлобие были отличительными чертами его характера. Вел трогательную дружбу с медведем, которого удалось приручить. В 1380 дал благословение великому князю Дмитрию на борьбу с татарами и послал ему двух иноков-воинов, Пересвета и Ослабю. Был причислен к лику всероссийских святых.

- 62 *Франциск Ассизский* (1181 или 1182–1226) — итальянский проповедник, основатель нищенствующего ордена францисканцев, автор религиозных поэтических произведений. Углубил идею бедности: из отрицательного признака отречения от мира он возвел ее в положительный жизненный идеал, который вытекал из идеи следования примеру бедного Христа. Вместе с этим преобразил и самое назначение монашества, заменив монаха-отшельника апостолом-миссионером, который, отрекшись внутренне от мира, остается в мире, чтобы среди него призывать людей к любви и покаянию. Его братская любовь ко всякой твари составляет основание его поэзии. Он кормит зимою пчел медом и вином, поднимает с дороги червяков, чтобы их не раздавили, обращается с наставлениями к птицам в поле. Весь мир, со всеми в нем живыми существами и стихиями, превращался в любящую семью, происходившую от одного отца и соединенную в любви к нему.
- 63 *Забелин Иван Егорович* (1820–1908/09) — историк, археолог. Автор трудов и публикатор документов по истории быта русского народа XVI–XVIII вв., истории Москвы.
- 64 *Сезанн (Cézanne) Поль* (1839–1906) — французский художник. Стремился выявить с помощью градаций чистого цвета, устойчивых композиционных построений неизменные качества предметного мира, его пластическое богатство, логику структуры, величие природы и органическое богатство ее форм.
- 65 *Попова Вера Николаевна* (1889–1982) — актриса. Училась на курсах драмы А.И. Адашева (1908–1909). Играла в провинции до 1920 г. С 1922 г. в Московском драматическом театре. С 1923 по 1933 г. — в Театре бывш. Корш. С 1934 г. — в Художественном театре.

К постановке «Лулу» в театре им. В.Ф. Комиссаржевской в 1918 г. и «Духа Земли» в театре «Комедии» в 1924 г.

Первый вариант статьи, включающий основные положения окончательного текста, под названием «В защиту Франка Ведекинда» был опубликован в газете «Театральный курьер» (1918. № 12. 1 октября. С. 3) как ответ на статью И.В. Джонсона «Белая знаменитость (Франк Ведекинд)» (Театральный курьер. 1918. № 5. 21 сентября. С. 3).

- 66 Премьера пьесы *Ф. Ведекинда «Лулу» («Ящик Пандоры»)* в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской состоялась 10 сентября 1918 г. Режиссер — В.Г. Сахновский. Художник — Ю.П. Анненков.
- 67 Премьера пьесы *Ф. Ведекинда «Дух земли»* в театре «Комедии» (бывш. Корш) состоялась 15 февраля 1924 г. Режиссер — В.Г. Сахновский. Художник — А.Г. Петрицкий.
- 68 См.: *Nieten Otto Frank Wedekind. Dortmund. Ruhfus, 1908.*
- 69 «*Elf Scharfrichter*» («Одиннадцать палачей») — политико-литературное кабаре в Мюнхене; возникло как протест молодых художников и писателей против внесенного в Рейхстаг проекта закона об ограничении свободы искусства. Образцом служил тип французского Cabaret artistique. Кабаре было открыто 13 апреля 1901. В первом представлении, которое называлось «Eхекution» («Казнь», «Экзекуция»), участвовало 11 мужчин и одна женщина. Основой программы были авторские и народные песни, шансоны, литератур-

ная пародия и политический театр марионеток. Собственные песни и баллады исполнял Франк Ведекинд. В оформлении плакатов и программ «Одиннадцати палачей» принимали участие художники объединения «Симплициссимус». Высокий литературный и музыкальный уровень не смог спасти кабаре от финансового краха. Оно прекратило свое существование в 1904 г. Сообщено Р.М. Доктор.

- 70 См.: Ewers Hans Heinz. Das Kabarett. Berlin; Leipzig: Schulster & Loeffler 1904.
- 71 Макс Рейнхардт, возглавив *Немецкий театр* (*Deutsche Theater*, Берлин) в 1905 г., руководил им до 1-й мировой войны, затем с перерывами до 1933 г. Ведекинд играл в Немецком театре в 1906–1907 гг.
- 72 *Катон Старший, Марк Порций* (Marcus Porcius Cato; 234–149 до н.э.) — римский писатель и государственный деятель. В 195 г. до н.э. был консулом, подавившим в Испании восстание местных племен, в 184 до н.э. — цензором. Непримируемый враг Карфагена, поборник староримских нравов.
- 73 Реминисценция пьесы Г. Ибсена «*Когда мы, мертвые, пробуждаемся*» (1899).
- 74 «*Пляска Смерти*» — раннее название пьесы «Смерть и дьявол» (1905).
- 75 *Вейнингер* (*Weininger*) *Отто* (1880–1903) — австрийский философ. Его основная работа «Пол и характер» (1902), в которой он противопоставляет как два полюса всех проявлений жизни мужское и женское начала, выступающие соответственно как носители добра и зла. После опубликования книги впал в депрессию и в 1903 г. покончил жизнь самоубийством.

Магия и шарлатанство

С докладом «Магия и шарлатанство в театре» В.Г. Сахновский выступил 12 декабря 1921 г. в Доме печати. После его выступления последовал диспут: «М. Загорский указал на то, что весь прошлый сезон прошел под знаком борьбы с этой магичностью и таинственностью искусства. Не только театр РСФСР Первый, совершенно отбросивший всякую магичность и таинственность, показал в „Зорях“ и „Мистерии-буфф“, показал достаточно открыто весь производственный процесс спектакля, но все левые художники выступили с лозунгом „Искусство в производство“, связывая понятие искусства не с магией, а с производством. Вал. Бобутов охарактеризовал внутренние противоречия Сахновского как докладчика и режиссера. Интересно подошел к теме Вс.Э. Мейерхольд, говоривший не по существу доклада, а по поводу его. По его мнению, мы должны были уже в 1917 г. окончательно и навсегда порвать с прошлым, закрыть все старые театры, сказал он, тогда психология рабочих не была бы так отравлена гнилыми традициями прошлого. Московский Драматический театр, по его мнению, слишком отравлен этим прошлым, он хочет сказать новое слово, но не может. Новому зрителю, глубоко перерожденному революцией, уже не нужно все то, что преподносится ему сейчас» (Театральная Москва. 1921. № 17–18. С. 7).

Под названием «Магия и каботинство в театре» статья была опубликована в журнале «Жизнь» (М., 1922. № 1. С. 95–103). Для книги «Театральное скитальчество» текст был еще раз переработан.

- 76 *Альбер Великий* (*Альбер фон Больштедт*; 1193, по др. данным 1206–1280) — немецкий философ и естествоиспытатель, богослов, представитель ортодоксальной схоластики, монах-доминиканец. Начал перестройку и энциклопедическую систематизацию като-

- лического богословия на базе аристотелизма, завершённую его учеником Фомой Аквинским. Вёл постоянную борьбу против аристотелизма в его «еретической» арабской интерпретации (аввероизм), хотя сам испытал влияние арабоязычной философии.
- 77 *Бэкон (Васон) Роджер* (ок. 1214 — ок. 1292) — английский философ и естествоиспытатель. Признавал три вида познания: авторитет, рассуждения и опыт (двух видов: внутренний — мистическое «озарение» и внешний). Противопоставляя магии экспериментальную науку, предугадал ряд открытий (телескопа, самодвижущихся повозок, летательных аппаратов и др.), о чем выразительно писал в «Послании о тайных действиях искусства и природы и ничтожестве магии».
- 78 *Арнольд из Виллановы*, Арнольд Вилланованус (наст. имя Арнольдо Бачуоне; 1235–1312) — испанский алхимик. Родился в Вилланова (Каталония). Читал лекции по философии и медицине в Барселоне, но преследуемый духовенством бежал в Париж, где его постигла та же участь. Занимался практикой в Монпелье и в Италии, где пользовался покровительством Фридриха II. Главным его произведением считается трактат «Rosarium philosophorum», опубликованный в Лионе в 1532 г.
- 79 *Шотт (Schott) Каспар* (1608–1666) — германский математик, физик, член ордена иезуитов.
- 80 *Артемидор Дальдианский* (от города Дальдис в Лидии; жил в конце II в. н.э.) — греческий толкователь снов. Из его произведений сохранился «Сонник» («Oneirokritika») в 5 книгах, сочинение, заключающее в себе разносторонние сведения как о нравах и обычаях древности, так и об искусстве символического толкования сновидений. В стремлении использовать сны, прорицания, видения, являющиеся в особых психических состояниях для распознавания неких структур, лежащих в глубинах «коллективного бессознательного», которые позднее назовут архетипами, Сахновский движется в том же русле постромантической мысли, что и Карл Густав Юнг. «Oneirokritika» Артемидора был опубликован в издательстве Hercher (Leipzig, 1864).
- 81 *Амфилох*, сын Амфиарая и Эрифилы, брат Алкмеона — один из претендентов на руку Елены и участник Троянской войны. Обладал даром предсказывать будущее и вступал в спор с предсказателем Мопсом. Считался основателем города Маллос в Киликии. Из-за обладания этим городом сразился с Мопсом, и в этой схватке оба предсказателя погибли.
- 82 *Асклепий* — греческий бог врачевания, сын Аполлона и Крониды, обучавшийся искусству исцеления у кентавра Хирона. Узнав, что Асклепий попытался оживлять умерших, Зевс умертвил Асклепия молнией. В Эпидавре находился знаменитый храм Асклепия. Начиная с 5 в. до н.э. возникли другие святилища Асклепия, как, например, на острове Косе, в Пергаме и других местах. Вплоть до конца античных времен культ Асклепия особенно почитался. Асклепия изображали в облике бородатого, одетого в длинный плащ мужчины, опирающегося на посох, вокруг которого обвивается змея (отсюда изображение змеи в современной медицинской символике). Эпидаврский храм имел очень широкую медицинскую практику: сюда стекались больные из самых различных мест Греции. Лечение совершалось путем инкубации (сон в святилище), посредством которой больные получали исцеление от самих богов во время сна. Жрецы толковали сны, а наряду с этим врачевали и лекарственными средствами.
- 83 Библейская история умалчивает о том, сколько именно было в Вифлееме волхвов. Учитывая, что миру известны всего три дара-сокровища, то и христиане с незапамятных

времен стали полагать, что волхвов тоже было трое. На средневековом Западе, а затем и повсеместно получают распространение имена — Каспар, Мельхиор и Балтазар. Слагаются легенды о позднейшей жизни волхвов: они были крещены апостолом Фомой, затем приняли мученичество в восточных странах приблизительно в одно и то же время и похоронены они были тоже вместе. Королями, тем более «святыми королями», как их называют в Германии, они вообще никогда не были. Церковь никогда не причисляла их к лику святых. Известно, что из Милана останки трех волхвов в 1164 г. кельнский архиепископ Райнальд фон Дассель перенес по суше сначала на специальных подводах, а потом — на корабле по Рейну в Кельн. Сохранились свидетельства о том, что мощи волхвов были преподнесены архиепископу в качестве дара императором Фридрихом Барбаросса. К святым реликвиям Кельна стали устремляться со всех близлежащих к этому городу земель многочисленные паломники с жертвоприношениями. В народе волхвы, или «три святых короля», стали называться покровителями всех путешественников, и многие путники приходили в Кельн, чтобы в местном соборе поклониться волхвам, именами которых часто назывались гостиницы. На гербе города Кельна и сегодня изображены три короны. День «трех святых королей» объявлен нерабочим и ежегодно празднуется в Германии 6 января. Накануне вечером можно видеть в некоторых городах и селениях мальчиков, одетых в белые балахоны и с коронами на голове. Они ходят от дома к дому и поют песни, прославляющие «трех святых королей». 6 января по сохранившейся давней традиции хозяин дома пишет мелом у входа или на двери заглавные начальные буквы имен трех волхвов: С + М + В и указывает год. Немцы верят, что такая надпись оберегает дом и его жителей от всех бед. Кроме того, немцы в последний раз зажигают в доме елку и считают, что после праздника «трех святых королей» световой день «прибавился на петушиный шаг».

- 84 «Праздник ослов» был частью традиции вольного пасхального смеха (*risus paschalis*), в которой почти каждый церковный праздник имел свою народно-площадную смеховую сторону. Таковы, например, так называемые храмовые праздники, обычно сопровождаемые ярмарками с их богатой и разнообразной системой площадных увеселений (с участием великанов, карликов, уродов, ученых зверей). «Праздник ослов» посвящался бегству Марии из Египта, но отмечался весьма двусмысленным способом. Нередко процессия ослов входила прямо в церковь. В конце каждой части мессы (Кирие, Интроитус, Глория и т.д.) все собрание кричало «И-а», подобно ослу.
- 85 Первые упоминания о *Праздниках дураков* относятся к концу XII века, но апогея они достигли в XIV–XV вв. Особенно популярны были у низшей церковной и монастырской братии и среди студентов-вагантов. Происходили в дни Св. Стефана (26 декабря), Иоанна-евангелиста (17 декабря), поминовения невинноубиенных младенцев (28 декабря), в новогодие (1 января), Богоявление (6 января), на Пасху. Шалости послушников и школяров позднее слились со всенародным карнавалом. В рождественские и новогодние «интеллектуальные каникулы» с их вседозволенностью младшие чины церкви пародировали культовые ритуалы и священные тексты.
- 86 *Narrenschiff* (корабль дураков — нем.) — элемент карнавального действия XV века, восходящий к древним культам умирающих и воскресающих богов. Едущий посуху корабль

на колесах, занятый чертями и шутами-мореходами, являл собой образ «ада», «корабля дьявола». Кульминацией масленичной потехи являлся «штурм ада», после которого судно поджигали. Веселое карнавальное пламя быстро пожирало сооружение, которое теперь напоминало «геенну огненную». Эта разновидность «похорон Карнавала» выступала провозвестником грядущей весны. *Narrenschiff* оказал влияние на дальнейшее развитие религиозного и светского театра, в том числе и драмы. Одним из основных элементов конструкции «корабля» было «колесо фортуны», вокруг которого разыгрывались основные события. Карнавальный мотив *Narrenschiff* проник в литературу (стихотворная сатира Себастиана Бранта, 1494) и живопись (картины Иеронима Босха). У Бранта и Босха этот образ олицетворяет перенасыщенный безумцами мир — антихристово царство.

- 87 «*Jeu d'amour, гадальная книжка XV века*» содержит 232 кратких стихотворения. Во главе каждой строфы начертаны игральные кости. Из содержания некоторых строф видно, что для гадания собиралось целое сообщество. Каждый по очереди бросал на стол кости, две или три вместе и прочитывал строфу, соответствующую данному сочетанию полученных очков. Строфы носили по преимуществу характер любовный. См.: *Бобринский А.А. Jeu d'amour. Французская гадательная книжка XV века*. СПб., 1886.
- 88 «*Гадальная книга пророка и царя Давида*» — «ряд коротеньких статей с содержанием, заимствованным из евангельских или апокрифических рассказов с иносказательным толкованием в интересах гадающего. В начале каждой статьи выставляются цифры, колеблясь в своих сочетаниях между 1, 1, 1 и 6, 6, 6. Очевидно, это указывало на способ гадания тремя костями» (Энциклопедический словарь. СПб.: Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон, 1892. Т. VIIa. С. 775).
- 89 «*Трепетник*» — «одна из книг так называемой „отреченной“ литературы. Впервые упоминания о „Трепетнике“, как об отдельной гадательной книге, встречается в индексе так называемого молитвенника Киприана (ум. 1406), сохраненном в церковном Уставе 1608 г. (извлечения из него — в индексе митрополита Зосимы, 1490–1494). „Трепетник“ служит выражением особого вида гадания, основанного на вере в предвещательное свойство некоторых физиологических явлений в теле человека: зуда, чесания отдельных частей человеческого тела, звона в ухе, миганья глаза и тому подобных произвольных движений человеческого организма. Подобное суеверие древне и всеобще: оно встречается на Востоке, у классических народов, как и у нас на Руси. <...> М.Н. Сперанский (Из истории отреченных книг. I. „Гадания по Псалтири“. II „Трепетники“. СПб., 1899) называет несколько лиц, которым приписывается составление „Трепетника“ (как отдельного сочинения) или участие в его составлении: Антифона, современника Сократа и Платона Посидония, о котором упоминает византийский писатель X в. Свида, Гермеса Трисмегиста, Мелампода, современника Птоломея Филадельфа. Записи двух последних были родоначальниками нашего „Трепетника“. Славянорусский „Трепетник“ перешел к нам из византийской литературы в готовом виде. Первоначально он явился в Болгарии в XIV столетии в эпоху возрождения богомилства и возникновения ереси Варлаама и Акинда. <...> Ученый мир познакомился с „Трепетником“ только в 1861 г., когда А.Н. Пыпиным был издан текст „Трепетника“ по новой рукописи раскольничьего письма, в статье „Для истории ложных книг“ (Архив исторических и практических сведений, от-

- носящихся до России, изд. Н. Калачовым, кн. 2, СПб., 1861)» Энциклопедический словарь. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1901. Т. XXXIIIа. С. 765–766).
- 90 *Balthasar Bekker*. Die Bezauberte Welt oder Eine grundliche Untersuchung des allgemeinen Aberglaubens, Betreffend die Arth und das Vermogen, Gewalt und Wirkung des Satans und der bosen Geister uber den Menschen: und was diese durch derselben Krafft und Gemeinschaft thun / so aus naturlicher Vernunft und hl. Schrift in 4 Buchern zu bewehren sich unternommen hat Balthasar Bekker. Amsterdam, 1693. (Заколдованный мир или основательное исследование общепринятых суеверий...)
- 91 Правильно: *Довгалевский Митрофан* — драматург XVIII в. Его пьесы, предназначенные для школьного театра, содержали технические советы для исполнителей.
- 92 *Риккобони (Riccoboni) Антонио Франческо* (1707–1772) — актер, автор комедий. Происходил из известной итальянской актерской семьи, с 1716 г. осевшей в Париже. Ему принадлежит трактат «L'art du théâtre (Paris. 1750). На русском языке впервые публикуется в книге Л.М. Стариковой «Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника 1741–1750». Вып. 2. Часть вторая. М., 2005. С. 233–261.

Главу «Магия и шарлатанство» комментирует известный исследователь античного театра Д.В. Трубочкин.

История или миф?

Публикуемый текст Сахновского «Магия и шарлатанство» изобилует экскурсами в древнюю историю театра и ритуальную практику древних культур Средиземноморья. Закономерно возникает вопрос о соответствии выдвинутой концепции актуальным научным данным. С другой стороны, даже самое беглое чтение наводит на мысль, что намерение бесстрастно взвесить и измерить идеи Сахновского с точки зрения исторической науки не вполне уместно: главная задача «Магии и шарлатанства», как видно, вовсе не исследовательская. Текст больше похож на манифест или полемический выпад.

Например, характерны следующие несколько фраз:

«Какую же цель ставит себе не только сцена для зрителя, но и сцена для себя самой в этой точной, кропотливой, математически точной работе [т. е. постановке спектакля]?

Вызвать иллюзии? Имитировать? Учреждать камеры душепрочтения или духовидения?

С начала и до конца всего театра, с его ответвлениями в обряды и празднества — нет».

Научный взгляд не может брать весь театр «с начала и до конца» «с его ответвлениями в обряды и празднества»: это слишком много для исследования. Но для выражения одной идеи как сущности всего театрального искусства в виде манифеста или полемики — не много.

В манифестах историческая достоверность не является главной целью: здесь история обслуживает идею, и недостоверность никогда не становится причиной идейного краха. В манифесте важнее всего впечатление от высказывания. Сказать надо так, чтобы идея поражала воображение, вызвала немедленный отклик и будила творческое начало. Отношение к истории как к инстанции, обслуживающей яркие идеи и творческие замыслы, старо, как сама наука истории.

Феномен театра таков, что история и миф срастаются в нем прочно до неразличимости. Живой театральный опыт дан непосредственно в спектакле, но театральные образы для будущего сохраняются уже в мифах о спектакле, создаваемых до и после его выхода на сцену. В самом деле, живое восприятие театрального прошлого поддерживается в первую очередь мифом об этом прошлом, а мифами в театральном сообществе — как и в любом другом творческом сообществе — дорожат порою больше, чем исторической достоверностью.

Так, например, миф о башмаках на высокой платформе как исконной обуви трагических актеров поразительно живуч в театральной среде. В науке уже в первой половине XX в. многократно было повторено, что классические котурны — это сапожки с высоким голенищем и совсем без каблука, а башмаки на платформе, или «эмбаты», — это обувь поздних трагических актеров, о которой Эсхил, Софокл и Еврипид, видимо, даже и не мечтали. Тем не менее сегодня почти любой практик в ответ на просьбу нарисовать облик эсхилового трагика непременно начнет с этих самых ботинок на высокой платформе.

Устойчивость этого мифа обусловлена главным образом необычностью и привлекательностью такого облика для театра в сочетании с его древностью. Эти качества в начале XX века многократно были осмыслены практиками — сторонниками условного театра и использованы в дискуссиях как аргумент против сторонников реалистического (точнее, натуралистического) театра. Так, В. Брюсов завершил свою программную статью «О реализме и условности на сцене» описанием причудливого облика античного актера, и это описание служило, по его мысли, доказательством того, что театр условен искони, исторически — а значит, по самой своей природе: башмаки на платформах и маска стали у него символом условности театра вообще.

Надо ли говорить, что внимательный исследователь, при желании, найдет сразу несколько античных свидетельств, которые могли бы послужить в поддержку принципа реализма в противоположность эстетической условности.

Например, это широко распространенная среди просвещенных античных зрителей идея, что актер должен быть убедительным. Во-первых, он должен убедить зрителей, что перед ними не актер по имени Пол в костюме и маске, но Электра, и во-вторых, убедить в своей правоте во время произнесения речи и тем самым разбудить мысль или вызвать сострадание.

Или, например, то, что актер во время произнесения речи использует определенный «этос» (т. е. нрав или характер) и «диатесис» (т. е. расположение души, выражающееся в технике исполнения). Эти качества отличают его от обычных людей и неопытных ораторов. Этос (и отчасти диатесис тоже) — признак внутреннего состояния актера. При этом классификация театральных этосов у Аристотеля и Горация не имеет ничего общего ни с пластической условностью танца, ни с гиппократовой теорией телесных жидкостей (эту теорию современные исследователи уже не раз использовали как повод для алхимического толкования античной физиологии актера). Известные классификации этосов не идут дальше простых жизненных соответствий — возрастных и социальных и т. п.

Итак, если мы привлекаем древние источники для обслуживания современных идей, то все дело вовсе не в составе исторической традиции, но прежде всего в акцентах, кото-

рые хочет поставить исследователь. Это справедливо и в отношении утверждений Сахновского: главное здесь — не исторические факты и не достоверность выводов, но акценты и то, откуда они проистекают. Последнее становится ясно, если мы задумаемся, против чего направлен текст.

Это нетрудно понять из уже приведенной цитаты: автор полемизирует с теми, кто видит в театре искусство создания сценических иллюзий, имитации действительности и показа «жизни человеческого духа» — последнее Сахновский называет «камерами душепрочтения и духовидения». Ясно, что он полемизирует здесь в первую очередь с направлением натуралистического театра, или театра психологического реализма — и в широком смысле этих терминов, и в том конкретном их аспекте, который представлен системой Станиславского и некоторых его учеников.

Полемическую заостренность против натурализма можно прочесть в трех характеристиках древнего театра — трех универсалиях исторического театрального опыта, введенных Сахновским:

«очерченность» сценического действия — против убеждения сторонников натуралистической школы, что театральное искусство — это продолжение, а не автономная сфера реальности;

«подъемность», или приподнятость исполнительской техники древнего театра — против тезиса о том, что актер должен основывать свою технику исключительно на жизненном материале;

«масочность» — против реалистической теории характера как синтеза наблюдаемых элементов действительности на основе психофизики актера.

При всех оговорках, которые надо произнести, чтобы наложить эту схему на древний театр (были представления и не возвышенные, и не масочные), все эти три черты можно обобщить в одном понятии: Сахновский стремится показать, что в основе создания сценического действия лежит фундаментальный сдвиг — изменение душевного опыта, уводящее в иные жизненные процессы, по сравнению с привычной жизнью. Сущность этого сдвига заключена в особой «алхимии», или магическом изменении души и тела — пресуществлении, которое движет актерами и всеми, кто мастерит спектакль. Конечной целью театрального действия, по Сахновскому, тоже является магическое изменение души — у зрителя, или «выведение зрителя или сопresentствующего из его обычного состояния, изменение его психики для целей, таящихся в представлении».

Эта главная мысль — понимание искусства театра как магии — направлена против некоторых адептов школы Станиславского и отчасти против адептов метода Мейерхольда образца начала 20-х. И те, и другие стремились придать в своих теориях рациональное и систематическое измерение работе актера и режиссера в процессе создания спектакля. Система Станиславского претендовала на репутацию крупнейшего научно-психологического разбора работы актера и режиссера, а для подхода Мейерхольда того времени было характерно отождествление работы над спектаклем с производственным процессом.

Сами Станиславский и Мейерхольд, как известно, мыслили более разнообразно и менее догматически, чем их адепты и эпигоны. Вспомним, что у Станиславского в «Работе актера над собою» ясно сказано, что он не претендует на звание психолога, но использует

готовые психологические понятия или придумывает термины по ходу дела для описания уникальных душевных процессов в актере. В самом деле, само слово «перевоплощение» разве можно признать рациональным научным понятием? Или вспомним личину Доктора Дапертутто, а также никогда не угасавшее увлечение Мейерхольда театральным символизмом и традиционными техниками постановки и актерской игры, за что он и заслужил прозвание «театрального традиционалиста».

Важно заметить, что Сахновский не проводит резкой черты между магией и наукой: просто он видит в магии наиболее точную и всеобъемлющую характеристику сущности театра, вбирающую в себя разнообразные подходы, в том числе строго научный. Он утверждает, что театр поддается рационалистическому анализу только на уровне явления, но внутренний смысл происходящих в театре процессов иррационален и описывается как магическое событие.

Нельзя не увидеть здесь влияния (возможно, непрямого) идей кембриджской антропологической школы и конкретно знаменитой книги Джеймса Фрезера «Золотая ветвь», впервые изданной на русском языке в 1900 г. и переизданной в более полном виде в 1924 г. Фрезер первым придал научный смысл термину «магия», применив его для обобщения древнейшей познавательной практики первобытных народов, дал классификацию магических действий и, более того, описал современную науку как развитую форму магии, а магию — как примитивную форму науки. Подобные идеи, как и сама книга Фрезера, были очень популярны в Европе и России начала XX в.

Если, имея в виду эти центральные положения статьи Сахновского, обратиться к истории, то мы вновь окажемся в ситуации, когда главным будет не факт, но интерпретация. Например, как истолковать то, что античных актеров в Средиземноморье к нач. III в. до н. э. было очень много, они открыто и охотно общались с ораторами и философами, но книги по искусству актерской игры были единичными, и Аристотель в «Поэтике» и «Риторике» сознательно обходит стороной вопрос об актерской выразительности?

Во-первых, традиция актерской игры была преимущественно устной. Во-вторых, в эпоху расцвета теоретической мысли — то есть в эпоху активной деятельности эллинистических философских школ — «монополию» на актерскую игру держали объединения «Дионисовых умельцев», которые намеренно поддерживали замкнутость профессионального сообщества и не стремились к широкой публикации своих секретов. В-третьих, древние ученые признавали, что искусство актерской игры трудно поддается теоретическому обобщению, так как в нем слишком много ускользающего и неуловимого. Сложим все эти элементы, и у нас легко может получиться тот вывод, что актерская игра трактовалась в античности вне науки, как умение таинственное и закрытое для непосвященных.

Однако не все получается так стройно, если учесть, что первый известный нам античный трактат «Об актерской игре» (до нас не дошедший) принадлежит Феофрасту — ученику Аристотеля и его преемнику в руководстве перипатетической школой. Зная научную и философскую манеру Аристотеля, можно с полным основанием предположить, что в этом трактате было место и рациональному научному обобщению, и вполне открытому обсуждению искусства актера.

В самом деле, было бы странно, если бы было иначе: весь классический театр был основан на принципе самодеятельного хора, играющего рядом с актером-профессионалом на

орхестре и взаимодействующего с ним, а также открытого состязания актеров-солистов, подобного состязанию музыкантов или атлетов. Стоит еще вспомнить, что Аристотель утверждал, что качество постановки трагедии (имеются в виду сценография и мизансцены) зависит только от количества вложенных в нее денежных средств.

Сложив вместе все эти свидетельства, мы заметим, что вся магия древнего театра безвозвратно улетучилась — по крайней мере, из театра Диониса V–IV вв. до н. э. в его аристотелевском понимании, выраженном в трактатах. Но все вновь возвращается на свои места, если мы поставим новый акцент, обратившись теперь к платоновскому пониманию театра и актера — а люди искусства в России всегда любили Платона больше, чем Аристотеля.

В «Ионе» говорится о том, что искусство рапсода (то же: актера) не может быть определено просто как «умение», которому учат и которое совершенствуют. Сократ легко показал, что для хорошего исполнения, например, гомеровских стихов о баталиях, не нужно понимать в военном искусстве; для исполнения стихов о беге колесниц не нужно быть конюхом и т. д. Рассуждение привело к тому, что театральное исполнение и вовсе, оказалось, невозможно свести к какой-либо из известных разновидностей умения. Поэтому Сократ предложил Иону выбор: считаться неумелым или же боговдохновенным рапсодом — и Ион, конечно, выбрал второе.

В этом диалоге Сократ развил знаменитый миф об одержимости рапсода богом и музами. По его словам, связь между богом, поэтом, актером и зрителями подобна связи железных колец, притягиваемых друг к другу магнитом: не будет магнита, и кольца распадутся. Бог и музы подобны магниту; сила магнита распространяется на все компоненты цепи, и потому все они — поэт, актер и зрители — оказываются «одержимыми», потому что их «держат» бог и музы. Это — первый театральный миф в истории культуры, и первое в литературе выражение идеи магизма театрального искусства.

«Ион» — не единственное произведение Платона, где говорится о магии театра. В «Государстве» об этом тоже сказано, притом намного категоричнее. Здесь Платон формулирует радикальный проект реформы исполнительского искусства для идеального полиса: в нем можно исполнять роли только благородных людей. Это потому, что исполняемая роль, оказывается, может изменить человеческую сущность: дурная — к худшему, благородная — к лучшему. Как видим, миф о ритуально-магическом пресуществлении души актера у Платона даже включен в основу проекта государственного строительства.

Столкновение двух способов мышления о театре — платоновского и аристотелевского — это давний сюжет европейской культуры. Вопрос, какой из них более всего отвечает сущности театра, исторически некорректен и по существу бесполезен. Однако очевидно, что именно в рамках платоновского понимания театра уместны большинство наблюдений, высказанных в статье Сахновского.

Итак, если читатель Сахновского соответствующим образом расставит акценты, глубоко прочувствует обаяние центральной идеи статьи «Магия и шарлатанство» и с готовностью возьмется копать историю, чтобы добыть свою крупницу золота, смело отбрасывая огромные груды песка, то и подборка фактов, помещенная в статье, станет для него убедительной. При критически-независимом же взгляде беглое изложение и толкование источников, сделанное Сахновским, будет не столь уж несомненным.

Возьмем «Сонник» Артемидора. В нем нет прямых описаний обрядов и нигде прямо не сказано, например, что ритуальные жесты и жесты театральные совпадают или что вещи, употреблявшиеся в ритуалах, перешли затем в театральный обиход.

Наоборот, Артемидор дает несколько свидетельств тому, как театр и ритуал (главным образом жертвоприношение и прорицание) противоположны по семантике. Например, кому из явившихся во сне можно верить («Сонник», кн. 2, гл. 69)? — Прежде всего богам и героям (если они явились со всеми подобающими им атрибутами), затем жрецам, родителям и гадалкам — настоящим, а не шарлатанам. А кому нельзя верить ни в коем случае? — Актерам и музыкантам, потому что они играют в театре, а не действуют по-настоящему; а еще софистам, беднякам, жрецам Кибелы и евнухам: вот такое соседство Артемидор отводит театру как очень ненадежному человеческому предприятию. В этом перечислении нет места магизму как общему качеству: здесь встречаются, как видим, бедняки и евнухи — совсем не магические персонажи.

Театра в прямо положительном контексте у Артемидора почти совсем не найти. Наиболее явное исключение — это когда бедняк увидит во сне себя в театре пляшущим, притом непременно в богатом одеянии («Сонник», кн. 1, гл. 76): это сулит ему богатство, но недолгое, подобно тому, как кончается спектакль, актер снимает богатые одежды и остается в рубище. Однако богачу увидеть себя театральным танцовщиком, даже богато одетым, всегда плохо: это грозит ему ввязаться в хлопоты и тяжбы по сходству с драматическими коллизиями. В большинстве же других случаев театр как событие иллюзорное, не настоящее, морок, обман, жульничество сулит увидевшему его во сне несчастье. Событие с участием бога или героя, а также священнодействие во сне, если судить по «Соннику», двойственно (как это и положено ритуалу), и может иметь положительные и отрицательные последствия, однако такие события почти всегда заслуживают доверия, в отличие от театра.

Знака равенства между театром и святилищем тоже почти нигде в «Соннике» нет, при одном явном исключении: театр и святилище, а еще рыночная площадь во сне предвещают одно и то же — беспорядок и суету, потому что в этих местах всегда толпится народ. Это соображение Артемидора едва ли может послужить надежной основой для того, кто захотел бы на основании этого текста сблизить ритуал и театр.

Стремительное перечисление Сахновским фактов из истории западноевропейских зрелищ, начиная с эпохи средневековья, тоже способно вызвать недоверие у специалиста — в первую очередь тем, как осуществлена выборка данных для обобщения и какая доминанта найдена во всем этом пестром многообразии.

Младенцу Иисусу, по Евангелиям, пришли поклониться волхвы, и потому средневековые самодеятельные актеры честно играли этих волхвов, опираясь на свое понимание восточного колдовства — часто расхожее и примитивное. Делать отсюда вывод о магизме церковных инсценировок, конечно, можно, но лишь в том случае, когда исследователь заранее готов к положительному результату своих поисков и потому хватается искомое при первом же намеке — пусть даже обманчивом. Характерно, что пасхальный цикл церковных инсценировок — важнейший сюжет средневековых зрелищ — совсем выпущен здесь из внимания, потому что там нет ничего, способного навести на идею магизма.

Едва ли есть необходимость в том, чтобы продолжать уличать Сахновского в недостатках, которые вытекают из ненаучности самой постановки вопроса: сказанного доста-

точно. Но значат ли все эти недостатки то, что само по себе предприятие, которым занят Сахновский, безнадежно и не заслуживает специальных усилий? Теряет ли силу сама по себе его идея под критическим взглядом? — Никоим образом.

Я далек от того, чтобы недооценивать обаяние центральной идеи Сахновского. Это идея, в сущности, о том, что сценическое событие по своему внутреннему смыслу выбирается из ряда обыкновенных жизненных событий — пусть даже оно и прямо посвящено житейской повседневности. Театр, как и все искусство в целом, прямо не вытекает из жизни; или, иными словами, не жизнь убеждает нас в необходимости искусства, но наоборот, искусство само убеждает нас в том, что оно необходимо жизни. Этой мысли посвящено много сочинений в истории, в том числе и серьезных философских (вспомним хотя бы Гегеля с его идеей недостаточности красоты в природе и вытекающей отсюда необходимости искусства). Собственно, в этом смысл «очерченности» пространства искусства и, в частности, театра, о которой пишет Сахновский: оно изначально «очерчено», то есть автономно, ибо не вытекает из жизни.

Если говорить философским языком, то магия пресуществления, царящая в театре, о которой пишет Сахновский, может быть передана словом «событие», которое принесено в современность в первую очередь Хайдеггером, а у нас — Бахтиным. Смысл события в перемене, которая происходит с его участниками. Без перемены нет события, а перемена, которая происходит внутри события, настолько глубока, что затрагивает сущность его участников. Еще Аристотель в «Поэтике» писал, что главная сила трагедии — в перипетии и узнавании: и то, и другое коренным образом меняет и ход действия, и зрительское восприятие, и поэтому формирует драматургическое событие. Динамика театрального события захватывает настолько, что все попутно решаемые режиссером задачи — исследование ли, имитация ли действительности и т. д. — явно отступают на второй план.

Если коротко, цель людей, делающих спектакль — в том, чтобы сценическое действие стало бы событием для зрителя. Событие, которое мастерят люди театра, конечно, внутренне меняет и их самих — в первую очередь актеров, но не только их. Цель зрителей, влекущая их в театр — в том, чтобы ощутить событие (то есть перемену) внутри себя. Таким образом, театральное пресуществление, или сущностная перемена всех, кто участвует в театральном событии — это реальность театра во все времена: без этого нет театра.

Выше я утверждал, что мифами в театральном сообществе дорожат больше, чем исторической достоверностью. Добавлю к этому то, что миф не обладает позитивно-научной достоверностью, однако он отнюдь не в меньшей степени, чем наука, причастен истине — хотя и иным образом. Историки театра знают, что ничто не дает так близко прочувствовать жизнь театрального сообщества ушедшей эпохи, как мифы, которые оно оставляет после себя.

Поэтому текст Сахновского «Магия и шарлатанство», похожий больше на миф, чем на историческое исследование, со всей ее смелой образностью, чрезвычайной серьезностью и категоричностью суждений, полемическим задором и отвагой, с которой автор-неспциалист входит в историю древнего театра за примерами для своей теории — прекрасное свидетельство эпохи, в которую жил Сахновский.

Бог Лар театра

(А.П. Зонов)

Статья была опубликована в журнале Камерного театра «Мастерство театра» (1922. № 1. С. 70–78).

- 93 Лар, от Лары — в римской мифологии божества покровителя коллективов и их земель. Римляне выводили их культ из культа мертвых. Семейные Лары были связаны с домашним очагом, с семейной трапезой, с деревьями и рощами. К ним обращались за помощью в связи с родами, обрядом инициации, бракосочетанием, смертью.
- 94 В селе *Караул* Вятской губернии жили родственники А.П. Зонова, к которым он обычно уезжал на лето.
- 95 *Геннадий Несчастливцев*, персонаж пьесы А.Н. Островского «Лес».
- 96 Цитируется монолог Геннадия Несчастливцева (Действие IV. Явление 6).
- 97 *Вера Федоровна Комиссаржевская*.
- 98 Дружба А.П. Зонова с А.М. Ремизовым восходит еще к сезону 1896/97 г. Писатель вспоминал: «Давнишнее знакомство и верная дружба связывала нас с Зоновым. Я познакомился с ним, когда он и Мейерхольд учились в Филармонии. Я был выслан в Пензу и тайком приехал в Москву — приютил меня Зонов и Мейерхольд. Мейерхольд — пензенский. На лето он приехал в Пензу и с ним Зонов. Играли в Народном театре. Народный театр был центром рабочих собраний. <...> И в Вологду приезжал ко мне и Мейерхольд и Зонов. А когда кончилась ссылка, я поехал в Херсон и поступил в театр к Мейерхольду. Там же был и Зонов. Из Херсона театр перекочевал в Тифлис, но я уже не служил больше. А теперь Мейерхольд затеял Студию в Москве. Готовилась к постановке „Смерть Тентажиля“ в моем переводе, проверенном Брюсовым и Балтрушайтисом. По делам этой Студии Зонов и приехал в Петербург. Ну, как было не показать его Розанову после всех наших египетских разговоров. <...> Свидание состоялось. В нашей теснящей столовой, служившей и местом убежища странникам, на „волжском“ с просидкой диване провели мы втроем: я, В.В. и Зонов — много ночных часов, запершись на ключ. В.В. говорил тихо, почти шепотом: вещи все ведь были деликатные — божественные! — скажешь не так, и можешь принизить и огрубить вещь» (Ремизов А.М. Кукха. Розановы письма. Нью-Йорк, 1978. С. 40–42).
- Фрагменты писем А.П. Зонова А.М. Ремизову были опубликованы в составе подборки писем: А.М. Ремизов и «Товарищество новой драмы» / Публ. Н. Панфиловой, О. Фельдмана и Е. Обатиной // Театр. 1994. № 2. С. 107–117).
- 99 *Волынский (Флексер) Аким Львович* (1863–1926) — литературный, театральный критик, искусствовед. Идеолог русского художественного модернизма. Высоко ценил талант В.Ф. Комиссаржевской. Заведовал литературной частью ее театра в 1905–1906 гг.
- 100 *Розанов Василий Васильевич* (1856–1919) — писатель, критик, публицист, философ. Одна из самых парадоксальных фигур Серебряного века. О его встречах с А.П. Зоновым см. воспоминания А.М. Ремизова в коммент. № 98.
- 101 Отсылка к Сказанию о граде Китеже, народной легенде, дошедшей до нас в поздней (2-я пол. XVIII в.) письменной обработке. Повествует о скрытом до времени святом граде, путь в который находят лишь праведники. Град Китеж, согласно легенде, был построен князем

Георгием Всеволодовичем на берегу озера Светлояра недалеко от того места, где в него впадает река Керженец. Когда войска Батыя подступили к городу, из-под земли вдруг забили многоводные источники, и татары в страхе отступили. Когда стих шум родников, на месте города были лишь волны. Теперь к озеру есть путь, который называется Батыевой тропой. Она может привести к славному городу Китежу, но не каждого, а лишь чистых сердцем и душою. С тех пор город невидим, но цел, а особо праведные могут увидеть в глубине озера огоньки крестных ходов и слышать сладкий звон его колоколов. В начале XX века этот сюжет был популярен не только в старообрядческих кругах, с которыми был связан своим происхождением, но и в модернистских, которые наполняли его эзотерическим смыслом, трактовали как «русскую Атлантиду». Толкователи легенды расходятся во мнениях: ушел ли град Китеж под воду, под землю или стал невидим, открываясь только избранным. Массовую известность приобрел благодаря опере Н.А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» (1907).

- 102 *Прасол* — скупщик мяса и рыбы для розничной и мелкооптовой распродажи.
- 103 Музыкально-драматическое училище Московского филармонического общества, А.П. Зонов закончил его в 1899 г.
- 104 А.П. Зонов еще филармонистом в сезоне 1899/1900 гг. состоял в труппе Художественного театра, выступая под фамилией Павлов.
- 105 В качестве помощника режиссера и «сценариста» А.П. Зонов входил в «Труппу русских драматических артистов под управлением А.С. Кошерева и В.Э. Мейерхольда», а затем в «Товарищество новой драмы В.Э. Мейерхольда» (1902–1905; Херсон, Севастополь, Тифлис, Николаев). Первый самостоятельно поставленный спектакль — «Шлюк и Яу» Г. Гауптмана (30 января 1907 г.).
- 106 Осенью 1907 г. А.П. Зонов вместе с другими мейерхольдовцами, членами «Товарищества новой драмы» (Р.А. Унгерн, А.Я. Закушняк, О.П. Нарбекова, Н.А. Будкевич) вошел в труппу В.Ф. Комиссаржевской в качестве режиссера. После увольнения Мейерхольда в ноябре 1908 г. вместе с Ф.Ф. Комиссаржевским и Н.Н. Евреиновым возглавил режиссерское руководство театром. Поставил «У врат царства» К. Гамсуна (1908) с В.Ф. Комиссаржевской (Элина), «Госпожа Смерть» Рашильд (1908), «Черные маски» Л.Н. Андреева (1908, сорежиссер Ф.Ф. Комиссаржевский), «Пир жизни» С. Пшибышевского (1909) с В.Ф. Комиссаржевской (Ганка). Автор «Летописи театра на Офицерской», опубликованной в сборнике «Алконост» (Кн. 1. СПб., 1911. С. 59–84). Принимал участие в последних гастрольях В.Ф. Комиссаржевской, которая умерла у него на руках.
- 107 В Передвижном театре П.П. Гайдебурова и Н.Ф. Скарской работал в 1910–1912 гг. Принимал участие в новой редакции «Гамлета», у истоков которой стоял А.Я. Таиров в пору своей работы с Гайдебуровым (1907); поставил «Отелло» (1910).
- 108 В театре им. В.Ф. Комиссаржевской Зонов работал в сезоне 1915/16 г.
- 109 В театре Корша Зонов работал в сезоне 1917/18 г. Поставил спектакли «Дни нашей жизни» Л.Н. Андреева, «Лес» А.Н. Островского, «Проделки Скапена» Ж.-Б. Мольера, «Английский шарaban» Ж. Берра и П. Вернейля.
- 110 В Камерном театре Зонов работал первую половину сезона 1914/15 г., затем сезон 1916/17 г.

- 111 А.П. Зонов вернулся в Театр им. В.Ф. Комиссаржевской после ухода Ф.Ф. Комиссаржевского в сезон 1918/19 гг., ставший для труппы последним.
- 112 *Государственный Показательный театр* работал в сезоне 1919/20 г.
- 113 В *Московском драматическом театре (бывш. Суходольской)* А.П. Зонов работал в сезонах 1920/21 г. и 1921/22 г.
- 114 Премьера пьесы Д.М. Синга «*Ирландский герой*» в постановке А.П. Зонова состоялась 15 декабря 1914 г. Художник — Н.Б. Розенфельд. Камерный театр.
- 115 Афиша, предвещающая открытие Государственного Показательного театра в октябре 1919 г. (Музей МХАТ. Фонд В.Г. Сахновского № 8220), сообщает предполагаемый репертуар. В этот список вошли как те пьесы, премьера которых состоялась («Ариана и Синяя Борода» М. Метерлинка, «Мера за меру» У. Шекспира, «У Дидро» И. Стюпию, «Лес» А.Н. Островского, «Памела-служанка» К. Гольдони, «Разбитый кувшин» Г. Клейста), так и пьесы, постановка которых не была осуществлена («Король Лир» В. Шекспира, «Царь Эдип» Софокла, «Смерть Валленштейна» Ф. Шиллера, «Торквато Тассо» И.-В. Гете). Значится в этой афише и пьеса Д.М. Синга «*Источник святых*», но никаких подтверждений того, что пьеса была поставлена, обнаружить не удалось. Возможно, что спектакль был показан во время летнего турне труппы (1920).
- 116 Премьера пьесы П.Кальдерона «*Жизнь есть сон*» в постановке А.П. Зонова состоялась 29 декабря 1914 г. Художник — Н.К. Калмаков. Камерный театр.
- 117 Премьерой комедии У. Шекспира «*Виндзорские проказницы*» в постановке А.П. Зонова Камерный театр открыл сезон 22 сентября 1916 г. Художник — А.В. Лентулов.
- 118 Премьера пьесы А.М. Ремизова «*Проклятый принц*» в постановке Ф.Ф. Комиссаржевского и А.П. Зонова состоялась 9 февраля 1916 г. Художник — Ф.Ф. Комиссаржевский. Театр им. В.Ф. Комиссаржевской.
- 119 Сведений о постановке Зоновым «*Пира во время чумы*» А.С. Пушкина в Передвижном театре обнаружить не удалось.
- 120 Премьера пьесы Г. Клейста «*Разбитый кувшин*» в постановке А.П. Зонова состоялась 13 декабря 1919 г. Художник — И.А. Малютин. Государственный Показательный театр.
- 121 Премьера пьесы П. Гейзе «*Мария из Магдалы*» в постановке В.Г. Сахновского и А.П. Зонова состоялась 6 декабря 1921 г. Художники — С.И. Исаков, М.Н. Емельянова. Московский драматический театр.

Изысканные мысли интеллигентного актера

- 122 *Медокс (Маддокс) Меккол (Михаил Егорьевич)* (1747–1822) — русский театральный деятель. Родился в Англии. С 1776 г. жил в России. С 1767 г. выступал как фокусник в Петербурге. Затем переехал в Москву, где вместе с кн. П.В. Урусовым содержал театр в доме Воронцова на Знаменке. В начале 1780 г. театр сгорел. В том же году Медокс построил на Петровке новый театр, получивший название Петровского и просуществовавший до 1805 г.
- 123 «По уличному прозвищу в Москве он слыл за кардинала. Прозвище он это получил за свой обычай ходить всегда в красном плаще» // *Пыляев М.И.* Старая Москва. М., 1997. С. 122.

- 124 Правильно — «воксал». Слово образовано от имени Джейн Вокс, владелицы загородного сада близ Лондона, который с 1661 г. служил местом концертов и разных увеселений. В России появились во второй половине XVIII столетия и стали популярным видом летних общественных развлечений с маскарадами, фейерверками, театральными представлениями, танцами, музыкой, угощениями. В 1783 г. Медокс купил обширное место в Таганской части, «за Яузой в Чертовом переулке», где устроил новый воксал «с большой залой и регулярным садом, при котором построены несколько павильонов». В летнем театре выступали актеры Петровского театра.
- 125 *Петровский театр (Медокса театр)*, русский публичный театр в Москве, открытый в декабре 1780 г. антрепренером М.Е. Медоксом, которому удалось собрать талантливую труппу (П.А. Плавильщиков, С.Н. и Е.С. Сандуновы, Я.Е. Шушерин и др.) и утвердить серьезный репертуар (произведения Княжнина, Фонвизина, Лессинга, Шиллера, Вольтера, Бомарше). Просуществовал до 1805 г.
- 126 Имеется в виду статья В.Г. Белинского ««Гамлет», драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета» // *Белинский В.Г. Собр. соч.*: В 9 т. М., 1977. Т. 2. С. 7–93.
- 127 Имеется в виду статья Аполлона Григорьева «Великий трагик» (1859). См.: *Григорьев А.А. Театральная критика*. Л., 1985. С. 131–171.
- 128 Имеется в виду книга А.Ф. Кони «Федор Петрович Гааз» (СПб., 1904), посвященная чело- веколюбивой и подвижнической деятельности Ф.П. Гааза (1780–1853) на посту главного врача московских тюремных больниц (1829–1853). Свое жизненное кредо он выразил в словах «Спешите делать добро».

Осведомительная записка режиссера на предмет опубликования, буде встретится
к тому стечение благоприятных обстоятельств

- 129 *Корш Федор Адамович* (1852–1923) — антрепренер. С 1882 г. возглавил собственный театр в Москве. В 1917 г. преобразовал труппу в товарищество актеров и передал театр М.М. Шлуглейту. В сезоне 1925/26 г. был включен в систему государственных театров Моссовета; носил название «Комедия (бывш. Корш)», Московский драматический театр. Ликвидирован в 1932 г. В разные годы в нем играли П.Н. Орленев, И.М. Москвин, Л.М. Леонидов, Н.М. Радин и др. Театр ориентировался преимущественно на легкую фарсовую комедию. Каждую неделю, по пятницам демонстрировалась очередная новинка. В 1920-е гг. ряд спектаклей здесь поставил В.Г. Сахновский («Дон Карлос» Ф. Шиллера, «Ящик Пандоры» Ф. Ведекинда и др.).
- 130 *Бескин Эммануил Мартынович* (псевд. К. Фамарин, Эм.Б., Э.Б.; 1877–1940) — театральный критик. Автор отрицательных рецензий на спектакли В.Г. Сахновского: «Самое главное» (Московский драматический театр) // *Театральная Москва*. 1921. № 8. 18–20 ноября. С. 9–10; «Гроза» по Сахновскому // *Театральная Москва*. 1922. № 35–36. 17–23 апреля. С. 16–18.
- 131 *Рабкор*, рабочий корреспондент — рабочий или другой работник промышленного предприятия, добровольно взявший на себя общественную обязанность корреспондировать в газету, на радио о делах своего трудового коллектива, о проблемах и событиях своего поселка, района, города. Движение зародилось до революции в большевист-

ской печати. Затем превратилось в государственный институт. Наибольшего расцвета достигло в первой половине 1920-х гг. Проводились Всесоюзные совещания рабкоров (1924, 1926, 1928). В последующие годы движение в значительной степени бюрократизировалось. Заметки рабкоров на культурные темы отличались агрессивной невежественностью.

- 132 *Дессуар (Dessoir) Макс* (1867–1947) — немецкий философ и психолог, один из основателей так называемого общего искусствознания, которое противопоставлял эстетике. Ввел термин «парапсихология».
- 133 Премьера пьесы *С. Обстфельдера «Красные капли»* состоялась 20 марта 1919 г. Режиссеры — В.Г. Сахновский и А.П. Зонов. Художник — Ю.П. Анненков.
- 134 *Анненков Юрий (Жорж) Павлович* (лит. псевд. *Б. Темиряев*; 1889–1974) — живописец, график, иллюстратор, сценограф. Сотрудничал в журналах «Сатирикон», «Новый Сатирикон», «Театр и искусство», «Солнце России», «Лукоморье» и др. Как сценограф сотрудничал с «Кривым зеркалом», Летним театром в Куоккале, Троицким театром, Театром им. В.Ф. Комиссаржевской, «Летучей мышью», оформляя номера и программы в артистическом кабаре «Привал комедиантов». После революции опубликовал ряд манифестов: «Ритмические декорации», «Театр до конца». С 1924 г. жил в Париже.
- 135 Премьера пьесы *С. Ан-ского «Гадибук»* в театре-студии «Габима» состоялась 31 января 1922 г. Режиссер — Е.Б. Вахтангов. Художник — Н.И. Альтман Композитор — Ю.Д. Энгель.
- 136 Премьера пьесы *А. Стриндберга «Эрик XIV»* в Первой студии МХТ состоялась 29 марта 1921 г. Режиссер — Е.Б. Вахтангов. Художник — И.И. Нивинский.
- 137 Премьера пьесы *М. Метерлинка «Чудо святого Антония»* в Студии Е.Б. Вахтангова состоялась 15 сентября 1918 г. Премьера второй редакции вахтанговского спектакля «Чудо св. Антония» в Третьей студии МХТ состоялась 29 января 1921 г.
- 138 «Мексиканец» — спектакль Центральной драматической студии Московского Пролеткульта: инсценировка рассказа Джека Лондона — Б.И. Арватова, В.С. Смышляева и С.М. Эйзенштейна; режиссер — В.С. Смышляев; художники — Л.А. Никитин и С.М. Эйзенштейн; генеральная репетиция 10 марта 1921 г. Спектакль вошел в репертуар Первого рабочего театра Пролеткульта: возобновлен 18 октября 1921 г.
- 139 Премьера пьесы *Э. Толлера «Эуген Несчастный»* в Академическом театре драмы (бывш. Александринский) состоялась 15 декабря 1923 г. Режиссер — С.Э. Радлов. Художник — В.В. Дмитриев.
- 140 Премьера пьесы *Э. Верхарна «Зори»* в Театре РСФСР I состоялась 7 ноября 1920 г. Режиссеры — Вс.Э. Мейерхольд, В.М. Бебутов. Художник — В.В. Дмитриев.
- 141 Премьера оперы *Ш. Гуно «Фауст»* в Большом театре состоялась 5 апреля 1924 г. Режиссер — В.А. Лосский. Дирижеры — А.М. Пазовский, М.О. Штейман. Художник — Ф.Ф. Федоровский. Балетмейстер — Л.А. Жуков.
- 142 Премьера «*Принцессы Брамбиллы, каприччио по Э.-Т.-А. Гофману* в Камерном театре состоялась 4 мая 1920 г. Режиссер — А.Я. Таиров. Художник — Г.Б. Якулов. Композитор — А. Фортер.

Скитальчество

Сахновский В.Г. Театральное скитальчество. 1923. Машинопись с авторской правкой. — Музей МХАТ. Фонд В.Г. Сахновского. № 8003. Л. 1–3.

- 143 Имеется в виду увертюра к опере Р. Вагнера «Летучий голландец» (1843). Отсылка симптоматична в контексте русского вагнерианства 1910-х гг.

Предварительные замечания

Сахновский В.Г. Театральное скитальчество. 1926. Гранки с авторской правкой. — Музей МХАТ. Фонд В.Г. Сахновского. № 8005. Л. 7–9.

Ни к чему не обязывающие размышления

Вариант статьи был напечатан: *Искусство*. Баку, 1921. № 1.

- 144 *Карлейль* (правильно — Карлайл; Carlyle) Томас (1795–1881) — английский писатель, публицист, историк, философ. В 1820–1830-х гг. изучает, переводит немецкую литературу и философию, пишет статьи о И.-В. Гете, Э.-Т.-А. Гофмане, Новалисе, Жан Поле. Утрированная оценка героического в истории и недоверие к буржуазному прогрессу, к силе учреждений и знаний привели его к культу прошедших времен (в первую очередь средневековья), более благоприятных для героических личностей. Взгляды ярче всего сказались в двенадцати «Памфлетах последних дней», где он смеялся над эмансипацией негров, над демократией, филантропией, политико-экономическими учениями. Не только прежние враги после этих памфлетов негодовали на автора, но и многие поклонники перестали его понимать.
- 145 *Мечников Илья Ильич* (1845–1916) — биолог и патолог, один из основоположников сравнительной патологии, эволюционной эмбриологии, иммунологии, лауреат нобелевской премии. Автор книг «Этюды о природе человека» (1903) и «Этюды оптимизма» (1907), в которых трактовал фундаментальные проблемы культуры с позитивистских позиций.
- 146 Выпад в сторону левых театральных кругов (и в первую очередь С.М. Эйзенштейна), где были популярны идеи «циркизации театра».
- 147 *Диоген Синопский* (ок. 404 — 323 до н. э.) — древнегреческий философ. Его образ дошел до нас во многом в извращенном виде. Он решительно отвергал все блага цивилизации и требовал, чтобы человек вернулся в первобытное состояние или даже вел животный образ жизни. Свое безразличие к моральной и общественной жизни доводил до циничного бесстыдства и полного равнодушия к любым неудобствам жизни. Согласно историческому анекдоту, жил в бочке. Днем разгуливал с фонарем в тщетных поисках человека.

Композиция спектакля

- 148 См. драматическую поэму *Дж.-Г. Байрона «Манфред»* (акт I, сцена 2).
- 149 Имеется в виду рассказ *Э.-Т.-А. Гофмана «Выбор невесты»*, инсценировка которого была поставлена в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской. Премьера состоялась 31 октября 1915 г. Режиссеры — Ф.Ф. Комиссаржевский и В.Г. Сахновский. Художник — И.С. Федотов.

- 150 *Сальвини (Salvini) Томмазо* (1829–1915) дебютировал в роли Отелло в 1856 г. Критика сложилось во мнении, что Сальвини был лучшим Отелло своего времени. Гастролировал в России в 1867, 1880, 1882, 1885, 1901 гг. Согласно описанию Власа Дорошевича, «Сальвини душит Дездемону за закрытым пологом. Мы не видим этой борьбы, забавной и отвратительной. Но тишина, которая наступает там, за пологом, это страшнее всякой сцены убийства» (*Влас Дорошевич. Сальвини в роли Отелло*. Цит. по: Театральная критика *Власа Дорошевича* / Сост., вступ. статья и коммент. С.В. Букчина. Минск, 2004. С. 477).
- 151 *Брентано (Brentano) Клеменс* (1778–1842) — немецкий писатель-романтик, представитель второго поколения немецких романтиков, собиратель и пропагандист немецкого фольклора. Вместе с Л.А. Арнимом опубликовал обработанный ими сборник немецких народных сказок и песен «Волшебный рог мальчика» (1806–1808).
- 152 *Арним (Arnim) Людвиг Ахим фон* (1781–1831) — немецкий писатель-романтик. Возглавлял гейдельбергский кружок романтиков. Собирал и изучал народную поэзию.
- 153 *Мотль (Mottl) Феликс* (1856–1911) — австрийский дирижер и композитор, главный дирижер Байрейтского оперного театра. Работал также в Карлсруэ, Нью-Йорке, Мюнхене. Много гастролировал, в том числе и в России.
- 154 *Варшавский картузик* — штатская разновидность польской конфедератки как военного головного убора.
- 155 *Буденовка* — народное название головного убора, существовавшего в Красной Армии в 1919–1941 гг. Создана по эскизам К.С. Петрова-Водкина.
- 156 *Смирдин Александр Филиппович* (1795–1857) — книгоиздатель и библиограф. Издал сочинения Н.М. Карамзина, А.С. Пушкина, И.А. Крылова, В.А. Жуковского, Н.В. Гоголя и др. Его книжный магазин стал своеобразным салоном, где встречались многие писатели. Щедрость, с какой он платил гонорары, в конце концов его разорила.
- 157 *Ротмистр Рейзалион-Сошальский* — вовсе не нарицательный образ, как это может показаться из контекста. Принадлежал к старинному дворянскому роду (причислены в 1705). Фамилия мелькает среди сочинителей пушкинской эпохи. В основном Розальон-Сошальские шли по военной линии. Владимир Розалион-Сошальский принимал участие в столыпинских реформах. Его дочь Варвара Владимировна Сошальская (1907–1992) — известная артистка театра им. Моссовета, ее сын Владимир Борисович (1929–2007) — актер Театра Армии с 1951 г.
- 158 *Козиха* — местность в центре Москвы, расположенная неподалеку от Патриарших прудов, названная так, потому что в старину здесь паслись козы Патриаршей слободы.
- 159 Сахновский сближает столь отстоящих во времени *Анри Луи Лекена* (Lekain; 1729–1778) и *Рашель* (Rachel; Элиза Рашель Феликс; 1821–1858) как наиболее яркое актерское выражение французского классицизма.
- 160 Имеется в виду трактат Дени Дидро «Парадокс об актере».

ОПЫТ ТЕАТРАЛЬНОГО САМООПИСАНИЯ

ТЕАТР ИМЕНИ В.Ф. КОМИССАРЖЕВСКОЙ
К пятилетию его художественной работы

*Текст В.Г. Сахновского
Публикация, вступительная статья и комментарии
В.В. Иванова*

Театр имени В.Ф. Комиссаржевской (1914–1919) выпал из истории русского театра. Был неприязненно встречен критикой и уж совсем равнодушно отправлен в последний путь историками, которые, собственно говоря, его даже не заметили. Лишь О.М. Фельдман дал беглый очерк этого театрального явления в «Истории русского драматического театра»¹, да И. Алпатова во вступительной статье к книге Ф.Ф. Комиссаржевского «Я и театр»².

Для критиков и историков, ориентированных на Художественный театр, детище Федора Комиссаржевского было слишком эстетским. Для тех же, кто восхищался спектаклями Таирова, — недостаточно эстетским. Во второй половине 1910-х гг., когда в искусстве больше ценились крайности, Комиссаржевский проявлял осмотрительность, простительную только Незлобину и Коршу, у которых она носила откровенно коммерческий характер.

Между тем, с утратой Театра имени В.Ф. Комиссаржевской выпадает важное звено в цепи русского театрального модернизма, соединявшее искусство Мейерхольда и Таирова, а, с другой стороны, искаженной предстала та линия развития, что брала начало в спектаклях Театра В.Ф. Комиссаржевской (1904–1909). Сейчас Театр на Офицерской рассматривается по преимуществу как арена сценических опытов Вс.Э. Мейерхольда и его противостояния с В.Ф. Комиссаржевской. Но существенен и постмейерхольдовский период, когда режиссерская инициатива перешла в руки Ф.Ф. Комиссаржевского, Н.Н. Евреинова, А.П. Зюлова. Движение русского театрального романтизма было продолжено в ряде спектаклей Ф.Ф. Комиссаржевского в Театре Незлобина (1910–1913), систематизировано в деятельности Театра им. В.Ф. Комиссаржевской (1914–1919), подхвачено Сахновским (Показательный театр, 1919; Московский драматический театр, 1921–1922, Театр бывш. Корш, 1922–1924). Последний луч романтического заката блеснул в попытках Сахновского возродить Театр имени В.Ф. Комиссаржевской (1924–1925).

До сих пор главными мемуарными источниками оставались лишь драгоценные крохи в воспоминаниях И.В. Ильинского (Сам о себе. М., 1961), М.И. Жарова (Жизнь. Театр. Кино. М., 1967) и П.А. Маркова (Книга воспоминаний. М., 1983). Даже Ф.Ф. Комиссаржевский в книге «Я и театр» (М.,

1999) посвятил своему детищу едва ли страницу самых общих слов.

В Музее МХАТ сохранилась рукопись текста, который Сахновский готовил к пятилетию театра (Фонд В.Г. Сахновского. № 8194). Собственно говоря, это всего лишь черновик, в котором слова часто остаются недописанными, согласования не выдержаны. Текст изобилует пропусками, вымарками, вставками, прочей правкой. Может быть, в силу того, что перед нами только черновик, было бы напрасным ждать от него художественной программы, которая, несомненно, имела. Но Сахновский часто повторяет слова о художественном «направлении» театра, не расшифровывая того, в чем виделось его содержание. В личном деле В.Г. Сахновского как сотрудника ГАХН (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 10. Ед. хр. 550) есть упоминание о рукописи, готовой к изданию — «Возникновение и творческие этапы театра им. В.Ф. Комиссаржевской». Скорее всего, речь здесь идет о другой рукописи, выявить которую, к сожалению, пока не удалось. В какой-то мере в качестве манифеста театрального романтизма можно рассматривать книгу Сахновского «Театральное скитальчество», которая публикуется выше. Текст же, приуроченный к пятилетию Театра им. В.Ф. Комиссаржевской, интересен конкретными деталями, описанием атмосферы в труппе. Впрочем, нужно отдавать себе отчет в том, что атмосфера представлена достаточно идеализированно. Публикуемые письма Ф.Ф. Комиссаржевского Сахновскому, О.Д. Каме­невой и А.В. Луначарскому, вносят серьезные коррективы в описание Сахновского. Уход Федора Комиссаржевского из труппы, его настойчивые требования убрать из названия театра имя Веры Комиссаржевской привели, в конечном счете, к ликвидации театра.

ТЕАТР ИМЕНИ В.Ф. КОМИССАРЖЕВСКОЙ
К пятилетию его художественной работы

Текст В.Г. Сахновского

[На левой стороне первого разворота вписаны два абзаца как вставки, но не обозначено то место в тексте, куда именно они предназначались]

...Что на разных сценах в разных изданиях являлось показателями нарождавшихся иных форм в консервативнейшем искусстве сцены. Директора, музыканты, режиссеры, поэты, потом работавшие в театре, образовав как бы хоровод вокруг актеров, года за три до зарождения театра писали, издавали, дискутировали, присматривались друг к другу в своих путешествиях и беседах, решали, все время приходя к мысли, что нужен свой театр, в котором можно свободно делать «свое» и зажить вновь настроениями и идеями [нрзб.] В.Ф. Так было с театром Веры Федоровны. Вокруг ее заветов, на основе недавнего предания возникали бурные беседы в узком кругу лиц, ей когда-то близких. Было, что содержание бесед без указания источника выносилось в печать или в публичные дискуссии. В особенности подтолкнуло появление театра впечатления от работ немецкого, как и отчасти французского театра, вынесенные из путешествий тех, кто являлся родоначальниками театра им. В.Ф. Родилось желание создать братство или студию, где, не применяясь ни к зрителю, ни к печати, повести свою проповедь, добиваться своего наперекор доминирующим вкусам.

Внизу (мы жили под театром в нижней квартире, Федор Федорович и я) зачастую мы работали всю ночь, то поднимаясь вверх, где что-нибудь доставалось или дописывалось, то работая у себя в кабинетах с исполнителями, актерами и учениками.

Можно ли начинать описание какого-нибудь театра с определенного дня? Я думаю, что нельзя. Если театр выражает какое бы то ни было направление в искусстве, то он довольно долго нарождается и проявляется в ряде художественных сценических произведений, прежде чем появится как целое перед лицом зрителей. Театр оформляется в людях единой школы, в людях одной манеры сценически чувствовать и мыслить. Наконец, он создается людьми, объединенными одной художественной идеей, слагающимися в единую творческую волю.

Так было и с Театром имени В.Ф. Комиссаржевской, который уже пять лет борется за свои художественные идеалы, пять лет перед теми, кто ищет в мире искусства духовной пищи и наслаждения, показывает свои работы, создает пьесы, призывая к серьезности и вниманию в суждениях о методе, в размышлениях о существе им представляемого направления в искусстве.

Несомненно, что его существование вызвано долгой и упорной работой нового сценического искусства в Западной Европе. Несомненно, что этот маленький театр пробивает в русском искусстве брешь, через которую хлынет искусство нового театра на Западе последних десяти-пятнадцати лет. Несомненно: то, что было недоговорено в работе первой половины деятельности театра Веры Федоровны Комис-

саржевской, боровшейся в глухую пору равнодушия к думам, чувствам, [попыткам] осознать и решить через театр страшные проблемы жизни, — все это принял на себя договорить, продолжить и развить театр ее имени. Если слегка призадуматься о капризах судьбы, то непременно всплывут в памяти самые злые гримасы и самые смелые неожиданности из жизни людей искусства и учреждений, с ним связанных.

Так было и с театром имени В.Ф. Комиссаржевской.

Но предварительно я расскажу, что это за театр, если посмотреть на него снаружи и если пройти по нему, зайдя вовнутрь. Потому что у многих наивных людей возникал вопрос, разве можно называть словом «театр» юное художественное учреждение со сценой и зрительным залом, когда оно такое маленькое, как помещение театра имени В.Ф. Комиссаржевской? Как будто бы, скажу мимоходом, словом «театр» называется здание, которое ходят осматривать, а не то искусство, которое в нем показывают.

Если идти с Тверской от Страстного монастыря, то против ворот со львами, описанными еще Пушкиным, спускается кривой переулок, а в нем почти пять лет стоял в лесах огромный каменный дом, а за лесами небольшой двухэтажный серый домик московского настроения, ибо стиля в нем нет никакого, вот в нем в верхнем этаже — Театр имени В.Ф. Комиссаржевской. Этот переулок такой темный, что если бы не лампочка над одним из подъездов дома, ни за что не найти двери с афишей и медной доской, на которой написано: Сценическая студия Ф.Ф. Комиссаржевского и Театр имени В.Ф. Комиссаржевской.

Серый, двухэтажный, хмурый дом. Если войти по холодной лестнице во второй этаж, сразу станет тепло, уютно и светло. Каждая комната около зрительного зала, точно клееная комната кукольного театра. Не оттого светло и приятно, что на стенах висят эскизы декораций и костюмов к пьесам, а на иных — фотографии сцен шедших за пять лет пьес в театре, думаю, и не оттого, что в средней комнате большой фонарь желтого шелка весело заливает ярким светом комнату с бледно-желтыми стенами с крупными рисунками цветов, не потому, что по стенам стоит немножко смешная мебель с зелеными подушками, по которым растрепаны яркие пунцовые букеты, а от всего вместе. Пройдешь в дальнюю комнату, и там со стен, обитых холстом, в узеньких рамках глядит множество фотографий в ролях В.Ф. Комиссаржевской, висят фотографии из ее путешествий в Америку, встречи на улице, на купанье, дома, в театре, около поезда. А прямо против дверей большой ее портрет, где она во весь рост идет в шляпе и с зонтиком точно навстречу всем, приходящим в театр ее имени. Хорошо посидеть и в первой комнате, где все, и зеркала, и вешалки за низким полузаборчиком, и скамьи с малиновыми тюфячками, покрыты темно-красным лаком под красное дерево. Если войти в зрительный зал, то в нем как-то тихо; странно, если в нем громко говорят. Небольшой, всего на полтора человека, с чинно стоящими рядами стульев, освещаемый тяжелой железной люстрой, затянутой синим штофом, с бронзовым потолком с синей каймой и темными коричневыми обоями. Тяжелый мягкий занавес закрывает сцену, и такие же меньшие занавесы в складках закрывают слева и справа сцены выхода из-за сцены в зрительный зал, только на пол-аршина ниже сцены. Впрочем, с пятого

ряда зрительный зал повышается, и последний ряд даже выше уровня сцены. Со стены против занавеса с большого поясного портрета своими замечательными, темными глазами всегда с глубоким вниманием следит за всем, что происходит в театре, Вера Федоровна. Часто около ее портрета незаметно кто-нибудь кладет живые цветы. А каждое первое представление у ее большого портрета много цветов.

За небольшой сценой, затянутой толстым ковром, через коридоры ведут двери в глубокую комнату, заставленную декорациями и бутафорией, в уборные, в тесный режиссерский кабинет, заставленный книжным шкафом, и к лестнице в верхние помещения для костюмерных, мастерской и комнаты для реквизита. С этой стороны театра так тесно, что в многолюдных пьесах, как «Лизистрата», музыканты в большом коридоре за сценой отгораживаются высоким заспинником, чтобы проходящие за кулисы артисты не сдвинули нот с пюпитра. За сценой во время действия говорят тихо, почти шепотом, по коврам ходят осторожно, и когда в «Ночных плясках» или в «Реквиеме» играет оркестр, так тихо, точно за сценой никого нет, хотя играет оркестр в десять человек.

Театр живет целый день. Кроме вечернего спектакля и утренних или дневных репетиций, все артисты, когда свободна сцена или фойе, работают над отрывками. Почти каждый работает над собой, добываясь сценического выражения того, что для него почему-либо закрыто. Некоторые проверяют свои отрывки, показывая их друг другу, некоторые показывают законченную работу или во время работы Ф.Ф. Комиссаржевскому или В.Г. Сахновскому. Часто, зайдя в театр, когда нет репетиций и спектакля, можно найти в одной из комнат несколько человек, которые работают за столом над текстом какой-нибудь пьесы или сидят за книгами и что-то пишут, переговариваясь между собой.

Я бы сказал так. Для большинства, для всех составляющих ядро, театр, его жизнь — это их жизнь. Они связаны жадной любовью к творческому раскрытию, оформлению идей, которыми живет театр.

В театре обычная картина, когда вокруг кого-нибудь из руководителей театра тесный кружок артистов, здесь же [поблизости] кто-нибудь из художников или музыкантов (где-нибудь у двери в уборную или у лестницы в мастерские непременно стоит сценический рабочий Борис [Гоголев] или портной Михаил Петрович) идет спор о постановке или вообще о вопросе, который занимает всех. Совершенно обычная и другая картина. В крайней комнате, которая почему-то носит название у всех в театре кафе-музей (где столики около буфетной), тесно и душно. Кто сидит на подоконнике, кто вдвоем на одном стуле, некоторые на столе. За четырехугольным желтым столом [под] лампой обычно сидят двое: Ф.Ф. Комиссаржевский и В.Г. Сахновский. Так начинается сообщение по какому-нибудь теоретическому вопросу или беседа по внутренним делам театра. К концу беседы многие сидят уже у желтого стола, Федор Федорович перемещается куда-нибудь к окошку или к двери. Шумно и очень душно.

Торжественные дни никогда не удаются в театре, и после бывает долго очень весело.

Так, все помнят, когда Федор Сологуб произносил краткое приветствие и речь к участникам «Ночных плясок» и «Ваньки Ключника»³, никто из группы ничего не

ответил, была длинная неловкая пауза, застенчивые аплодисменты, и все вспоминают эти случаи с большой нежностью.

В театре бывают всеобщие заботы. В Диккенсе («Гимн Рождеству»⁴) «уродов»... человечества играют Коля и...⁵ Но за пять лет они подросли, оставаясь ревнивыми исполнителями своих ролей. Кто теперь будет их играть?

Была птица, которая на первых спектаклях играла в «Ваньке Ключнике», но скоро она улетела, несмотря на уход и заботы. Однако такая близость, общность, содружество постепенно сложились. Кое-кто уходил, приходившие ассимилировались не сразу.

Как это было в самом начале, я сейчас расскажу.

Это было весной 1914 г. после экзаменов в так называемой круглой студии на Сивцевом Вражке. В кабинете Федора Федоровича в его квартире собрались утром В.А. Носенков⁶, А.А. Подгаецкий⁷, А.А. Арапов⁸ и В.Г. Сахновский. Это было уже в самом конце наших разговоров. Когда несколько раз вечером за чаем толковали о том, какую из работ окончивших студию можно показать публике. Уже намечалась схема и тех, кто одинаково понимает театр, и будущих спектаклей.

О том, как понимать театр, как вести его, наконец, о том, какой театр нужен, много говорилось в редакции журнала «Маски» на редакционных собраниях. Отношение тех, кто стал впоследствии руководить театром им. В.Ф. Комиссаржевской, к сценическим теориям того времени и отношение к жизни сценического искусства можно было проследить по руководящим статьям журнала «Маски»⁹. Весь материал наблюдений и размышлений, накопленный редакцией журнала, лег в основу театра имени В.Ф. Комиссаржевской. Одним словом, то, что в редакционной коллегии с одной стороны, и в работах студийных, с другой, готовилось в области теоретической и практической в отношении к современному театру, — все это впоследствии стало искать оформления в работе театра имени В.Ф. Комиссаржевской. Самым близким театру после Ф.Ф. Комиссаржевского человеком был В.А. Носенков.

Он как-то сразу вошел во все подробности его жизни. Он был постоянным членом тех беседований за чайным столом, когда обсуждалась и набрасывалась программа жизни будущего театра. Он был и тогда, когда обдумывался репертуар, и приблизительно рассчитывали, кому необходимо быть занятым в первых постановках, кроме кончивших учеников Студии.

В.А. Носенков принимал самое горячее участие в разыскании помещения. И когда летом стали приспособлять нанятую в Настасьинском переулке квартиру для театра, он постоянно бывал в ней и внимательно следил за работами.

С первого же лета, еще до начала репетиционных работ, все между собой очень сблизилось.

Когда в августе съехались, начались репетиции трагедии «Дмитрий Донской» Озерова, а параллельно начали репетировать одну из драм Лемонье¹⁰, были у большинства самые дружественные отношения.

Вначале кроме В.А. Носенкова, А. Арапова, Подгаецкого были еще близки театру В.О. Массалитинова¹¹, Н.К. Тихомиров¹², П.Ф. Шаров¹³ и Ф.Ф. Орбелиани¹⁴.

Год, когда начал свою жизнь театр, был очень труден.

Репетиции начались через месяц после объявления войны.

Впечатление переполоха, сумбура, но вместе и приподнятое настроение, думы о быстрой развязке войны занимали всех. В актерской прихожей и в театральной конторе все стены были заполнены лубочными картинками на темы войны. По театру все ходили с газетами. Но пока еще не началась та трагическая полоса, когда война выхватывала одного за другим артистов из театра.

С большим вниманием обдумывали, как отделать театр. Соображение представлял Арапов, решал Ф.Ф. Комиссаржевский. Но всех занимала каждая мелочь, начиная от сцены и кончая комнатами для публики.

Занятия «Дмитрием Донским» начались с вступительных собеседований, где литературную сторону вскрывал В.Г. Сахновский, а все репетиции за столом и на сцене вел Ф.Ф. Комиссаржевский.

Долго сидели над текстом, сводили его, разбирали, учились слышать стих и лишь постепенно ушли в сферы нахождения образов и сообщения сначала отдельным сценам, а потом целым действиям характера того романтического подъема, которым насыщена озеровская трагедия.

В театре собирались утром и вечером. Репетиции и собеседования шли с большим напряжением и увлечением, все чувствовали, что начатое дело заключается не только во внимательной отделке вещи, все понимали, что начато нечто совершенно новое по самому существу.

И намеченный репертуар, некоторые пьесы которого не пошли, и отношение к тексту пьес, и манера, с которой работали над вещами, — все было новым опытом в современном театре.

Прежде всего, труппа состояла большей частью из учеников сценической студии Ф.Ф. Комиссаржевского, до этого года никогда не игравших на сцене, т.е. не профессиональных артистов. За исключением Ф.Ф. Орбелиани и П.Ф. Шарова все остальные не ученики студии тоже не были профессиональными артистами.

Но уже с первых месяцев выяснился свой дух в театре, своего рода интеллигентность, причастность к искусству вообще. Предшествующей весной кончавшие студию ученики сыграли два раза некоторым приглашенным инсценированный рассказ Диккенса «Гимн Рождеству»; ни до, ни после этого спектакля до открытия занавеса театра имени В.Ф. Комиссаржевской никто в театре не играл.

Все, безусловно, верили в идею театра, все хотели добиться четкости показательства новых форм сценического искусства и все искали новых путей выражения своих сценических переживаний, чувства ансамбля, передачи стиля писателя, сценического воплощения рисунка драматурга.

Всех соединила одинаково понимаемая роль театра, как оранжереи произведений сценического искусства, как лаборатории сложных опытов этого раздела человеческого творчества. Сюда шли обдумывать, искать, спрашивать, делать опыты, — одним словом, жить напряженнейшей художественной жизнью. Для людей, кончивших художественную школу, работавших в какой-нибудь области искусства самостоятельно, возникавший театр был студией и вместе академией для своих сце-

нических работ, результат которых предполагалось показывать тем, кто придет в небольшой зрительный зал слушать и смотреть.

В театре первые годы все работали без вознаграждения. Только технический персонал сцены, мастерских и низший персонал администрации получал жалованье.

В театре не было чужих людей. Обязанности помощника режиссера, кассирши, трафаретчика костюмов, того, кто помогал художникам писать декорации, не говоря уже о самих художниках, музыканты, аккомпаниаторы, те, кто изображали шумы, звонили в гонг, все, кто помогали приколачивать картинки, сдавать объявления, помогать по управлению театром, — [выполняли] *свои*, одинаково любившие театр и студию, пришедшие в театр жить со всеми одной жизнью. Все работали бескорыстно, любили только искусство. Почти все отказывали себе в самом насущном и от театра никакого материального вознаграждения не ждали. Оттого первая половина года унесла у многих столько сил. Все пришли с ясным чувством и радостью, а жизнь сразу и грубо ударила еще не крепко стоявших на ногах людей.

Одна за другой постановки театра проваливались подряд. Отношение прессы было совершенно единодушное. Все бранили театр. Зрители, хлынувшие на первое представление, после жестоких рецензий совершенно отхлынули. На представлениях «Дмитрия Донского» бывало десять человек раненых из лазарета с сестрой милосердия и какие-то чудом зашедшие еще пять человек зрителей.

Московская пресса постановки озеровской трагедии на сцене театра не поняла. Ей был чужд пафос, да и вообще вся манера играть и ставить только что начавшего жить театра. И его осудили, жестоко укладывая каждую постановку на прокрустово ложе правильных для Москвы требований реалистического искусства театра.

После каждой неудачи на первых шагах, после безжалостных и часто поверхностных и несправедливых рецензий в театре царило уныние. Особенно молодежь, а театр почти весь состоял из очень молодых артистов, доходила до состояния близкого к слезам.

На самом деле, каждую вещь Островского, Мольера, Озерова, Диккенса театр отделявал со всевозможной тщательностью. Он шел, ставя себе самые трудные задачи, и в каждой работе, понимая и принимая художественную ответственность за свою работу, но не отступая от убеждения, готовый надорвать силы своих артистов. Театр повышал тон исполнения. Он заставлял артистов идти к пределу, а не оставаться на полутонах. В постановках он шел к яркости, экспрессии, сознательно показывая незавершенность. Зритель оставался глух и слеп ко всему, над чем работал театр. Много усилий стоило руководителям театра поддерживать артистов, когда у многих опускались руки под шум единодушного неодобрения. Трудно было работать, не имея поддержки.

После каждой довольно многолюдной премьеры на следующих представлениях зрительный зал пустел. В театр не ходили.

С материальной стороны было тоже очень трудно, так как театр, тратя только на постановки и на самые необходимые административно-хозяйственные статьи, не имел никаких средств, кроме основных 10 000 рублей, с которых начал свою жизнь.

Эти деньги сложились из небольших взносов, которые сделали вместе с Ф.Ф. Комиссаржевским лица близкие театру в первый год его жизни.

Многие из людей театра сочтут за легендарные рассказы тот действительный материал из прошлого театра имени В.Ф. Комиссаржевской, который я сейчас приведу.

В первый год его существования он завел очень мало костюмов, бутафории и декоративного инвентаря.

Несколько костюмов, впрочем, целый сундук из театра Веры Федоровны, часть костюмов осталась от спектаклей, которые были показаны несколько раз узкому кругу лиц, близкому [нрзб.], Ф.Ф. Комиссаржевским весной 1914 года, когда кончали Студию несколько учеников и учениц.

Вновь были сделаны костюмы только для «Дмитрия Донского», Мольера, Островского и для «Каждого человека». Декорации писались новые для каждой пьесы, но на одних сторонах занавесов. В течение всей жизни театра каждый костюм, каждая мелочь на сцене, бутафорские вещи или переделывались из старого, или делались вновь, но тщательно обдуманно Ф.Ф. Комиссаржевским. Каждая подделка, боковики, задние занавесы, пристановки — все это почти своими руками делалось под его руководством. А часто вместе с ним работали ученики студии.

Многие ученики и ученицы помогали художникам и Ф.Ф. Комиссаржевскому писать декорации, красить костюмы, трафаретить нужные холсты. В театре было обычным, что незадолго перед премьерой Ф.Ф. Комиссаржевский вместе со сценическими рабочими, маляром и несколькими учениками Студии и артистами театра очень часто всю ночь работали, в буквальном смысле слова своими руками делая постановку.

Ни один костюм, ни один парик, ни одна вещь на сцене не могла не пройти через руки (и это буквально) Ф.Ф. Комиссаржевского.

Каждая вещь, каждая мелочь в костюме, в головном уборе, каждый штрих грима был проверен им.

Все находилось сообща с теми людьми, которые работали в театре всегда. В театре не было ни художественных советов, ни репертуарных комиссий, никогда не бывало никаких заседаний. Но люди, любившие театр и искавшие в нем оформления и проявления дорогих и существенных для них идей искусства, отдавали ему все силы.

Если нужны были какие-нибудь искусственные цветы, шали, вещи на сцену, шкуры, старинные книги, чашки, старомодные платья — приносили и разыскивали все, кто что мог.

Всякий ящик, табуретка, стол, ступени, кресла перекрашивались, одевались в чехлы, играли без чехлов, и в разных сочетаниях, загорались совершенно разной жизнью.

В театре ядро труппы наравне с режиссерами занимало все: не только искание света, когда несколько часов Ф.Ф. Комиссаржевский лазил по лестнице, указывая и сам перевинчивая из всего-навсего четырех неделяющихся софитов лампочки разного цвета, переводя реостат то на белый, то на цветной и добиваясь этим разных иллюзий освещения; но занимало всех и искание шумов, разного сочетания звуковых эффектов.

Так, довольно долго искали нарастающий вопль голосов в «Электре» после убийства Эгиста. Долго искали вопль «челове-ек! челове-ек!!!» из второго действия

«Каждого человека». Было счастливой находкой, когда на одной из репетиций «Майской ночи» почувствовали, что в последней картине хочется, чтобы где-то далеко стонал какой-то невнятный звук.

Уже на репетиции в костюмах нашли свет для последней картины «Выбора невесты», когда внезапно все гаснет, и с первыми словами монолога Леонгарда в последнем явлении освещаются бледным силуэтом фигуры Эдмунда и Леонгарда. Ф.Ф. Комиссаржевский долго под потолком около колосников вырезал из картона разной величины овалы, меняли разного цвета лампочки, ввинчивали лампы разной силы и, наконец, нашли.

Только потому, что делалось все своими руками, потому что и литературное приспособление, и прилаживание музыки к пьесе, если не писалось оригинальной музыки для вещи, и постановка танцев, и работа с кистью делались весело, просто, с увлечением, прежде всего, Ф.Ф. Комиссаржевским, а за ним его ближайшими сотрудниками, и только оттого, что таков был тон театра, театр мог жить, несмотря на крайнюю скудость материальных средств. Часто денег совсем не было в театре и близкие театру люди, сами работавшие в нем, искали, ехали и просили. А денег было нужно очень мало, но и за тремя, даже двумя тысячами приходилось долго ходить и ездить, пока люди, часто со снисходительной улыбкой, как-то устраивали для них почти всегда пустое дело или чаще отказывали, удивляясь тому, как можно так любить театр, чтобы при таких условиях бороться за его жизнь и находить в этом радость. Но только при таких легендарных условиях мог жить на гроши, но сильный подъемом всех составлявших сердцевину театр имени В.Ф. Комиссаржевской.

Приходилось бороться, так сказать, идейно и материально. И та, и другая борьба для театра была молчаливая.

Театр не поддавался, он вел свою линию, заставляя присматриваться к своему сценическому толкованию писателей, заставляя обратить внимание на манеру, с которой его артисты открывали в жизни те сферы, которые не были обнаруживаемы артистами другой школы. В театре выразилось особое мироощущение. Театр помогал преломить через себя жизненные явления, разлагая обычное и знакомое, казалось, на необычное и невиданное. Постановки Диккенса и «Скверный анекдот» Достоевского, а затем моралите «Каждый человек» были поворотным пунктом в отношении зрителей к театру.

В театр стали приходиться Вячеслав Иванов¹⁵, Скрябин¹⁶, Лентулов¹⁷, Федор Сологуб¹⁸, Бальмонт¹⁹, Добужинский²⁰, Середин²¹, появились внимательные и часто приходившие на одну и ту же пьесу зрители. Зрительная зала по своему составу стала специфической. В антрактах за чаем слышались споры и серьезные беседы о направлении театра. Полку посетителей театра стало прибывать. В петербургских толстых журналах: в «Аполлоне» и «Русской мысли» впервые появились серьезные статьи²², посвященные театру имени В.Ф. Комиссаржевской, где разбирались в утверждениях, которые защищал театр, и вдумывались в работы, которые он показывал.

В конце сезона в одном из толстых московских журналов писали о театре имени В.Ф. Комиссаржевской:

«Истинное начало в театре, начало романтизма! Всеподнимающий, возвышающий, уносящий из этой грубой оболочки — пафос, горячие, сочные краски, силь-

ные мазки, а не разлитое и расплывающееся по невозмутимой водной поверхности масло. Не замазывание отсутствующего душевного творческого огня, преодолевающего и игнорирующего все правила жизненной психологии, полутонами и паузами, исполняемыми по указке руководителя спектакля, как по партитуре, созданной по правилам школьной психологии.

Знамя театрального романтизма выбросил в Москве маленький интимный театр, посвященный памяти В.Ф. Комиссаржевской. Его репертуар: «Дмитрий Донской» Озерова, Мольер, Островский, инсценировка рассказа Диккенса «Гимн Рождеству», рассказ Достоевского «Скверный анекдот» ясно показывает, чего хотят люди, стоящие во главе этого театра. Там не ищут того, чтобы в театре не было театра. Театр должен быть театром. В нем все должно быть, конечно, правдой. Но правдой не такой, какая принята в жизни, а правдой иной — художественной. Этот театр говорит, что каждый автор и каждое его произведение имеют свою психологию, подчиненную идее этого автора и данного произведения. И на основании особой для каждого автора психологии ставятся в театре имени Комиссаржевской пьесы. Мне представляется, что одно то, что этот театр сумел не реставрировать археологически, а вдохнуть живой дух в патриотическую трагедию Озерова и заставить современного зрителя «почувствовать» пафос Озерова, поверить ему, уже говорит о способности этого театра зажечь факел романтизма на сцене. И в наши дни такая постановка трагедии Озерова, которую, кстати сказать, никто из патриотов не ходит смотреть, и театр на «Донском» пустует, имеет большое идейное значение. Диккенс истолкован в театре имени Комиссаржевской как романтик-сказочник, как писатель, которому свойственно было видеть в жизни не только сентиментальную мораль, но и дьявольщину. Достоевский показан нами, как духовный наследник Гоголя и Гофмана, и его «Скверный анекдот», как «чертов водевиль», Островский, как психолог быта, раскрывающий грязные глубины этого быта, как писатель, стоящий между Гоголем и Достоевским. Под таким же идейным углом зрения взят в том театре и Мольер. Все это осталось незамеченным и неотмеченным московской критикой. А именно это дает право маленькому театру называться «новым театром». Все указывали на несовершенство игры. Но несовершенство игры в этом театре нисколько не больше, чем в других театрах Москвы. Некоторые говорили: «любительство». Но, говоря это, не мешают вспомнить, что некогда и Станиславского, пока он не был «признан», и его сотоварищей обзывали любителями. И, кроме того, любительство любителству рознь. И любительство бывает лучше актерства, обманывающего зрителя. Во всяком случае, если это и любительство, то любительство благородное и художественное. Недостатки есть и их много, но они не мешают видеть главное — единое лицо всего театра, не мешают понимать то, что говорит этот театр, не мешают ему в достаточной степени ясно и убедительно для зрителя раскрывать то, что он хочет раскрыть»²³.

Уяснить эту сценическую романтику и значило почувствовать и понять идею и творческие пути нового очага театрального искусства.

Романтическое не в возвышенном и не в ужасающем — не в мертвецах, руинах и черных воронах на мокрых ветвях обнаженного дерева, не в привидениях и полу-

[288]

разрушенных гробницах, не в сказке или героической трагедии, не в пестрых лохмотьях живописного корсара, не в благородном профиле прекрасной Сандрильоны, в романтическом театре наивная и мудрая философия Диккенса задумчиво улыбается из-за театральной маски милым и добрым людям, в романтическом театре можно передать тот штрих Достоевского, когда он вдруг заставит увидеть читателя две-три подробности и помнить, что здесь жизнь давно уже тянется — захватанная, обтертая, невзрачная, и все это обязательный фон для творчества артистов.

Театр имени В.Ф. Комиссаржевской с первого же года своего существования в разных направлениях начал выяснение своего романтического чувствования лиц, вещей и явлений.

Как только отнеслись к этому театру серьезно, его стали упрекать за то, что в нем перевешивает выдумка, рассудочность, порой философичность и нет непосредственности, простоты, легкости и живой жизни.

Те, кто глядел на Театр с большой буквы, как на самобытное и сложное искусство, ощутили в молодом театре имени В.Ф. Комиссаржевской смелый и новый путь, увидели в его работе новую задачу и новую программу Театра.

Вячеслав Иванов в «Весех» и в «Золотом руне» еще в 1905, 1906 и 1908 гг., а потом в своей книге «По звездам» писал о неизбежных грядущих изменениях в театре. «Эти изменения, — писал он, — несомненно, предполагают отречение сцены как от бытового реализма, так в значительной степени и от вождений театральной „иллюзии“». Обе эти утраты едва ли, однако, устршат современников и, конечно, еще менее устршат грядущие народные массы, с их исконным пристрастием к идеальному стилю. Кажется, и бытовой реализм, и сценическая иллюзия уже сказали свое последнее слово, и их средства до дна исчерпаны современностью. Во всяком случае, предвидя новый тип театра, мы не отрицаем ни возможности, ни желательности сосуществования других типов, как уже известных и нами испытанных, так и иных, еще не развившихся из устарелых или стареющих форм»²⁴. Таким театром нового типа, который давал простор на своей сцене и трагедии, и комедии, мистерии и лубочной сказке, мифу и общественности, был молодой театр имени В.Ф. Комиссаржевской.

Словно отвечая на размышления этого замечательного мыслителя о природе театра и природе драмы, Вячеслава Иванова, молодой театр говорил своей работой:

«Все дело не в «что?», а в «как?», — «как», понятием равно в смысле музыкальном и психологическом и в смысле выработки форм, внутренне способных нести динамическую энергию будущего театра».

Поставив себе задачей отойти от бытового реализма и от театральной «иллюзии», театр неизбежно внутри себя выдвинул для своих артистов общеобязательную для всех цель выработать соответствующий новым потребностям стиль игры и дикции. Театр, пока работал в маленьком помещении, понимал свое дело не как создание интимного «камерного» театра, создание утонченной замкнутости; видел свое дело не в том, чтобы полутонами, невнятным шепотом и молчаливым страданием артистов уводить зрителей в круг естественных переживаний людей «жизни». А наоборот, понимал свою работу как внутреннюю необходимость идти к большим линиям, к мно-

гообъемлющим формам. Если правильно замечание, что новейшая драма стремится стать внутренней и «отрешается от явления, отвращается от обнаружения», то театр имени В.Ф. Комиссаржевской искал в драматической литературе материала показательного, искал способов действием всех элементов сцены сделать для зрителя театральное представление активным фактором его душевной жизни, произвести в ней внутреннее событие. Ощущая, что драма родилась «из духа музыки» по слову Ницше²⁵, театр искал разного оформления музыкального начала в действии на сцене.

Фактически и *собственно музыка* заняла в спектаклях театра почетное место. Театр искал для каждой пьесы свой сценический ритм, проводя его и через поэтические образы, завершаемые творчеством актера, и через хоровое начало ансамбля, и в ритме слова, движений, костюма, декораций, света и прочие сценические элементы.

Было бы неверно сказать, что «верую» театра имени В.Ф. Комиссаржевской выразимо одним словом, как многие после писали и говорили, — театральность.

Да, театральность никогда в этом театре не уступала места бытовому реализму, повторению на сцене житейских подробностей, повергающих в иллюзию, что, может быть, перед зрителем не театр, а «жизнь», царствовала театральность, как естественный для театра наряд. Не клоунский балахон и колпак с бубенчиками. Не набеленное лицо Пьеро и пестрый кафтан Арлекина, а театральный наряд и грим Театра, разнообразный, искусный.

Смех, Ирония и Фантазия, Смех, так часто граничащий с тяжелым раздумьем и грустью, были музами театра имени В.Ф. Комиссаржевской за пять лет его жизни.

Но лучше всего обратиться к нескольким вещам наилучше его выражающим, чтобы поговорить о них и тем заполнить самую говорящую главу истории театра имени В.Ф. Комиссаржевской.

Авторы, которых воплощал театр, были, на первый взгляд, часто совершенно не сродни друг другу. Но это только на первый взгляд. Если посмотреть попристальней, станет решительно ясна самая идея театра.

Театр начал с трагедии Озерова «Дмитрий Донской»²⁶, следующим спектаклем были две пьесы: одна Островского «Семейные картины», другая Мольера «Сицилиец, или Любовь-живописец» с интермедией «Ревнивый Турка»²⁷. Затем играли инсценировку рассказа Диккенса «Гимн Рождеству», потом инсценировку рассказа Достоевского «Скверный анекдот»²⁸, и в конце первого сезона последняя постановка была моралите «Каждый человек»²⁹.

Второй год начали с «Ночных плясок» Федора Сологуба³⁰, вторым спектаклем шла инсценировка «Майская ночь» Гоголя, потом тоже инсценированный рассказ «Выбор невесты» Теодора Гофмана³¹ и «Проклятый принц» Ремизова³².

Третий год начали «Ванькой Ключником и пажом Жеаном» Федора Сологуба³³, второй постановкой третьего года шла «Электра» Софокла по Гофмансталою³⁴, затем инсценированный роман Бальзака «Безрассудство и счастье»³⁵, потом шел в один спектакль инсценированный рассказ Мопассана «Мюзот» и «Реквием» Леонида Андреева³⁶ и последней постановкой третьего года была «Комедия об Алексее» Михаила Кузмина³⁷.

Четвертый год театр начал «Паном» Ш. Ван Лерберга³⁸ и последней постановкой того же года была «Лизистрата» Аристофана–Гофмансталя³⁹.

Таким образом, театр поставил, кроме тех пьес, которые не были показаны зрителям, за четыре года восемнадцать пьес.

Эти восемнадцать пьес рисуют совершенно оригинальное лицо театра.

На самом деле, кто они, писатели, драматурги и недраматурги, эти невольные зодчие нового театра?

Прежде всего, каждый из них владеет магией волшебного преображения действительности из реальной в реальнейшую.

Каждый из них показан театром, как решавший некий художественный интеграл. Каждый своим ключом отмыкает тайную дверь, за которой скрыто то, чем мы живем. И Островский, и Гофман, и Озеров, и Достоевский, и Аристофан, и Ремизов в своих вещах были для театра произнесшими со всей страстью свое чувство жизни, вложившими свою творящую легенду, свое миропонимание.

То и другое играл театр. Через характеры, через положения, через правдивую, реальнейшую душевную жизнь театр играл запечатленную авторами в разнообразнейших формах и ритмах игру жизни.

Театр сам был мечтатель и фантаст, поэтому, уводя в свои сферы своих зрителей, он глядел и на Островского, и на Достоевского глазами своего героя Леонгарда, глазами одной из выразительнейших фигур ночных рассказов «Серапионовых братьев» Эрнста Теодора Гофмана. Не только авторы, которых играл театр, были для него «немножко в его роде», но главным образом вещи, которые брал театр для сценического толкования и оформления, были родными ему по духу.

Театр избегал всяческого историзма, он никогда не повторял буквально протокольной действительности и всегда увлекался тем, где было о чем помечтать, где было достаточно материала, [чтобы] посмотреть на представление, как на символ, при посредстве которого начинался свободный и бурный творческий процесс зрителя в плане больших и острых идей писателя.

Но театр всегда понимал свое дело, как искусство сцены. Только театральные язык, только сценическая символика и только актер и все с ним связанное в постановке увлекали режиссеров театра для проявления самостоятельного искусства сцены.

Театр был всегда поглощен самоценностью произведения сценического творчества. Театр шел к литературе, как мудрому сценарию игры жизни, раскрываемой в искусстве.

И он звал наслаждаться только сценическим в театре.

Много внимания и вкуса затрачивал театр для того, чтобы найти надлежащий ритм пьесы для выражения какого-нибудь автора. С большой осторожностью подходили к выражению содержания пьесы в декорации, costume и движении, ставя в функциональную связь оболочку спектакля, сценическую форму с переживаниями, исходящими из определенно толкуемого текста пьесы.

В репетициях за столом над этим много сидели до перехода к репетициям на сцене. А часто в иных пьесах возвращались от репетиций на сцене к репетициям за

столом, добиваясь верных чувств и четкого выражения их в читке, в сказывании их, и главное, в разметке каждой роли.

Война, революция, самые жестокие потрясения общей жизни, отзываясь на психике зрителей, очень нервно колебали отношение их к работе театра. Но он, невзирая ни на что происходившее за стенами театра, развивал свои сценические утверждения и оставался в строго очерченных границах искусства.

Написав на своем знамени девиз служения романтическому началу театра, он раскрывал содержание этого понятия в каждой вещи с все большей смелостью и уверенностью.

Его нельзя упрекнуть в отступничестве от этого утверждения, проследив, как в старых и новых писателях он искал нужного для себя материала.

Он шел к Федору Сологубу и Алексею Ремизову, к Владиславу Озерову и к Оноре де Бальзаку, к Теодору Гофману и безвестному автору средневекового моралите.

Театр находил разнообразные решения музыкальному содержанию того, что показывал сценическими образами.

Вводя внимание зрителя в сказку, наивную и простую по фабуле в «Ночных плясках» Федора Сологуба, театр заставлял заглядеться на сонное царство, на неподвижное пятно *фантастических* и схематично размещенных фигур сказки в царстве мудрой фантазии, куда тихо входил поэт.

Поэт неслышно входил в зачарованный круг короля и его прекрасных двенадцати дочерей, в пестрый и блестящий сказочный двор его и в круг фантастических женихов королевен. Все спало. Медленно прибывал свет. Король чихал, и все просыпались: и шут, и женихи, и придворные, и слуги. Начиналась сказка, перемежавшаяся вторым актом, царством заклятого царя, где сны были аккордом оркестра, где хороводы царевен в невнятном свете синеватых софитов были призрачны, где внезапно в темноте уходящие покои королевен исчезали в музыкальных фразах оркестра. Борьба мечты и действительности — печальная мораль сказки Сологуба получала ритмическое выражение во всем 2 акте постановки.

В ином характере решалась та же внутренняя музыкальность начала третьей картины «Скверного анекдота» Ф.М. Достоевского.

Словно в кошмаре, в тяжком мутном сне плавали круги силуэтов под печально дребезжащую музыку, которая перебежала в пошленький галоп, доходила до неистового вихря какого-то невероятного контрданса. И по мере того как нарастал темп музыки, из ничего, из глухой тишины полумрака, в котором плавал хоровод силуэтов, рождался шепот, шорох, шум, гвалт, визг. И когда полным светом загорались софиты, перед зрителем была вечеринка подвыпивших гостей Пселдонимова, печально-смешной людской разношерстности под пером Достоевского.

Театр видел свое музыкальное содержание и в «Реквиеме» Леонида Андреева. То ли показана автором борьба неизбежности жить и творить *свое* каждому человеку с желанием узнать, зачем дана жизнь, как страдание и испытание; то ли в пьесе исповедь Человека перед неумолимой судьбой и обреченность его отдавать для жизни всё свое дорогое ради непреодолимой потребности непременно творить.

Во всяком случае, погребальная опера, которою обрамил автор свои домыслы и чувства, те роковые образы Светлости и Директора, которые беседуют в глухую ночь в странном театре с деревянными зрителями, где действует на сцене тень воспоминаний Директора, где звучит «очень печальная» музыка незримого оркестра, заставила театр найти особое решение душевной музыки Леонида Андреева. Когда в темноте неслышно расходился занавес, глухо вступал оркестр. Была и печаль, и рыдания, была отходная и торжественное спокойствие. Музыка замирала, и вычерчивались из мрака абрисы деревянных зрителей, которые чинно сидели в своем партере, продолжая живых зрителей театра. Вырисовывалась сцена с серебряными кистями катафалка, и посреди деревянных зрителей у столика сидел Режиссер, тоже темный, но живой, хотя внутренне такой же деревянный, как зрители, не слышащие трагизма созданий Директора театра.

Медленно прибывавший свет, медленный переход Режиссера, характер собственно музыки уводили в представления идеально мыслимой музыки пьесы.

Совершенно иное решение театр дал музыкальной стихии Диккенса. Старый, скупой Скрудж заснул накануне Рождества. Часы на колокольне пробили полночь, и к нему принесли в его холодную одинокую комнату духи.

Перед театром стояла сложная проблема провести субъективное Скруджа, не опуская мастерской свободы и правды зарисовок жизни Диккенса.

В «Гимне Рождеству» театр делает смелый шаг в решении сценически двух настроений, совершенно разных углов жизни.

Старый Скрудж очутился перед небольшим домом клерка. Рождественский ужин в бедной комнате клерка (все в той же комнате Скруджа, где все это ему приснилось) передан особым ритмом переживаний большой семьи клерка и миссис Кратчит. Сцена доходит до наивысшего напряжения, своего рода торжественности и святой ясности в семье клерка, когда, выпив за здоровье мистера Скруджа, тут же, в зрительном зале, стоящего у занавеса вместе с духом, вся семья расхохоталась, вообразив, как угрюмый Скрудж будет веселиться на святках. Гаснет свет, а хохот все веселей и шире разрастается в темноте, и когда загорается яркий свет в той же комнате Скруджа, [открывается] нарядное общество веселых, счастливых, красивых гостей Фреда, племянника Скруджа. Все другое: и вино, и фрукты, и светская легкость. Совсем другой тон. Диккенс всё оправдывает. Но видит в этой картине не то, что перед тем. Вот этот-то иной ритм, иную музыку жизни, театр передает, ведя каждую сцену своим темпом, окрашивая каждую [сцену] своим колоритом чувств, вводя актеров в совершенно особливые апперцепции и тем решая каждую внутренне-музыкальную тему по-своему, заставляя зрителей видеть не только то, что показывается, но главным образом, знать то, что невидимо.

Для воплощения по-своему понятого сценического ритма театр искал тех художников и музыкантов, которые бы вернее всего передали его замыслы. И если вообще многое театру не удавалось или потому что не было достаточно сил в составе труппы, или театр брал такую задачу, которую не мог выполнить располагаемыми средствами, то и в области декоративной и музыкальной многое нужно рассматривать как намере-

ния, а в выполнении не было [желаемых] театром достижений вследствие ограниченности эстетического *quantum'a* *. Но когда театр обращался к А.А. Арапову, который делал «Дмитрия Донского» Озерова, когда шел к И.С. Федотову ⁴⁰, работавшему вместе с режиссерами над выражением в области декорации и костюма Гофмана и Бальзака, когда обращался к Ю.П. Анненкову, который делал «Гимн Рождеству» Диккенса, «Скверный анекдот» Достоевского и «Ночные пляски» Федора Сологуба, когда театр звал И.А. Малютина ⁴¹ для общей работы над «Майской ночью» Гоголя и над «Паном» Лерберга, то театр знал, что в каждом из художников жила внутренняя приверженность к стилю толкования данной вещи близкого ему автора.

То же самое и с музыкантами, сочинявшими музыку для театра. И Е.О. Гунст ⁴², писавший музыку для «Ночных плясок» и «Реквиема» Леонида Андреева, и А.И. Канкарович ⁴³, написавший [музыку] для «Пана» и «Лизистраты», долго работали вместе со всеми артистами, занятыми в спектакле, ища путей вчувствоваться и понять пьесу. Они работали вместе с режиссерами над текстом и планом постановки, ища общий язык, которым бы заговорила сцена, как нечто личное и единое во всех своих элементах.

Главные неудачи театра бывали от невыразимости задуманного.

Или театр останавливался, как бы не находя в себе смелости довести до конца первоначальный замысел, или в процессе работы терялось что-то, вначале заживавшее всех и видимое всеми. Часто получалось из спектакля не то, что думали увидеть, приступая к работе.

Самое трудное для театра было найти один стиль и игры. Руководители театра искали разных путей, чтобы достичь одной манеры, одной школы, близкой и единственной для всех артистов, но это часто не удавалось. На жизнь театра в сфере чистого, бескорыстного и глубоко вдумчивого отношения к делу актеров влиял В.А. Носенков.

По типу своему он принадлежал к числу людей, которые молчаливо, но фанатически отдают самое дорогое и ценное своей личности в избранный ими род творчества.

Около него, как артиста и друга театра, была всегда атмосфера застенчивой, скрываемой радости. Он очень редко в большом собрании говорил о том, как он относится к делу театра, и всегда был подчеркнуто корректен к работе, словно считая дурным тоном обнаружение восторженности или ожидания.

Но когда были немногие, он как-то фантастически с примесью мистики, немножко непросто, обнаруживая болезненные изломы своей сложной личности, мечтал.

Он много работал, именно работал упорно над техникой, над оформлением характеров, над путями показательства своих переживаний и отношения к себе как к артисту бережно, как к дорогому инструменту. словно бы он немножко объективировал в себе личность актера, обдумывал наилучшие пути культуры этой актерской личности и внимательно воспитывал в себе кого-то, кого он сам не совсем отчетливо знал.

И книги, и музыка, и близость с А.Н. Скрябиным, и капризная, эгоистическая, а вместе героическая, немножко женская любовь к театру, — все это четко выражало В.А. Носенкова.

* *Quantum* (лат.) — столько-то, некоторое количество.

Та вечерняя репетиция, когда все в театре знали, что только что он умер, когда все молчали об этом, не глядя друг другу в глаза, сосредоточенно работали, боясь показать друг другу, что знают о смерти, была минутой, многих спявшей чем-то незримым на всю жизнь.

Для театра остался заветом работы над собой, которую делал В.А. Носенков. Он долго искал Тусмана в «Выборе невесты», Орифа в «Проклятом принце», генерала Пралинского в «Скверном анекдоте» и Каленика в «Майской ночи». Но он добивался своего решения каждого образа. Он сживался [с ним] и роль для него была его alter ego, всегда включая в себя частицу его собственной непростоты, сложного подхода к каждому и ко всему.

Перед театром за всю его жизнь постоянно все вновь и вновь возникали задачи создания сценических личностей, которые бы наряду с полной душевной правдой таили в себе частицу какой-то смущающей мечты, черты *нездешнего* порядка, что-то *оттуда* должно было жить в этих знакомых и вполне реальных личностях.

Таковы были Иуда, Принц Искаротский («Проклятый принц»), Каждый человек («Каждый человек»), Светлость («Реквием»), Ункрада («Проклятый принц»), старики в «Лизистрате», Скрудж («Гимн Рождеству»), Антип Антипыч Пузатов («Семейные картины»), Обезьяний царь («Проклятый принц»), Ксения («Дмитрий Донской»), Смерть («Каждый человек»), Электра («Электра»), Игемон («Проклятый принц»), Дмитрий Донской («Дмитрий Донской»), Леонгард («Выбор невесты»), Паниска («Пан»).

Театру не удавалось во многих случаях заставить зазвучать в душе актеров отзвук этой смущающей мечты.

Получалось плоское, невыраженное трактование того, что искал театр.

Часто театр видел, что не выливается в сценический образ замысел. Но бывало, что, глядя глазами создающего, театр не предвидел, что не выполняет своей программы. Театр думал, что постановкой бросает в зрительный зал вопрос, возбуждая волнение в ищущих того же, над чем он работал, а когда наполнялся зрительный зал, становилось ясно, что не найдена форма выражения, не сделано то, что видел театр, когда работал над вещью. Мало того, театр видел и другую свою неудачу. Он видел, что, добиваясь от работы некоторых своих артистов создания образов, создания личности, он не мог добиться того, чтобы артисты дали в создаваемой *личности* свое художественное *лицо*. Театр винили за то, что он не любит актера, а любит постановку, и это была всегдашняя боль руководителей театра — неудачи в глубине переживаний драматической темы отдельных исполнителей.

Но именно все эти вопросы, рождавшиеся в театре, давали ему жизнь. Над этим театр трудился.

Театр никогда не шел ни к натурализму, ни к имитации. Он видел постоянно ярко горящую в безвестной дали цель искусного символического выражения, может быть, невнятных, трудно выразимых, музыкальных устремлений от реального к реальнейшему.

Так, постановку «Ваньки Ключника и Паж Жана» приняли, как противопоставление русской грубости и французской изысканности, а театр увлеклся чисто

сценическим выражением одного и того же двумя ритмами, игрой *на том же месте*, в той же обстановке, на фоне занавесов гротескных сценических рисунков. Из созвучий и диссонансов чисто театральной гармонии извлекал для себя материал, заставляющий чем-то жить, о чем-то думать, на совершенно невыразимом языке сцены.

Были яркие, живые фигуры русского и французского лубка, но их сочетание давало нечто третье, ради чего театр залюбовался замыслом Сологуба и его языком.

Многие, приходившие на «Комедию об Алексее», не отдавали себе отчета, как сочетались в их душе манерность, каприз, псевдо-историзм Кузмина с нежностью и ясностью линий миниатюры, но им было ясно, что спектакль куда-то уводил, о чем-то заставлял грезить.

Так бывало и на «Скверном анекдоте». Перед зрителем оживали куски рассказа Достоевского. Смешное и трагическое вместе и плакало, и смеялось. Перед глазами были душевная нищета, грязь, захватанная жизнь, дырявая и заплатанная, а в душе пели чистые органные мелодии. Тон спектакля был таков, что совершалось сопричастие к идее очищения через страдание по Достоевскому.

Шла «Лизистрата». Из-за занавеса выходил «драматург» во фраке и белом галстуке и говорил зрителям свои едва набросанные соображения о том, почему сегодня играют здесь Аристофана, немножко растерянно, немножко сумбурно, как-то вскользь, но то именно, то первое, чего хотел театр. Потом играла музыка. Потом открывался занавес, и Лизистрата выбегала ритмически в такт музыке, и начиналось действие.

Почему «драматург»? Почему музыка? Почему артисты одеты и загримированы как куклы народных игрушечников? Почему танцы стариков и женщин?

Потому что театр *так* видел для себя *сейчас, сегодня* центральное, первое (позволяю себе сказать нескромно), вечное Аристофана. Как ему иначе было сказать и показать *свое* видение? — Так, как ему естественно; так, как он сейчас сегодня может увидеть множество столетий тому назад по-своему увиденное Аристофаном. Театр (опять позволю себе нескромное выражение) творил, вовлеченный в тип творчества Аристофана.

Театр намеренно шел к приподнятости тона, к патетическому. И это в особенности было выражено в постановках «Дмитрий Донской», «Безрассудство и счастье» и «Выбор невесты».

Если нужно было связать механически зрительный зал со сценой, театр в первые же годы своей жизни выбрасывал действие в зрительный зал. Через боковые выходы со сцены он вводил действующих лиц к зрителям.

Так, связь со зрительным залом внешне устанавливалась еще и тем, что среди зрителей сидел чтец в «Комедии об Алексее» и чтица в «Гимне Рождеству», или, как я сказал, тем, что действие сбегало со сцены к зрителям — как было в комедии Мольера «Любовь-живописец», в «Ночных плясках», в «Гимне Рождеству», в «Лизистрате».

Бывало, что сцена как бы выдвигала пролог, и выходивший из-за занавеса нес предуведомление зрительному залу. Театр нашел нужным создать Пролог в «Дмитрии Донском», в «Майской ночи» и в «Лизистрате». Защищая самостоятельность

искусства театра, всегда искали наиболее выразительного сценического прочтения автора, *его пьесы*.

В «Пане» Лерберга по-своему решили конец пьесы, применительно к своей сцене; вчитываясь в ремарки автора, разрешили его задания, условно выражая то, что Лерберг хотел показать.

Театр вступает в пятый год своей жизни. В его душе живут пока неосуществленные мечты играть Шекспира, играть героический репертуар, слиться с широкой волной зрительного зала. Хочется позвать, заставить замереть зрительный зал, вырвать общий вздох, может быть, дружный крик сотни голосов. И неустанно вести по пути, начатому театром Веры Комиссаржевской. В театре ее имени живет ее *дело*. Несовершенно, с ошибками, но с убеждением в истинности идеи ее театра те, кто четыре года с таким трудом добивались внимания к своему искусству, только окрепли в борьбе за свое «верую».

В истории театра Вера Федоровна Комиссаржевская — символ исканий — огненный столп, ведущий через мрак и пустыню.

Все, что на глазах, всегда кажется незначительнее того, что в прошлом, в воспоминаниях. Не напрасно романтики осознали благую силу для поисков и творчества в культуре прошлого. Но поиски и борьба дают больше всего силы жить, и потому театр ее имени сохраняет в величайшем целомудрии этот ее завет — борьбы и исканий. Как дальше будет театр имени В.Ф. Комиссаржевской продолжать начатое Верой Федоровной под знаком романтизма, зависит от внутреннего эха, которое раздастся, а может быть, повторится много раз в очищающем воздухе обновляющейся России. Но здесь случайный историк кладет свое перо, бессильный заглянуть в грядущее.

КОММЕНТАРИИ

- 1 *Фельдман О.М.* Театральная жизнь // История русского драматического театра: В 7 т. М., 1987. Т. 7. С. 409–410.
- 2 *Алпатова И.* Вечное во временном // *Комиссаржевский Ф.Ф.* Я и театр. М., 1999. С. 39–51.
- 3 Премьера пьесы *Ф. К. Сологуба «Ванька Ключник и паж Жан»* состоялась 8 октября 1916 г. Режиссеры — Ф.Ф. Комиссаржевский и В.Г. Сахновский.
- 4 Премьера «*Гимна Рождеству» по Ч. Диккенсу* состоялась 30 ноября 1914 г. Режиссер — Ф.Ф. Комиссаржевский. Художник — Ю.П. Анненков.
- 5 Возможно, что речь идет о безымянных и бессловесных театральных фигурах в сценах «видений», которые не были отражены в программе.
- 6 *Носенков Владимир Александрович* (1878?–1916) — актер. Принадлежал старинной московской купеческой династии. Директор правления московского торгово-промышленного товарищества «Наследники А.И. Носенкова». Принимал участие в любительских спектаклях, вращался в театральных кругах. В 1913 г. перешел на профессиональную сцену и принял участие в спектаклях Свободного театра (1913). Сыграл немые роли в спектаклях А.Я. Таирова: отец в пантомиме «Покрывало Пьеретты» А. Шницлера — Э. Донаньи и бутафор-китаец в «Желтой кофе» Бенримо и Дж. Хазлто-

- на. Затем один из учредителей, пайщиков, директоров и актеров Театра им. В.Ф. Комиссаржевской. Издавал журнал «Бюллетень литературы и жизни», писал статьи и драмы народного характера. Умер на операционном столе. Ему делали операцию и по вскрытию брюшины обнаружили рак.
- 7 *Подгаецкий (псевд. Чабров) Алексей Александрович* (1888?–1935?) — актер, режиссер, музыкант. В молодости был близок к Скрябину. В Свободном театре (1913) был заведующим музыкально-постановочной частью. Не имея актерского образования, начал актерскую карьеру в спектакле А.Я. Таирова «Покрывало Пьеретты» (Свободный театр, 1913). Принимал участие в двух первых сезонах Театра имени В.Ф. Комиссаржевской, затем перешел в Камерный театр (1916). Символична судьба этого разносторонне одаренного человека, которому М.И. Цветаева посвятила поэму «Переулочки» и стихотворение «Не ревновать, не клясть...». Блестящий Арлекин закончил свои дни католическим священником в одном из отдаленных приходов на Корсике. По свидетельству А. Эфрон, в черной сутане священника он был больше, чем в бытность свою актером, похож на лицедея. См.: Эфрон А. О Марине Цветаевой: воспоминания дочери. М., 1989. С. 67–68.
 - 8 *Арапов Анатолий Афанасьевич* (1876–1949) — живописец, театральный художник. Окончил Училище живописи ваяния и зодчества в Москве (1906). Входил в группы «Венок — Стефанос» (1907–1910), «Голубая роза» (1907). Работу в театре начал в Студии на Поварской (1905). Оформлял спектакли в театрах Незлобина, им. В.Ф. Комиссаржевской, Свободном. После революции работал с разными театрами, в том числе с Малым, МХАТ 2 и др.
 - 9 Сахновский имеет в виду, прежде всего, цикл статей Ф.Ф. Комиссаржевского, охватывающих разные стороны сценического искусства: «Костюм и нагота» (Маски. 1912. № 2. С. 47–53), «По поводу замысла, исполнения и постановки» (Маски, 1912/13. № 5. С. 10–19), «Декорация в современном театре» (Маски. 1913/14. № 3. С. 20–39; № 6. С. 1–16).
 - 10 *Лемонье (Lemonnier) Камиль* (1844–1913) — бельгийский журналист, драматург, романист, искусствовед. Неизвестно, о какой из его пьес идет речь. Но в сезоне 1916/17 г. обсуждалась возможность постановки пьесы «Руки».
 - 11 *Массалитинова Варвара Осиповна* (1878–1945) — актриса. В 1901 г. окончила драматические курсы при Московском театральном училище (педагог А.П. Ленский). Первые роли сыграла на сцене Нового театра, организованного Ленским как филиал Малого театра. На сцене Малого театра с 1903 г. В 1919–1921 гг. работала в Государственном показательном театре, руководимом В.Г. Сахновским. В 1922 г. вернулась в Малый театр, где проработала до конца жизни. В начале 1910-х гг. преподавала в Сценической студии Ф.Ф. Комиссаржевского.
 - 12 *Тихомиров Николай Константинович* — режиссер. Сезон 1913/14 г. в Свободном театре, затем в театре Соловцова (Киев, 1915/16) Одесском Городском театре (1916/17), Опера бывш. Зимина (1918/19), Малая государственная опера (бывш. Зимина; 1919/20). С начала 1920-х гг. в эмиграции.
 - 13 *Шаров Петр Федорович* (1886–1969) — актер, режиссер, педагог. В 1904 г. закончил юридический факультет Пермского университета. Принимал участие в опытах Вс. Э. Мейерхольда: «Лукоморье» (1908), Студия на Жуковской (1908/09). Сезон 1914/15 г. работала в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской. В труппе Художественного театра с 1917 по 1922 г.

- Участник «Качаловской группы» и Пражской группы (1923–1927). В 1927 г. — режиссер Рикка Хоопер театра (Амстердам). 1927–1928 гг. — режиссер театра Шаушпильхауз в Дюссельдорфе. С 1929 г. в итальянской труппе Татьяны Павловой. В 1930-е гг. сотрудничал с различными итальянскими труппами. Преподавал в Академии режиссуры драматического искусства, а с 1945 г. руководил Свободной академией театра (Рим). Среди его учеников: Витторио Гассман, Джино Черви, Лаура Адани, Эльза Мерлини, Лиина Вермюллер, Франка Валерий, Сильвано Транквили и др. В 1947 г. возглавил Национальный театр в Амстердаме. Ставил в основном русские пьесы, прежде всего чеховские. Завоевал репутацию «нидерландского Станиславского». Ставил также в Германии, Австрии, Израиле, Японии. Умер в Риме. В признании заслуг Шарова перед Нидерландами по распоряжению королевы Юлианы на могиле была установлена скульптурная работа Мари Андриссен: последняя сцена из «Трех сестер». Единственная статья о Шарове, появившаяся в последние годы (*Клаудиа Скандури*. Петр Шаров, посланник К.С. Станиславского // Россия и Италия. Русская эмиграция в Италии в XX веке. М., 2003. С. 251–258) в той части, которая касается русского периода, полна невероятных утверждений вроде следующего: «Вернувшись в Москву, он играл в Театре Ермоловой в пьесах Островского и Толстого; в 1914 г. стал художественным руководителем МХАТ» (С. 253).
- 14 *Орбелиани Федор Федорович* — актер на роли драматических любовников и фатов. Начинал на провинциальной сцене, но нигде не задерживался более чем на один сезон: Пенза, Новозыбково, Рыбинск, Воронеж, Кишинев, Театр Введенского народного дома (СПб.), Николаев (1906–1913). Затем выступал в Камерном театре, затем в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской (1914–1916). После революции его следы теряются. Известно лишь, что сезон 1934/35 г. он работал в сахалинском драматическом театре.
- 15 *Иванов Вячеслав Иванович* (1866–1949) был близок Театру В.Ф. Комиссаржевской в его символистскую пору, сохранял интерес и к его преемнику — Театру им. В.Ф. Комиссаржевской.
- 16 Сторонники романтического искусства, сгруппировавшиеся вокруг журнала «Маски», видели в *Александре Николаевиче Скрябине* (1871–1915) своего программного союзника. См. статьи Евгения Гунста «Исторические параллели (К вопросу о восприятии творчества А.Н. Скрябина)» и Леонида Сабанеева «Принципы творчества Скрябина» (Маски. 1913/14. № 4. С. 1–14; 15–31).
- 17 *Лентулов Аристарх Васильевич* (1882–1943) хотя и не оформил в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской ни одного спектакля, входил в круг друзей театра. С А.П. Зоновым он сотрудничал в работе над «Виндзорскими проказницами» У. Шекспира в Камерном театре (1916). Оформлял спектакль «Сказки Гофмана», поставленный Ф.Ф. Комиссаржевским в театре ХПСРО (1919).
- 18 С *Федором Кузьмичом Сологубом* (*Тетерников*; 1863–1927) Комиссаржевский был знаком еще по Театру В.Ф. Комиссаржевской, где его пьесы шли как в мейерхольдовский сезон («Победа смерти», 1907, 1908), так и в последующем («Ванька Ключник и паж Жеан», 1909). В Театре им. В.Ф. Комиссаржевской сотрудничество продолжилось: «Ночные пляски» (1915), «Ванька Ключник и паж Жеан» (1916).
- 19 В переводах *Константина Дмитриевича Бальмонта* (1867–1942) в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской шли «Электра» Софокла-Гофмансталя (1916), «Красные капли» С. Обстфельдера (1919).

- 20 Добужинский Мстислав Валерианович (1875–1957) был связан еще с Театром В.Ф. Комиссаржевской, где оформил «Бесовское действо» А.М. Ремизова (1907) и «Франческа да Римини» Г. Д'Аннунцио.
- 21 Середин (правильно — Средин) Александр Валентинович (1872–1934) — живописец. Входил в общество Леонардо да Винчи (Москва, 1906–1911), Новое общество художников (НОХ, СПб., 1903–1911).
- 22 Имеются в виду обзоры Я. Тугенхольда «Московские театры» в журнале «Аполлон» (1914. № 8, С. 70–71; 1915. № 8–9. С. 121–125; 1917. № 8–10. С. 115–122), а также статья Б. Грифцова «Московские театры» (Русская мысль. М.; Пг., 1915. Кн. II. С. 128–137).
- 23 Перцев Н. Обзорение московских театров за первую половину сезона 1914–1915 гг. // Маски. 1914/15. № 1. С. 77–78.
- 24 Иванов Вяч. По звездам. СПб., 1909. С. 213.
- 25 Отсылка к книге Ф. Ницше «О происхождении трагедии из духа музыки», которая оказала значительное влияние на культуру русского модернизма.
- 26 Премьерой трагедии В. А. Озерова «Дмитрий Донской» Театр им. В.Ф. Комиссаржевской открылся 22 октября 1914 г. Режиссер — Ф.Ф. Комиссаржевский. Художник — А.А. Арапов.
- 27 Премьера спектакля, в который вошли «Семейные картины» А.Н. Островского (режиссер — Ф.Ф. Комиссаржевский, костюмы — С.И. Казаков) и «Сицилиец, или Любовь-живописец» Ж.-Б. Мольера (режиссеры — Ф.Ф. Комиссаржевский и В.А. Носенков, режиссер интермедии «Ревнивый Турка» — А.А. Подгаецкий, костюмы — С.И. Казаков) состоялась 8 ноября 1914 г.
- 28 Премьера спектакля «Скверный анекдот» по Ф.М. Достоевскому состоялась 30 декабря 1914 г. Режиссер — Ф.Ф. Комиссаржевский. Художник — Ю.П. Анненков.
- 29 Премьера средневекового моралите «Каждый человек» состоялась 1 марта 1915 г. Режиссер — Ф.Ф. Комиссаржевский.
- 30 Премьерой пьесы Ф.К. Сологуба «Ночные пляски» Театр имени В.Ф. Комиссаржевской открыл сезон 1 октября 1915 г. Режиссеры — Ф.Ф. Комиссаржевский и А.П. Зонов. Художник — Ю.П. Анненков. Композитор — Е.О. Гунст.
- 31 Сахновский ошибается в последовательности премьер. Второй премьерой сезона был «Выбор невесты» по Э.-Т.-А. Гофману (31 октября 1915 г.). Режиссеры — Ф.Ф. Комиссаржевский и В.Г. Сахновский. Декорации — И.С. Федотов. Костюмы — С.И. Казаков. А премьера «Майской ночи, или Утопленницы» по Н.В. Гоголю состоялась 8 декабря 1915 г. Режиссеры — Ф.Ф. Комиссаржевский и А.П. Зонов. Художник — И.А. Малютин.
- 32 Премьера пьесы А.М. Ремизова «Проклятый принц» состоялась 9 февраля 1916 г. Режиссеры — Ф.Ф. Комиссаржевский и А.П. Зонов. Художник — Ф.Ф. Комиссаржевский.
- 33 Премьерой пьесы Ф.К. Сологуба «Ванька Ключник и паж Жан» Театр имени В.Ф. Комиссаржевской открыл сезон 8 октября 1916 г. Режиссеры — Ф.Ф. Комиссаржевский и В.Г. Сахновский.
- 34 Премьера «Электры» Софокла-Гофманстала состоялась 5 ноября 1916 г. Режиссер — Ф.Ф. Комиссаржевский.
- 35 Премьера «Безрассудства и Счастья» по Бальзаку (инсценировка В.Г. Сахновского) состоялась 25 февраля 1917 г. Режиссеры — Ф.Ф. Комиссаржевский и В.Г. Сахновский. Художник — И.С. Федотов.

- 36 Премьерой спектакля, который состоял из *«Реквиема»* Л.Н. Андреева (режиссер — В.Г. Сахновский, композитор — Е.О. Гунст) и *«Мюзот» по Мопассану* (режиссер — Ф.Ф. Комиссаржевский), Театр имени В.Ф. Комиссаржевской открыл сезон 17 декабря 1916 г.
- 37 Премьера пьесы М.А. Кузмина *«Комедия об Алексее, или Потерянный и обращенный сын»* состоялась 18 марта 1917 г. Режиссер — Ф.Ф. Комиссаржевский.
- 38 Премьера пьесы Ш. Ван Лерберга *«Пан»* состоялась 17 сентября 1917 г. Режиссеры — Ф.Ф. Комиссаржевский и В.Г. Сахновский. Художник — И.А. Малютин. Композитор — А.И. Канкарович.
- 39 Премьера *«Лизистраты» Аристофана-Гофмансталя* состоялась 18 декабря 1917 г. Режиссер и художник — Ф.Ф. Комиссаржевский. Композитор — А.И. Канкарович.
- 40 *Федотов Иван Сергеевич* (1881–1951) — живописец, театральные художник. Окончил Строгановское училище (1901), начал работать в Московской частной опере. Входил в объединение «Бубновый валет». В 1908–1917 гг. — художник Оперного театра Зимина. После революции оформлял спектакли в разных театрах Москвы и Ленинграда. С 1934 г. и до конца жизни — художник Театра Красной Армии.
- 41 *Малютин Иван Андреевич* (1889–1932) — живописец, театральные художник. Входил в объединение «Бубновый валет», затем в Общество московских художников (ОМХ).
- 42 *Гунст Евгений Оттович* (1877–1938) — композитор, музыкальный критик. По профессии присяжный поверенный. Окончил юридический факультет Московского университета. По композиции занимался у Р.М. Глиэра, Н.С. Жилиева, А.Б. Гольденвейзера. Был дружен со Скрябиным. В 1912–1917 гг. музыкальный критик журналов «Маски», «Музыка», «Рампа и жизнь» (псевд. Е.Г.). В 1918 г. некоторое время был директором консерватории в Нижнем Новгороде. В 1919 г. — дирижер московского Камерного театра. С 1922 г. жил в Париже.
- 43 *Канкарович Анатолий Исаакович* (1885–1956) — композитор, музыкальный критик.

«НАСТРОЕНИЕ КОШМАРА И МАСКАРАДА...»

Письма Н.К. Калмакова А.Н. Чеботаревской.
1909–1915

*Публикация, вступительная статья и комментарии
Е.И. Струтинской*

Публикация продолжает начатое в 3-м выпуске «Мнемозины» наше знакомство с творчеством и жизнью Николая Константиновича Калмакова (1872–1955), одного из самых своеобразных театральных художников, работавших на отечественной сцене в начале прошлого века¹. Адресованы письма писательнице и переводчице Анастасии Николаевне Чеботаревской (1876–1921), жене писателя Федора Кузьмича Сологуба. Это своего рода осколки зеркала, отразившего повседневную жизнь художественной интеллигенции Петербурга, театральные события, осуществленные и неосуществленные замыслы постановок и выставок. Первое письмо написано в 1909 г., последнее летом 1915-го.

Калмаков познакомился с Ф.К. Сологубом и А.Н. Чеботаревской в феврале 1909 г. во время работы над спектаклем «Ночные пляски». Новую пьесу Сологуба, опубликованную в декабре 1908 г., решено было поставить силами писателей, художников и актеров, а сбор от представления отправить в помощь жителям пострадавшего от землетрясения (28 декабря 1908) итальянского города Мессины. Благотворительный спектакль поставил Н.Н. Евреинов, Калмаков сделал декорации и костюмы.

Большая часть эти коротких писем может показаться малоинформативной, они в основном касаются повседневных житейских вещей. И все же письма Калмакова удивительным образом сохраняют воздух времени, ритм, логику, его особый шарм и странности. Например, тема маски, маскарада, театрализации: пассаж в одном из писем о том, что античный костюм для маскарада Сологуб собирается носить дома, в качестве домашней одежды, — маленький блик, но он ярко освещает время и быт людей петербургской художественной богемы. Любопытен и сам факт, что костюмы для маскарада не брались напрокат, а заказывались художнику, притом одному из самых заметных мастеров сценографии того времени.

Письма Калмакова свидетельствуют о последних годах существования традиции русской дворянской культуры, домашних салонов и костюмированных балов. Но еще устраивались среды у Вячеслава Иванова, воскресенья у Сологубов. Потребность живого общения видна в одной фразе из письма: «Очень хочу послушать чтение романа», — а ведь «Мелкий бес» уже три года как опубликован! Важно было услышать голос автора. Сологуб охотно читал свой роман вслух, а из-за стекол книжного шкафа смотрела на слушающих Недотыкомка, нарисованная М.В. Добужинским.

Особый интерес вызывает письмо от 7 февраля 1913 г. Чеботаревская собиралась написать статью о театральных работах художника (замысел остался неосуществленным) и, по всей видимости, попросила его рассказать о решении спектаклей. Письмо Калмакова содержит замечательные автохарактеристики шести его сценических работ, от первой, так и не разрешенной к показу «Саломеи» О.Уайльда в театре Комиссаржевской, до последней, к моменту написания письма, — «Мечте-победительнице» Ф.К. Сологуба. Уделяя несколько фраз каждому спектаклю, художник четко формулирует принцип постановки, дает представление о цветовом и световом решении спектакля (о чем крайне мало писали в начале XX века) и о костюмах, что позволяет представить актера в общем визуальном решении спектакля. Для историков театрально-декорационного искусства эта информация бесценна.

Переписка обрывается в 1915 г. Мы не знаем, что стало причиной ее прекращения — возможно, сложный, мнительный характер Анастасии Николаевны, приведший к ссорам со многими людьми ее окружения.

Письма Н.К. Калмакова публикуются по оригиналам, хранящимся в архиве Ф.К. Сологуба (ИРЛИ (Пушкинский дом). Ф. 289. Оп. 5. Ед. хр. 117. Л. 1–18).

1

Открытка

[Дата по штемпелю: 10 августа 1909 г.]

Нет, Анастасия Николаевна, я не видел и вообще еще ничего не слышал о постановке у Незлобина «Мелкого беса»². Санин³ мне писал недавно, что «Мелкий бес» приобретен Левантом⁴ для Петербурга и что мне скоро придется приняться за эту постановку⁵.

Кончаю «Анатэму» и «Юдифь»⁶.

Привет Федору Кузьмичу.

Н. Калмаков

2

Открытка

13 августа 1909 г.

Долго ли проживете на даче? Ужасно жалко, Анастасия Николаевна, что не могу к вам приехать. Я так завален работой «Анатэма» для Леванта и «Юдифь» для В.Ф. Комиссаржевской (причем оба меня торопят), — что положительно не могу пропустить ни одного дня. Это тем более жаль, что мне очень бы хотелось услышать «Мелкого беса» в чтении самого Федора Кузьмича⁷.

Привет ему от нас.

Преданный Вам *Н. Калмаков*

3

16 декабря 1909 г.

Извиняюсь, Анастасия Николаевна, что ничего не ответил Вам ни на письмо, ни на телеграмму. У меня захворал сын корью, и пришлось с ним повозиться это время.

Рисунки костюмов я начал делать и на днях пришлю их Вам⁸. Сам приехать боюсь, не занести бы заразы, хотя и говорят, что это опасно только там, где есть дети. Во всяком случае, буду пока выдерживать карантин.

Ваш, как Вы просили, я делаю костюм характера вакхического, но без Высочайше утвержденных шкур, листьев и т. п., — а просто прозрачный (из газа) пестрый костюм (пламенный) Малоазийской танцовщицы. Думаю, что он Вам будет к лицу. В руках у Вас должны быть климпаны, то есть небольшие медные тарелочки. К этому костюму также хорошо пойдет маска несколько архаического характера.

Напишите, какие цвета хотел бы иметь Федор Кузьмич. Я, было, думал сделать его костюм из сочетания фиолетового с золотисто-шафранным и серебром, — но лучше будет, если я буду наверное знать, какие цвета хотел бы сам Федор Кузьмич, тем более, что он хотел его вообще иногда носить. По покрою костюм будет довольно практичен и удобен для ношения дома.

Он будет состоять из трико-чулок, двух рубашек и тоги. Ваш же костюм будет прозрачен, постольку, поскольку Вы того захотите. Лучше будет более прозрачный. Привет Федору Кузьмичу и Вам от жены.

Преданный Вам *Н. Калмаков*

4

3 апреля 1910 г.

Собирался к Вам вчера, Анастасия Николаевна, но не пришлось поехать в Петербург. Хотел взять Вашу карточку, за которую Вам большое спасибо. В понедельник я был занят, так что не мог быть у Вас.

Приезжайте с Федором Кузьмичом к нам в Петергоф. Теперь у нас делается очень хорошо. Если соберетесь, то предупредите письмом или по телефону.

Поклон Федору Кузьмичу.

Н. Калмаков

5

Открытка

[Дата по штемпелю 13 июля 1910 г.]

Извиняюсь, Анастасия Николаевна, что долго не писал Вам. Я собирался приехать к Вам на прошлой неделе, потому и не писал, но погода, к сожалению, была такова, что, пришлось отложить поездку. Привет от нас Федору Кузьмичу.

Н. Калмаков

6

[Дата по штемпелю 17 декабря 1910 г.]

Анастасия Николаевна, мне крайне досадно, что у Вас явились какие-то недоумения относительно меня. Неужели я сделал что-нибудь такое, из чего Вы заключаете, что я могу сердиться и тому подобное. На что? за что? Не вижу ни причин, ни поводов. Не приехал к Вам потому, что ни разу за все это время не был в Петербурге. Приходится возиться с одним заказом, который затянулся дольше, чем мне бы этого хотелось. Окончу должно быть не раньше начала января, так что все праздники у меня пройдут в работе.

Но, во всяком случае, если только будет какая-либо возможность, постараюсь помочь Вам с костюмом⁹.

Сердечное спасибо Вам за предложение Вашей квартиры для моей выставки. По правде говоря, о выставке я не помышляю. Видно, не пришло еще время для этого¹⁰. Кроме того, я никогда не решился бы беспокоить Вас подобным образом.

К Леванту, разумеется, не пойду, так как не умею предлагать или навязывать свою работу. Такой уж непрактичный человек.

Еще раз от всей души благодарю Вас и Федора Кузьмича за хорошее, дружеское отношение ко мне, которое я очень ценю.

P. S. Постараюсь, если будет возможно, зайти к Вам в субботу. Надеюсь, что при-
страстившаяся к Вам ангина позволит все-таки Вас увидеть.

Привет Федору Кузьмичу.

Ваш Н. Калмаков

7

Открытка

1 февраля 1911 г.

Благодарю Вас, Анастасия Николаевна, за вырезку из «Речи»¹¹.

Рисунок костюма для Вас сделан¹². Как-нибудь пришлю его Вам, или привезу сам.
Мой привет Федору Кузьмичу.

Н. Калмаков

8

Открытка

[Дата по штемпелю 1 сентября 1911 г.]

Очень благодарю Вас, Анастасия Николаевна, за адрес Тюнина. Сижу теперь за постановкой для Старинного Театра «Лжедмитрия» Лопе де Вега¹³. Погрузился в Веласкеса и испанцев XVII-го века. Очень бы хотел повидать Вас до Вашего отъезда, но не знаю, удастся ли. Быть может, Вы соберетесь в Петергоф. Привет Федору Кузьмичу.

Н. Калмаков

Открытка

[Дата по штемпелю 20 июля 1912 г.]

Анастасия Николаевна, спасибо, что не забываете меня. Мне самому очень хочется к Вам, но сейчас меня держат некоторые дела, от которых нельзя уехать. Если позволите, я приеду к Вам в начале или середине августа, разумеется если только это Вам будет удобно. В начале лета мало работы. Теперь начинаю навестывать. Привет Федору Кузьмичу.

Н. Калмаков

10

7 февраля 1913 г.

Анастасия Николаевна, простите, что так долго не писал. Я был нездоров и лежал несколько дней. Теперь начинаю поправляться. Если вздумаете писать что-нибудь о моих постановках, то вот хаотический материал: 1) О «Саломее» Уайльда¹⁴ есть кое-что в «Алконосте» у Евреинова¹⁵. Здесь на первом плане анахронизмы. По-моему, этим полна вся эта вещь. Чудовищные закованные в железо рыцари XV-го столетия раздавливают древневосточную принцессу, все тело которой набелено и нарумянено. Громадный парик из золотых нитей. Окаменелый Ирод в ассирийском стиле и Иродиада в почти современном платье. Белый фарфоровый паж Иродиады в белом напудренном парике и каблуках стиля Людовика XIV-го и Сириец [в] фантастическом восточном костюме. Тонкое тело Иоканаана, точно фосфоресцирующее; громадные спутанные волосы цвета вина. Декорация (мозаичное небо из ляпис-лазури) залито синим светом; во время пляски — красным, причем декорация чернеет и фигуры резко выступают.

2) «Черные маски», Леонида Андреева¹⁶. Настроение кошмара и маскарада, который переходит в бред. Общий колорит всей постановки: преобладают черное и красное, есть желтое и белое (золото и серебро). Исключены зеленое и синее. Архитектура — позднероманская, костюмы — итальянский ренессанс, XV столетия.

3) «Ночные пляски» Федор Сологуб — фантастика¹⁷. Есть оттенки юмора. Как тема костюма — Поэт — Аполлон в современном сюртуке, правда, бархатном. При этом юмор подчеркнут не слишком, т. к. в такого Аполлона художник верит. Нагота танцующих королевен¹⁸.

4) «Анатэма» Леон. Андреева¹⁹. Характер постановки мрачный. Тона — черно-красные и коричневые, душно-желтый. В сцене убиения Лейзера раскаленные угли на небе. В 1-м действии небо, как давящая, грязная тюремная стена. В 3-м акте в окно дома разбогатевшего Лейзера виден унылый, черный пейзаж городской окраины с фабриками, заводами, коптящими трубами. В 4-м акте чудовищные уроды-музыканты евреи, напоминающие каких-то недоразвившихся животных, птиц. Вообще костюмы не фантастичны, реальны, но быта в них нет. Это скорее какие-то идеи лохмотьев, бедноты. Бутафории мало. В прологе Анатэма — серый гигант с громадным черепом (голый) и светящимися желтыми глазами.

5) «Юдифь» Геббея²⁰. Постановка стилизованная на ассирийский лад. Тусклые, унылые одежды евреев. Блеск и яркость оружия и костюмов ассирийцев. Декорация ассирийского лагеря яркая с зловещим оттенком. Декорация внутренности гор. [Нрзб.] унылые серые стены циклопической постройки. В этой постановке я много работал над историческими данными, археологией.

6) В «Мечте Победительнице» Федора Сологуба²¹ можно упомянуть об убранстве 1-го акта — без декораций, с черным фоном и обрамляющим его порталом из черных и белых шашек с красными фестонами, свешивающихся на них, черными масками и гирляндами черно-белых лент. 3-й акт — буквально золотая клетка на фоне золотой же парчи. Вообще не забудьте упомянуть о моей любви к наготы и в театре и в картинах. Это очень характерно для меня.

Привет Федору Кузьмичу.

Н. Калмаков

11

Открытка

[Дата по штемпелю 20 июля 1915 г.]

Воображаю, как у Вас хорошо, Анастасия Николаевна. Не знаю только, могу ли обратиться к Вам. Много работы. Кончаю «Георгия»²². Заходил к Ясному, но он, по-видимому, уклоняется от расхода на гонорар художнику. Скажите Федору Кузьмичу, что сын мой с другими гимназистами уехал на полевые работы. Работают все с удовольствием. У нас чудная жаркая погода. Был [нрзб.], сомневается, чтобы Яворская поставила «Лаодамия»²³.

Н. Калмаков

КОММЕНТАРИИ

Вступительный текст

- 1 *Струтинская Е.* «Единственный в своем роде». Николай Калмаков // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. М., 2004. С 426–471.

1

- 2 Премьера «Мелкого беса» состоялась в театре Незлобина 7 января 1910 г., инсценировка С.Н. Белой (С.Н. Богдановой), режиссер К.Н. Незлобин. В марте 1910 г. спектакль был показан в Петербурге на гастролях в помещении Нового драматического театра (театр А.Я. Леванта).
- 3 *Санин (Шенберг) Александр Акимович* (1869–1956) — актер, режиссер, педагог. Во время учебы в Московском ун-те участвовал как актер в спектаклях Алексеевского кружка, а затем Общества искусства и литературы. В 1898–1902 г. в МХТ. Сорежиссер К.С. Станиславского «Царь Федор Иоаннович» (1898) и «Смерть Иоанна Грозного» (1899) А.К. Толстого, «Потонувший колокол» Г. Гауптмана (1898), «Снегурочка» А.Н. Островского (1900) и др. После ухода из МХТ работал в Александринском театре как режиссер и актер. В 1907 г.

Санин (при участии Н.Н. Ходотова) организовал товарищество, спектакли проходили в помещении Нового театра, новый театр просуществовал меньше 2 месяцев и был закрыт. В сезоне 1907/08 г. зав. режиссерской частью «Старинного театра, принимал участие в постановке всех спектаклей театра. С сентября 1909 по февраль 1911 г. Санин — главный режиссер Нового драматического театра. С 1911 по 1913 г. ставил драматические и оперные спектакли в Париже и Лондоне. В 1913 г. возвращается в Москву и до отъезда в эмиграцию работает в московских театрах: Свободном (1913), Московском драматическом театре (1914–1915), Большом и Малом театрах (1917–1922). В эмиграции ставил оперные спектакли в оперных театрах Европы.

- 4 Левант Анатолий Яковлевич — антрепренер, муж актрисы А.Я. Садовской, организовал вместе с драматургом Ф.Н. Фальковским в сезон 1908/09 Новый театр. В следующем сезоне Левант совместно с Л.Н. Андреевым (художественный руководитель) и Саниным открывают Новый драматический театр (НДТ). Левант не ставил задачей получения доходов, основатели театра стремились создать подлинно современный театр, исканий и новой драматургии. В конце второго сезона из-за серьезных убытков Левант закрыл театр.
- 5 Письма Н.К. Калмакова к Ф.К. Сологубу (ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 3. Ед. хр. 309) свидетельствуют, что он участвовал в переговорах антрепренера и директора Нового драматического театра А.Я. Леванта с писателем о возможности приобретения и постановки инсценировки «Мелкого беса», которая так и не была осуществлена в Новом драматическом театре.
- 6 Н.К. Калмаков работал над эскизами декораций и костюмов к спектаклям «Анатэма» Л. Андреева в Новом драматическом театре, режиссер А.А. Санин (преьера 27 ноября 1909 г.) и «Юдифь» Ф. Геббеля в Драматическом театре В.Ф. Комиссаржевской, режиссер Ф.Ф. Комиссаржевский (преьера 10 сентября 1909 г.).

2

- 7 Роман «Мелкий бес» был завершен в 1907 г. и в том же году вышел отдельной книгой, за десять последующих лет выдержал еще 5 изданий. В своем домашнем литературном салоне Ф.К. Сологуб неоднократно читал отрывки из романа.

3

- 8 А.Н. Чеботаревская и Ф.К. Сологуб заказали Н.К. Калмакову эскизы костюмов для домашнего маскарада на Святках. 2 января 1910 г. в квартире Сологубов в Гродненском переулке маскарад состоялся, о чем известила хроника журнала «Театр и искусство»: «Быть может, небезынтересно читателям будет узнать об оригинальном костюмированном вечере на Святках у Ф. Сологуба. Все были в „античных костюмах“, дамы босые, и танцевали à la Дункан. У некоторых пальцы были нарисованы на трико, а некоторые были совсем au naturel. Сам гостеприимный хозяин был также в греческом костюме и напоминал Сократа. Приглашенные принадлежали к литературному и артистическому миру. Таким образом, понемногу осуществляется „мистерия“. Что-то будет дальше?» (Театр и искусство. 1910. № 2. С. 44).

Домашний маскарад у Сологубов 2 января 1910 г. нашел отражение во многих мемуарах, самое яркое и мифологизированное его описание оставил на страницах книги «В школе остроумия» Н.Н. Евреинов (*Евреинов Николай*. В школе остроумия. Вспоминания о театре «Кривое зеркало». М., 1998. С. 288–290). Возможно, что допущенные Евреиновым

вольности в тексте воспоминаний, написанных в эмиграции, объясняются недоступностью для него архивных материалов. Личный архив Евреинова остался в Ленинграде. На второй день войны, 23 июня 1941 г., его сестра Наталья Николаевна передала часть архива в Театральный музей, оставшееся было утрачено после ее смерти в первую блокадную зиму. Из текста книги видно, что Евреинов был знаком с опубликованными в эмиграции воспоминаниями о Сологубе (З.Н. Гиппиус, Н.А. Тэффи, М.В. Добужинского, Г.В. Иванова и др.), но там, где чужих описаний не хватало и отказывала память, помогла фантазия драматурга.

Интрига рассказа о Святочном маскараде у Евреинова сводилась к тому, что Сологуб пожелал мистифицировать гостей и явился в образе «пожилого римлянина в доспехах центуриона» (*Евреинов Николай*, 289); для полноты впечатления и чтобы полностью соответствовать античным одеждам, сбрил усы и бороду и долго оставался не узнаваемым гостями. Письмо Н.К. Калмакова Чеботаревской подтверждает, что костюм был античным, но не воспроизводил одежду римского центуриона; что касается бороды и усов, то, судя по ряду воспоминаний, Сологуб сбрил их за два года до описываемых событий.

Отсутствием архива объясняется и путаница с датой маскарада: «Незадолго до войны 1914 года на Масленице Федор Сологуб <...> устроил у себя бал», — пишет Н. Евреинов (с. 288), однако на следующей странице он же вспоминает, что с Сологубом его познакомил Константин Эрберг (Сюннерберг) незадолго до начала работы над постановкой благотворительного спектакля «Ночные пляски» (премьера 9 марта 1909 г.) и знаменитого маскарада; точная его дата известна не только из публикации в журнале «Жизнь искусства», но и из «Дневника» М.А. Кузмина (*Кузмин М.* Дневник 1908–1915. СПб., 2005. С. 201). Из записей поэта мы узнаем, что он не был на этом балу, хотя и был приглашен: «2 (суббота).<...> Поскакал к Толст[ым]; все какие-то голые, светло, развороченные материи, пахнет щипцами. Наверху завивали Комарова. Алеша будет рубенсовская вакханка. <...> Хотя мне предлагали костюм, но, не имея сандалий и еще чего-то, я не поехал и вернулся домой, где много играл. <...> Дождались Веру с реляцией о маскараде». Евреинов же пишет: «поэт Мих. А. Кузмин, кокетливо наряженный монастырским послушником (каковым он и был в молодости)» (*Евреинов Николай*, 289).

Память изменила Евреинову и при описании костюма Чеботаревской. Хозяйку дома «нетрудно было узнать в облике не то венецианки, не то флорентинки (не помню!)» (*Евреинов, Николай*, 289). Литературно-артистический Петербург не жаловал А.Н. Чеботаревскую, подсмеивался над ее претензиями окружить Сологуба «роскошью», над новой барской квартирой, обставленной «золочеными стулками» (Тэффи), с розовыми шторами на окнах и многочисленными изображениями Леды, украшавшими стены кабинета (за что он получил название «ледник»). И все же переезд со скромной квартиры на 7-й линии В. о. состоялся не «по настоянию» Чеботаревской, как пишет Евреинов (с. 288). Выйдя в отставку с государственной службы, Сологуб обязан был освободить казенную квартиру, принадлежавшую Андреевскому городскому училищу, о чем Евреинов, как бывший правовед, наверно, знал.

Неточно и утверждение Евреинова о том, что в доме Сологубов не любили и не принимали Мережковских (с. 289). З. Гиппиус в очерке «Отрывочное. О Сологубе» вспоминает о посещении не только литературных собраний в доме Сологубов, но и «костюмирован-

ного вечера» (*Гиппиус Зинаида*. Отрывочное. О Сологубе // Воспоминания о Серебряном веке. М., 1993. С. 94–101).

6

- 9 Речь идет о костюме для Святочного маскарада, состоявшегося в доме Сологубов (в новой квартире на Разъезжей ул.) на следующий год, 3 января 1911 г. Описание костюма, сделанного Калмаковым для Чеботаревской, найти не удалось. Этот бал завершился скандалом. 2 января, накануне маскарада у Сологубов, А.Н. Толстой также устраивал костюмированный бал в своем доме. Для костюма кого-то из приглашенных он попросил Чеботаревскую одолжить у знакомого врача редкую обезьянью шкурку. Шкурка была передана Толстому. А затем, уже на маскараде в собственном доме 3 января, Чеботаревская увидела Ремизова, из-под пиджака которого свисал обезьяний хвост. Сначала в злом умысле и порче чужого имущества был обвинен Ремизов. Однако он полностью себя оправдал (в письме Чеботаревской): на балу у Толстого Ремизов нашел оторванный кем-то хвост, лежавший на диване, и попросил разрешения его использовать как деталь костюма на маскараде на следующий день, на что и получил согласие графа. Таким образом, А.Н. Толстой, сваливший вину за порчу шкурки на Ремизова, был уличен в злостном наговоре на невиновного. Трагикомический случай разросся до невероятных масштабов и привел к третейскому суду между Сологубами и Ремизовым с одной стороны и А.Н. Толстым с другой. Судьями на этом разбирательстве выступили Г.И. Чулков, А.С. Яценко и А.А. Блок, в роли верховного арбитра — Вяч. Иванов. Сологубы потребовали от литературно-артистического Петербурга прекращения отношений с Толстым, фактически лишив его среды общения и вынуждая покинуть город. Подробно об этом инциденте см.: *Обаткина Е.Р.* От маскарада к третейскому суду («Судное дело об обезьяньем хвосте» в жизни и творчестве А.М. Ремизова). // *Лица: Биографический альманах*. М.; СПб., 1993. Вып. 3. С. 448–465. Надо заметить, что к тому времени уже почти три года (с 1908) существовала «Обезвельопал» — Обезьянья Великая и Вольная Палата, придуманная Ремизовым.
- 10 На первой персональной выставке Н.К. Калмакова, открытой в СПб. 2 марта 1913 г. в малом зале ОПХ (Общество поощрения художников), были представлены живопись, графика и театральные эскизы. См.: *Каталог выставки картин Н. Калмакова*. СПб., 1913.

7

- 11 Предположительно это могла быть заметка: *О. В-нь*. Памяти В.Ф. Комиссаржевской (к 1-ой годовщине смерти) // *Речь*. 1911. № 17. 18 января. С. 6.
- 12 Вероятно, речь идет об эскизе костюма для одного из масленичных маскарадов.

8

- 13 Пьеса *Лопе де Вега «Великий князь Московский»* была намечена к постановке во второй сезон «Старинного театра» (1911/12 г.). Премьера спектакля, для которого Н.К. Калмаков сделал декорации и костюмы, состоялась 28 ноября 1911 г. Режиссер — Н.И. Бутковская.

10

- 14 Генеральная репетиция с публикой спектакля «*Царевна*» («*Саломея*») *О. Уайльда* в Драматическом театре В.Ф. Комиссаржевской состоялась 27 октября 1908 г. Режиссер — Н.Н. Евреинов.
- 15 Восторженный пассаж Н. Евреинова о декорациях Калмакова к «Саломее» открывался так: «...радостно обращаюсь к удивительному Калмакову, к этому „единственному в своем роде“,

для которого законы не писаны, но кто сам себе творит законы, и законы чудесные» (*Евреинов Н.Н.* Художники в театре В.Ф.Комиссаржевской // Алконост. Кн. 1. СПб., 1911. С. 133.

- 16 Премьера спектакля «*Черные маски*» Л.Н. Андреева состоялась в Драматическом театре В.Ф. Комиссаржевской 2 декабря 1908 г. Режиссеры — Ф.Ф. Комиссаржевский и А.П. Зонов.
- 17 «*Ночные пляски*» Ф. Сологуба, благотворительный спектакль артистов, писателей и художников, был сыгран в помещении Литейного театра 9 марта 1909 г. Режиссер — Н.Н. Евреинов.
- 18 По сюжету пьесы сестры-королевы увлечены танцами в стиле Айседоры Дункан. В одной из сцен королевы в легких туниках и босиком исполняли танцы, поставленные балетмейстером М.М. Фокиным. В 1909 г. это было дерзостью и шокировало публику.
- 19 Премьера спектакля «*Анатэма*» Л.Н. Андреева в Новом драматическом театре состоялась 27 ноября 1909 г. Режиссер — А.А. Санин.
- 20 Премьера спектакля «*Юдифь*» Ф. Геббеля в Драматическом театре В.Ф. Комиссаржевской была сыграна на гастролях в Москве 10 сентября 1909 г. Режиссер — Ф.Ф. Комиссаржевский.
- 21 Премьера спектакля «*Мечта-победительница*» Ф.К. Сологуба в Театре «Комедия и драма» (антреприза О.Н. Вахтер), состоялась 3 февраля 1912 г. Режиссер — Б.С. Неволин.

11

- 22 Весной и летом 1915 г. Н.К. Калмаков работал над картиной «*Георгий Победоносец*».
- 23 «*Лаодамия*», трагедия в стихах И.Ф. Анненского, поставлена Л.Б. Яворской не была.

«РУЧАЮСЬ ЗА ИСКЛЮЧИТЕЛЬНЫЙ ЭФФЕКТ»

Переписка В.Г. Сахновского и Ю.П. Анненкова.
1918–1923

*Публикация, вступительная статья и комментарии
Е.И. Струтинской*

В музее МХАТ хранится переписка Василия Григорьевича Сахновского с Юрием Павловичем Анненковым (1889–1974) — художником театра, живописцем, графиком, поэтом, писателем, теоретиком авангарда, критиком, мемуаристом, балетмейстером, режиссером.

Сохранились всего пять писем, два письма Сахновского и три Анненкова. Но ценность эпистолярного наследия измеряется не количеством единиц хранения, а той информацией, которую мы черпаем из писем, — о времени, творческих замыслах и, конечно, о личности человека, пропускающей в интонации и стиле, где порой она красноречивее слов. Письма Анненкова и Сахновского интересны как источник биографических фактов и новых сведений о работе театра, особенно два из них, которые позволяют расширить наши представления об одном из самых интересных спектаклей Театра им. В.Ф. Комиссаржевской — «Скверный анекдот».

Переписка относится к периоду сотрудничества Ю.П. Анненкова с московским Театром им. В.Ф. Комиссаржевской. Летом 1918 г. в четырех письмах обсуждается предстоящая работа художника в этом театре в сезон 1918/19 г., кроме того, он предлагает подготовить и издать монографию, посвященную спектаклю «Скверный анекдот». Еще одно письмо, о возобновлении этого спектакля в сезон 1923/24 г., художник отправил Сахновскому в октябре 1923 г. Письма Анненкова не датированы, время их написания ясно из контекста и двух ответных писем В.Г. Сахновского.

В Театре им. В.Ф. Комиссаржевской Анненков оформил пять спектаклей: «Гимн Рождеству» (инсценировка одноименного святочного рассказа Ч. Диккенса, 1914), «Скверный анекдот» (по рассказу Ф. Достоевского, 1914), «Ночные пляски» Ф. Сологуба (1915), «Лулу» Ф. Ведекинда (1918) и «Красные капли» С. Обстфельдера (1919).

Сотрудничество с этим театром занимает особое место в творческой биографии художника. Здесь в работе над «Скверным анекдотом», «Лулу» и «Красными каплями» Анненков одним из первых в отечественной сценографии вырабатывает выразительные приемы экспрессионистской образности, создает стилевую модель экспрессионистского спектакля.

Первые три спектакля Анненков сделал как приглашенный художник. Весной 1918 г. Ф.Ф. Комиссаржевский и В.Г. Сахновский предложили ему переехать из Петрограда в Москву, стать штатным художником театра и взять на себя

оформление большей части намеченных к выпуску спектаклей. Анненков предложение принял. В начале июня 1918 г. он готов приступить к подготовительной работе и в письме спрашивает Сахновского о пьесах, принятых к постановке в новом сезоне.

В первой половине августа 1918 г. он уже приезжает из Петрограда в Москву, значит, его письмо с проектом книги о спектакле «Скверный анекдот» написано раньше, в конце июня — начале августа. Из письма следует, что Анненков раньше уже обсуждал с Комиссаржевским и Сахновским идею монографии о спектакле, но вопрос, где издавать книгу, вероятно, тогда не ставился. В июне издательство найдено, предварительная договоренность достигнута, и Анненков предлагает приступить к реализации задуманного.

Упомянутый в письме «прекрасный издатель» Самуил Миронович Алянский Анненкову знаком давно, оба учились в петербургской гимназии С.А. Столцова. В мае 1918 г. художник делает марку только что основанного Алянским и Василием Васильевым (тоже гимназическим соучеником) издательства «Алконост» (1918–1923), которое уже в начале июня 1918 г. выпустило первую книгу, «Соловьиный сад» А. Блока. Осенью этого года выходит в свет одна из лучших книг «Алконоста», «Двенадцать» А. Блока с иллюстрациями Анненкова, высоко оцененными поэтом и современниками, ставшими классикой отечественной книжной графики.

Анненков задумал новый жанр издания: книгу об одном спектакле. Знал ли он, что одновременно Н. Эфрос в петербургских издательствах «Петербург» и АСК (Частное книгоиздательство А.С. Кагана) готовит монографии «„Вишневый сад“ в постановке Московского Художественного театра» и «„Сверчок на печи“». Инсценированный рассказ Ч. Диккенса. Студия Московского Художественного театра» (обе вышли в конце 1918 г.), неизвестно, но это и не столь важно, так как предложенная Анненковым структура книги оригинальна. Книги Эфроса представляли собой театроведческие исследования, а Анненков задумал дать слово создателям спектакля. В его книге были запланированы статьи о подготовке спектакля на всех стадиях работы: выбор произведения, инсценировка, режиссерский план, актерские работы, сценография. Остается только сожалеть, что это уникальное издание не было осуществлено. При подготовке к началу сезона предполагаемые авторы основных материалов книги Сахновский и Комиссаржевский ссорятся, и в сентябре 1918 г. последний уходит из театра.

«Скверный анекдот» был постоянным мотивом творческой биографии Анненкова, художник возвращался к нему на протяжении почти полувека. Впервые он встретился в работе с рассказом Достоевского в 1914 г., но предложенный им вариант оформления Ф.Ф. Комиссаржевский принял не полностью, в свою очередь, художник не согласился со смягчением в спектакле линии Пселдонимова и Пралинского. Рецензенты приняли спектакль в основном благожелательно, но отметили отсутствие в нем острых гротескных и трагических решений. Критик Сергей Яблоновский в отзыве на премьерный спектакль 30 декабря 1914 г. заметил, что «Скверный анекдот» лучше ставить «по рецепту г. Евреинова: в виде монодрамы. Ведь вся эта свадьба, все эти вороньи пугала и пляс, и музыка, — сами по себе они только фон, на котором зрителю ярче и отчетливее рисуется то огромное, сложное, трагическое действо, которое происходит в душе действительного статского советника Ивана Ильича Пралинско-

го». Рассказ инсценировали, по его мнению, «очень отрывочно. Выбросив весь позор вершковского Дон Кихота <...>, выбросив злоключения сего последнего [Пралинского], выбросив весь мир Млекопитаевых, остальное по необходимости обесцветив, кое-где допустив слишком большие вольности с текстом»¹. Нереализованный замысел нуждался в воплощении. Анненков несколько раз пытался поставить свой спектакль. Сначала в 1919 г. на сцене Экспериментального Эрмитажного театра, но театр закроют. В 1934 г. в Париже Анненков предпримет еще одну попытку поставить Достоевского с русской группой — не хватит средств на постановку. В 1945 г. он создаст иллюстрации к французскому переводу рассказа, сделанному А.М. Ремизовым. И только в 1957 г. в театре «Старой голубятни» Анненков поставит спектакль как режиссер по собственной инсценировке и в декорациях, замысел которых он вынашивал более сорока лет.

Осенью 1923 г. после четырехлетнего перерыва Театр им. В.Ф. Комиссаржевской начинает работу по старому адресу, в Настасьинском переулке. Из прежнего репертуара Сахновский решает возобновить «Скверный анекдот» в декорациях 1914 г. и просит Анненкова участвовать в возобновлении спектакля. Но письмо Сахновского пришло слишком поздно. Художник не мог отменить только что перед тем полученный заказ. Ему не удалось приехать в Москву, и декорации по его эскизам исполнил И.И. Чикмазов. В письме Сахновскому (датируется по тексту) Анненков предлагает внести изменения в решения 4-й и 5-й картин, придуманные им для неосуществленного спектакля в Экспериментальном Эрмитажном театре. Неизвестно, использовал ли их Сахновский, но в рецензиях упоминаются резкие натуралистические детали и мизансцены, пришедшие в противоречие с частично сохранившимся первоначальным режиссерским рисунком. Критики писали об изменении внутреннего строя спектакля, его перегруженности, «ненайденности формы», как писал П.А.Марков, который считал, что возобновление спектакля нежизненно и заставляет «вспоминать о силе первоначального впечатления. <...> В нем больше нет того Достоевского „Бедных людей« — который так явственно сквозил в старой постановке. Спектакль, несомненно, прорастает новым — уже не юмор и не горькая улыбка Достоевского звучит со сцены — но жестокость и суровая сатира, так, по крайней мере, воспринимается спектакль сейчас. <...> Самой большой ошибкой было возвращение к старой постановке и ее старым формам. Прежние особенности спектакля кажутся ненужными, грубыми: они оставляют равнодушными зрителя — они не покрывают нового, уже не прежнего содержания. То, что осталось — можно назвать формально натуралистическим гротеском, современным водевилем — это, однако, не оправдывает пустоты показанной формы. <...> Это один из спектаклей, в которых замысел недоовоплощен — спектакль, брошенный на сцену тогда, когда еще не родилось новое взамен навсегда ушедшего старого»².

О замысле Анненкова и его режиссерском видении мы можем судить по нескольким фразам из писем 1918 и 1923 гг. к Сахновскому: «мои декорации следует рассматривать, как опыт психологических декораций. <...> Помнишь, как в своих декорациях нарастало настроение пьяного кошмара и как оно разряжалось в последнем акте, когда снимали тюль? Я просил бы упомянуть здесь о первом варианте (неутвержденном Ф.Ф.) декораций четвертой картины, где, вместо комнаты, были изображены огромные пьяные рожи и бу-

тылки, выплывающие из грязной мути обой». (Упомянутая четвертая картина в постановке 1914 г. — столовая в доме Млекопитаевых, где происходит свадебное застолье.)

Идея сделать на сцене панно с написанными рожами, в духе экспрессионистских портретов с масками Джеймса Энсора или «Трактира с окном» Николая Сапунова, была новой, панно войдут в сценографическую практику отечественного театра только в конце 1920-х гг., в частности, в работах П. Вильямса. Может быть, Комиссаржевский был прав, отказавшись от столь brutального решения, если даже менее экспрессивная декорация второй картины «Улица на Петербургской стороне» заслужила у Яблоновского эпитет «убийственной».

Спустя двадцать лет Сахновский писал о сценографии Анненкова: «Работы его как художника-декоратора были работами декоратора-экспрессиониста. Декорации, сделанные им к „Скверному анекдоту“, выражали его настроение и отношение к Достоевскому этой эпохи. В каждой картине он передавал доминирующее начало, проводимое режиссером через исполнителей. Так, например, во второй картине „На Петербургской стороне“ все изображенные им домишки, заборы, калитки как бы плясали, покачиваясь во все стороны: плясали водосточные трубы, даже разорвавшиеся в середине, плясали окна, двери, вывески. В такой манере все это было написано, вплоть до уличного фонаря, сделанного бутафорски, горевшего, но тоже покривившегося и как бы мелькавшего в мути этих зигзагов. Обои, портьеры, лампы, дверь, ступеньки в квартире Млекопитаева были окрашены и написаны так, что зритель ощущал яркие, но незаконченные, нарочито незаконченные пятна. Сделано было так, точно воспаленный глаз Достоевского упал на одни предметы и лица, зорко выхватив нищету и убожество жизни, а остальное как-то смазлось»³.

Через полгода после возобновления «Скверного анекдота» Анненков эмигрировал. Последним его спектаклем на родине был «Бунт машин» в БДТ. В Париже он сделал несколько спектаклей с эмигрировавшим в 1919 г. Ф.Ф. Комиссаржевским.

Письма публикуются по оригиналам, хранящимся в фонде В.Г. Сахновского (Музей МХАТ. Фонд В.Г. Сахновского. № 8379–8380; № 8417–8419).

1

7 июня 1918 г.

[Дефект сохранности. Текст частично утрачен]

Юрий Павлович, несколько раз тщательно звонил по телефону⁴ и всякий раз узнавал, что ты еще в Питере. На будущий сезон у нас в театре предположено работать, как с художником, с тобой. Очень много разговоров о Шекспире⁵, Ведекинде⁶, Лерберге⁷. Нужно начинать подготовительную работу. Нужно совместно обсудить. Репетиции начнутся 1 августа нового стиля. Все в театре служат с этого же срока. Кроме того, необходимо сговориться относительно гонорария. Это по теперешним временам вопрос не последний. Играть предполагаем — у себя в Настасьинском и большие постановки три раза в неделю в театре Зон на Садовой, переделываемом Советском театре — для своей оперной Студии⁸. Театре, по типу нашего.

Слушай, Юрий Павлович, ты выезжай из благословенного города. Невозможно! Трогай помаленьку. У нас тут все слава Богу: опять ночь и день стреляли из пушек и пулеметиков ⁹. Скудный звук — надоело!

Ты выезжай незамедлительно. Я в конце недели, на дней пятнадцать, уеду из Москвы. Федор тоже уехал, Зонова ¹⁰ тоже нетути. Как приедешь, [Далее дефект листа]

Твой Вас. Сахновский

2

[Июнь 1918 г.]

Б. Зеленина, 9, кв. 38.

Дорогой Василий Григорьевич!

Сижу в Петербурге и недоумеваю, почему Федор Федорович до сих пор не исполнил моей просьбы — отписать мне возможно подробнее репертуар? Дело в том, что я считал для себя необходимым заняться летом солидной подготовкой к сезону. Сегодня я получил письмо от Зонова, в котором он пишет, что Федор Федорович уже уехал, а ты уезжаешь 5-го. Ради Бога, сообщи мне ваши адреса, а то иначе я буду чувствовать себя оторванным от мира! Затем, расскажи, пожалуйста, все это Комиссаржевскому.

Ну, comment ça va? *

Я пока живу в благополучии, но признаться, меня немного страшат московские перспективы!

Иногда (по вечерам) становится жутковато и въедаются сомнения; черт его знает, как там все будет? Здесь я отклонил несколько заманчивых материально предложений, грежу о Шекспире и Достоевском, я всячески глушу в себе мысль о том, что на 100 рублей — не проживешь.

Хочется думать, что бабушкины сказки благороднее хлеба, а, в сущности, все это святое служение идее — просто шутики дурного тона...

Жду скорейшего ответа и крепко целую.

Привет Наташам.

Твой Юрий Анненков

3

[Гурзуф, июнь,

датируется по письму от 7 июня 1918 г.]

Милый Юрий Павлович,

Переслали мне из Москвы твое письмо и только отсюда и, как видишь, от сего и с таким опозданием пишу тебе в ответ. Милый мой, чего же ты бурлишь? То, что Федор Федорович тебе не написал о репертуаре, это конечно вообще, если обещал:

* Как дела? (*фр.*)

но надо тебе сказать, что он совсем не может относительно писем. Потом все мы в конце сезона до того были утомлены и последние заседания и совещания о будущем году были столь многосложны, что, думаю, как-то выпало из памяти обещание. Я только что освободился и сейчас же уехал из Москвы в Крым. Теперь живу здесь пока растительной жизнью. Скитаюсь по горам и лежу у моря. Когда совсем отдохну, примусь за работу для души.

О чем же требуется, мой золотой, поговорить? Все, что сказано, крепко.

Будем работать с августа на тех самых основаниях, что выговорили тогда при свидании. Ждем тебя к указанному сроку. А ты кстати твердо напиши, если заколебался сейчас, приедешь или не приедешь работать в театр. Ты еще раз подумай. А то подведешь нас, если будешь сумлеваться, а потом не припожалуешь¹¹. Если раздумал, пиши сейчас прямо: так мол и так. Здесь я еще поживу, а потом в том месяце уже здесь меня не будет. В Москве пробуду с неделю и уеду в Смоленскую губернию к отцу.

Здесьшний адрес мой и Комиссаржевского. Гурзуф 2-ая Гостиница. Он пробудет здесь весь июнь, а мой адрес с июля до половины августа: станция Дорогобуж Александровской железной дороги, мне.

Так вот туда или туда, тому или тому напиши. А я тебя целую, а жене привет.

Твой Вас. Сахновский

4

[Конец июня — начало августа 1918 г.]

Милый Василий Григорьевич, пишу тебе письмо того же содержания, что по почте послал Ф.Ф. Комиссаржевскому, потому что не ручаюсь, что то письмо дойдет.

Думаю, что ты еще не забыл мое предложение относительно издания монографии постановки «Скверного анекдота»? Так вот, несмотря на тяжелое время, нашелся прекрасный издатель, с которым я уже окончательно договорился¹².

Книга будет отпечатана в количестве 500 экземпляров того же формата, что ряд крупных монографий художников в издании Кнебея¹³, но в более строгой и несколько иной художественной обработке.

Теперь дело только за тобой и Федором Федоровичем, если Вы не раздумали.

Постараюсь изложить содержимое книги в том виде, как оно мне представляется. Разумеется, решающий голос в этом вопросе принадлежит тебе и Федору Федоровичу.

Книга будет называться так: «„Скверный анекдот“ на сцене Театра им В.Ф. Комиссаржевской».

В книге будут помещены:

1. Текст «Скверного анекдота» в переработке для сцены, видимо, с ремарками не только по Достоевскому, но и сделанные, может быть, тобой, как автором переработки¹⁴.

2. Подробнейшая режиссерская статья Федора Федоровича, своего рода подробнейший «режиссерский экземпляр», заключающий в себе толкование ролей, чертежи

и схемы, сценические планировки, детальнейший проект монтировки пьесы, вроде того, что помещены в книге Федора Федоровича «Театральные прелюдии»¹⁵, — и прочие режиссерские заметки.

3. Твоя обширнейшая статья о Достоевском в театре:

а) «Карамазовы», «Бесы» и «Идиот», Художественный театр и Комиссаржевский. Хотя бы по статье, напечатанной в «Масках» № 3, 1912 г.¹⁶

в) «Скверный анекдот» на сцене вашего театра, выбор произведения, всяческие внутренние обоснования постановки, словом — нечто специфически твое о Достоевском и «Скверном анекдоте», то, в чем ты совершенно неподражаем. Надеюсь, ты понимаешь, что я хочу сказать? (Эта статья страниц на 60–70.)

4. Разбор игры отдельных актеров, в частности — В.А. Носенкова¹⁷ (твой или Федора Федоровича). В этой же статье, хотя бы в качестве примечаний, необходимо указать — какие изменения происходили в составе исполнителей и сколько раз прошел спектакль.

5. Статья (твоя или Федора Федоровича) о декорациях, гримах и вообще о внешней стороне постановки, причем мои декорации следует рассматривать, как опыт психологических декораций. Очень бы мне хотелось, чтобы была проведена параллель между мной и Добужинским, написавшим бездушные, хотя и «стильные» декорации к «Ник[олаю] Ставрогину»¹⁸. Помнишь, как в своих декорациях нарастало настроение пьяного кошмара и как оно разряжалось в последнем акте, когда снимали тюль? Я просил бы упомянуть здесь о первом варианте (не утвержденном Федором Федоровичем) декораций четвертой картины, где, вместо комнаты, были изображены огромные пьяные рожы и бутылки, выплывающие из грязной мути обой. Эскиз этой картины будет воспроизведен в книге¹⁹.

Потом — о гримах: достоевщина в гримах.

6. Несколько страниц просто о том, как мы «жили и работали» в период создания постановки. Полагаю, что ты очаровательно воспроизведешь атмосферу хмельных и запутанных декабрьских дней, вернее — ночей, 14-го года.

Это исключительно на предмет приятных воспоминаний в нашей старости, если мы до нее доживем.

Как видишь, монография должна быть исчерпывающей. Если ты и Федор Федорович согласны на издание подобной книги, то я убедительно прошу Вас обоих *возможно скорее* написать мне о Ваших планах, о размерах статей (всего в книге предполагается страниц 250–300), о необходимых сроках для написания их, о желаемых гонорарах, что совершенно необходимо для составления издательской сметы. Кроме того, прошу выслать мне экземпляры 2 программы спектакля и весь фотографический материал, относящийся к постановке, если таковой имеется. Для воспроизведения в книге.

Привет Леле²⁰, Наташе, Тоне²¹,

Варе, Монаховой, Эбергу²², Никитину²³, М[нрзб.].

[Письмо написано 14 октября 1923 г., судя по тексту письма и дате возобновления «Скверного анекдота», премьеры которого состоялась 23 октября 1923 г.]

Дорогой Василий Григорьевич,

Я крайне сожалею, что твое письмо, датированное 10 октября, мне было передано лишь в 10 ч. вечера 13-го. К полудню этого дня обстоятельства складывались таким образом, что я думал уже к вечеру выехать в Москву, что и сделал бы, если бы получил вовремя твое письмо. Но к 2 ч. дня я принял заказ, сделавший невозможным мой приезд в Москву к указанному тобой сроку.

Тем не менее я стараюсь сделать для тебя все от меня зависящее.

1. Я посылаю тебе мои эскизы: улица и столовая (4 карт)²⁴. В столовой — Невзрачная личность (Гнедочкин) и Старичок (Терешкович)²⁵. Думаю, что художнику необходимо писать непосредственно с этих эскизов. Ответственность за сохранность эскизов (собственность Государственного Декоративного Института в Петрограде²⁶) возлагаю на тебя. По миновении надобности прошу передать эскизы Тине²⁷.

2. Я посылаю тебе ноты к «Скверному анекдоту». Объяснение: в 1919 г. я должен был ставить «Скверный анекдот» в Питерском Эрмитажном Показательном театре и подготовил свою собственную инсценировку, в которую, между прочим, входила и заключительная сцена у Пселдонимова — сон генерала, блевота и крушение молодых. Эта картина должна была проходить перед зрителем неясным кошмаром, прекрасно описанным у Достоевского, кошмаром, который я предполагал осуществить при помощи движущихся декораций и волшебного фонаря. Дополнением к этому должна была служить музыка, которую я посылаю. Эренберг²⁸ (покойный) сделал, в сущности, первый и весьма удачный опыт джаз-банда — музыки шумов, передающей с необычайной яркостью отвратные процессы несварения желудка и тяги на блев со всеми звуковыми проявлениями. Попов²⁹ сразу же разберет — в чем здесь дело. Здесь нет ни единого места «хорошего тона» и потому эта музыка мне особенно приятна.

Дело прошлое, Эрмитаж лопнул, Эренберг помер (авторские платить некому), постановка моя не осуществилась, а инсценировку мою (отпечатанную даже на машинке!) я потерял!

Посему — следующее:

Я долго думал и придумал. В конце 4-ой картины, когда (помнишь?) постепенно уменьшается свет до полной темноты — провал в бессознательное состояние генерала — следует перейти на эту музыку, которую исполнить в темноте. Затем — свет в зал, антракт³⁰. Ручаюсь за исключительный эффект. На предмет сего посылаю ноты, которые составляют мою собственность.

Дальше. Я все же постараюсь приехать к генеральной, чтобы иметь возможность прокорректировать декорации. Но это — не наверное.

Относительно фамилии: постановка — старая; я уже решительно отошел от ее тогдашнего стиля и теперь, конечно, сильно ее видоизменил бы (по части декораций); кроме того — я не ручаюсь за то, что будет написано художником без моего наблюде-

ния. Может быть — такое, под чем бы я не подписался никак. Поэтому априорно — я не могу разрешить поставить мое имя на афишу и соглашусь на это только в том случае, если будет на афише указано, что декорации восстановлены по моим эскизам 1914 г. Без этого указания я своего имени на афишу дать *не могу*³¹. Впрочем, я полагаю, что мое имя — пустой звук и ничего ни к спектаклю, ни к сборам не прибавит.

Заключение: Курлянд³² ассигновал 10 червонцев. О сумме спорить не стану. Курлянд есть Курлянд. Я не приеду *писать* декорации. Но я посылаю эскизы, я посылаю музыку, которую, надеюсь, ты постараешься использовать. За сочувствие тоже деньги платят. Вряд ли «безымянному» художнику Курлянд даст 10 червонцев за написание декораций по моим эскизам, поэтому Курлянд должен заплатить мне хотя бы половину — 5 чер[вонцев], каковые деньги я убедительно прошу немедленно по получении сей посылки передать Тиночке, т.к. ей очень нужны деньги, а я сейчас сижу без гроша.

Зину³³ целую, тебя тоже. Тороплюсь окунуться в недра обольстительной Москвы.

Юрий Анненков

КОММЕНТАРИИ

Вступительная статья

- 1 Яблоновский Сергей. Театр имени В.Ф. Комиссаржевской. «Скверный анекдот» // Русское слово. М., 1914. № 300. 31 декабря. С.6.
- 2 Марков П. Театр имени В.Ф. Комиссаржевской. «Скверный анекдот» // Зрелища. 1923. № 9 (61). С. 14.
- 3 Сахновский В.Г. Работа режиссера. М.; Л., 1937. С.139.

1

- 4 Сахновский звонил в квартиру родителей жены Анненкова, где художник останавливался, приезжая в Москву (тесть художника, известный отоларинголог Б.И. Гальперин, лечил актеров МХТ).
- 5 В фонде В.Г. Сахновского (Музей МХАТ. Фонд В.Г. Сахновского. № 8193) хранится «Репертуар и расписание репетиций спектаклей театра им. В.Ф. Комиссаржевской на декабрь 1918 г. Среди записей в этом документе:
«Вторник 24 декабря
12 ч. Красные капли
все и Анненков
[...]
Суббота 28 декабря
1 ч. Король Лир
все и Анненков» Л. 1–2.
Из записей следует, что в театре шли репетиции «Красных капель» С. Обстфельдера (премьера 20 марта 1919 г.) и «Короля Лира» Шекспира (спектакль не осуществлен).
- 6 Премьера «Лулу» Ф. Ведекинда в оформлении Анненкова состоялась 10 октября 1918 г. Режиссер — В.Г. Сахновский.

- 7 Какая пьеса бельгийского драматурга *Ш. Ван Лерберга* предполагалась для постановки, выяснить не удалось.
- 8 Театр в Настасьинском переулке был камерным (126 мест). Постановки, рассчитанные на большую сцену, такие как «Лизистрата» (премьера 21 февраля 1918 г., режиссер — Ф.Ф. Комиссаржевский) в сезон 1917/18 г. шли в помещении бывшей оперы Зимина, ставшей Оперой Совета рабочих депутатов (позже Театр Московского Совета рабочих депутатов). В сезон 1918/19 г. большие постановки Театра им. В.Ф. Комиссаржевской предполагалось делать на сцене Театра бывш. Зон, там же должны были идти и оперные спектакли Студии Комиссаржевского. В 1918 г. Комиссаржевский организовал студийный Новый театр (затем театр ХПСРО) для подготовки «универсального» актера, способного свободно владеть искусством драмы, танца, вокала.
- 9 Письмо написано во время эсеровского восстания, начавшегося 6 июня 1918 г.
- 10 *Зонов Аркадий Павлович* (? –1922) — режиссер, с 1914 г. работал в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской. Поставил «Ночные пляски» Ф.К. Сологуба.

3

- 11 Это письмо продолжает тему, начатую в предыдущих письмах, о необходимости переезда Анненкова из Петрограда в Москву для работы в сезоне 1918/19 г. в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской. Приехав в Москву в начале августа 1918 г., Анненков, кроме работы в этом театре, участвует в оформлении города к первой годовщине Октября, делает декорации и костюмы к нескольким программам театра «Летучая мышь». В этот же сезон К.С. Станиславский пригласил Анненкова в МХТ для работы над спектаклем по пьесе Л.Н. Толстого «Плоды просвещения», но работа не была осуществлена.

4

- 12 Речь идет о владельце издательства «Алконост» (1918–1923) *Самуиле Мироновиче Алянском* (1891–1974).
- 13 Монографии о художниках М.А. Врубеле, В.А. Серове, А.П. Рябушкине *издательство И.Н. Кнебель* выпускало форматом 30, 5 × 23 см.; корешок 4, 5 см.; объем — 300 страниц.
- 14 Инсценировка «*Скверного анекдота*», сделанная В.Г. Сахновским, находится в его фонде в Музее МХАТ.
- 15 В книге Ф.Ф. Комиссаржевского «Театральные прелюдии» (М., 1916) помещены статьи о постановках трагедии Гете «Фауст», комедий Мольера «Мещанин во дворянстве» (театр Незлобина, 1912), «Лекарь поневоле» (Малый театр, 1913), трагедии Озерова «Дмитрий Донской» (Театр им. В.Ф. Комиссаржевской, 1914) и проект монтировки оперы В.-А. Моцарта «Дон Жуан» (Большой театр, 1913).
- 16 Речь идет о статье В. Сахновского, посвященной инсценировке романа «Идиот» в постановке Ф.Ф. Комиссаржевского (Театр Незлобина, 1913) — *Маски*. М., 1913. № 3. С. 59–66.
- 17 *Носенков В.А.* — первый исполнитель роли Пралинского, при возобновлении спектакля в 1923 г. эту роль играли И.В. Ильинский и Е.А. Токмаков.
- 18 Анненков вскоре изменит отношение к «бездушным» декорациям М.В. Добужинского. В статье «Ритмические декорации» (Жизнь искусства. Пг., 1919. № 295. 18 ноября. С. 3) он напишет: «На безразличном мутном фоне Добужинский скрестил в левом углу сцены два голых, сучковатых ствола. Больше не было ничего. Картина казалась почти беспред-

метной; но зигзаг столкнувшихся стволов с изумительной находчивостью обнаруживал ритм нарастающей трагедии».

- 19 Местонахождение эскиза неизвестно.
- 20 *Леля* — *Елена Аркадьевна Акопян*. См. коммент. № 21 в публикации В.В. Иванова «Горестный эпистолярый» (наст. изд.).
- 21 Возможно, *Шаломытова Антонина Михайловна* (1884–1957) — артистка балета, педагог. Преподавала сценическое движение в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской.
- 22 *Эберг Лев Александрович* — актер и режиссер. В 1910 г. оставил учебу в петербургском Коммерческом институте и поступил в «Сценическую студию» К.В. Бравича и Ф.Ф. Комиссаржевского, окончив ее в 1913 г. В этом же году вошел в состав труппы московского «Общедоступного театра» Ф.П. Ухова. Со следующего сезона и до отъезда из России актер театра им. В.Ф. Комиссаржевской (Жеан в «Ванька Ключник и паж Жеан»). В 1920 г. получил эстонское гражданство и уехал в Таллин, работал в русских труппах как актер: среди наиболее удачных ролей: князь Мышкин («Идиот»); Иоканаан («Саломея»); Лемм («Дворянское гнездо»); Робинзон («Бесприданница»); Арбенин («Маскарад»); Алеша («Дети Ванюшина») и режиссер («Самое главное» Н.Н. Евреинова, «Мертвые души» Н.В. Гоголя, «Младость» Л.Н. Андреева, «Псиша» Ю.Д. Беляева и др.). В послевоенные годы жил в Европе и США.
- 23 *Никитин М.Ф.* — актер Театра им. В.Ф. Комиссаржевской.

5

- 24 Спектакль «Скверный анекдот» 1923 г. состоял из пяти картин. 1 картина — «У Степана Никифоровича»; 2 картина — «Улица перед домами Пселдонимова и Млекопитаева»; 3 картина — «В доме тещи»; 4 картина — «Столовая»; 5 картина — «Кабинет Ивана Ильича». В варианте 1914 г. инсценировка состояла из шести картин, при возобновлении была сокращена вторая картина «Улица, мостки».
- 25 Вероятно, на эскизе четвертой картины «Столовая» были изображены персонажи Невзрачная личность (в обеих постановках эту роль исполнял актер театра В. Гнедочкин) и Старичок (в спектакле 1914 г. эту роль исполнял М.А. Терешкович, в 1923 — Бобров). Местонахождение эскиза неизвестно.
- 26 *Государственный Декоративный институт* был организован в Петрограде в 1918 г. Л.И. Жевержеевым и И.С. Школьниковом, последний был директором института до его закрытия. В институте имелось значительное собрание эскизов, проводились выставки. После закрытия института в 1925 г. эскизы были переданы Ленинградскому театральному музею, однако эскизы Анненкова к «Скверному анекдоту» в собрание музея не поступили.
- 27 *Мотылева Валентина Ивановна* (? — Париж, 1978) — актриса, вторая жена Ю.П. Анненкова; участвовала в спектаклях Пражской труппы МХТ; во время гастролей в США 1935 г. М. Чехова с группой актеров МХТ, оставшихся за границей, успешно исполнила роль Пошлепкиной в спектакле «Ревизор» (декорации и костюмы Ю.П. Анненкова). См.: Анненков Юрий. Портреты. П., 1922. С. 37.
- 28 *Эренберг Владимир Григорьевич* (1875–1923) — композитор и дирижер, с 1908 по 1916 г. заведовал музыкальной частью театра «Кривое зеркало», автор музыки ко многим спектаклям театра (наиболее известный — «Вампука, невеста африканская», 1909). Сотруд-

ничал с артистическими кабаре «Бродячая собака», «Привал комедиантов», Литейным театром миниатюр.

- 29 *Попов Н.Н.* — заведующий музыкальной частью Театра им. В.Ф. Комиссаржевской.
- 30 Четвертая картина — «Столовая», в которой пьяный скандал достигал кульминации.
- 31 Анненков так и не поставил свою фамилию на афишу. В программе, выпущенной к премьере 23 октября 1923 г., значилось: «Скверный анекдот. Инсценированный рассказ Ф. Достоевского в 5 картинах. Постановка В.Г. Сахновского. Художник — И.И. Чикмазов. Музыка Н.Н. Попова».
- 32 Курлянд — директор театра?
- 33 *Томилина Зинаида Клавдиевна.* См. коммент. № 38 в публикации В.В. Иванова «Горестный эпистолярый» (наст. изд.).

ГОРЕСТНЫЙ ЭПИСТОЛЯРИЙ

*Публикация, вступительная статья и комментарии
В.В. Иванова*

Девять писем Ф.Ф. Комиссаржевского В.Г. Сахновскому составляют примечательную хронику, параллельную истории Театра им. В. Ф. Комиссаржевской. Она изобилует подробностями личного характера, которыми можно было бы и пренебречь, если бы они не вторгались в творческий сюжет. Комиссаржевский и Сахновский, познакомившись в редакции журнала «Студия», часто встречались затем в редакции журнала «Маски» и, обнаружив духовное сродство, сблизились не на шутку. Соблазнив магией кулис Сахновского, молодого ученого, готовившегося к академической карьере, Комиссаржевский привлек его едва ли не на равных правах к созданию Театра им. В.Ф. Комиссаржевской. Коллеги не только вместе отдыхали, но и жили в одной квартире, расположенной в том же здании, что и театр. Поверяли сердечные тайны. Словом, впустили друг друга глубоко в душу, но переступили при этом некую запретную черту, позволив себе быть судьей в деликатных сферах. Тут-то и возникли отчуждение, враждебность, перенос личного отторжения в сферу творческую. В письмах Комиссаржевского Сахновскому нет ни слова о расхождении в понимании путей театра. А между тем в письмах Комиссаржевского О.Д. Каменевой и А.В. Луначарскому (1919) идет именно о том, что Сахновский ведет труппу по пути, позорящему имя В.Ф. Комиссаржевской.

До определенного момента распределение творческих обязанностей в руководстве театра складывалось ясно и, можно сказать, гармонически. Сахновский был источником острых философских идей; ему принадлежала роль интеллектуальная и инспирирующая. Комиссаржевский, знаток театральной «кухни», был художественным воплощением. Такой взаимной дополнительностью дорожил и сам Комиссаржевский. О том же писал и П.А. Марков: «Комиссаржевский и Сахновский в свое время как бы дополняли один другого. А разделившись и каждый создав свой театр, они много потеряли. Комиссаржевскому явно не хватало философской глубины»¹.

Собственно говоря, сюжет о том, как низкая проза наносит чувствительные удары романтическому искусству, тоже является весьма традиционным романтическим сюжетом.

В последнем письме В.Г. Сахновскому, которое можно датировать первой половиной 1918 г., Ф.Ф. Комиссаржевский увещевает коллегу, объясняя, почему не стоит уходить из театра. Но в дальнейшем события приняли неожиданный оборот и привели к тому, что театр покинул сам Комиссаржевский. Судя по всему, внутренний конфликт был вынесен вовне. Согласно воспоминаниям И.В. Ильинского, весьма скупым на подробности по этой части, «Ф.Ф. Комис-

саржевский разошелся с В.Г. Сахновским во взглядах на развитие дальнейших путей этого театра, обиделся на молодой коллектив своих учеников, не поддержавших его слепо и безоговорочно во всех его разногласиях с В.Г. Сахновским, и ушел из им же созданного театра»². Здесь обращает на себя внимание фраза о творческих разногласиях. Как видно из писем Ф.Ф. Комиссаржевского, конфликт носил характер сугубо личный, лишь постепенно втягивающий в себя творческие вопросы. Однако уже к середине 1918 г. речь идет о разном понимании путей театра. Но суть расхождений не была ясно сформулирована и осталась неизвестна театральной среде. П.А. Марков, столь посвященный в обстоятельства театральной борьбы начала 1920-х гг., признавался: «Причин его [Ф.Ф. Комиссаржевского] расхождения с В.Г. Сахновским я не знаю, и этот разрыв во многом определил дальнейшее развитие судьбы обоих режиссеров»³.

«Развод» оформлялся стремительно. В номере от 8 сентября 1918 г. «Рампа и жизнь» сообщила о создании Кооперативного товарищества имени В.Ф. Комиссаржевской, в котором «Ф.Ф. Комиссаржевский остается <...> лишь в качестве главного режиссера, не принимая никакого участия в ведении общего дела»⁴. А уже 18 сентября «Театральный курьер» называет режиссерами театра только В.Г. Сахновского и А.П. Зонова⁵.

В январе 1919 г. следуют письма Ф.Ф. Комиссаржевского О.Д. Каменевой, заведующей Театральным отделом, и А.В. Луначарскому, возглавляющему Наркомпрос, с категорическим требованием снять с театра его название, так как он видит в его деятельности «искажения художественного лика актрисы В.Ф. Комиссаржевской». Труппа проводит 6 марта 1919 г. собрание и принимает резолюцию, протестующую против демарша Ф.Ф. Комиссаржевского как оскорбительного. Комиссия, назначенная О.Д. Каменевой, принимает сторону труппы и сохраняет за театром прежнее название. Так конфликт возгорелся до масштабов едва ли не государственных. Летом 1919 г. Комиссаржевский пишет новое письмо Луначарскому, в котором дает убийственную картину состояния русского театра, обрушивая свой сарказм главным образом «на управление различными смехотворными невеждами, играющими роль щедринских помпадуров, ведущими дело хуже старых шкурников-антрепренеров». Вернулся он к теме измены труппы Театра им. В.Ф. Комиссаржевской идеалам великой актрисы. Возможно, что определение «солдатский театр», брошенное режиссером, и было справедливо применительно к демократизированному и опрощенному романтизму «Стеньки Разина» В.В. Каменского, поставленного в первую годовщину революции объединенными усилиями актеров Театра им. В.Ф. Комиссаржевской, а также Камерного и Художественного театров, среди которых была и А.Г. Коонен. Но спектакль имел только косвенное отношение к самому театру и был сыгран под вывеской «Дворца Октябрьской революции». Понятно, чего добивается режиссер в этих письмах, но в своих аргументах он, кажется, недоговаривает самое главное.

Что же касается собственно Театра им. В.Ф. Комиссаржевской, то, отстояв свое название, он скоро утратил жизнь. При зрительном зале на 130 мест понятие кассы превратилось в пустой звук. Скучная материальная поддержка Наркомпроса никак не могла компенсировать прежние меценатские пожертвования, пусть весьма скудные.

Попытки добиться возможности давать спектакли с какой-либо регулярностью в помещении театра Зона оказались безрезультатными. Сезон 1918/19 г. стал последним.

Со временем В.Г. Сахновский нашел в себе силы переступить обиды и «разногласия». В 1928 г., когда Комиссаржевский был уже в эмиграции, он посвятил ему несколько эмоциональных абзацев в своей автобиографии: «Моя встреча с Ф.Ф. Комиссаржевским оказалась роковой в моей жизни. В то время у меня было многое подготовлено для того, чтобы уйти только в область научной критики и истории театра. И вот, встреча моя с Комиссаржевским повернула мою работу и всю жизнь в другую сторону. <...> Много лет мы жили замечательной жизнью прекрасной дружбы»⁶. В 1937 г., когда размежевания из художественных превратились в политические и даже беглое упоминание эмигранта в сочувственном контексте было невозможно, Сахновский посвятил две страницы спектаклям Театра им. В.Ф. Комиссаржевской в книге «Работа режиссера». Режиссер Комиссаржевский не назывался, как и художник, тоже эмигрант (Ю.П. Анненков), но для театральной аудитории — это был секрет Полишинеля⁷.

Судя по известным текстам, Ф.Ф. Комиссаржевский никогда больше не упоминал Сахновского.

Письма Ф.Ф. Комиссаржевского В.Г. Сахновскому

1

13 июня 1915 г.

Очень грустно, милый Василий Григорьевич, что у Вас не выгорит Ваше дело. Но время еще не ушло. Быть может, в Студии понаберется народа; тогда можно будет гимназии побоку⁸. Только вот надо бы порекламиривать. Не можете ли Вы дать заметку о Студии (составьте по «программе» кое-что) в «Голос Москвы»⁹ и кое-куда в провинцию. Хорошо бы и в «Русское слово»¹⁰, и прежде всего. Быть может, Вы попросите Варапаева¹¹? А? Я попробую написать Яблоновскому¹² о том же.

Что касается канала Вознесенского¹³, то сделайте контратаку: *обязательно немедленно* напишите в Москву (Беговая трибуна) Достоевскому¹⁴ с просьбой разрешить к постановке Вашу инсценировку «Вечного мужа»¹⁵. И чтобы он немедленно Вам ответил. Если он не разрешит, то нужно будет инсценировать что-нибудь другое Достоевского или вообще придумать нечто для постановки вместо него. Подумайте о Л. Толстом. Нельзя ли «2-х гусар» переделать. Или, может быть, что-нибудь из Гоголя, из «Вечеров на хуторе...». Последнее, я думаю, может быть здорово интересно! А с Достоевским тогда — Аллах. Есть Гофман. Что касается «Выбора невесты», то у меня есть план постановки, но писать долго. Когда Вы обработаете, — только обязательно обработайте Гофмана¹⁶ к 1 июля, когда я приеду, а то позднее я не смогу заниматься ничем, кроме «Зимины»¹⁷, — мы вместе переработаем так, что выйдет «по Гофману» наша с Вами пьеса, — как бы переложение Гофмана. И эту штуку мы обязательно поставим второй: сначала «Ночные пляски»¹⁸ с чем-то. А вторым спектаклем Гофмана.

Здесь настали жаркие дни. Напрасно Вы уехали. Свободно могли бы посидеть еще недельки две.

Читая Ваше письмо, очень смеялся. И решил, что из Вас вышел бы присяжный юморист не хуже Аверченко¹⁹, а может быть, и сам Щедрин. Почему действительно не попробуете извлечь из сего «таланту» деньгу?

Ну, пока целую Вас. Галина Ивановна²⁰ кланяется Вам.

До свидания.

Ваш Комиссаржевский

2

16 июня 1915 г.

Ялта–Дорогобуж

Ваше грустное письмо, дорогой Василий Григорьевич, получил вчера. Не ответил сразу, потому что не знаю, как Вам отвечать. Вы мне ничего не говорили, и я Вам не говорил, но все то, что было зимою, я знал и даже знал то, что Вы пишете сейчас. Т.е. мне казалось, что это должно быть, и именно так, а не как-нибудь иначе.

Простите меня за то, что я сейчас скажу, но много не могу сказать. — Вы смотрите на Лелю²¹ так, как Вы хотите, и видите ее такой, *какой хотите* видеть. Но она, честное слово, не такая, а совсем другая. Говоря «другая», я не хочу сказать этим что-нибудь дурное. Наоборот, она, вероятно, очень хорошая и добрая, и все такое. Но она не то, что Вы из нее для себя создали, что вы из нее выдумали. Я видел, что она под Вашим влиянием очень развилась умственно, но все это — сверху и далеко не претворено. Вы — это не ее. Ее же душа и вообще вся она и психически и физически тяготеет к иным областям, чем Вы. Она очень определившаяся «женщина» из тяготеющих к «материи» и захваченных чуть ли не с колыбели силой «быта». Сверху — интеллектуально-интеллигентские и эстетические рассуждения, но только сверху, а внутри — моды, автомобили, Яр²², Эрмитаж²³, московско-светские, сиречь купецко-светские предрассудки и выверты, и ум исключительно утилитарный.

А главное, это то, что ведь она Вас *совсем* не любит. Ей, быть может, забавно, что «умный» Василий Григорьевич ищет ее. Но внутри Вы ей нисколько не близки и абсолютно чужды. И насколько явно я мог понять из Вашего письма, Вы ей даже в тягость.

Бросьте это, милый. Не стоит все это Вас. Оставьте ее *в себе* такой, какой она Вам *внутри* нужна, а действительность — черт с ней.

Вы не сердитесь, что я так прямо и, может быть, резко касаюсь Ваших больных мест. Но иначе как-то не вылилось у меня.

Целую Вас крепко и посылаю Вам гурзуфские фотографии. Быть может, Вам приятно будет вспомнить наше там житье-бытье.

Ваш Комиссаржевский

29 июня 1915 г.

Дорогой пан Василию,

Пишу Вам уже из Московии. Сижу сейчас у Олега Ивановича в Лианозове. Пишу коряво, потому что дрожит рука: только что играл в теннис.

Квартира наша на днях будет готова. Вам я отвел 2-ую комнату [от] «антре» на улицу. Обои коричневые. Уже оклеивают.

Теперь относительно наших с Вами счетов относительно ежемесячного Вашего в нашей общей фатере существования.

Я все подсчитал и выходит так:

1) За комнату, так же как и я за квартиру, Вы платите по четвертям, т.е. за три месяца — 120 рублей. Следующий наш платеж 1-го октября.

2) У нас дров будет выходить на 3 печи и плиту — 4 или 4 с лишним сажени (по 12 р. сажень)

Следовательно, *48 р. в месяц.*

Итого с Вас: $48:5$ (число комнат) = *9 р. 60 в месяц*

3) Электричество — 8–9 р. в месяц. Следовательно, с Вас — $8:5 = 1р.60$ в месяц.

4) Придется брать 2-ую прислугу, потому что в этой квартире одна не справится. Следовательно, с Вас — *3 р. в месяц.*

5) За Ваше питание... Вам будет удобнее вместо того, чтоб самому покупать по вечерам всякую всячину, получать дома вместе с чаем и закусью. Таким образом, на чай, обед, чай вечерний с закусью и вообще на всю ту еду, которой питаюсь и я, у Вас будет выходить в месяц *рублей 40.*

В итоге Вы будете вносить в хозяйственную кассу с того времени, как приедете, до того времени, когда уедете, ежемесячно по

$9.60 + 1.60 + 3 + 40 = 54$ рубля.

Устраивает ли Вас сия «комбинешен»? Отпишите.

Теперь долой дела материальные, к делам художественным приступим.

Думали ли Вы о моих предложениях переделок?

Мне кажется, что можно бы кое-что сделать, если остановиться на Гоголе, или на «Майской ночи» или из «Тараса Бульбы»²⁴. А? И эту штук[у] можно сыграть с «Собачкиным»²⁵.

Начинать нужно, думается мне, Сологубом с чем-нибудь, а можно и без ничего. Я думаю, много будет всяких плясок, музыки и подобных agréments*. Часа на 3 с антрактами хватит.

2-я постановка — Гофман.

3-я — Гоголь.

4-я и 5-я — Достоевский и «Фауст»²⁶.

Пишите. Жму руку крепко и обнимаю Вас.

Ваш Ф. Комиссаржевский

* Развлечения (фр.).

4

Телеграмма

24 мая 1916 г.

Петроград

Обязательно до вашего отъезда вышлите мне прошение [на] имя министра внутренних дел [от] Вашего и Носенкова имени. Просите, представляя устав и программу занятий Высшей сценической школы имени Комиссаржевской, просите об утверждении устава. Укажите свое звание, все роды занятий. Подписи [должны быть] засвидетельствованы [у] нотариуса. Адрес Петроград Торговая 27. Жду немедленно. Скажите Карапету обождать подавать прошения печатать проспекты.

Комиссаржевский

5

3 июня 1917 г.

Ялта

Вы не можете себе представить, дорогой профессор, какое здесь уныние. Всегда Крым был овеян черной скукой, а теперь как-то особенно уныло. Народ сонный, пойти некуда. Вот уже десять дней сижу в Ялте, ожидая то одного, то другого. Сначала, приехав, прочитал к удивлению своему, что 27-го мая призывают мой белобилетный год, и я должен явиться в Ялте. Следовательно, отправился в Ялту, где и ждал 27-го и где являлся. Дали мне, по случаю руки, отсрочку по 27-е августа. Следовательно, в Москве опять придется идти еще раз. Потом стал сидеть в Ялте, потому что Дранков²⁷ собирается вначале снимать окрестности Ялты, и уезжать куда бы то ни было бессмысленно. И вот сижу. Сегодня уже третье июня. Вероятно, сей муж явится сегодня-завтра. Тогда все выяснится. Живу в этой проклятушей «Франции», ибо в других гостиницах нет номеров, а снимать комнату в [домах] или пансионах можно только помесечно, что сделать нельзя, имея в виду возможности перейти с Дранковым в другое место. Встретил здесь Брешко-Брешковскую²⁸. Очень милая старуха, теплая и простая. Делать ничего не делаю: как-то не делается, не то просто лень, не то апатия. Читаю много газет: из всех самая мне симпатичная газета Горького²⁹, а уж эти московские «буржуазные» — черт знает что несут, надев маски демократичности и надев их весьма плохо, так что лицо-то и видно. Читаю и злюсь. Положительно не понимаю, как согласовать призывы к «войне до победы», к «укреплению мощи армии» и все действия, направленные к этому нашего Временного правительства с тем, что в его составе находятся министры-социалисты и нет *военного* министра-социалиста. Нечто нелепое до фантастичности. Социалисты и вдруг человеконенавистничество. Или не входи в состав Правительства, если по каким-либо политическим, дипломатическим или иным, противным человеческой природе мотивам, которые создало трехлетие придуманной царями войны и вся прошлая нелепая политическая жизнь, теперь уже поздно и нельзя поступить с войной иначе, т.е. человечно, или же, если вошел в Правительство, будучи социалистом, то значит можно им оставаться до конца, и будь им. Иначе не могу ду-

мать. Если Россия *связана* договорами с «буржуазными» капиталистическими правительствами союзников, то и наше Правительство должно быть таковым. Иначе нужно разорвать эти договора. А не вести опять прежнюю «тонкую» дипломатию, которая все равно ни к чему не приведет. Одним словом, злуюсь.

Чувствую себя душевно вообще неважно. Знаете, бывает такое состояние, когда сам не знаешь, чего хочешь, куда тебе идти, куда повернуть. В Москве, пока кипел в деловом котле, мало что сознавал, летел по инерции, а сейчас заглянул в себя и увидел если не опустошение, то какую-то кашу из всего, которую нужно процедить, просеять, чтобы нечто образовалось. А здесь все это невозможно. Хочется тишины особенной и разных глупостей: посидеть в удобной деревне, чтобы о тебе позаботились, за тобой ходили какие-то особые люди и близкие, и в то же время непременно далекие, — хорошая прислуга, что ли. И в гости поехать недурно к «знакомым» и вообще всякая житейская ерунда хороша.

Хотел Вам написать еще о разном, о чем нужно поговорить, о всем том, о чем хотел с Вами поговорить еще в Москве и о чем Вы, вероятно, хотели говорить со мною, — о нашем житье-бытье последнего времени, но сейчас что-то расхотелось.

Целую Вас

Ваш *Комиссаржевский*

3 июня 1917 г. Ялта, гост. «Джалита» (это адрес Дранкова, оттуда всегда перешлют, но адресуйте мне)

6

3 июля 1917 г.

Дорогой профессор,

Я был в Москве 2 дня, и так мотало меня, что в последние сутки я работал ровно 22 часа, и сейчас пишу Вам, не спавши с утра 2-го июля. Посылал Вам срочную телеграмму, хотел Вас видеть, чтобы поговорить, а особенно поговорить о театре, репертуаре и тому подобное. Но Вас, увы, не было.

Дорогой, остался только один месяц. Нужно окончательно [утвердить] репертуар, чтобы начинать репетиции и быстро работать, иначе сядем. Придется начинать Вам, ибо у меня будет самый разгар оперы. Пишите мне скорее, срочным порядком. Помните, что «отечество в опасности», и если мы не двинемся в новый [сезон] сейчас же, то ничего из сезона не выйдет³⁰.

Потом: как же программа Студии новая? Что С. Игнатов³¹? Будет ли у нас преподаватель по истории театра, какового Вы хотели?

Черкните Свищу³², чтобы посетил Шаломытову³³ и Петрова, предложил бы им от моего имени продолжить преподавание с 5 сентября. А также пошлите его и по истории театра к Вашим кандидатам. Пусть сходит к Певцову³⁴ и узнает. Тот, кажется, что-то выламывается. Так про то говорили. И непременно.

Шлите программу немедленно! Потом нужно немедленно дать заметки в газеты о предполагаемых первых постановках. Дайте текст Свищу.

Вам обо всем этом удобнее написать Свищу — Вы ближе к нему, — чем мне.

Сделайте все это поскорее и обязательно. И немедленно пишите о репертуаре мне.

Целую Вас.

Ваш Ф. Комиссаржевский

7

[Первые числа июня 1917 г.]

Севастополь

Дорогой профессор,

Я Вам писал в Осу³⁵. Не знаю, получили ли. От Вас получил два письма. Сейчас пишу из Севастополя, куда только что приехал с приключениями. Меня все вызывали и вызывали в Московский Совет Рабочих Депутатов и наше зиминское Правление³⁶. Одна телеграмма тревожнее другой. А я не мог выехать, потому что, во-первых, кинематограф буквально поглотил меня, а во 2-х, такая поездка с возвращением обратно впору для миллионщика, а не для меня убогого. Но пришлось поехать. Для скорости поехал на Севастополь. Знакомые люди послали в Севастополь телеграмму одной шишке, чтобы он распорядился у заставы, дабы меня пропустили. Как Вам известно, сегодня без пропуска выезд и вход запрещены. Я понадеялся. Поехал. Протащился 70 верст на автомобиле. Конечно, трепало, едва не стошнило. Приехал на заставу. Никто не распорядился. Меня задержали. Сидел целый час на дороге, ожидая возвращения шофера, который взялся за красную бумагу разыскать «шишку». В перспективе рисовалась ночевка на земле или в хате и возвращение на следующий день, если встретится машина, которые ходят теперь очень редко, в Ялту. Но шофер отыскал «шишку», «шишка» позвонила по телефону, в котором ничего не слышно, начальнику караула, и меня пропустили. Дальше: оказалось, что я не могу, не имея пропуска из Севастополя, сесть в поезд. А бюро пропусков за поздним вечером закрыто. «Шишка» назначила мне по телефону rendez-vous в театре, а я ее в лицо не знаю. Одним словом, пришлось остаться до завтра. Залез в какой-то гнусный отель, где во всех углах тараканы, — черные и рыжие, всевозможных размеров устраивают бега. Жарища и духотища в этой комнате такие, что голова сразу вспухла. Пошел пить. Напился до отвала, ибо после машины все время мутит. Сейчас сижу, в чем родила меня ma mère* и пишу. — [Катык]³⁷ пил на бульваре, перечитывая Ваше последнее письмо, и вот что я Вам скажу, дорогой. Я никогда не умел, не мог говорить, что называется, по душам. Поэтому не говорил и с Вами. И не потому, что не хотел. Но, думаю, я могу говорить только тогда, когда я не в себе, т.е. ein bißchen betrunken**. То, что Вы пишете: «ни женщины, ни дела — не добро жизни. Нужно и их, и их, но и свое». Это верно. Думаю так и я. Но Вы все-таки не совсем меня понимаете. И я Вам скажу почему. Потому что Вы, хотя меня

* Моя мать (фр.).

** Слегка пьян (нем.).

и чувствуете, но этому чувствуванию мешает то, что Вы смотрите на меня через взгляд других людей. Вы вообще здорово поддаетесь влияниям. И сами этого не замечаете. Вы можете одновременно смотреть на человека и своими глазами, и через Галину Ивановну, и через Зинаиду Клавдиевну³⁸, и через X, и через Y. И поэтому, как Вы и пишете, Вы «ничего не понимаете» в некоторых поступках и моих, и близких Вам людей или просто Ваших знакомых. Поэтому Вы теряетесь и не можете посмотреть на все *просто* и *просто* все принять. Кроме того, Вы, несмотря на Вашу душевную независимость и либеральность, консерватор. И привычка к старому для Вас — очень многое. Это я говорю все применительно к нашим весенним событиям.

Теперь отвечаю на Ваши предостережения. Я не собираюсь жить *не* один. Я не форсирую событий. Я не «смотрю на эту встречу, как на настоящее нахождение», не потому, чтобы я был уверен, как Вы, что этого нахождения *нет* в данном случае. А потому что я думаю, что полного нахождения в любви вообще нет. Полное нахождение это чудо в жизни. Но зато думаю, что в каждом отдельном случае, в каждой отдельной встрече есть *свое* частичное нахождение. Полного нахождения в моей жизни никогда не было, но все мои встречи — частичные находения, и поэтому для меня равноценны *все* встречи. Но женщины этого понять не могут. Каждая хочет быть единственной *настоящей*. Потому что я принимаю горячо ту часть, которую нахожу близкой себе в женщине, и весь отдаюсь тому, чтобы эту свою часть взять, и радуюсь тому, что нахожу, я на каждую встречу смотрю серьезно. Может быть, в этом мое несчастье, но иначе я не могу. Иначе я был бы не я. — Я убеждаюсь теперь, что все женщины — и Анфиса Ивановна³⁹, и Галина Ивановна etc. — хорошие женщины. И беда их — для них в том, что они меня любили по-иному, чем я могу любить, и что во мне привычка не сильнее чувства, которое всегда ищет, если его не парализует сильная привычка. Я нисколько не разлюбил, как говорят, Галину Ивановну, но мне стало тяжело с ней жить. Она меня подавляла. Она больше требовала, чем давала. Возле нее я никогда не успокаивался. Вообще, я не мог соответствовать ее душевной порывистости, разметанности. Она во всех отношениях — очень мужчина, несмотря на свою проявляющуюся временами детскую нежность. Она — очень рационалистична. Ее радует — дикость. А меня — культура. Она *всегда*, даже в пустяках, в какой-нибудь глупой выпивке, в кутеже ищет подоплеку, а я хочу в таких вещах ничего не видеть кроме оболочки. Иначе, по-моему, можно спятить с ума. Иначе — вся жизнь один сплошной надрыв души. Галина Ивановна — нечто вечно беспрерывно нервно-возбуждающее. А так я не могу жить. Мне хочется, когда я не работаю, не думаю, жить *просто*, ходить, куда хочется, смотреть, куда смотрится, брать, что берется. Иначе я не могу работать. Иначе я растрачиваю себя в жизни, и ничего во мне не остается для работы. Еще раз повторяю, что я очень люблю Галину Ивановну, но она — *не* моя жена. Я был бы рад, если бы у меня была такая сестра, такой помощник в работе. Но как муж и жена — мы не друг для друга. После нашей размолвки в Галине Ивановне открылась одна черта, сближающая ее, к моему удивлению, с Анфисой Ивановной. А именно, как Анфиса Ивановна, когда узнала о моих отношениях с Галиной Ивановной, всячески и безосновательно чернила ее и клеветала на нее. Так и Галина Ивановна выдумывала всякие небылицы и проч. про Веру Викторовну⁴⁰. И та, и другая говорили

даже буквально одни и те же фразы и слова, хотя обе совершенно различные женщины. Анфиса Ивановна видела всегда только внешнее, а Галина Ивановна умела и вскрывать. Это сходство было очень страшно. Что касается Веры Викторовны, то я знаю, что ни она, никто не настоящее нахождение для меня. Такого в моей жизни не будет. Может быть, кроме всего, что я сказал, это потому, что я как будто не умею любить и очень требователен. Требователен, а от себя ничего не позволяю требовать. — Вера Викторовна очень мягкая, покорная и хорошая женщина, совсем не та, какой она казалась Вам в Студии, а тем более не та, какой она казалась Галине Ивановне, и даже не та, какой она казалась мне. Ей, я знаю, хотя она и не говорит ничего, очень тяжело со мною, потому что она никогда так не жила. Была она всегда в семье, всегда ее все баловали, всегда она была первой. Она привыкла всегда смотреть прямо всем в глаза. А теперь все навыворот. Я знаю, что она очень всем этим внутренне мучается. Очень мучительно ей ее ложное положение. Но она терпит и даже больше: не предъявляет никаких прав, готова всякую минуту, если я скажу, уйти от меня, чтобы мне было так, как мне нужно. Вас удивляло то, что она приходила часто в Москве ко мне и даже ночевала у меня в кабинете. Но это она делала, потому что я ее очень просил. Мне было очень плохо тогда после всего происшедшего с Галиной Ивановной. Она очень мучилась, приходя ко мне. Мучило ее помимо всего прочего, морального, и поведение Лизы, доносившей Галине Ивановне и захлопывавшей двери перед носом Веры Викторовны. Угнетали ее и Ваша какая-то нервность и растерянность. Она не хотела приходить, чуть не плакала, но я просил, и она приходила. О Галине Ивановне она никогда не сказала ничего дурного мне. Пишу это потому, что Галина Ивановна утверждает, черпая это из каких-то таинственных источников, противное.

Пишу все это не для того, чтобы обелить Веру Викторовну, а для того, чтобы Вы видели, что ей со мной совсем не хорошо, а плохо, и если мы расстанемся, будет еще хуже. И все-таки она готова и на разлуку навсегда, потому что, по ее словам, — я теперь все равно, где бы она ни была, далеко или близко от меня, всегда буду с ней. Так что вы не бойтесь, что «схвачусь за наскоро связанную веревку». Ее веревка сама выскользнет из моих рук и убежит, лишь только я начну к ней наскоро привязывать конец своей веревки. Да и не наскоро, и прочно не даст она привязать. О привязывании нет и речи; ни мои веревки, ни ее этого не хотят; а особенно ее веревка.

О безопасности для меня Веры Викторовны Вы можете судить по тому, что она любит меня уже шесть лет. И шесть лет не предъявляла никаких требований и не выражала никаких желаний. Всячески это скрывала, доходя до Бог знает какого нервного состояния.

Я Вам советую когда-нибудь поговорить с ней. Она очень прямая и, если Вы к ней осторожно подойдете, она Вам многое скажет, и Вы многое поймете из того, что сейчас не понимаете, и, конечно, будете жалеть ее, а не меня и станете думать, как ей помочь, и, вероятно, посоветуете отделаться от меня, потому что, конечно, со мной ей хорошо не будет⁴¹.

Еще должен сказать (раз Вы хотите, чтобы я говорил с Вами по душам), что Вы причинили много огорчений своим странным отношением этой весной и Галине Ивановне, и Вере Викторовне, и мне. Ведь проще было бы или без вопросов и слов *пове-*

рить мне, что так надо, и взглянуть просто на всех нас троих, или *спросить меня*, что и как.

Ну, целую Вас крепко. Пишу на Бог знает чем. Нет бумаги. Думаю быть в Москве до 2 июля.

Потом поеду назад, если кинематографщик⁴² вышлет денег.

Ваш *Комиссаржевский*

Не сердитесь за откровенность и также за малосвязность письма.

8

[1917]

Есть, Василий Григорьевич, манера и — манера обращаться с людьми, независимо от тех слов, которые произносятся. И вот та манера, с которой Вы говорили со мною у подъезда в присутствии З.К. Томилиной вчера, мне представляется совершенно невозможной и недопустимой. Со мной никогда никто в подобном тоне не говорил, а если кто пытался, с тем я прекращал разговор. И вот я не могу Вам этого не сказать. Если я промолчал, когда Вы крикнули на меня в театре при труппе и учениках на репетиции «Пана», то сделал это только *для дела театра*, а сейчас я промолчать не могу, потому что не хочу повторения таких манер разговоров.

Если Вы почему-то озлоблены на меня, то можно легко со мной в частной жизни не встречаться; если Вам почему-либо не нравится мое поведение или что другое, то для такого «не нравится» я не давал вам права, ибо моя жизнь это — *моя*, только моя жизнь, и ни одобрять ее, ни осуждать Вы ни в моем присутствии, ни гласно не имеете нравственного права. Тем более что, как я Вам говорил, Вы меня *как человека* никогда не понимали и не поймете. Мы с Вами люди разных устройств и разных душевных содержаний. И я совсем не хочу и никогда не хотел ничего вмешательства в свою внутреннюю жизнь, а если могу ею иногда кое с кем делиться, то только с тем, кто будет знать это *один для себя и про себя только*. Вам же после истории с Галиной Ивановной я не верю, и верить не могу, и Вас в свою жизнь не пускаю и не пущу. Вот и все, что я хотел Вам сказать.

Ф. *Комиссаржевский*

9

[Весна—лето 1918 г.]

Милый Василий Григорьевич,

Прочитал Вашу записку, а сегодня приходила Зинаида Клавдиевна и говорила со мной о Вас и о Вашем «уходе». И вот пишу Вам. Я многое сказал Зинаиде Клавдиевне. Но, кажется мне, что она не совсем меня поняла. Впрочем, это ее дело. Я не об этом. Если Вы могли *«решить уйти»* из нашего театра по каким бы то ни было причинам до его закрытия, то не *мне* удерживать Вас, ибо того, кто отдаляется от меня как от художника, — а наш театр это — только я (так, по крайней мере, мне до сих пор казалось), как художник, — не мне же удерживать, не мне же убеждать отдаляющегося

в том, что «я очень хорош и мил и меня покидать не стоит». Если Вы мне не верите, это Ваше дело. Ведь нельзя же считать какие-то мелкие Ваши инциденты с отдельными артистами существенными в общем ходе нашего театра. И нельзя же считать этих отдельных лиц — нашим театром, который есть и будет только, пока я в нем. Может быть, когда я с ними со всеми не буду, у них театр будет и лучше, но это уже будет не тот театр, который создал я, а совсем другое нечто.

Почему я говорю, что Вы мне не верите, несмотря на то, что Вы мне пишете: «Я знаю Вас, как настоящего художника»? Потому что время и факты мне это показали. Вы были недовольны, когда еще в прошлом году я заканчивал по-своему Вашу работу над Бальзаком⁴³; Вы сделали мне при всей труппе сцену, когда я дорабатывал «Пана», меняя Ваши мизансцены и внутренний рисунок отдельных мест. Наконец, Вы не захотели допустить меня к Вашей работе над Ведекиндом; не сочли даже нужным, как это делали раньше, посвятить меня в общий замысел и план Вашей постановки. Вы, конечно, помните тот наш разговор, когда Вы выразили желание сделать самостоятельно всю работу над Ведекиндом до конца, и, конечно, я не считал себя вправе вмешиваться в нее, тем более, что свое нежелание видеть меня своим сотрудником в этой работе, — как будто это я на это сотрудничество напрашиваюсь, как будто я (я?) имею поползновение лишить Вас самостоятельности, что-то отнять у Вас, — Вы неоднократно, хотя и деликатно, но показывали. Я умею понимать, а тем более чувствовать разные вещи и без слов. Я ведь не завистливая театральная пресса. Не Незлобин. Наконец, к последней моей работе в нашем театре, к «Лизистрате»⁴⁴ Вы относились во время хода репетиций очень странно, как к чему-то случайному, проходному, «ничего для театра не открывающему» и т.д. Я, конечно, никогда не претендую на большое значение какой-либо своей театральной работы. Но в нашем театре, где я — голова, всякая моя работа — это работа театра, открывающая путь для него или вперед, если я способен еще идти вперед, или ничего не открывающая, если я остановился как художник, и тогда, в последнем случае, конечно, нет и нашего театра, ибо наш театр мыслим только до тех пор, пока он, а, следовательно, и я, способен ставить вехи на, может быть, узеньком, но все же новом пути искусства. Вы же, еще не видя спектакля, уже решили в себе, что эта работа — «случайная», проходная, «для пополнения репертуара». Ergo*, Вы смотрели на меня, как на стряпуху, готовящую наспех яичницу на сале, за неимением масла, и на вонючей керосинке. Это так. Я знаю. Я чувствую.

Я не буду здесь говорить о том, что Вы изменились ко мне и как к человеку с весны прошлого года и очень странно относились ко мне и ко всему, что я переживал в то время. Вы были скорее моим противником, чем другом. Быть может, делали Вы это из малодушия, по слабоволию, не знаю почему, но это было так. Впрочем, это не важно. Это дело Вашего убеждения и Ваших принципов. Я очень остро и болезненно это Ваше отношение пережил и, конечно, от Вас отошел тогда.

Быть может... — Я знаю, Вы это сказали по поводу конфиданса Виноградова⁴⁵, Вы не можете, когда Вам говорят в глаза правду, а предпочитаете, чтобы ее говорили

* Следовательно (лат.).

за глаза. Но мне хочется сказать Вам то, что думал... Быть может, все Ваше странное отношение ко мне, как к режиссеру, результат Вашего себялюбия, Вашей боязни быть меньше других и т.д. Поверьте, что я никогда не хочу быть выше, больше, знаменитее, славнее, мудрее других; я не эгоист и не «интересант» в искусстве и никого никогда не давяю, ничью инициативу не подавляю и даже не люблю, когда это делают другие. С Вами я работал, потому что верил в Вас и думал, что мы верим более или менее сходно. Вы мне помогали. Но я считал себя обязанным и ради Вас лично, и ради театра приходить Вам на помощь, ибо Вы, как режиссер — человек неопытный, неопытны Вы и в том, как вызвать в актере то или иное душевное состояние, неопытны Вы и в том, как это состояние пластически выразить, неопытны Вы и в построении рисунков отдельных сцен (во внешней архитектонике действия). Вы в основе человек литературный, а я — театральный. И мы с Вами были отличными дополнениями друг к другу в театре. И только так, дополняя друг друга, мы могли работать с Вами. Если же Вы стали «избегать» меня, как режиссера, то я не думаю, чтобы могла в настоящее время, пока Вы не стали еще техником сцены, у Вас выйти постановка пьесы, в которой есть какое-либо «действие», без помощи опытного в «сцене» человека. И тем труднее будет Вам ее сделать, чем *значительнее будет Ваш литературный замысел*. Тем более Вы измучаете актеров, тем более измучаете себя. Ибо Вы *учитесь* «постановке» на чрезвычайно *сложном* примере, который задали себе, как *сложный литератор*, а разобрать который может только опытный техник сцены и техник того же идейного направления, что и Вы, а выразить его может только тот актер, который направлен опытной рукою. А этой опытной руки Вы пока лишены, потому что сами ее оттолкнули.

Вы до такой степени не верите мне просто, как ремесленнику сцены, что Вам смешно мое *категорическое* мнение о том, что с Чистяковыми⁴⁶, Зонами⁴⁷ и проч. Ведекин⁴⁸ идти никогда не сможет. — Нужны люди, которые могут *играть и вести* спектакль для того, чтобы эта пьеса *шла*, потому что Ведекин автор «театральный», и его пьесы требуют театрального опыта у исполнителей, и опыта еще своеобразного, я бы сказал — нового. Его пьесы — очень трудны. И если Вам удастся в нашей ограниченной труппе найти таких актеров, то только тогда пьеса может пойти. Но ни в коем случае не скоро, может быть, и не в этом году.

Еще хочу Вам сказать, что Вы напрасно браните и возмущаетесь нашей молодежью. Совершенств нет, но они все-таки лучше многих и многих актеров, и с ними можно сделать очень много, и относятся они к делу хорошо. И напрасно Вы слушаете разные сплетни, которые плетутся вокруг Вас. Если жить в этой паутине, то нельзя работать в театрах. А Вы ею себя опутываете. Простите меня за откровенность. Но я не умею говорить за глаза то, что думаю. Если Вы спокойно обдумаете все происшедшее, то, вероятно, поймете, как нелепо звучит Ваш «уход» из театра, и согласитесь с тем, что я Вам пишу.

Жму крепко Вашу руку.

Ваш Ф. Комиссаржевский

Письмо Ф.Ф. Комиссаржевского О.Д. Каменевой

В Театральный отдел Народного
Комиссариата по просвещению

2 января 1919 г., Москва

До сих пор, многоуважаемая Ольга Давыдовна⁴⁹, я не обращался к Вам и в Театральный Отдел по тому делу, которое излагаю ниже, ибо думал, что люди сами поймут, какое дело они делают. Но этого я не дождался.

Я говорю о театре «имени В.Ф. Комиссаржевской». Основывая и ведя этот театр, я положил фундаментом его художественной жизни и своей в нем работы те принципы, на которых сам был как артист воспитан, — художественные принципы В.Ф. Комиссаржевской, с которой вместе в Петербурге создавал ее театр и с которой вместе в самом тесном контакте работал и у которой учился, и память, которой буду защищать всеми доступными мне средствами.

Я позволяю себе утверждать, что я *один* являюсь в настоящее время, — хороши они или плохи, это разбирать в данном письме не важно, — я *один* являюсь носителем в себе как художник тех сценических и художественных принципов, на которых строила «Театр» моя покойная сестра. И я один знаю в точности, под чем она бы подписалась и что отвергла бы.

И я говорю: то, что делает сейчас «Театр имени Комиссаржевской», не только не отвечает ее идеологии, но и вообще искажает ее лик как художника, того художника, которому Рабоче-Крестьянское Правительство ставит памятник, как стражу весьма определенных идей в области театра и жизни.

Мой уход из бывшего «Театра имени Комиссаржевской» значил, что я перестал видеть в этом театре «Театр имени Комиссаржевской». И я полагал, что вместе со своим уходом я снял идейно то его название, которое я ему дал и которое *только я один могу* театру дать, если видеть в этом названии нечто «внутреннее», а не торговую фирму.

Уйдя из этого театра, видя его постановки и выступления⁵⁰, я еще более убедился в том, что я был совершенно прав, уйдя из него. Ибо без меня художественный лик коллектива, составляющего этот театр, выявился вполне ясно.

Настоящим письмом я официально и категорически протестую против того, чтобы театр в Москве в Настасьинском переулке носил имя моей покойной сестры, протестую против искажения художественного лика актрисы В.Ф. Комиссаржевской этим театром и жду от Вас, как от лица заведующего Театральным Отделом той Республики, которая ставит памятник *подлинной*, а не искаженной «Комиссаржевской», удовлетворения настоящего заявления моего.

С искренним уважением

Федор Комиссаржевский

**Резолюция общего собрания художественного коллектива
Театра имени В.Ф. Комиссаржевской, состоявшегося 6 марта 1919 г.**

Общее собрание артистов Театра имени В.Ф. Комиссаржевской, ознакомившись с письмами Ф.Ф. Комиссаржевского на имя О.Д. Каменевой от 2-го января 1919 г., и А.В. Луначарскому от 19 января 1919 г., переданными Театральным отделом для сведения, а также ознакомившись с письмом Ф.Ф. Комиссаржевского на имя администратора театра А.Р. Василевского от 20 февраля 1919 г., постановило протестовать против заявления Ф.Ф. Комиссаржевского о его праве снять наименование «Театр имени В.Ф. Комиссаржевской» у названного театра. Общее собрание артистов Театра имени В.Ф. Комиссаржевской, обсудив заявление Ф.Ф. Комиссаржевского, полагает, что его уход из театра в сентябре 1918 г. и заявление о снятии наименования с Театра имени В.Ф. Комиссаржевской в январе 1919 г. продиктованы разными мотивами; утверждение же Ф.Ф. Комиссаржевского, что уходом своим из театра он идейно снял то название, которое, как он пишет, он один может театру дать, если видеть в этом названии нечто внутреннее, а не торговую фирму, таковое утверждение Ф.Ф. Комиссаржевского общее собрание считает явным заблуждением Ф.Ф. Комиссаржевского, разобраться в котором ему готовы помочь артисты названного театра. Общее собрание полагает, что имя В.Ф. Комиссаржевской, как имя любого художника, принадлежит стране, и никакие родственные узы не дают права близким В.Ф. Комиссаржевской на большее проникновение в ее заветы, хотя бы и ее брату; наконец, представляется совершенно невозможным утверждать, что художественные заветы В.Ф. Комиссаржевской открыты кому-то одному. Общее собрание полагает, что Театр имени В.Ф. Комиссаржевской понимает свою работу под знаменем В.Ф. Комиссаржевской, как искания и достижения в области новых форм сценического мастерства во славу ее имени, не претендуя, что ему единственному присуща миссия поисков и достижений в мире нового искусства сцены.

Общее собрание полагает, что именем В.Ф. Комиссаржевской имеет право называться музей, библиотека, студия или театр, ставящие своей задачей пропаганду новых форм искусства театра, коллектив работников которых не нарушает законов профессиональной этики и не делает ничего позорящего искусство или науку об искусстве.

Общее собрание артистов Театра имени В.Ф. Комиссаржевской апеллирует к общественному мнению, усматривая в требовании Ф.Ф. Комиссаржевского, обращенном к представителям власти, об отобрании у Театра имени В.Ф. Комиссаржевской его наименования, оскорбление театра.

Общее собрание протестует против таких приемов и требует третейского суда между Театром имени В.Ф. Комиссаржевской и бывшим его режиссером Ф.Ф. Комиссаржевским.

В. Сахновский, А. Зонов, Н. Волконский, А. Кторов, Ив. Залесский, С. Виногра-

дов, Л. Анохина, З.Томилина, В. Дженеева, Евг. Корсакова и др.

12

Письмо Ф.Ф. Комиссаржевского О.Д. Каменевой

15 марта 1919 г.

В ответ на Ваше письмо от 21/II

Многоуважаемая Ольга Давыдовна, могу сказать следующее:

Мне очень жаль, что «Театральный отдел, — как Вы пишете — пока еще не прикладывает руки своей к художественной работе театра», помещающегося в Настасьинском переулке, хотя этот театр и действует год под флагом Театрального отдела. И мне очень жаль, что Театральный отдел «поддерживал этот театр», «боясь разрушить единицу, где господствовала рука мастера в течение четырех лет», — *не спрося этого*, как Вы говорите, *мастера* (очевидно подразумевая меня), стоит ли поддерживать с точки зрения этого мастера. Мне думается, что всем ясно, что если *мастер* оставил то, что он мастерил, не по недостатку умения (на то он и «*мастер*»), то значит матерьял был малопригодный именно для *его* манеры мастерства. Следовательно, тут не могло быть и речи о необходимости поддерживать работу именно *этого* мастера.

Если Вы даже изредка заглядываете на спектакли этого театра, то Вы могли видеть, что его направление (театрально-художественное) ничего общего не имеет с моим направлением, и руководитель этого театра идет по пути, который мною отрицается в корне.

Я не «желаю», не «хочу», а категорически требую (и на это мое право) снятия с вышеназванного театра имени моей сестры.

И я, конечно, не согласен ни на какое обсуждение этого вопроса с «заинтересованными лицами».

«Художественный упадок» названного дела ясен каждому зрителю, и тут нечего «обсуждать».

Но я это свое требование мотивирую *совсем не «художественным упадком»*, а тем, что направление этого театра и отношение его к вопросам искусства и театра *совершенно чуждо тем заветам В.Ф. Комиссаржевской*, которые я позволял себе охранять, и считаю, что имею на то полное право, как единственный ее наследник в моральном отношении.

Этот театр искажает творческую физиономию «Комиссаржевской», что не может быть терпимо.

С уважением Ф. Комиссаржевский

В «Вестнике театра» постоянно к моему изумлению печатается моя фамилия, как режиссера, на программах некоторых спектаклей Театра имени В.Ф. Комиссаржевской. Прошу меня не печатать на вышеназванных программах.

13

Заключение специальной комиссии Театрального отдела Наркомпроса
по поводу заявления Ф.Ф. Комиссаржевского

По предложению заведующей Театральным отделом О.Д. Каменевой созванная

для представления своих соображений заведующему Театральным отделом комиссия по поводу заявления Ф.Ф. Комиссаржевского об отнятии у Театра имени В.Ф. Комиссаржевской его наименования пришла к следующему заключению.

1) Вопрос, поднятый Ф.Ф. Комиссаржевским в письме к О.Д. Каменевой и А.В. Луначарскому, частное дело Ф.Ф. Комиссаржевского и Театра имени В.Ф. Комиссаржевской, следовательно, он не подлежит разрешению Театрального Отдела, как учреждения, ведающего государственными интересами.

2) Совершенно недопустимо заявление кого бы то ни было об отобрании художественной марки или художественного значения у коллектива работников искусства, не нарушающих законов профессиональной этики и не делающих ничего позорящего искусство.

3) Театр имени В.Ф. Комиссаржевской, именующийся так со дня своего основания, продолжая ту же работу сценического мастерства в этом году, как и предшествующие четыре года, изменился только в том отношении, что Ф.Ф. Комиссаржевский перестал в нем работать, [что,] очевидно, не может Театр лишить права называться именем В.Ф. Комиссаржевской.

4) Так как имя В.Ф. Комиссаржевской наряду с именами других художников принадлежит обществу, родственные отношения не играют роли в связи с ее именем, во всяком случае, представляется совершенно невозможным утверждать, что художественные заветы В.Ф. Комиссаржевской открыты кому-то одному.

5) Коллектив артистов, создавших в течение пяти лет художественную физиономию Театра имени В.Ф. Комиссаржевской, работал во имя идеи этого Театра и потому имеет основание всемерно противиться посягательству бывшего режиссера театра Ф.Ф. Комиссаржевского на отобрание марки Театра без всякого на то права с его стороны.

6) Театр имени В.Ф. Комиссаржевской имеет законное право сохранить свое название.

14

Письмо Ф.Ф. Комиссаржевского А.В. Луначарскому

Июнь 1919 г.

Анатолий Васильевич,

Пишу Вам, потому что вижу то почти трагическое положение, в котором готов очутиться русский театр вообще, готов очутиться, несмотря на то, что Правительство наше как будто всячески сочувствует его развитию и его выходу на новые пути.

Начну с того, что та борьба, которая ведется сейчас в «департаментах» театрального механизма, если еще не совсем погубила русский театр, то грозит его погубить вскорости. Вы понимаете, о чем я говорю. Провинциальный театр обречен на управление различными смехотворными невеждами, играющими роль щедринских помпадуров, ведущими дело хуже старых шкурников-антрепренеров. А московские же театры — одни под гул борьбы театральных властей живут халтурно-счастливо, пере-

жевая давно изжеванное старье или воскрешая бульварные и солдатские спектакли; другие — редкие — играют все, что попало, по старинке, прилично, даже хорошо благодаря приличной или хорошей (по старой терминологии) труппе, но не имеют никакой физиономии вследствие отсутствия руководящей идеи и художественных руководителей; третьи стараются делать искусство, работая чуть ли не 24 часа в сутки, потому что, чтобы теперь делать искусство, нужно тратить очень много времени и сил и нужно слишком много веры в это искусство и любви к нему; но в этой работе им мешают и тем более мешают, чем эта работа самобытней, чем менее она подходит под всякие ранжиры, тарифы, разные Союзы, Комитеты, Исполкомы; мешают разные контролеры, ничего в искусстве не понимающие, всевозможные разговоры о «пролетарском» и непролетарском искусстве лиц, которые, я совершенно убежден в этом, сами не очень-то понимают, что такое «пролетарское» и что такое «буржуазное» искусство и что такое вообще художественное творчество.

В то время как в провинции платят актерам много (8000 р. в месяц и более), в столице урезают оклады, до сих пор Союзы не проводят новых ставок, заставляют актеров халтурить, без чего они, конечно, жить не могут, но что ведет сцену к безобразию или заставляет их бежать из Москвы.

Аппарат, который должен был бы от Правительства регулировать театральную жизнь и заботиться о театрах, не только не налажен, но даже разлажен.

И при этих условиях еще говорят о национализации театров или централизации управления театрами в этом разлаженном аппарате.

Проработав два истекших сезона, я все это испытал на себе. Работая, как вол, создал после еще мартовской Революции⁵¹ два театра своими руками и знаю, как я отвоёвывал каждую пядь того пути, по которому шел. Борьба эта стоила мне очень много душевных страданий и мгновений желания бросить совсем театр, а о физических для меня от нее результатах я уже не говорю.

Может быть, этот мой путь кому-нибудь не нравится, но это еще не значит, что он — путь не художественный, и, главное, не значит, что путь этот короткий. Этот путь очень большой по всем своим результатам, и количественным, и качественным. Но такие мои достижения не оградили меня от удовольствия быть выставленным коллективом труппы из того театра, который я создал (Советская опера⁵²) и не оградили и другой мой театр от того, что он теперь остается без помещения, ибо обещанное нам помещение (театр Незлобина⁵³) остается за Незлобиным⁵⁴, потому что коллектив поднял на ноги разные Союзы и Комитеты, потому что он умеет толкаться, куда надо⁵⁵, и, когда надо, прикрываться той работой, которую у них когда-то я сделал, и которого они также выставили, как выставил меня коллектив театра МСРД. Тогда выставили, тогда вешали на мою шею за мое «новаторство» вместе с бутербродными рецензентами всех дохлых кошек, а теперь говорят: «мы художественны: из нашего театра вышли Вера Комиссаржевская⁵⁶, Ф. Комиссаржевский, у нас шел „Фауст“ Гете⁵⁷, Мольер⁵⁸, Гоцци⁵⁹». Да и Гете, и Мольера, и Гоцци ставил я у них, в то время когда господина Незлобина от этого тошнило⁶⁰. Но не г-н Незлобин «сделал» меня, а я его сделал в Москве. Я же вышел не из его театра, а из театра моей сестры, которую также сделал

не Незлобин, как всем известно.

Я не претендую на Незлобинский театр, не собираюсь никого, как говорят, вышибать, но мне было обещано, а я обещал своим товарищам, и вот теперь я у разбитого корыта. И вот это — оценка моего труда, моих сил, положенных на создание театра в Новой России.

Мой труд оценен тем, что я остался у разбитого корыта, на меня все «Союзы», особенно «Работники искусства», льют без конца помои; меня ругает ТЕО, ссылаясь при этом на Вас; мое имя треплется с разными симпатичными эпитетами на всех заседаниях. А выставившие меня коллективы явных упадочников и, простите, бездарностей возносятся до небес, и перед ними расшаркиваются. Жалкие остатки Зиминской труппы, которая и в полном своем составе состояла почти вся из купеческих лакеев, берутся под покровительство ТЕО Народного Комиссариата Просвещения (просвещения!). Театр «имени» моей сестры, которое мне бесконечно дорого, после того, как я ушел из театра, убедившись в его полной неспособности художественно работать в том составе актеров и режиссеров, которые там имелись, после того, как этот коллектив безобразно стал относиться к дорогой для меня идее, вложенной в этот театр, после того, как этот театр пошел по совсем ложному пути, ничего не имеющему общего с именем моей сестры, — берется под покровительство Наркомпроса. Причем все мои просьбы и даже требования о снятии с этого театра имени моей сестры, на которое я *имею* право, остаются тщетными. Потому что то некогда этим заняться (некогда!), то что-то написал в защиту необходимости оставления за театром имени «Комиссаржевской» Мейерхольд! Тот Мейерхольд, с которым разошлась Вера Федоровна из-за решительного расхождения во взглядах на искусство, Мейерхольд, который никогда не ценил и не понимал ни самой Комиссаржевской, ни ее идеалов. Почему в таком случае по этому поводу было бы не запросить Короля Сиамского или первого встречного?

С развалинами Зиминской оперы заключаются контракты и для них хотят взять у ХСПРО Солодовниковский театр ⁶¹ в то время, когда у ХСПРО и Отдела Государственных театров есть прекрасная идея дать это помещение дирекции Большого театра для филиальных спектаклей колоссальной и мало использованной труппы Большого театра, для концертов лучшего в мире оркестра Большого театра, для детских спектаклей Малого театра; отнять Солодовниковский театр лишь для того, чтобы отнять! Только так можно объяснить эту затею.

С несколькими человеками, вторыми или третьими актерами бывш. театра «имени Комиссаржевской», открывают «Дворец Октябрьской Революции», готовят «Лиру», ставят в стиле солдатского театра «Стеньку Разина» и в заключение показывают во славу Революции проваливающуюся с треском благоглупость под названием «Карманьола» ⁶² и какие-то декадентские литературные вечера, посвященные Пушкину, потому что никто ничего не может сыграть и ничего нельзя поставить.

Поддерживают как заслуженный перед лицом искусства коллектив незлобинцев!

И в то же время стараются свести на нет все то, что действительно сделано за это время в театре, и порочат, уничтожают всех тех, которые это «что-то» сделали.

Единственный человек от театральной власти, который работал на пользу театра,

Малиновская⁶³, благодаря которой, говорю это совершенно сознательно, основываясь на опыте, продолжает существовать Художественный театр, благодаря которой была Советская опера со всеми ее достижениями, благодаря которой только и работал мой, столь ненавидимый театр ХПСРО и его студия⁶⁴, благодаря которой сможет воскреснуть хотя и не любимый мною, но все же что-то говорящий театр Таирова, благодаря которой буквально физически и материально существует большинство московских актеров, которая со свойственной ей чуткостью и человечностью не дала уничтожить государственные театры Москвы и привела их к тому, что они приняли Вами назначенную Дирекцию и готовы выполнять новый и обширный план художественной работы на будущий год, — ее чуть ли не сживают со света и заставляют подавать в отставку⁶⁵. А ее отставка (ведь «людей театра» нет) это трагедия московских театров. Я не думаю, чтобы ей самой было бы очень весело и интересно работать в театрах при создавшихся условиях, особенно тогда, когда для нее везде — целые поля деятельности. Но уходить она не должна. А чтобы не было ухода, надо дать ей возможность работать, а не бегать целый день по заседаниям и собраниям, обороняться, оборонять актеров, защищаться от кляуз и всего подобного. Ведь на это уходит 99% времени. В Большом театре задуман грандиозный план работ. Привлечены новые артисты, новые режиссеры, будут, вероятно, новые музыканты. Многое обновляется, многое делается заново, как в опере, так и балете, открывается филиальный театр для новых работ и опытов⁶⁶.

И я спрашиваю, для чего все это делается сейчас? Что ждет театр при наличных условиях?

Работать впустую никому из сознательных людей не интересно. И пока идет борьба, работа стоит, и к началу сезона не будет ничего.

Я прекрасно понимаю, Анатолий Васильевич, что Вы сейчас отвлечены другой работой, важной, и не имеете времени, но я все-таки, если Вы не думаете закрыть театры, а развалившиеся театры Вы как художник и как общественный деятель, понимающий все громадное значение театра, закроете, — я все-таки призываю Вас отдать часть Вашего времени театру и решительно сделать то, что Вы найдете нужным.

Подобное же неблагоприятное, Вы это сам понимаете, в отделах музыкальном и художественном не грозит теми следствиями, которыми оно грозит в Театральном Управлении. То искусство есть преимущественно искусство личностей, а театр — искусство коллективное. Театральные коллективы, старые, достойные, нужно хранить, а новые создавать; руководителей почти нет в театрах, и промедление здесь в организации русского театра — смерти театра подобно.

Ф. Комиссаржевский

КОММЕНТАРИИ

Вступительная статья

- 1 *Марков П.А.* Книга воспоминаний. М., 1983. С. 133.
- 2 *Ильинский И.В.* Сам о себе. М., 1961. С. 72.
- 3 *Марков П.А.* Книга воспоминаний. М., 1983. С. 129.

- 4 Хроника // Рампа и жизнь. 1918, № 34–38. 8 сентября (26 августа). С. 13.
- 5 Театр имени В.Ф. Комиссаржевской: Беседа с *В.Г. Сахновским* // Театральный курьер. 1918. № 2. 18 сентября. С. 4.
- 6 *Сахновский В.Г.* Автобиография // Актеры и режиссеры. М., 1928. С. 58–59.
- 7 *Сахновский В.Г.* Работа режиссера. М., 1937. С. 138–139.

1

Письма Ф.Ф. Комиссаржевского В.Г. Сахновскому публикуются по оригиналам, хранящимся в фонде В.Г. Сахновского (Музей МХАТ. Фонд В.Г. Сахновского. № 8495–8503).

- 8 Судя по всему, материальное положение В.Г. Сахновского в эти годы было шатким, и режиссер был вынужден преподавать в гимназии Колдаковой, Народном университете им. Шанявского, Реальном училище Н.Г. Баженова.
- 9 «Голос Москвы» — ежедневная политическая газета, центральный орган «Союза 17 октября». За ней закрепилась репутация «масонской». Выходила в Москве с 23 декабря 1906 по июнь 1915 г. Издатель и редактор — А.И. Гучков.
- 10 «Русское слово» — ежедневная газета либерального направления. Выходила в Москве с 1895 по 1918 г. Издатели: А.А. Александров (1895–1897), И.Д. Сытин (1897–1905), далее — товарищество «И.Д. Сытин и К^о». До 1897 г. газета влачила жалкое существование. И.Д. Сытин поставил газету на широкую ногу, превратил ее в крупное капиталистическое предприятие. Активное участие в ней принимали видные литераторы А.В. Амфитеатов и В.М. Дорошевич (с 1902 г. — фактический редактор). Объявления, занимавшие 2–3 полосы в каждом номере, составляли основной источник дохода газеты (до 2 млн руб. в год). «Русское слово» называли «газетным левиафаном» и «фабрикой новостей». Тираж ее с 13 200 экз. в конце XIX в. вырос до 117 тыс. экз. в 1904 и 739 тыс. в 1916 г.

В выпуске от 28 июня 1915 г. (№ 148) было помещено объявление о том, что Сценическая студия Ф.Ф. Комиссаржевского проводит приемные экзамены с 28 августа по 15 сентября в помещении Театра им. В.Ф. Комиссаржевской (Настасьинский пер. д. 5).

- 11 *Варапаев Дмитрий Дмитриевич* (1878–1942) — живописец и график, сын и наследник Варапаева Дмитрия А. (?–1890), соучредителя товарищества «И.Д. Сытин и К^о», которое с 1905 г. являлось издателем газеты «Русское слово».
- 12 *Яблоновский (Потресов) Сергей Викторович* (1870–1953) — журналист, театральный критик. С 1901 по 1918 г. — редактор газеты «Русское слово». После революции жил во Франции.
- 13 *Вознесенский Александр Николаевич* (1879–1937?) — поэт, беллетрист, театральный деятель. Учился на юридическом факультете Московского университета (1897–1902). В 1904 г. сотрудничал в нелегальной эсеровской печати. В 1909–1913 гг. редактировал журнал «Вестник права и нотариата». В 1912–15 гг. — редактор-издатель журнала «Маски», где печатал театроведческие статьи. После Февральской революции комиссар Временного правительства в московском градоначальстве. Событиям этого времени посвящены его мемуары «Москва в 1917 году» (М.; Л., 1928).
- 14 *Достоевский Федор Федорович* (1871–1921) — сын писателя. В справочнике «Вся Москва» за 1916 г. его адрес обозначен так: «Ходынкское поле скачки Казн. Имп. Моск. Скакового об-ва».

- 15 Постановка не была осуществлена.
- 16 Премьера «Выбора невесты» по Э.-Т.-А. Гофману состоялась 31 октября 1915 г. Режиссеры — Ф.Ф. Комиссаржевский и В.Г. Сахновский. Декорации — И.С. Федотов. Костюмы — С.И. Казаков.
- 17 Ф.Ф. Комиссаржевский приступал к постановке оперы «Князь Игорь» А.П. Бородина в Оперном театре С.И. Зимина, премьера состоялась 1 сентября 1915 г.
- 18 Премьерой пьесы Ф.К. Сологуба «Ночные пляски» Театр им. В.Ф. Комиссаржевской открыл сезон 1 октября 1915 г. Режиссеры — Ф.Ф. Комиссаржевский и А.П. Зонов. Декорации — Ю.П. Анненков. Костюмы — С.И. Казаков. Музыка — Е.О. Гунст.
- 19 *Аверченко Аркадий Тимофеевич* (1881–1925) — прозаик, драматург, театральный критик. Его комические и сатирические миниатюры пользовались популярностью в 1910-е гг.
- 20 *Серова Галина Ивановна* — актриса Театра им. В.Ф. Комиссаржевской.

2

- 21 *Леля — Елена Аркадьевна Акопиан* — актриса Театра им. В.Ф. Комиссаржевской, жена Ф.Ф. Комиссаржевского, затем Н.Ф. Балиева
- 22 «Яр», ресторан, открыт в 1826 г. московским мещанином французского происхождения Транкилем Ярдом на углу Кузнецкого моста и Неглинной. Позднее перенесен в Петровский парк, место излюбленных загородных гуляний. Главной приманкой были цыганские хоры. В 1872 г. хозяином стал московский купец Ф.И. Аксенов. Программа составлялась по принципу спектакля. Среди пестрого состава участников были оперные певцы, шансонетки, куплетисты, танцовщики, акробаты, иллюзионисты, эксцентрики и др.
- 23 «Эрмитаж» («Новый Эрмитаж») — увеселительный сад в Москве в Каретном ряду. Открыт в 1894 г. Я.В. Шукиным. В закрытом театре шли оперетты, на эстраде выступали рассказчики, фокусники, дрессировщики, акробаты, танцовщики. В первом же сезоне состоялись гастролы знаменитого итальянского трагика Э. Росси.

3

- 24 Выбор был остановлен на «Майской ночи, или Утопленице» по Гоголю, премьера которой состоялась 8 декабря 1915 г. Режиссеры — Ф.Ф. Комиссаржевский и А.П. Зонов. Художник — И.А. Малютин.
- 25 Ф.Ф. Комиссаржевский имеет в виду драматическую сцену Н.В. Гоголя «Отрывок» (1842), которая вошла в репертуар под названием «Собачкин» по имени центрального персонажа.
- 26 4 и 5-я постановки сезона 1915/16 г. (*Достоевский* и «*Фауст*») осуществлены не были.

5

- 27 *Дранков Александр (Абрам) Осипович* (1880–1949) — фотограф, оператор, кинопредприниматель. Выпустил первый русский игровой фильм «Стенька Разин» (1908). Благодаря энергии и предприимчивости снял уникальные документальные фильмы (например, хронику с Л.Н. Толстым), привлек к работе в кино крупных деятелей театра, но и приобрел печальную известность своей беспардонностью, авантюризмом и моральной нечистоплотностью. Игровые фильмы, выпущенные Дранковым, почти всегда носили отпечаток бульварщины. В 1920 г. эмигрировал. Закончил дни фотографом в Сан-Франциско.

Здесь речь идет о съемках детективной драмы «В красе ее был смерти яд» (другие названия: «Мандрагора, или Корень зла», «Женщина зла»), где Ф.Ф. Комиссаржевский выступал как сценарист и режиссер. Сообщено Р. Янгировым.

- 28 *Брешко-Брешковская (Веризо) Екатерина Константиновна* (1844–1934) — одна из организаторов и лидер партии эсеров, «бабушка русской революции». В революционном движении с начала 1870-х гг. В 1874–1896 гг. — в тюрьме, на каторге и в ссылке. С 1919 г. — в эмиграции. Активно сотрудничала с Временным правительством, была неофициальным консультантом по кадрам у Керенского, призывала к активному продолжению войны с Германией.
- 29 Имеется в виду газета «Новая жизнь», которая выходила с 18 апреля 1917 по 16 июля 1918 г. Учреждена группой литераторов, объединившихся вокруг журнала «Летопись», издававшегося М. Горьким в 1915–1917 гг. Не являясь узкопартийной газетой, «Новая жизнь» выражала взгляды одного из левых течений социалистически настроенной интеллигенции. Выступала против империалистической войны, за скорейший мир без аннексий и контрибуций, отвергала возможность социалистической революции в России.

6

- 30 Сезон 1917/18 г. Театр им. В.Ф. Комиссаржевской открыл 17 сентября спектаклем «Пан» Ш. Ван Лерберга. Режиссеры — Ф.Ф. Комиссаржевский и В.Г. Сахновский. Художник — И.А. Малютин. Музыка — А.И. Канкарович.
- 31 *Игнатов Сергей Сергеевич* (1887–1957) — историк театра, критик. Окончил Московский университет (1913, романо-германское отделение историко-филологического факультета). Литературную деятельность начал в 1913 г. С 1921 по 1925 г. — заведующий литературной частью Камерного театра. Преподавал в театрах (им. Вс. Мейерхольда и др.)
- 32 *Свищев Павел Тихонович* — актер, помощник режиссера Театра им. В.Ф. Комиссаржевской. Последние сведения о нем — руководитель школьного драматического кружка во второй половине 1930-х гг. Первый театральный учитель В.А. Этуша.
- 33 *Шаломытова Антонина Михайловна* (1884–1957) — артистка балета, педагог. Будучи солисткой Большого театра, училась на драматических курсах Малого театра. Преподавала сценическое движение в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской, Камерном театре, ГОСЕТе, Театре Революции, МХАТе. С 1933 г. преподавала в ЦЕТЕТИСе (ныне РАТИ/ГИТИС), с 1935 г. преподавала в Театральном училище им. Щепкина, в Школе-Студии МХАТ им. Немировича-Данченко (1943–1957).
- 34 *Певцов Илларион Николаевич* (1879–1934) — актер. В 1902 г. окончил актерские классы Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества. С 1902 по 1905 г. играл в труппе «Товарищества новой драмы» под руководством Вс.Э. Мейерхольда (Херсон, Тифлис), в 1905 г. — в Театре-студии на Поварской, затем в Костроме, Тифлисе и др. С 1913 по 1915 г. — в труппе Н.Н. Синельникова в Харькове. С 1915 по 1920 г. — в Московском драматическом театре.

7

- 35 *Оса* — город в 146 км. от Перми.
- 36 Вызовы в Москву были связаны с реорганизацией Оперного театра Зимина в театр Совета рабочих депутатов (СРД). В письме Е.К. Малиновской от 4 июня 1917 г. Комиссаржевский писал: «Ваше письмо до меня еще не дошло, а телеграмму сегодня получил и порадовался, что дело подходит к концу. Как только смогу, сейчас же приеду на несколько дней в Москву. Совсем приехать, чтобы не уезжать, не смогу, ибо связан здесь контрактом до конца июля. Читал, кроме того, в газетах („Раннее утро“) всякие нелепости про наше будущее дело.

Считал бы необходимым дать в газете сведения, проредактированные всеми Вами, ибо те сведения, которые появились, могут дать совершенно нежелательный результат и вызвать всякие инциденты и в настоящем, и будущем. Во 1-х, я читал, что будто бы артисты „отказались перед Зиминим служить у него“. Из этого вытекает для моих товарищей то, что Зимин может требовать с них неустойку, или пытаться требовать. Во всяком случае, такая редакция может бросить на моих товарищей тень. Во 2-х, в другой газете я читаю: „г. Станиславский предложил СРД, чтобы молодые артисты театра Зимина работали под руководством режиссеров его Студии, а последними репетициями их будет руководить он лично“. Что это значит? Стремление Художественного театра к художественно-театральной диктатуре в г. Москве на буржуазно-натуралистической платформе распространится и на театр СРД? Или мои товарищи не имеют *собственной* художественной платформы и желают сделаться оперным „филиальным отделением“ Художественного театра? Может быть, и в театре СРД на программах будет стоять пресловутый штамп МХТ? Может быть, театр СРД должен будет принять „систему“ игры Художественного театра? Может быть, театр СРД должен будет принять метод постановки Художественного театра? Если „последними репетициями будет руководить лично“ К.С. Станиславский, то это будет так. Значит, театр СРД не явится, в художественном смысле, революционным театром, не будет искать новых путей и методов работы, а желает забраться в спокойную, штампованную, признанную и высочайше одобренную буржуазными зрителями старую [нрзб.] форму. Я не знаю, как думают мои товарищи об этом всем, но я думаю, что если прочитанная мною заметка правдива, то лучше назвать театр не театром СРД, не театром демократическим, а оперной студией при Художественном театре, и тогда вряд ли было бы удобно СРД стоять во главе такого буржуазного и косного (это мое личное мнение, за которое я один и отвечаю!) учреждения. Я отношусь с уважением и даже с любовью к К.С. Станиславскому, но совершенно не могу подписаться ни под его „системой“, вредной для оперы, на мой взгляд, ни под тем, как ставятся пьесы в Художественном театре, ни под многими из пьес, которые там ставятся („Осенние скрипки“, „Будет радость“ и т.д.). И поэтому не считаю возможным, чтобы „молодые артисты театра Зимина работали под руководством режиссеров его Студии“, если мне придется также работать с этими артистами в театре СРД. — Я считаю, что русский театр, в идейном его смысле, ушел далеко вперед Художественного театра...» (РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Ед. хр. 41. Л. 1–3).

- 37 *Катык (татар.)* — в Крыму, овечий айран; овечьё молоко варят и пахтают масло, а пахта- нье квасят в катык.
- 38 *Томилина Зинаида Клавдиевна* (1893–1976) — актриса театра им. В.Ф. Комиссаржевской. Жена В.Г. Сахновского с 1918 г.
- 39 *Комиссаржевская (Антонова) Анфиса Ивановна* — актриса Театра им. В.Ф. Комиссаржев- ской, первая жена Ф.Ф. Комиссаржевского.
- 40 *Дженеева Вера Викторовна* (1890–1972) — актриса. В Курске закончила Мариинскую гимназию с золотой медалью (1906). Училась на математическом отделении Московских высших женских курсов. Осенью 1909 г. поступила на Курсы драмы А.И. Адашева. На сле- дующий год поступила в только открывшуюся студию Ф.Ф. Комиссаржевского и К.В. Бра- вича и некоторое время училась в двух учебных заведениях. По ее учебным ролям можно составить представление о репертуарных интересах Студии: Майя («Когда мы, мертвые,

пробуждается Г. Ибсена), Саша («Иванов» А.П. Чехова), Ирина («Три сестры» А.П. Чехова), Вера («Месяц в деревне» И.С. Тургенева), Марина Мнишек («Борис Годунов» А.С. Пушкина), Клеопатра («Цезарь и Клеопатра» Б. Шоу), Хильда («Строитель Сольнес» Г. Ибсена), Оль-Оль («Дни нашей жизни» Л.Н. Андреева), Бронка («Снег» С. Пшибышевского). После окончания Студии (1912) была приглашена Ф.Ф. Комиссаржевским в театр Незлобина, где проработала два сезона (1912/13, 1913/14) и сыграла Скирину («Принцесса Турандот» К. Гоцци), принимала участие в «Фаусте» Гете (служанка, ведьма). С 1914 по 1919 г. в Театре имени В.Ф. Комиссаржевской, где была активно занята в репертуаре, постепенно переходя на ведущие роли. Сыграла в фильме Я.А. Протазанова «Отец Сергей» (1918). С 1919 по 1921 г. в Показательном театре. В 1919 г. вышла замуж за революционера и государственного деятеля Л.М. Карахана, впоследствии репрессированного. Рано покинула сцену в силу семейных обстоятельств. Сообщено И.Л. Карахан.

41 Предсказание Комиссаржевского сбылось. У Сахновского установились дружеские отношения с Дженеевой, которые сохранялись до самой смерти режиссера.

42 Т.е. А.О. Дранков.

9

43 Премьера «Безрассудство и Счастье» по Бальзаку (инсценировка В.Г. Сахновского) состоялась 25 февраля 1917 г. Режиссеры — Ф.Ф. Комиссаржевский и В.Г. Сахновский. Художник — И.С. Федотов.

44 Премьера «Лизистраты» Аристофана-Гофмансталя состоялась 18 декабря 1917 г. Режиссер и художник — Ф.Ф. Комиссаржевский. Музыка — А. Канкарович.

45 *Виноградов Сергей Леонидович* — актер, пианист, концертмейстер. В Театре им. В.Ф. Комиссаржевской с 1916 г., затем в Показательном театре.

46 *Чистякова Мария Михайловна* — актриса. Принимала участие в спектакле «Лизистрата» (Театр им. В.Ф. Комиссаржевской). Играла в провинции.

47 *Зон Борис Вольфович* (1898–1966) — актер, режиссер, педагог. Учился в студии при Театре им. В.Ф. Комиссаржевской, с 1917 г. актер этого театра. Впоследствии — крупный деятель детского театра.

48 Премьера «Лулу» Ф. Ведекинда состоялась 10 сентября 1918 г. Режиссер — В.Г. Сахновский. Художник — Ю.П. Анненков. Музыка — В.Г. Эренберг.

10

Письмо Ф.Ф. Комиссаржевского О.Д. Каменевої от 2 января 1919 г.

Автограф // Музей МХАТ. Фонд В.Г. Сахновского. № 8641.

Из текста резолюции общего собрания художественного коллектива Театра имени В.Ф. Комиссаржевской, состоявшегося 6 марта 1919 г., становится ясным, каким образом письмо Ф.Ф. Комиссаржевского О.Д. Каменевої оказалось в личном архиве Сахновского: было передано Театральным отделом «для сведения».

49 *Каменева (наст. фам. Розенфельд, урожд. Бронштейн) Ольга Давыдовна* (1883–1941) — заведующая ТЕО Наркомпроса с момента организации по июль 1919 г., позже заведовала художественно-просветительским подотделом Московского отдела народного образования (МОНО), сестра Л.Д.Троцкого и жена Л.Б. Каменева.

- 50 После ухода Ф.Ф. Комиссаржевского состоялась премьера «Лулу» Ф. Ведекинда (10 сентября 1918 г.) в постановке В.Г. Сахновского и оформлении Ю.П. Анненкова. В переписке с Сахновским Комиссаржевский, признавая важность постановки пьесы Ведекинда, высказывал лишь сомнения по поводу ее возможности с нынешним составом труппы. Также был показан на сцене Введенского народного дома «Стенька Разин» В.В. Каменского в постановке В.Г. Сахновского и А.П. Зюнова с участием группы актеров Театра им. В.Ф. Комиссаржевской, а также артистов Художественного и Камерного театров (А.Г. Коонен, Н.А. Знаменский и др.) — 6 и 7 ноября 1918 г.

11

Резолюция общего собрания художественного коллектива Театра имени В.Ф. Комиссаржевской, состоявшегося 6 марта 1919 г.

Маш. подписанный текст. — ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 24. Д. 39. Л. 27–28.

12

Письмо Ф.Ф. Комиссаржевского О.Д. Каменевой от 15 марта 1919 г.

Маш. подписанный текст. — ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 24. Д. 39. Л. 29–31.

13

Заключение специальной комиссии Театрального отдела Наркомпроса по поводу заявления Ф.Ф. Комиссаржевского

Б.д. [1919] Маш. копия. — ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 24. Д. 39. Л. 32.

14

Письмо Ф.Ф. Комиссаржевского А.В. Луначарскому

Заверенная маш. копия. Июнь 1919 г. Москва. — РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Ед. хр. 128. Л. 1–3. Опубликовано: Корнакова М. «...Заставляют бежать из Москвы» // Экран и сцена. 1992. № 23. 4–11 июня. С. 8–9.

Убийственная оценка вмешательства новой власти в театральное дело, которая содержится в этом письме, еще не значит, что Ф.Ф. Комиссаржевский был против вмешательства власти как такового. Еще недавно, сразу после Февральской революции, он корил правительство за пассивность и требовал радикальных действий: «Долой и старое театральное правительство. Я не понимаю, как это возможно, что во главе бывших казенных театров сейчас опять поставлены те же лица, которые довели эти театры до состояния чиновничьей конторы и полного морального упадка, лица представляющие собой типичных прислужников и охранителей старого всероссийского режима» (*Комиссаржевский Ф. А воз и ныне там...* (Письмо в редакцию) // Театр и искусство. 1917. № 12. 19 марта. С. 214).

- 51 Имеется в виду Февральская революция 1917 г.
- 52 *Оперный театр Зимина* в 1917 г. стал государственным и был преобразован в Советскую оперу, который несколько раз менял название: Театр оперы Московского совета рабочих депутатов (МСРД), Театр Совета, Театр советской оперы, Малая государственная опера, Музыкальная драма и др. Ф.Ф. Комиссаржевский возглавлял труппу в пору Советской оперы, которая открылась 3 сентября 1917 г. спектаклем «Золотой петушок» Н.А. Римского-Корсакова. Режиссер — Ф.Ф. Комиссаржевский. Художник — И.А. Малютин.
- 53 *Театр Незлобина* находился в здании на Театральной площади, где в 1920–1930-е гг. работал МХАТ Второй, а ныне работает Российский академический молодежный театр.

- 54 *Незлобин Константин Николаевич* (1857–1930) — антрепренер, режиссер, актер. Держал антрепризы в Харькове, Риге, Вильно, Новочеркасске, в 1909–1917 гг. в Москве. После революции работал в русских труппах Прибалтики.
- 55 *Театр Незлобина* до революции один из крупнейших частных театров Москвы, в 1917 г. был преобразован в товарищество актеров, которое просуществовало до 1922 г.
- 56 В.Ф. Комиссаржевская выступала в труппе Незлобина с 1894 по 1896 г. (Вильно).
- 57 Премьера первой части трагедии *И.-В. Гете «Фауст»* в переводе Ф.Ф. Комиссаржевского и В.Т. Зенкевича в Театре Незлобина состоялась 5 сентября 1912 г. Режиссер — Ф.Ф. Комиссаржевский.
- 58 Премьера пьесы *Ж.-Б. Мольера «Мещанин во дворянстве»* в Театре Незлобина состоялась 1 сентября 1911 г. Режиссер — Ф.Ф. Комиссаржевский. Художник — Н.Н. Сапунов.
- 59 Премьера «*Принцессы Турандот*» *К. Гоцци* в пер. с итальянского А.С. Вознесенского (Бродского), Пролог в пер. В.Т. Зенкевича в Театре Незлобина состоялась 23 октября 1912 г. Режиссер — Ф.Ф. Комиссаржевский. Художник — Н.Н. Сапунов.
- 60 О своей работе с К.Н. Незлобиным Ф.Ф. Комиссаржевский так отзывался в письме к Ю.Д. Беляеву от 7 октября 1911 г.: «Из-за каждой репетиции приходится вести с „самим“ бесконечные разговоры, спорить, настаивать. Одним словом, здорово надоел мне сей мужчина со своим самодурством и жадностью к благам, приносимым кассой. Любовь его к искусству только притворство: и невинность хочется соблудить, и капитал приобрести» (РИИ. Кабинет рукописных материалов. Ф. 1. Оп.1. Ед. хр.95. Л. 52. Цит. по: *Корнакова М.* «... Заставляют бежать из Москвы» // Экран и сцена. 1992. № 23. 4–11 июня. С. 8).
- 61 *Театр Солодовникова* — В 1896 г. предприниматель Г.Г. Солодовников по адресу Большая Дмитровка, дом 6 построил по проекту архитектора К.В. Тверского театральное здание, в котором по 1903 год выступала Частная опера С.И. Мамонтова. В 1903–1907 гг. его арендовало Товарищество русской частной оперы под руководством М.Н. Кожевникова. Потом здесь обосновался Оперный театр Зимина (1908–1917), который в различных модификациях (Малая государственная опера, Театр МРД, Сводная опера Зимина) продолжал выступать вплоть до 1924 г. Затем помещение было передано Большому театру под филиал. С 1961 г. в этом здании находится Театр оперетты.
- 62 Весной 1919 г. в Зеркальном театре «Эрмитаж» ТЕО Наркомпроса открыл *Дворец Октябрьской революции* как показательное театральное учреждение. Предполагалось, что художественное руководство будет принадлежать Вс. Э. Мейерхольду и В.Г. Сахновскому. Дворец открылся 25 мая 1919 г. возобновлением спектакля «*Стенька Разин*» *В.В. Каменского*, поставленного В.Г. Сахновским и А.П. Зоновым к первой годовщине революции на сцене Введенского народного дома (6 и 7 ноября 1918 г.). «*Карманьола*» *Г. Чулкова* (по драме *Поля Эрвье*) в постановке А.П. Зоннова и О.П. Жданова, в оформлении В.П. Комарденкова была показана 3 июля 1919 года. И тот, и другой спектакль потерпели фиаско. Труппа была распущена. «Дворец Октябрьской революции» был переименован в «Сад трех театров», а затем в Показательный театр. Также газеты сообщали, что Мейерхольд и Сахновский спешно готовят постановку «*Короля Лиры*», которая так и не была осуществлена. Вероятно, особое ожесточение в оценке Комиссаржевского вносил сам факт сотрудничества Сахновского с Мейерхольдом, отношение к которому сформировалось еще во времена театра В.Ф. Комиссаржевской.

- 63 *Малиновская Елена Константиновна* (1875–1942) — общественный и театральный деятель. После Февральской революции организовала и возглавила художественно-просветительный отдел Моссовета. После Октябрьской революции — комиссар московских театров, с 1918 г. — управляющая московскими государственными академическими театрами. В 1919–1920 гг. — член дирекции, в 1920–1924, 1930–1935 гг. — директор Большого театра.
- 64 1 сентября 1918 г. Художественно-просветительный союз рабочих организаций (*ХПСРО*) открыл прием в студию на драматический, оперный и балетный отделы. Руководство студией было поручено Ф.Ф. Комиссаржевскому. 28 ноября 1918 года Театр-студия ХСПРО дал первый спектакль в помещении Театра бывш. Зон (Садово-Триумфальная) оперой В.-А. Моцарта «Похищение из гарема» («Бельмонт и Констанца, или Похищение из сераля»). Комиссаржевский стремился к созданию «синтетического театра», объединяющего оперу, драму и балет. Затем последовали «Моцарт и Сальери» А.С. Пушкина, «Буря» В. Шекспира, «Брак по принуждению» Ж.-Б. Мольера, «Паяцы» Р. Леонкавалло, «Виндзорские проказницы» О. Николаи, «Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха, «Любовь в полях» Х.В. Глюка. Просуществовал до мая 1919 г.
- 65 В другой копии письма Ф.Ф. Комиссаржевского содержится рукописная приписка, сделанная рукой Е.К. Малиновской: «Справка: В театральном отделе Наркомпроса сидела О.Д. Каменева, снятая вскоре по постановлению специальной комиссии, обследовавшей ее работу. Но по настоянию той же комиссии была снята и Е.К. Малиновская с должности заведующей отделом Московских государственных театров. Через 2 месяца она была восстановлена». — РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Ед. хр. 303.
- 66 В реорганизации Большого театра основные надежды Е.К. Малиновская связывала с Ф.Ф. Комиссаржевским, который в начале апреля 1919 г. вошел в состав дирекции Большого театра наряду Э.А. Купером, Вл.И. Немировичем-Данченко, Ф.И. Шаляпиным, Л.В. Собиновым. П.А. Марков свидетельствовал: «Малиновская мечтала о его [Большого театра] художественной реорганизации, которую неизменно связывала с именем Комиссаржевского, основываясь на его реформаторской деятельности в Опере Зимина. Его воспитанниками из театра ХСПРО она пополнила труппу. Месяц за месяцем, год за годом ждала она его возвращения. Его невозвращенство, несмотря на его постоянные обещания (которыми она делилась с неожиданной для такой хозяйственной женщины какой-то особой надеждой), больно ее ранило» (*Марков П.А.* Книга воспоминаний. М., 1983. С. 141).

В.Г. САХНОВСКИЙ О ВС.Э. МЕЙЕРХОЛЬДЕ

*Публикация, вступительная статья и комментарии
В.В. Иванова*

На протяжении 1920-х гг. Мейерхольд был настойчивой, можно сказать, неотвязной темой для В.Г. Сахновского. Причиной тому не только масштаб мейерхольдовского таланта и общность истоков, но и романтическое упоение стихией, анализу поддающейся. В каком-то смысле Сахновский видел в искусстве Мейерхольда инобытие того театра, который и сам исповедовал.

В «Театральном скитальчестве» Мейерхольд возникает не только в парадоксальном «Некрологе». В «Натуре и технике» материализуется фигура, «похожая на Мейерхольда или на какую-то птицу», чьи дьявольские искушения неуловимо переходят в противостояние дьявольскому «раздрызгу» современного театра.

С одной стороны, страстно проживая спектакли во всех формальных подробностях, Сахновский находил в них глубокие коллизии художественной личности, связанные с последними вопросами бытия. С другой — воспринимал их как письма, в которых можно провидеть будущее русского театра, а иногда и России.

Сахновскому органически претил всякого рода объективизм, трезвость взгляда, взвешенность оценок. Личная потрясенность для него была мерой истины. Но его субъективность самозабвенна, направлена на всеобщее и универсальное.

Мейерхольдовская постановка «Леса» (премьера — 19 января 1924 г.) буквально взорвала театральную Москву. Посыпались рецензии восторженные и возмущенные. За ними последовали обсуждения и диспуты. Театральная секция Российской Академии Художественных наук, объединившая группу критиков «московской» школы, провела 18 февраля 1924 г. обсуждение, стенограмма которого, к сожалению, не сохранилась. Представление о характере дискуссии дает развернутый отчет под названием «Вариации Островского», опубликованный в «Еженедельнике Академических театров».

В этом отчете не детализируется полемика Мейерхольда с Сахновским, хотя очевидно, что столкновение приобрело ожесточенный характер. П.А. Марков уже спустя много лет вспоминал «яростно оспаривающих друг друга Мейерхольда и Сахновского»¹. Предстоял новый диспут о «Лесе», организацию которого взял на себя Театр им. Мейерхольда. Сам Сахновский в желании доспорить набрасывает заметки (Музей МХАТ. Фонд В.Г. Сахновского. № 8061), в которых абзацы и фразы чередуются с отдельными словами, иногда недописанными. Подчас поверх текста вписываются фрагменты фраз, уже другим пером.

Диспут состоялся 21 апреля 1924 г. Материалы его были опубликованы ². В новое выступление Сахновский включил далеко не все из нижепубликуемых заметок, особенно то, что было сформулировано в последнем абзаце насчет «безграничного глумления над национально-ценным» и «потери веры». Но и сглаженной речи Сахновского было достаточно, чтобы Мейерхольд ответил со всей прямоотой, доведя дискуссию до классового конфликта: «Смотрите, товарищи, это показательно: Сахновский и Шершеневич, всегда, когда говорят о современной аудитории, говорят с необычайным пренебрежением. [Шершеневич] говорит: натурализм Московского Художественного театра взят Мейерхольдом по-сегодняшнему. Что это значит? Это значит — центр тяжести этой фразы в том, что для него сегодняшний день — день вульгарный, день площади, день пролетариата, этот день для него — день величайшего безвкусыя. Сахновский находит то же самое, когда он говорит, что Мейерхольд приспособил свой „Лес“ к вкусам масс; он говорит, что эта масса в отношении литературы не имеет достаточного понимания. С точки зрения Сахновского, современный зрительный зал, наполненный пролетариатом, этот зрительный зал не может понять ни малейшего подхода по-новому к любому явлению искусства. Вот как они оценивают современный зрительный зал. Мы же всякую новую пьесу строим именно в этом смысле, т. е. так, что мы знаем, что это новое строение может понять именно только современный зрительный зал, зал рабочих, крестьян и красноармейцев. Вот для кого строим мы новый театр, и, конечно, это и определяет раскол, который ставит на одном берегу меня, а Сахновского и Шершеневича на другом берегу» ³.

Казалось, что обвинения в классовой чуждости, даже во враждебности, прозвучавшие на диспуте 21 апреля 1924 г., могли бы стать финальными в теме «Сахновский и Мейерхольд». Однако в пространстве того, что Сахновский любил называть магией театра, управляли свои закономерности, далеко не всегда считавшиеся с психологией человеческих отношений.

На исходе того же 1924 г. Сахновский публикует в книге «Временник РТО» статью «Мейерхольд», которая стала одним из лучших мейерхольдовских портретов:

«Меняя маски, изменяясь до неузнаваемости, как истый лицедей, мудрый, как хищера, или внезапно исчезающий и вновь гуляющий по улицам, лицо из Гофмана или из Гоцци, в своих постановках он очень чувствительный, иногда обиженный, иногда отчаявшийся Христа ради, иногда убеждающий из всех сил в своей убежденности, а в существе — сентиментальнейший сын своего отечества.

Он очень чувствует мрачную эстетику солдатского восстания, он великолепно слышит сухой ритм музыки сотен стучащих машинок, печатающих приказы о расстрелах. Он, как никто, увидел трагическую силу молчания вокруг грязного пылящего грузовоза с одиноким красным гробом. Он поэт черного дыма на улицах после затихшего боя. В его творчестве много рубцов от нанесенных оскорблений, давних обид. Он слышит тембр стога после нераздавшегося рыдания» ⁴.

Такой Мейерхольд не вписывался ни в одну театроведческую традицию и долгие годы оставался невостребованным.

Сам Мейерхольд, еще недавно на диспуте о «Лесе» готовый объявить гражданскую войну Сахновскому, эту статью принял, что случилось с ним не часто, тем самым в какой-то мере признал сходство с оригиналом.

20 апреля 1925 г. состоялась премьера пьесы Н.Р. Эрдмана «Мандат». После спектакля Сахновский записал в книге отзыв: «Только что кончился „Мандат“. Нужно ли писать, что не мог сдерживать слез. Какой ужас и какая сила правды!»⁵.

Театральная секция РАХН не могла пройти мимо такого экстраординарного события. Обсуждение «Мандата» состоялось 11 мая 1925 г. В нем принимали участие: В.А. Филиппов (председатель), П.А. Марков, Н.Д. Волков, В.Г. Сахновский, Г.И. Чулков, Вс.Э. Мейерхольд. Стенограмма была опубликована в 2000 г. и содержательно прокомментирована О.М. Фельдманом⁶.

В мейерхольдовском «Мандате» Сахновский увидел не сатирическое обличение мещанства, но едва ли не апокалипсическую картину пришествия «никакого человека»: «никакой человек занимает все поры жизни, никакой человек имеет все права, он может носить портфель и может получить мандат. И любой мандат он наверно получает, и вот в этом весь ужас»⁷. Но особая горечь спектакля, по Сахновскому, рождается необходимостью зрителя взглянуть иронически на себя, распознать «никакого человека» в себе.

Стенограмма выступления В.Г. Сахновского на заседании театральной секции Государственной академии художественных наук (ГАХН) от 20 декабря 1926 г., посвященном обсуждению «Ревизора» в ГосТИМе, была опубликована⁸.

Диспут о спектакле «Горе уму» по комедии А.С. Грибоедова был проведен 2 апреля 1928 г. в помещении Театра им. Вс. Мейерхольда. В диспуте приняли участие: И.С. Гроссман-Роцин (председатель), В.Г. Сахновский, Вс.Э. Мейерхольд, М.М. Морозов, Диего Ривера, П.А. Марков, Б.Л. Пастернак, Н.Л. Бродский и др. Основным докладчиком предстояло быть Л.Л. Авербаху (1903–1939), генеральному секретарю РАПП, олицетворенной «рапповской дубинке». Но в последний момент стало известно, что Авербах заболел и прибыть на диспут не может. Таким образом, Сахновский автоматически был передвинут на первое место. Его сообщение заняло место основного доклада, таковым не являясь. Парадокс ситуации заключается в том, что место виднейшего представителя официоза занял Сахновский, размышляющий от имени того «собирающего лица» другого зрителя, который существует вне текущей идеологической конъюнктуры: «Это лицо вовсе не обязательно должно быть тем, которое сейчас получает поддержку официальной печати, это лицо может сейчас совершенно не иметь голоса». Но за этим ныне безгласным зрителем — будущее.

Последние записи В.Г. Сахновского относятся к концу 1930-х гг. К этому времени режиссер уже тринадцать лет проработал в Художественном театре, в значительной мере определившем его творческую эволюцию. За его плечами уже были «Унтиловск» Л. Леонова (1928), режиссерская работа под художественным руководством Вл.И. Немировича-Данченко над «Дядюшкиным сном» по Ф.М. Достоевскому (1929), «Егором Булычовым и другими» М. Горького (1934), «Анной Карениной» по Л.Н. Толстому (1937).

В фонде Сахновского хранится машинописный текст, который называется «Несколько замечаний о режиссерских приемах Вс.Э. Мейерхольда» (Музей МХАТ. Фонд В.Г. Сахновского. № 8060). Он был написан после 10 апреля 1939 г. (А.А. Гвоздев упоминается как «покойный», а также говорится о том, что его книга «Театр им. Вс. Мейерхольда. 1920–1926» вышла двенадцать лет тому назад.) Первоначально текст входил в состав рукописи «Вопросы режиссерского искусства и методика его преподавания» как часть главы «Авторский текст и режиссер» (Музей МХАТ. Фонд В.Г. Сахновского. № 8131). Рукопись была сдана в набор 5 июля 1939 г. через две недели после ареста Мейерхольда (20 июня 1939 г.). По логике того времени всякие упоминания о «враге народа», не имеющие характер приговора, должны были быть изъяты. О.М. Фельдман вспоминает рассказ Н.Г. Зографа о том, что «его „Вахтангов“ и какая-то книга В.Г. чуть не застряли из-за ареста В.Э., и что пришлось срочно в них что-то менять. В „Вахтангове“ за одну ночь пришлось нагнать лишними словами то ли пол-листа, то ли лист, над книгой В.Г. они работали дольше»⁹. Зограф был издательским редактором именно книги «Режиссура и методика ее преподавания».

Вероятно, поначалу представлялось, что удастся обойтись редактурой. Экземпляр рукописи именно на мейерхольдовских страницах испещрена активной редактурой, сделанной красным карандашом. Так, аккуратно вычеркнута открывающая тему фраза «Одним из самых замечательных, если не самым замечательным в истории собственно режиссуры явлением должно считать творчество В.Э. Мейерхольда»¹⁰ и вместо нее вписана другая, гораздо более сухая, которая сохранится и в последующих вариантах: «Особого внимания заслуживает метод Вс.Э. Мейерхольда, к режиссерской работе которого надлежит отнестись с большим вниманием». Изъяв мейерхольдовские страницы из рукописи, Сахновский тем не менее продолжал еще некоторое время редактировать текст, пытаясь добиться большей связности и законченности. Вероятно, он все еще надеялся, что Мейерхольд уцелеет и его имя будет возвращено театру.

Сахновский ведет речь о Мейерхольде как о целой эпохе в истории русского театра. И в 1920-е гг., в пору бурного цветения режиссерского гения Мейерхольда, далеко не все в нем вызывало творческое согласие Сахновского, что в первую очередь относится к биомеханике и к способу работы с актером. Теперь это несогласие отливается в ходовые формулы времени. Но в целом он ставит Мейерхольда на высокое место в истории театра, куда не вхожи те «органы», которые уже пытались брешное тело художника.

В книге «Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938» Т.В. Ланина, комментируя статью Сахновского «Мейерхольд» 1924 года, пишет: «однако в 1937 г. он отрекся от прежних оценок»¹¹ и приводит цитату из статьи Сахновского «Что такое национальное в театре?»: «Руководимый В.Э. Мейерхольдом театр слишком сух, рационалистичен и находится в плену эстетских абстракций. С живой народной жизнью он не связан»¹². Публикуемые «Несколько замечаний...» позволяют существенно уточнить и дополнить наши представления о взглядах Сахновского 1930-х гг. на творчество Мейерхольда.

1

Вариация Островского

Несомненно, что из постановок этого сезона наибольшие споры и страстные дебаты вызвала последняя работа Мейерхольда, «Лес» Островского.

Вокруг этого спектакля — непрекращающиеся дебаты, и вся театральная Москва разделилась сейчас на два лагеря: тех, кто с пеной у рта доказывает, что Мейерхольд извратил Островского, совершил над драматургом акт грубейшего режиссерского насилия и заслуживает, по меньшей мере, преданию суду особого трибунала, который, по мнению А.И. Южина, должен быть утвержден в обществе драматических писателей для разбора дел по защите авторских прав. А.Р. Кугель в своей негодующей рецензии о «Лесе»¹³ высказывает полное сочувствие этому проекту: не пора ли, в самом деле, положить предел режиссерскому самовластью, спрашивает критик, суммируя суждения своих единомышленников.

Другие, напротив, видят в спектакле новое и убедительное доказательство режиссерской гениальности Мейерхольда, смело нарушившего старые традиции и имевшего мужество показать вместо обычного «Леса» Островского, пятиактной пьесы, нисколько не стесняясь с текстом автора, представление в 33 эпизода, разбитое на три части.

Не осталась в стороне от этой дискуссии и Российская Академия Художественных наук, театральная секция которой заслушала в публичном заседании доклад о «Лесе» П.А. Маркова.

Основное положение докладчика — утверждение, что в целом ряде постановок Мейерхольда за последние годы чувствуется несомненное привнесение в русский театр методов шекспировского театра.

Театр Мейерхольда есть «Шекспиров театр российской современности». И обращение с текстом драматургов, которое приводит к уничтожению действия и к широкому пользованию быстро сменяющимися эпизодами, и построение сценической площадки, на которой одновременно происходят действия разных планов, и целый ряд других приемов, в том числе почти полное игнорирование живописца-декоратора, — все это является перенесением приемов Шекспирова театра на русскую сцену. Подход постановщика к Островскому был чисто формальным подходом, причем многое в том, что сделал Мейерхольд в отношении текста, является насильственным: так, разбивка огромного 2-го явления 2-го действия (сцена Геннадия и Аркашки) на целый ряд мелких эпизодов, прерываемых вставками из последующих действий, нарушает ритм Островского и убивает нечто существенное в образах Несчастливцева и Счастливецва. Правда, постановка явила в чрезвычайно яркой форме дыхание русской безудержности, дыхание, которое, разумеется, чувствуется в «Лесе» Островского, но, вместе с тем, постановка не разрешила новых методов интерпретации драматурга. Спектакль в том аспекте, в каком показывает его Мейерхольд, есть, конечно, сатирический оскал на то, что было. Это балаган, в котором высмеяно темное и злое прошлое русской жизни. Но не на этом пути должен остано-

виться Мейерхольд: его дорога должна лежать в создании спектакля современного в истинном значении этого слова, т. е. отражающего в содержании своем, а не только в форме, сатиру сегодняшнего дня. Во всяком случае, «Лес» Мейерхольда чрезвычайно интересное во всех отношениях событие этого года.

К основным положениям докладчика присоединился Н.Д. Волков, по мнению которого Мейерхольд явил в спектакле большую тему о России, которой болела русская литература Гоголя, Достоевского и Блока. Темное царство Островского никак не может быть показано на сцене чертами лирическими: страшный лик грешной России глядит на нас из пьесы Островского.

В противовес положениям апологетов мейерхольдовского «Леса» выступил с резкой критикой постановки В.Г. Сахновский, как известно, давно и пристально занимающийся Островским. Сахновский, прежде всего, отметил психические, если так можно выразиться, особенности Мейерхольда, как художника: Мейерхольд явление сложное и загадочное. В нем есть нечто химерическое. Иной раз кажется, что это некто вынутый из ящика, который сейчас будет подвешен на ниточке и начнет исполнять роль в кукольном театре. Это человек, насыщенный театром и до такой степени театральный, что трудно сквозь те маски и личины, которые он надевает на себя, раскрыть истинное выражение его лица. Разумеется, знает Мейерхольд Островского великолепно, и, если вместо того, чтобы показать «Лес» Островского, он все же показывает «Лес», как вариации Островского, то делает это он с каким-нибудь определенным намерением. И это намерение усматривает Сахновский в том гениальном уловлении вкусов и требований той публики, которая посещает театр Мейерхольда. Для нее приемлем этот агитбалаган, эта нелепица, сумятица, царящая на сцене, эти яркие краски, эта Гурмыжская с хлыстом в руках, этот Милонов, превращенный в попа Евгения, этот Бадаев, зверски пожимающий всем руки. Этот Аркашка, врывающийся в дуэт нежного свидания Аксюши и Петра, выходя из-под моста и оправляя свои штаны; для этой зрительной залы, ревом ревущей от восторга, приемлем и понятен тот молебен о засухе, который служат в начале пьесы, но которого нет и в намеке у Островского! Словом, Мейерхольд чрезвычайно ловко пустил крючок, на который подловил зрительную залу. В.Г. Сахновский никак не может отказать Мейерхольду в необычайной даровитости и яркости его режиссерской палитры.

Но так подменить тему Островского все равно, что раззять по частям Кельнский собор или переставить части Василия Блаженного в Москве. Но то, что показано, показано так ярко, что многие, подавленные этой яркостью показа, уже не в состоянии сопротивляться режиссеру и восхищаются картиной. Я же, — заканчивает Сахновский, — нашел в себе силы вырваться из-под гипноза Мейерхольда и, призвав на помощь логику, убедить себя в том, что не Островского видим мы в спектакле, а лишь вариации на пьесу Островского.

С огромным интересом слушало собрание ответ Мейерхольда. Его возражения были направлены, главным образом, по адресу Сахновского. Он, вполне соглашаясь с П.А. Марковым, развивал свое основное положение: исход от Шекспира, от Пушкина, от тех традиций, которые заложены в театре этими двумя гениями. Шекспир первый

показал Пушкину, что драматурга должно судить по законам, самим драматургом над собой поставленным. Ставя любую пьесу, нужно исходить от тех драматургических приемов, которые были данному автору свойственны. Приемы же Островского, скованного в тисках тогдашнего русского театра, были, конечно, приемами испанских драматургов. Никак нельзя ставить Островского, продолжая ложные традиции старых режиссерских подходов к нему: прежде всего современный режиссер имеет полное право на собственное новое прочтение драматурга и на оформление его при перенесении на сцену теми методами, теми приемами, которые данному автору были наиболее свойственны. Поэтому прочел Мейерхольд в тексте Островского иной, не традиционный текст, а поставил его на сцене так, как надлежало всегда ставить Островского, т. е. следуя принципам и Шекспирова театра, и театра старых испанцев. И, вероятно, если бы Островский увидел этот спектакль, он сказал бы, что режиссер вскрыл как раз те его драматургические приемы, о которых он мечтал и которые не были ни разу осуществлены при постановках ему современных.

Ни об идеологическом содержании спектакля, ни о мотивах своей трактовки персонажей пьесы Мейерхольд не сказал ни слова, заметив лишь, что вообще не следует давать детальных разъяснений режиссерских подходов.

2

[О Мейерхольде. Отдельные наброски]

Я уже высказал публично свою точку зрения на обсуждаемый спектакль в открытом заседании Российской Академии Художественных Наук, и смысл того, что я говорил, был передан в печати.

И так как я продолжаю думать, что этот спектакль играет и сыграет в истории русского театра колоссальное значение, то я еще раз продумал то, что говорил, и готов дополнить прежние мои замечания новыми.

Я чувствую себя глубоко смущенным, говоря в собрании лиц, столь блистательно разобравшихся в постановке В.Э. Мейерхольда, и чувствуя себя в два раза [более] смущенным говоря на той самой сцене, где Мейерхольд и силой, и выразительностью своего дара показал новое свое понимание Островского и в частности комедии «Лес».

Мои положения были таковы.

В спектакле «Лес» подмена темы: у Островского глумление над тем, чего нет.

Нарочитость площадной наивности, смакование провинциальной эстетики наоборот, т. е. Юон¹⁴ кверху ногами, Кустодиев¹⁵ дыбом, дворики Левитана¹⁶ в кайенском перце комсомола.

Игра с перцем, игра с [нрзб.] ансамбль вовсю.

Химеричность и расчетливость Мейерхольда — он рассчитал на зрителя, не на трудного нового зрителя, с которым нужно повозиться, — рабочие такие же русские тяжелодумы, как крестьянство в массе, как Толстой и как сам Мейерхольд в личном

свидании, а не на плакате, а не на своеобразном представлении уличного карнавала «даешь Мейерхольда».

Что меня отвращает от «Леса» — отчетливое знание Островского. Знание, что он обладает даром нового прочтения и фальшь перед Россией, которую чувствует стихийно, но боится, что это кому-то не понравится.

Вдохновение и Муза постановки во внешнем оформлении — «Крокодил»¹⁷, «Безбожник»¹⁸ и папиросные, парфюмные рекламы и рекламы шипучих вод и квасов.

Гурмыжская, Буланов и фигура Восмибратова —

Петр и Аксюша — квас боярский, квас клюквенный и папиросы-малинные.

Буланов, Милонов, урядники, гости — «Безбожник» и «Крокодил».

Обман в корне всего предприятия.

Художественный театр — *фокусы, гармония, гигантские шаги* (качели дяди Вани) [mutatis mutandis * танцы последнего акта (речь Станиславского в день 10-летия Художественного театра — актеры не умеют играть и статья Мейерхольда — об искажении Чехова)], развитие жизни пьесы до эпизодов, как сцена съемки в «Дикой утке», как квартира в «Микаэле Крамере», как девки дворовые в «Горе от ума», как жизнь типографии в «Докторе Штокмане», как брадобреи в «Юлии Цезаре», [как] пароходы, уходившие и проходившие в «Столл[ах] общества» — всего этого не знает та молодежь, для [которой ставит] Мейерхольд, но сам Мейерхольд знает, что это старый Художественный театр первого десятилетия.

Рухнувшие мостки конструктивной установки. Может быть, это были декорации, похожие на установки для работы. Может быть, это были тросы, связанные с веревками, тогда это эстетическая декорация особого стиля, а не аппарат, на котором работают.

Реальн[ость] и констр[укция].

Достоевский и Островский

Нация

Заключение

Мейерхольд — явление в искусстве *очень сложное и большое*. «Лес» его — *выразитель современного распутия театра*. Где подвержено безграничному глумлению национально-ценное, что есть Россия, но с какой-то болью потерявшего веру человека. Во что потерявшего веру, я не спрашиваю. Этим напоена постановка. Я считаю ее художественно опасной — она отравляет незнающих. Мейерхольд знает, все понимает, умен, расчетлив, но опять перегримировался. Цель житейская мне понятна. В большом плане перед лицом русского искусства это акт отчаяния, и чем больше будут смеяться и хвалить новизну и революционность, тем ясней для меня, что за зримыми фигурами живут незримые фигуры Достоевского и Гоголя, т. е. та страшная Россия, к которой прямо прикоснуться почему-то не смеет Мейерхольд и скрывается в искусстве, кутаясь уже не в плащ, а примеряя платья, подносимые

* Изменив то, что следует изменить, внеся необходимые изменения (лат.).

культ-шефствами, и, не одевая полумаски, [показывает] длинный нос тем, кто его не понимает.

[В пробелы А. 2 вписано вне прямой связи]

1871 г. комедия в 5 д[ействиях] опред[еленной] архитектуры, нравоописательная с искусной искусственностью. Здесь фон темы дремучий лес русской жизни помещицкой, [испытание] рус[ской] идеи в дворянстве и холопства [в последующем].

У Мейерхольда агитационный плакат в 32 эпизода без сценической архитектуры. Здесь фон темы б[ывшие] помещики на даче в Краскове на каруселях 26 августа в 1897 г. Тема из юмористического фельетона Чехонте¹⁹ в агит-оправе.

Молебен, педикюр г-жи Гурмыжской, биомеханика Буланова, расстройство же- лудка Аркашки, Бадаев — белогвардеец военный из «Крокодила», Милонов — священник из «Безбожника», танцы, еще раз танцы и еще раз танцы, объяснение Петра и Акс[юши] за забором фабрики [нрзб.].

3

Из стенограммы диспута о постановке комедии А.С. Грибоедова «Горе уму»
в театре им. Вс. Мейерхольда
2 апреля 1928 г.

Сахновский В.Г.

Уже было сказано, что я ни в коей мере не являюсь докладчиком и не собирался говорить первым, но потому что болен Авербах, мне приходится говорить.

Я понимаю, что применительно к театру нельзя не говорить волнительно. Всякий говорящий о театре должен говорить с волнением. Это потому, прежде всего, что само искусство — театр — очень быстро умирает, о том, что сразу исчезает, очень трудно говорить холодно, академически, с необычайным напряжением логики. Может быть, здесь, действительно, когда говоришь о театре, бывают моменты такие, которые объясняются патетическим настроением. В связи с этим о театре нельзя говорить спокойно. Также, конечно, и о постановке «Горе уму».

О «Горе уму» тоже очень трудно говорить спокойно, холодно и не вносить ничего личного в обсуждение данной вещи. Но ведь самое главное заключается в том, что когда говоришь о театре, говоришь, что каждый спектакль есть новая вариация некоторой темы, есть тема как бы не написанная Грибоедовым, Шекспиром, Сервантесом, все равно, но ведь эта тема может варьироваться театром. Нет постоянной одной и той же темы, не может быть такого случая в искусстве — театр, чтобы непременно прозвучало бы в следующей постановке то же самое, что было сделано перед ним, потому что такова природа этого искусства, таков его спецификум. Эта специфическая сторона искусства — театр — главное, о чем, в сущности, можно спорить. Главное, что интересно в театре — это его особливые стороны, отличающие искусство сцены от смешанного искусства. Зачем мне, в сущности, идти в театр для того, чтобы узнать только пьесу, я ее прочту дома; зачем мне смотреть на театр, как на книгу с картинками, я для этого неприспособленный человек, я могу прочитать любое произведение

[360]

и без иллюстраций. Следовательно, я иду в театр не для того, чтобы смотреть иллюстрации к тексту, и не для того, чтобы узнать только данное произведение, а для того, чтобы увидеть совершенно особое творчество, которое не подобно поэту, человеку, сохраняющему произведение хотя бы в драматургической форме. Мало того, когда я иду в театр, я знаю, что этот театр в своем прошлом и настоящем понудил художника, драматурга создать такое, что бы мог представить театр. Ведь если драматург и пишет так, что может быть выражено искусством — театр, то нельзя этого поставить, это не будет звучать, это не станет предметом искусства сцены. Если существуют произведения, которые в свое время, может быть, и блестяще звучали, когда для них существовали специальные такие сцены и специальные типы театров, то в наших условиях вещь [также] поставлена быть не может, она должна быть поставлена совершенно иначе, потому что сегодня другое наличие и сегодня есть возможность такой или иной постановки, есть возможность такой или иной линии толкования вещи. Каждый спектакль непременно опирается на некоторую среду, в которой он будет существовать, и мы совершенно явственно знаем, что сцены комнат 16-го века или сцены 17-го века зависят от той среды, в которой они возникали. Мы не можем представить себе какую-нибудь постановку Расина или Корнеля, поставленную так, как она была поставлена в 17 веке, мы не можем представить себе, чтобы было интересно поставить на этой сцене Шекспира так, как его ставили в начале 17-го века. Но мы хотим сценически читать Шекспира, хотим сценически воспринимать Расина, воспринимать то искусство, которое накопило человечество. Но, с другой стороны, как же я восприму этот текст, я живой человек, который идет сегодня по улицам, слышит сегодняшнюю речь, читает сегодняшнюю газету, участвует в сегодняшнем общественном процессе... как я могу воспринять то, что происходит здесь? И, конечно, тот театр слаб, стар и мертв, который не слышит это сегодня и который не знает, какими средствами сделать — будь то Шекспир или Лопе де Вега — их такими, чтобы они стали своими. Как это он сделает через специфику театра, через его своеобразное искусство? Я пойду смотреть не только Шекспира, не только «Горе уму», а выражение той цели, которая звучит там, я буду слушать ту вариацию, которая здесь раздается средствами сцены на тему, созданную мастером поэмы. Мне абсолютно непонятна скорбь в таком плане, что вот «передайте нам классика, его произведение в таком свете, как ее понимали в определенном месте, в определенный год, когда она была создана». Это совершенно неправильно, и мне непонятно, на чем настаивает человек, имеющий такой подход к вещи. И наоборот, чувство *сегодня* станет выражать тему вариации, которая вовлечет всю массу живых начал, которыми питана окружающая нас действительность. Мы должны заметить, что живой театр, в конце концов, тогда только и чувствует это «сегодня», когда в нем есть мировоззрение, когда у него есть своя дума, свое сердце, умеющее отзываться на им продуманную жизнь, перед ним стоящую. Если театр не обладает такой думой, если у него нет нервного сердца, то он мертв. Это может быть паноптикум, собрание актеров, это может быть иллюстрация прекрасной литературы, но это не живой театр, потому что он обладает своей думой, которая не всегда равна тому, что печатают во времени печати, которая не всегда равна отзывам людей, которые вглубь не так дума-

ют, как думает театр. Поэтому я считаю, что вовсе не трагедия художника, не трагедия театра, что спектакль идет под свист. Вовсе не странным моментом является то, что действие происходит при непонимающей массе. Не страшно, что молчат какие-то глаза, которые не понимают — но они смотрят. Говорят, что у зрителей бывает такая же реакция, как известный случай — «Некто смотрит на новые ворота». И тут особой трагедии для театра нет. Однако существует какое-то собирательное лицо, к кому обращает свое творчество театр. Это лицо вовсе не обязательно должно быть тем, которое сейчас получает поддержку официальной печати, это лицо может сейчас совершенно не иметь голоса, но это лицо нужно угадать, и неужели же не знают люди, изучающие историю театра, люди, занимающиеся этим искусством, что почти всегда, когда есть подлинное развитие искусства данного театра в какой-то форме, то это развитие искусства данного театра протекает в условиях предчувствия нового человека, который сюда войдет. Ведь не для хвостов, не для умирания творится искусство, а искусство делается для тех, кто идет на смену, для тех, кто является творческим интеллектом будущей жизни. А то, что нарождается, всегда не имеет права говорить и не всегда может сказать, и не прав, плох тот театр, который не предчувствует, не нащупывает грядущего зрителя. Вот что страшным мне действительно кажется в современном театре — так это то положение, что зритель может в равной степени идти и на «Любовь Яровую»²⁰, и на «Бронепоезд»²¹, и на «Проходную комнату»²², и на «Разлом»²³, на «Мятеж»²⁴, на «Рельсы гудят»²⁵ и на «Горе уму». Он всюду бывает и выносит равную оценку, более или менее удовлетворительную, по поводу всех этих вещей. Это страшный момент в искусстве, это страшный момент в развитии театра, ибо это есть мещанство. Это пошел человек, который ходит развлекаться, это человек, которому все равно безразлично, что будет идти, дают ли ему новое или нет. Когда мы предполагаем, что искусство должно где-то предвидеть будущего человека, будущую интеллигенцию, рабочую интеллигенцию, которая захочет своих форм понимания жизни, своего отношения к окружающей жизни, то это, наверное, не совпадет с тем, что сейчас удовлетворяет вполне устроенного и посещающего театр зрителя. А для того, чтобы этот новый человек мог почувствовать себя взволнованным на спектакле, то первое, что должно случиться, — это чтобы театр ответил на ритм жизни. Формально, с точки зрения специального понимания самого произведения на сцене, не текста, не только слова, которое произносится, но ритм действия, ритм построения всей этой площадки, которую вы видите, условия разрешения мизансцены, ритм отдельных кусков, ритм всего спектакля — вот что есть подлинное действие. И вот, когда мы смотрим на эту постановку, о которой мы сегодня здесь говорим, то первое, что отмечает всякий посещающий относительно построения режиссерского плана, первое, что появляется у театрального наблюдателя, — это те новые условия, которые созданы для ритмического звучания той темы, которая живет в грибоедовском «Горе уму». Вот что является интересным.

Ведь интересно то, что сценически прочитана тема «Горе уму» так, что действующие лица передают ее не в вызывающих тирадах, не в особенно помпезных позах, не так, что это заостряет какую-то определенную «мозоль эпохи», — а интересует нас в этой постановке то, что режиссер так разложил действие, что, позволяя интимно

литься отдельным отношениям живых людей, он вместе с тем показал ритмичность и нервозность того, что происходит.

Если построить сцену так, как обыкновенно делается, на 4 акта, то добиться выявления этого страшного столкновения и дать потом возможность действующим лицам уйти как-то в другой план, медленно или быстро, — почти невозможно. То, что режиссер разбил сцену на соответственные куски для нового разрешения мизансцены, помогает уяснить нам тему, которая стоит перед нами.

Это и есть новое в театре с точки зрения *театральной*. Можно как угодно рассуждать иначе, если будете подходить с точки зрения литературной или бытовой (председатель здесь уже говорил об «Отцах и детях»), но я этого касаться не буду. Говоря только о театральном моменте, заявляю, что здесь огромный материал для нас в самой сценической, в разбивке по кускам. Важно не то, что разбить акт на эпизоды, что вокруг этого сценического места разыгрывается новое содержание, новое психологическое наполнение человека, то, чего не мог прежде видеть человек, чего не мог человек чувствовать, не пережив последнего десятилетия, последних войн. Передается тот нервный ритм, страшный ритм, когда вот сейчас человек сидит на лекции, потом возвращается к рабочему столу, потом к личным моментам и еще к каким-то сторонам жизни. Ведь это накапливает что-то в мировоззрении, накапливает в жизненных отношениях. Это есть самая настоящая жизнь человеческая, и не это ли должен выражать театр.

Каким же образом он может это передать. Если искусство композитора театральной вещи, т. е. режиссера, не даст соответствующего материала для творчества актера, то театр этого не выразит. Следовательно, с точки зрения теоретической, методической мы имеем здесь громадный материал для изучения того факта, как современный театр, пережив всю сложность ритма жизни, перевел его в классическое произведение таким образом, что заставил страстно переживать темы грибоедовской вещи в той форме, которая близка нам и которая является для нас отвечающей ритму окружающей действительности.

Вот это есть театральная постановка вопроса. Театр осуществил ритм в спектакле, имеющемся здесь перед нами. С этой точки зрения спектакль может быть изучен. Когда же перенести обсуждение вопроса в чуждый театру план, то это не театральная постановка дела, и мы не можем смотреть на искусство театра глазами литературоведа, глазами публициста, моралиста или любителя семейного уюта. Это дело не наше. Мы интересуемся театром, как искусством по существу. Вот я прихожу в этот зал и вижу, что режиссер разрешил «Горе уму» в таком специальном своем плане, как театральным мастер, я спорю с этим внутренне и говорю, что вот этого я не понимаю, потому что, по-моему, это фальшиво, а вот это ломает прежнюю линию и дает мне угадать, к чему может сдвинуться искусство сцены в дальнейшем.

Не хочу подробно останавливаться на самом построении пьесы. Это тема не для сегодняшнего диспута, она очень специальная, но хочу сказать, почему я, признавая, что данная работа необычайно интересна, чрезвычайно много дала в области театра, все-таки считаю, как это ни странно будет звучать, не выражает основного, что я

чувствую в «Горе от ума». Я считаю, что пьеса, которая здесь идет, это не «Горе от ума», это есть пьеса, которая сделана Всеволодом Эмильевичем на основании чтения текста Грибоедова, в которую он вложил чрезвычайно нужное для современного и будущего человека, теперя живущего, но недостаточно имеющего право разинуть рот, он дал для теперешнего человека чрезвычайно нужную пьесу.

Может, это кажется смешным. Какой-то многоуважаемый сочинитель, который пишет в одной газете, сказал по поводу одного моего рассуждения, что это туманно и неясно, что это неопределенное разрешение вопроса. Чтобы не было неясным и туманным, я скажу очень ясно и прямо, что я понимаю под этой пьесой. Здесь идет спектакль, показывающий некоего молчащего героя. Все-таки Чацкий сценически много молчит. Он бунтарь, он страстный, но он «никакой» с внешней стороны. Это очень тонко сделано, что среди официального и официозного мира, который показан в этой обстановке, пусть бы и 20-х годов, ходит некто, который очень много думает, страстно привязан к стране, человек большого заряда, связанный всеми своими нитями с этим городом, с этой страной, даже показанный отчасти декабристом, — но которому здесь нечего делать.

Некоторым покажется смешно, и один уважаемый режиссер сказал, что Мейерхольд заставлял играть актера на рояле, потому что он плохо говорит стихи. Дело режиссера так думать, я не буду в этом копать, но я понимаю и не имею права не понимать, что этот человек, который здесь показан Чацким, страстно привязан к музыке. Почему я не должен сценически знать, что может быть такой человек? Кто имеет право запретить режиссеру, тем более Всеволоду Эмильевичу, сказать, что тот, кого он создает, не любит музыки? Чем это мешает — это только помогает, открывает какой-то кусок души, открывает какую-то огромную область, и дело не в том, что он играет Баха, Бетховена, Моцарта, а дело в том, что когда он играет, то звучит глубокая страсть, которая словами, может быть, невыразима... И в той вариации пьесы, которую внутренне для себя нашел Мейерхольд, он раскрывает мне человека, я его узнаю отсюда. Я вижу в совершенно другом плане Молчалина, и рисунок режиссера здесь совершенно ясен. Я понимаю, почему Софья предпочла Молчалина Чацкому, и если бы даже она молчала, даже если бы это была пантомима, я все равно бы все понял. Я могу в японском театре не понимать ни звука, потому что я не понимаю этого языка, но я все пойму, если это сделано актерами артистически и если это хорошо скомпоновано тем, кто ставит пьесу. Если я считаю, что некоторые реплики Молчалина не укладываются в пьесу, которую дал режиссер, то я его не виню, потому что я понял другое и считаю полным правом режиссера делать так, как он поступил, потому что он сделал новую композицию из темы «Горя от ума», создав новую вариацию, волнующую меня сегодня. Допустим, что такой образ, как Репетилов, меня не удовлетворяет, у меня нет ясного представления о Загорецком, меня не удовлетворяют некоторые технические детали, но это вовсе не обязательно, если я вижу в композиции этих двух фигур то, что они значат в целом этого спектакля. А они что-то значат. Если мы подойдем с театральной точки зрения и будем разбираться в композиции театра, то мы можем критиковать подход режиссера, мо-

[364]

жем критиковать то, как он сделал и т. д. Коли я считаю себя вправе критиковать режиссера, то я могу сказать, что это сделано увлекательно, сочно и дает картину о том спектакле или о той пьесе, которая введена в раму грибоедовской пьесы. Вот с этой стороны я полагаю это произведение, о котором мы сейчас говорим, т. е. «Горе от ума», оно чрезвычайно много дает для воспринимающего театрального человека. Еще и потому оно дает очень много, что искусство движется диалектически, следовательно, и театр движется диалектически, и нет такой элементарной логики между одной постановкой и следующей постановкой, между спектаклем, который был вчера и который будет завтра. Диалектически весь процесс того, что совершается в искусстве, и следовательно того, что совершается в театре, строг и закономерен. Если сегодня, в наше «современное сегодня» Всеволод Эмильевич создал «Горе от ума», которое позволяет сценически театральным глазом видеть, что необходимо разрушить прежнюю форму сценического оформления, что нужно дать простор развитию на сцене новых ритмов, которые живут в живой жизни, если мы видим в этом спектакле, что самый план оформления должен быть таковым, что он увлекает человека, прожившего эти 10 лет, то мы будем говорить о том, в какой степени данное разрешение спектакля имеет не только местный смысл для нас здесь смотрящих, но и для результатов театра вообще. Это значит, что чуткий барометр-режиссер, которым является Мейерхольд, почувствовал такие колебания в художественной атмосфере, которые ему сказали, что надлежит со всей страстностью применять самый планшет сцены и самый смысл тех сценических отношений, которые дают новое разрешение в новой мизансцене и в новых конфигурациях. Это показывает, что мы, может быть, приступаем к критическому моменту в театре. Тот, кто этого не слышит, кто не чувствует театр сейчас на каком-то опасном моменте, тот за это ответит перед историей, потому что уже сейчас не годится сидеть так, как мы здесь сидим, как вы видите и слушаете меня, потому что нельзя сейчас воспринимать спектакль так, как мы его воспринимаем. Нужно перестраивать внутренне и внешне, оформлять иначе, чтобы попасть в один ряд с ритмом, который бьется в стране. Вот с этой стороны я считаю, что работа разрушения, которую делает Всеволод Эмильевич, есть положительный момент в работе созидания, есть также положительный момент, но я говорю — и разрушение, и созидание, и поэтому я не буду в числе тех, которые будут сидеть с платочком и вытирать слезы и говорить — боже мой, как страшно, что здесь «Горе от ума» играют не так, как в Малом театре. Сейчас не время сидеть с платочком и вытирать слезы, сейчас в театре совершается нечто большое, и это нервическое, что живет тут, и тот своеобразный патетизм, который здесь выводится, — это есть показатель чего-то накапливающегося изнутри, чего не выразить Мейерхольду, не выразить тем, к которым он обращается через наши головы, через головы сидящего здесь человека современности, к тем людям, которые хотят новых форм искусства. Этот момент является самым главным. И то, что в этой постановке есть дыхание современности, и то, что в ней есть криволикость химеры, это дает право приветствовать ее под знаком театрального специфика, в обсуждении которого я и позволил занять ваше внимание. (*Аплодисменты.*)

Несколько замечаний о режиссерских приемах
Вс.Э. Мейерхольда. 1939

Особого внимания заслуживает метод Вс.Э. Мейерхольда, к режиссерской работе которого надлежит отнести с большим вниманием. Я сделаю несколько замечаний о последнем, послереволюционном периоде его деятельности. Я ограничусь замечаниями, ибо мы не имеем обобщающих книг и статей, раскрывающих существо его режиссерской деятельности, а сам он не выпускает труд, который бы сводил к определенным итогам весь его богатый опыт.

Покойный профессор А.А. Гвоздев²⁶ в своей брошюре, посвященной деятельности театра Вс. Мейерхольда, верно характеризовал место Вс. Мейерхольда среди режиссеров-новаторов в театре XX века.

«Подобно тому, как в истории музыки, — писал А. А. Гвоздев, — мы наблюдаем развитие оркестра — от несложных сочетаний нескольких инструментов до громадного (по количеству красок и по разнообразию инструментов) современного симфонического оркестра, так и в театре мы видим нарастание, осложнение и обогащение изобразительных средств, к концу XIX века накапливающихся на сцене. Вместе с этой эволюцией театра растет и значение *режиссера*. От опытов «мейнингенцев» в 1870-х годах, сильно усложнивших организацию спектакля, линия развития ведет к режиссуре Брама, Г. Крэга и Рейнхардта, затем к Станиславскому и МХТ. В театре Мейерхольда этот процесс находит свое мощное усиление. За последние три года (1923–1926) симфоническая структура театра начинает проявляться все сильнее и сильнее, естественно вызывая сосредоточение всех нитей спектакля в руках режиссера, распоряжающегося сложным организмом театрального оркестра. В лице руководителя театра, Вс. Мейерхольда, мы встречаем такого режиссера-дирижера, который с редким мастерством не только ведет театральный оркестр, но в то же время создает его, вызывая к жизни новые отдельные инструменты его»²⁷.

Эта брошюра написана 12 лет тому назад, но смысл высказанных в ней суждений по поводу места и значения режиссера в театре остается в силе и до сих пор.

Мейерхольд выдвигал принцип разбивки пьесы на *эпизоды*, стремясь этим приемом расширить пределы тем, поставленных автором, усилить воздействие спектакля путем чередования комедийных и драматических кусков по произволу постановщика и двигать динамику спектакля в том направлении, в каком это было желательно режиссеру. В эпизоды драмы вносились иные жанры драматического искусства — эстрадные и цирковые номера или вводилось кино, и тем разрушалась установившаяся точка зрения на границы сценического искусства.

Поэтому в понимании Мейерхольда режиссер получает гораздо большее значение: он — не только *постановщик* и *учитель сцены*, но вместе с тем и *автор* спектакля. Ему принадлежит замысел спектакля и руководство им в целом и в частях. Поэтому режиссер нередко придает пьесе, которую считает одной из частей спектакля, совершенно новую трактовку: он перестраивает пьесу; к нему переходит ряд функций драматурга.

Принципиально новым в создании спектакля Мейерхольда надо считать выдвинутую им биомеханическую систему для развития исполнителя-актера, которую он сам определял следующим образом: «*Биомеханика* стремится экспериментальным путем установить законы движения актера на сценической площадке, прорабатывая на основе норм поведения человека тренировочные упражнения игры актера»²⁸.

Музыка в спектаклях Мейерхольда отнюдь не сводилась к музыкальному сопровождению, она — неотъемлемая часть спектакля, она часто бывает даже той основой, на которой разворачивается сценическое действие. Органичность в спектакле музыки можно проверить тем, что, если изъять из спектакля музыку, играть его будет невозможно.

В такой же мере надо считать принципиально новым в спектаклях этого театра систему вещественного оформления — сценический конструктивизм, полностью заменяющий принцип декораций, дающих иллюзию действительности или украшающих спектакль. Назначение этих конструкций — помогать действию актера, учитывая, что биомеханика является обязательной частью творческого процесса актера на сцене.

По-новому поставлен вопрос и о пользовании освещением сцены. Как бы выдвинута проблема *игры света в спектакле*. Наряду с музыкой и вещественным оформлением свет сделался также существенной частью спектакля.

Режиссер пользовался всеми средствами смежных театру искусств, чтобы добиться нужного впечатления в зрительном зале, считая, что у театра, у кино, у цирка, у эстрады нет своих специальных приемов, и выдвигал положение, что не через актера только, или, главным образом, надо воздействовать в театре на зрительный зал режиссеру, донося свой замысел постановки.

Если бы в отдельных случаях создатель этой системы режиссерской работы в театре и утверждал, что из его внимания не только не выпадает актер, но, что наоборот, он считает необходимым с каждым актером проработать линию роли и что именно актерское искусство есть основа, на которой держится вся сила и заразительность искусства сцены, то осуществленные Вс.Э. Мейерхольдом постановки говорят о том, что постановочное искусство режиссера, богатство его фантазии забивало актера в спектакле, и зритель приходил смотреть не мысль режиссера, проведенную через творчество актера, и не искусство актера, созданное его специфическим мастерством учителя, а замечательное дарование постановщика и раскрытие пьесы, сделанное «автором постановки».

Каждый из спектаклей Мейерхольда представляет немалый интерес как работа режиссера-постановщика. Но как это часто бывает, есть такие приемы в искусстве, которые сохраняют свою силу и обаяние, когда они находятся в руках *мастера*, даже переживающего цепь увлечений и ошибок, заразных рискованностей, но при условии колоссальных взлетов его фантазии. Будучи повторены его подражателями, они теряют и эту силу и это обаяние, и даже более того: они показывают несостоятельность этого пути, если они возникают только из слепого подражания.

Вс.Э. Мейерхольд является выразителем законченного направления в режиссерском искусстве советского театра.

Однако кроме небольшой группы актеров специфических дарований, которые были привлечены или развиты Вс.Э. Мейерхольдом в его театре, он мало поработал

над актерским составом своего театра. Существенная вина Вс.Э. Мейерхольда, что он не работал над воспитанием актера, а *показывал*, добиваясь нужного ему результата, что он хотел от актеров точного выполнения своих постановочно-режиссерских замыслов, а не приводил весь ансамбль исполнителей к *необходимости* не произвольно, но логически, психологически, физически вместе с режиссером дойти до того сценического вывода, каким является создание спектакля.

Вот почему в режиссерской системе Вс.Э. Мейерхольда такое важное место занимал вопрос о биомеханике. Разбираясь в сущности того, как должен быть органически воспитан актер, как естественный, живой, простой человек, обладающий даром заразительности внешних проявлений своих внутренних состояний, не так трудно доказать, что эта так называемая биомеханика непременно должна привести в области актерского действия к чистейшему формализму. А воспитание актеров, в особенности начинающих, в духе таких биомеханических движений приводит к тому утверждению, что не нужно на сцене ничего, напоминающего нам знакомую, реальную, хотя и театрально показанную действительность, а нужна или конструктивно сделанная аппаратура, или максимально абстрагированные конструктивные элементы, напоминающие действительность, лишь как тень ее.

Именно потому, что в своих занятиях с исполнителями Вс.Э. Мейерхольд держался той режиссерской манеры, которая требует точного и безоговорочного выполнения его постановочного замысла и постановочной формы, вползла на сцену довольно сложно развивавшаяся под влиянием его метода школа сценического формализма. Правильная работа с исполнителями, работа режиссера, хотя и по преимуществу режиссера-постановщика, с актерским ансамблем, однако так, чтобы каждый кусок созданного спектакля опирался на верно схваченное самочувствие актеров, есть верный путь к тому, чтобы деятельность режиссера не ограничилась рядом острых режиссерских выдумок, трюков, оригинальных постановочных разрешений, формальной занимательности, не вытекающих по существу из смысла авторского текста и возможностей того актерского состава, с которым работает режиссер.

Всякий режиссер прекрасно знает, что, как бы верно ни был сделан спектакль по актерской линии, он может быть все же скучен, вял, затянута в смысле темпа, не звонок и т. д., и т. д. Нужно признать, что Вс.Э. Мейерхольд, как очень музыкальный режиссер, всегда на протяжении всего спектакля умеет владеть ритмами, очень четко расставленными. Причем, в силу уже указанных обстоятельств, не доверяя актеру, он чаще всего смену или направление ритмов передавал просто сопровождавшему спектакль оркестру или каким-нибудь эффектом разрывал один ритм и начинал другой.

Конечно, как постановочный прием это верный прием, и он безошибочно влияет на зрительный зал, направляя его внимание туда, куда хочет постановщик-режиссер. Но если мы говорим, что советский театр должен быть значительно выше театров дореволюционного времени, то и этот механический, а следовательно, формалистический прием должен быть пересмотрен режиссурой. Искать настоящей опоры для того, чтобы ритм, задуманный режиссером, был донесен до зрительного зала, нужно опять-таки в актерском коллективе, через искусство которого вернее всего можно донести и смысл авторского произведения, и интерпретацию его режиссером.

КОММЕНТАРИИ

Вступительная статья

- 1 *Марков П.А.* Книга воспоминаний. М., 1983. С. 155.
- 2 См.: Советский театр. Документы и материалы. 1921–1926 / Отв. ред. тома А.Я. Трабский. Л., 1975. С. 207–217.
- 3 Там же. С. 217.
- 4 *Сахновский В.* Мейерхольд // Временник РГО. М., 1925. № 1. С. 222. Частично републиковано в кн.: Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938 / Сост. и коммент. Т.В. Ланиной. М., 2000. С. 75–85.
- 5 Книга отзывов. Автограф. — РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 288. Л. 22.
- 6 Мейерхольдовский сборник, выпуск второй: «Мейерхольд и другие». Документы и материалы. Редактор-составитель О.М. Фельдман. М., 2000. С. 626–664.
- 7 Там же. С. 646.
- 8 См.: «...возникает проблема самой природы режиссерского театра...». Из протоколов заседания театральной секции ГАХН от 20 декабря 1926 года / Подготовлено к печати Н. Панфиловой и О. Фельдманом // Театр. 1994. № 3. С. 81–82.
- 9 Письмо *О.М. Фельдмана* В.В. Иванову от 2 июня 2005 г. — Архив автора.
- 10 *Сахновский В.Г.* Вопросы режиссерского искусства и методика его преподавания. 1939. Машинопись с авторской правкой. — Музей МХАТ. Фонд В.Г. Сахновского. № 80. Л. 57.
- 11 Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. М., 2000. С. 542.
- 12 См.: *Сахновский В.Г.* Что такое национальное в театре? // Театр. 1937. № 4. С. 26–30.

1

Вариация Островского

Вариация Островского // Еженедельник Академических театров. Л., 1924. № 15. С. 8-9.

2

Сахновский В.Г. О Мейерхольде. Отдельные наброски. [Между 18 февраля и 21 апреля 1924 г.] Автограф. — Музей МХАТ. Фонд В.Г. Сахновского. № 8061

- 13 См.: *Кугель А.Р.* По поводу постановки «Леса» // Рампа. М., 1924. № 5. С. 7-9.
- 14 *Юон Константин Федорович* (1875–1958) — живописец жанрово-пейзажного направления. Устойчива была его привязанность к темам провинциальной жизни.
- 15 *Кустодиев Борис Михайлович* (1878–1927) — живописец, основные темы извлекал из крестьянского и провинциального мещанско-купеческого быта.
- 16 *Левитан Исаак Ильич* (1860–1900) — живописец, создатель «пейзажа настроения».
- 17 «Крокодил» — массовый сатирический журнал. Выходил в Москве с 1922 по 1999 г. Возобновлен в 2005 г.
- 18 «Безбожник» — газета Центрального совета Союза воинствующих безбожников СССР. Выходила в Москве с 1922 по 1934, затем с 1938 по 1941 г. В Москве выходил также журнал «Безбожник» (1925–1941).

- 19 *Чехонте* — псевдоним А.П. Чехова, который он использовал в молодости как автор юмористических рассказов.

3

Стенограмма диспута о постановке комедии А.С. Грибоедова «Горе уму»
в Театре им. Вс. Мейерхольда. 2 апреля 1928 г.

Машинопись. — РГАЛИ. Ф. 963. Оп. Ед. хр. 555. Л. 80–90.

- 20 «*Любовь Яровая*» К.А. Тренева. Премьера в Малом театре состоялась 22 декабря 1926 г. Режиссеры — И.С. Платон и Л.М. Прозоровский. Декорации — Н.А. Меньшутин, костюмы — П.А. Ипполитов.
- 21 «*Бронепоезд 14-69*» Вс.В. Иванова. Премьера в Художественном театре состоялась 8 ноября 1927 г. Ответственный руководитель — К.С. Станиславский; постановка — И.Я. Судакова; режиссеры — И.Я. Судаков, Н.Н. Литовцева. Художник — В.А. Симов.
- 22 «*Проходная комната*» В. Пушкина. Премьера в Театре бывш. Корш состоялась 10 февраля 1928 г.
- 23 «*Разлом*» Б.А. Лавренева. Премьера в Театре им. Евг. Вахтангова состоялась 9 ноября 1927 г. Постановка — А.Д. Попов, режиссеры — О.Ф. Глазунов, И.М. Толчанов. Декорации — Н.П. Акимов, костюмы — Н.И. Сизов.
- 24 «*Мятеж*» Д.А. Фурманова и С. Поливанова. Премьера в Театре им. МГСПС состоялась 6 ноября 1927 г. Режиссер — Е.О. Любимов-Ланской. Декорации — Б.И. Волков, костюмы — Н.Н. Миронов.
- 25 «*Рельсы гудят*» В.М. Киришона. Премьера в Театре им. МГСПС состоялась 14 марта 1928 г. Режиссер — Е.О. Любимов-Ланской. Художник — Б.И. Волков.

4

Сахновский В.Г. Несколько замечаний о режиссерских приемах Вс.Э. Мейерхольда

Машинопись с авторской правкой [1939]. — Музей МХАТ. Фонд В.Г. Сахновского. № 8060.

- 26 *Гвоздев Алексей Александрович* (1887–1939) — театровед. Будучи последователем идей Макса Германа, закладывал методологические основы театроведения. Выступал также как театральный критик. Центральное место в его критических статьях занимало творчество Мейерхольда. Связывал с искусством Мейерхольда свои представления о театре будущего. Книга Гвоздева «Театр им. Вс. Мейерхольда» (Л., 1927) принадлежит к лучшему, что написано о режиссере в 1920-е гг.
- 27 *Гвоздев А.А.* Театр им. Вс. Мейерхольда. Л., 1927. С. 22–23.
- 28 Сахновский цитирует Мейерхольда по кн.: *Февральский А.* Десять лет театра Мейерхольда. М., 1931. С. 20–21.

В. Г. Сахновский

ПИСЬМА ИЗ ССЫЛКИ

Публикация и подготовка текста М.Н. Бубновой

Вступительная статья О.М. Фельдмана

Комментарии М.Н. Бубновой и О.М. Фельдмана

Первую часть этой публикации составили 17 писем В.Г. Сахновского жене Зинаиде Клавдиевне Сахновской, написанные с 6 июня по 22 августа 1942 г. из казахстанской ссылки.

Отдавая в середине 1970-х гг. оригиналы писем на закрытое хранение в Музей МХАТ, З.К. Сахновская переписала их тексты в две старые общие тетрадки, на начальные страницы которых в давние годы ею были вписаны несколько стихотворений — тетрадки когда-то служили ей (в прошлом — актрисе) при занятиях сценической речью. В 1976 г. появилась статья П.А. Маркова «О Василии Григорьевиче Сахновском» («Театр», № 3), и Зинаида Клавдиевна в благодарность переслала тетради Маркову. Их прочли многие из тех, кто бывал у Марковых. И не раз заходила речь о том, что сложившаяся подборка текстов читается как документальная повесть, недоступная подцензурной печати (в те же тетрадки переписаны разрозненные отрывки других документов и фрагменты воспоминаний самой З.К. Сахновской об атмосфере, сложившейся вокруг Сахновского внутри МХАТ после возвращения из Казахстана, и о той катастрофе, которой было для него внезапное прекращение работы над не показанной зрителю постановкой «Гамлета»).

Нынешняя публикация в известном смысле — выполнение замысла, казавшегося в 1970-х гг. неосуществимым. Теперь стало возможным слить копии с оригиналами (и внести в них необходимые уточнения), а также ввести во вторую часть публикации хранящиеся в Музее МХАТ казахстанские письма и телеграммы В.Г. Сахновского Вл.И. Немировичу-Данченко. Сделать это удалось благодаря дружескому содействию В.С. Давыдова, в директорство которого начиналась подготовка этой публикации, и И.Л. Корчевниковой, нынешнего директора Музея.

Сахновский был арестован в ночь с 4 на 5 ноября 1941 г. и обвинялся в том, что он, не уехавший со спешно эвакуированным Художественным театром в Саратов, «оставался для работы, когда немцы займут Москву» — так он сам изложил смысл предъявленных ему обвинений, сообщая в ноябре 1942 г. историю своего ареста Вл.И. Немировичу-Данченко. Внутри Художественного театра позже циркулировал слух, объяснявший арест Сахновского тем, что немецкое командование будто бы намеревалось ввести его в состав временного правительства, создать которое оно предполагало после

падения Москвы. Поговаривали в театре и о том, что поводом к аресту послужили неосмотрительные встречи Сахновского с друзьями из эмигрантской среды летом 1937 г. во время парижских гастролей МХАТ, он не делал тайны из этих встреч. Со временем следственное дело Сахновского несомненно появится в печати, в рамках данной публикации эта тема вместиться не могла.

«Когда Вас. Гр. увозили, его жена обратилась с просьбой позаботиться о нем, что он очень болен. Это было обещано бывшими у них на квартире людьми. Почему-то Зин. Клавдиевна вообразила, что этот арест был произведен для того, чтобы Вас. Гр-ча вроде как бы насильно отправить в Саратов. Ничего похожего не произошло»¹, — сообщила О.С. Бокшанская из Саратова Немировичу-Данченко, еще летом эвакуированному в Тбилиси (в Саратове об аресте Сахновского мхатовцы узнали от М.Н. Кедрова, добравшегося туда со своей группой из Москвы десять дней, с 6-го по 16 ноября).

Недавняя публикация огромного комплекса писем Бокшанской Немировичу-Данченко проясняет решающие обстоятельства, предшествовавшие и сопровождавшие в сентябре-ноябре 1941 г. эвакуацию МХАТ, — так же, как проясняет она и многие другие ключевые ситуации жизни Художественного театра, которые было принято выносить за скобки, но вне которых нельзя понять подлинный путь этого уникального *коллективного художника* на протяжении 1920-х — начала 1940-х гг., эволюцию его методов, изменение уровня его достижений (см.: Письма О.С. Бокшанской Вл.И. Немировичу-Данченко: В 2 т. / Составитель, редактор, комментатор И.Н. Соловьева. М., 2005).

Сахновский, оставшийся осенью 1941 г. в Москве единственным руководителем МХАТ, «считал себя ответственным» за подготовку возможной эвакуации, настаивал, что «вопрос о МХАТе и его местонахождении должен быть приготовлен решением», но в ответ звучали заверения, что «беспокоиться не надо, что о театре подумают выше и решат его судьбу» (см.: *Бокшанская*. Т. 2. С. 538). Когда наступил критический момент, варианты решений менялись молниеносно: утром 13 октября было заявлено, что МХАТ эвакуируется в Ташкент, но в 5 часов вечера оказалось, что он направляется в Саратов и что первая группа мхатовцев должна уехать в полдень 14-го. Тяжело больной Сахновский ехать не смог. В ночь на 16 октября председатель Комитета по делам искусств М.Б. Храпченко и «весь состав Комитета» выехали из Москвы, «поползли слухи, что руководство бежало, бросив театр на произвол судьбы» (там же, с. 570). Перед своим отъездом Храпченко издал особый приказ о полной ликвидации деятельности МХАТ в Москве. И затягивание отъезда МХАТ, и внезапное распоряжение о прекращении его деятельности на стационаре принадлежали к решениям политическим, диктуемым с самого верха. В первом случае демонстрировалось, что в прифронтовой столице продолжает функционировать главный театр страны. Второе решение — о ликвидации — означало, что МХАТ в случае захвата Москвы оккупантами не будет в числе трофеев.

Нельзя не считаться с тем, что З.К. Сахновская видела непосредственных виновников ареста и высылки мужа прежде всего внутри МХАТ. Первыми среди них она называла Н.В. Егорова и Р.К. Таманцеву, совсем недавно вместе с Н.А. Подгорным составлявших «тайный кабинет» приверженцев Станиславского, враждеб-

ных по отношению к тем, кто входил в середине 1930-х гг. в ближайшее окружение Немировича-Данченко, к В.Г. Сахновскому, П.А. Маркову, О.С. Бокшанской. Она утверждала, что Егоров и Таманцева назвали имя Сахновского в ответ на официальный запрос НКВД об умышленно уклоняющихся от эвакуации. По ее же сведениям, ордер на обыск и арест 4 ноября подписал персонально В.Н. Ильин, она называет его «начальником контрразведки» и мужем актрисы МХАТ Л.А. Варзер, не скрывавшим, что мстит Сахновскому за неудачно складывавшуюся жизнь Варзер в театре. С такой же убежденностью З.К. Сахновская настаивала, что Н.П. Хмелев виновен в ссылке Сахновского, решение о которой оформилось после того, как рухнули первоначальные обвинения, — именно его свидетельства об «антисоветских высказываниях» Сахновского стали якобы в апреле 1942 г. обоснованием высылки. В апреле Хмелев действительно приезжал по делам театра в Москву из Саратова. Враждебно настроенный по отношению к Сахновскому, он едва ли возводил на него напраслину, обвинить Сахновского в высказываниях, которые могли расцениваться как «антисоветские», основания несомненно были. Кто скажет, что в утверждениях З.К. Сахновской отвечало истине, а что противоречило. Важно, что непосредственным участникам событий причины виделись так.

Следствие длилось шесть с половиной месяцев, с 5 ноября 1941 г. по 13 мая 1942-го. О его методах Сахновский рассказывал друзьям после освобождения. «Он мне говорил, как его там били», — не раз повторяла сестра Маркова Мария Александровна. До 20 января 1942 г. Сахновский помещался в той же общей камере, что и А.Г. Габричевский, арестованный по такому же обвинению (в публикуемых письмах он фигурирует как «*больной Саша*»), затем в одиночке. После короткого свидания с женой 13 мая Сахновский за двадцать дней, с 14 мая по 4 июня, в арестантском вагоне под конвоем «с долгими, очень долгими остановками и перцепками, даже перегрузками» был доставлен в Алма-Ату.

Последующие события подробно изложены в публикуемых письмах (многие из них писались как дневник, в течении нескольких дней утром и вечером). Сначала это первые пять дней в Алма-Ате, «паломничество» (*Бокшанская*. Т. 2. С. 700) к ссыльному Сахновскому эвакуированных в Среднюю Азию деятелей театра и кино — не оно ли стало одной из причин его экстренной высылки из столицы союзной республики. Затем пересылка в Семипалатинск, встреча там с Киевским театром им. И.Франко и с бывшим коршевским актером Ф.А. Новиковым, начальником местного отдела искусств, надежды на их помощь. Отъезд в районное степное село Георгиевку, обустройство в ней и вынужденное бесперспективное бездействие (спасали денежные переводы жены). Внезапный вызов в Алма-Ату по ходатайству кинодеятелей, влиятельных в союзном Комитете по делам кинематографии. В конце августа приезд жены. Руководство создававшимся в Алма-Ате Театром киноактера (переведенным в будущем в Москву). В ноябре-декабре лекции («Бывает тепло только на моих лекциях по вторникам, когда набивается народ и надышит тепло. Остальные дни приходится репетировать в пальто, калошах и шапке», — писал он сыну). И наконец, точно продуманные действия Немировича-Данченко, вернувшего Сахновского в МХАТ.

Дальнейшие события, по существу, остаются за рамками данной публикации. Но было бы неверно не собрать в *Приложении* к ней те немногие страницы тетрадок З.К. Сахновской, на которых разбросаны ее записи о последних годах жизни мужа. До конца дней она жила в убеждении, что «было задание дирекции травить В. Г.». Обостренный субъективизм ее позиции требует объективного раскрытия всех течений в жизни послевоенного МХАТ — к решению этой задачи следовало бы приступить.

О том, каким был Сахновский накануне ареста, подавленный обострением болезни, и о том, каким приехал из ссылки, свидетельствуют два его письма сыну, также включенные в *Приложение*.

Гибель спектакля «Гамлет», к работе над которым Немирович-Данченко и Сахновский вернулись в начале 1943 г. и завершал которую после смерти Немировича-Данченко Сахновский, составляет одну из крупнейших катастроф на пути Художественного театра, до сей поры не раскрытую исследователями. Гибель «Гамлета» стала одной из причин скорого забвения творческих методов Немировича-Данченко внутри Художественного театра, их забвение было едва ли не более обескровливающим для его искусства, нежели совершавшаяся параллельно вульгаризация «системы Станиславского». Ситуация, развернувшаяся в связи с «Гамлетом» в начале 1945 г., ждет изучения. В *Приложение* введена неизвестная прежде заметка П.А. Маркова о принципах работы театра над «Гамлетом», написанная в июле 1943 г., вскоре после смерти Немировича-Данченко. Она предназначалась для цикла «писем за рубеж», которые Марков в годы войны писал для ВОКС (Всесоюзное общество культурных связей с заграницей). Эта статья — о творческом завещании Немировича-Данченко и о готовности его ближайших сподвижников во главе с Сахновским закрепить и развивать созданную Немировичем-Данченко творческую методологию.

I

Письма жене

Июнь–август 1942 года

1

6/VI. Алма-Ата

Дорогая моя, милая Зинушенька. Наконец-то я могу тебе написать. Сегодня напишу небольшое письмо. Я что-то слабоват. Сил почти нет. Первые два дня нужно было много ходить, ждать. Делал это из последних сил, так как дорога была очень трудная. Спасибо тебе за все. Если б ты знала, как ты помогла мне после всего пережитого, да и в дороге без твоей поддержки пропал бы ¹. Самое для меня было тяжелое — это, что тебе все это стоило. И как я поставил тебя в трудное положение. Прости меня, пожалуйста.

Здесь я окружен самой нежной заботой. Почти целый день лежу. Пока еще не могу работать. Миша, Елена Осиповна, Элеонора Осиповна ходят за мной, как за больным ². Я живу в их комнате, в маленьком домике. Как поправляюсь, перееду в собственную комнату. Обещают найти. Здесь с помещением очень, очень трудно. Замечательно ко

мне отнесли, когда узнали о том, что я здесь, Эйзенштейн Сергей Мих. (кинорежиссер), Юрий Александрович Завадский, он здесь с театром МОСПС, Жаров Михаил Иванович, актер из Малого театра, он снимается у Эйзенштейна, Бибииков, Пыжова, Моисей Никифорович Алейников, помнишь, был директор кино «Русь», Николай Иванович Боголюбов, наш актер, тоже в кино снимается³. Да всех не перечислишь. Все заходят, чем-то помогают и, главное, благодаря их энергии мне совершенно официально и очень любезно представлено право жить и работать в Алма-Ате.

Мне вручили пересланные из Москвы диплом университета, свидетельство, что я народный артист, что я профессор, доктор наук, метрику, трудовую книжку. Могу читать лекции и занимать кафедру в университете, пригласили меня как профессора и зав. кафедрой в Институт кинематографии, консультантом в картину «Иван Грозный» к Эйзенштейну, два театра предлагают работу. Печататься мне разрешено, но я оказываюсь с каждым днем все слабее. И все решили меня не трогать по крайней мере недели две.

Я временно прописался у Миши: Лесная улица, д. 75. Здесь, в Алма-Ате, мой ученик, который кончил у меня по режиссуре ГИТИС, Токпанов⁴, если не обманет, обещает предоставить комнату и даже свезти на неделю поправиться к себе в деревню. Я еще есть совсем не могу. Только чай и сушеные кусочки хлеба, немного каши. В первый день я был так голоден, что согласился съесть и яичницу, и зелень, и баранину, поднялись мучительные боли. Теперь прошли. Привыкаю к еде осторожно.

Весь город здесь обсажен деревьями. Весь в садах. Тихо. С утра до ночи поют соловьи. Очень приятный и неожиданно уютный город.

На всякий случай для сообщения Владимиру Ивановичу, Ивану Михайловичу⁵ или Шейнину⁶ сообщаю, что я живу здесь и прописан по удостоверению, выданному казахским НКВД, как ссыльный. Должен являться в НКВД для регистрации каждое 8-е и 22-е число без права выезда из Алма-Аты без разрешения. Все решительно бумаги и мои звания мне возвращены, кроме ордена и орденских книжек, которые хранятся в Москве при Президиуме Верховного Совета СССР. Я сослан на 5 лет за *антисоветские высказывания* решением Особого совещания при НКВД. Особое совещание отменило статью 58, 10 и 58, 11, выдвинутые первоначально прокуратурой, так что никакой статьи ко мне не применяется. Чего хотелось бы добиться? *Пересмотра* дела, которое возможно по инициативе главным образом наркома.

Зихен, милый, напиши, как ты живешь? Вернули ли тебе сберкнижки? Как Кл. Ник?⁷ Вернули ли все, что взяли и опечатали при обыске? Что осталось от места, где была дача? Сохранилась ли сторожка? Если решишь вселить к нам сестру, я считаю, что ни в коем случае нельзя прописывать на нашу площадь Васю Хитрова. Если иначе, как с ним, нельзя, надо подумать и о Люб. Григ., но ни в коем случае не пускать к нам на площадь этого бандита. Как живет Лариса? Как Алекс. Ром.? Где Ирма и Яша? Помогали ли они тебе в чем. Где Кторовы?⁸ Как проживают Крымчуги? Как умерла мать?⁹ Как Як. Вас.? Когда? Что с Любой? Как ты живешь? Как к тебе относятся? Как домком? Есть ли у нас Нюра? Где кто живет у нас в коридоре? Получаешь ли письма от Тоши¹⁰, как он живет? Не притесняли ли вас из-за меня? Я послал ему телеграмму и письмо. Знал ли он о моем аресте? Напиши, как идут хлопоты и идут ли? Я тебе напишу, как только найду комнату и буду немножко крепче и работать.

Сегодня явилась к нам Роза Львовна Гинзбург¹¹ и привела врача, который осмотрил меня. Завтра приведет еще. Работать мне пока запрещено. Я очень слаб. Лежу. Уход здесь и внимание отличные.

Когда будешь собираться ко мне, обеспечь себя правом на обратный въезд в Москву и непременно возьми билет в экспресс прямого сообщения Москва — Алма-Ата в международном вагоне. Я тебя встречу на Первой Алма-Ате. Сначала устрой все дела и не спеши. Тем более, что не могу сейчас двигаться. И сам подыщу комнату, которую мне разыскивают. Наверное, до конца месяца я работать не смогу.

Вот какие здесь цены. Комната стоит 150 рублей. Мясо стоит 70–100 рублей кило. Масло 250–300 рублей кило. Мука 35 рублей кило. Яйца 40–50 рублей десятков. Молоко от 13 до 15 рублей литр. Картошка 13 рублей. Лук 13–15 рублей кило. Овощей ко второй половине лета здесь много. Яблок и фруктов огромное количество. Всего этого много. Овощей, зелени, фруктов много. Сахар 80–100 рублей кило. Я получу карточку в столовую и закрытый распределитель. Ну да с Еленой Осиповной ты сговоришься как в смысле питания поступать. Сейчас много уже зелени. Появилась клубника, 10 рублей кило.

Позвони Канделаки, который приехал из Алма-Аты, он все тебе расскажет о дороге. Владимир Аркадьевич Канделаки, актер-бас театра Немировича-Данченко, я с ним увижусь¹². Он тебе обо мне расскажет. Это письмо тебе передаст знакомый Алейникова тов. Сергей Васильевич Комаров¹³.

Итак, ты в течение месяца успеешь подготовить дела к отъезду. То, что касается квартиры и нашего жительство в Москве, то, что необходимо захватить сюда, и, главное, выяснить, что я остаюсь ссыльным на пять лет или будет пересмотрено дело. Если пересмотрено будет дело, могу ли вернуться в Москву и там работать. Или меня опять вернут в Художественный театр, и я должен буду ехать в Саратов. Или зиму оставаться здесь. Здесь брать большую работу, которую предлагают и на которую мы с тобой можем жить, посылать в Москву Кл. Н., Любе-сестре и Тоше. Если б ты знала, как я хочу тебя видеть, как я соскучился, устал и одинок без тебя. Единственно кто и что мне нужно это ты. Но не спеши с отъездом. Сначала сделай все дела. А может быть, даже наоборот: я приеду в Москву, если дело пересмотрят. Или ты приедешь на месяц, на два, а в сентябре мое дело окажется пересмотренным, мне вернут паспорт, орден и мы с тобой поедem в Москву.

Как мне хочется увидиться с тобой. Эти десять минут, что я тебя видел, точно мелькнули во сне, и до сих пор и всю дорогу я ими живу. Ты этого понять не можешь. Вот увидимся, наговоримся. Напиши мне, пожалуйста¹⁴.

8/VI

Утром был врач. Сказал, что есть все можно. В общем оба врача ничего опасного не нашли. Сказали, скоро поправлюсь. Меня кормят Астанговы. Роза привезла мне масла, витаминов. Взяла анализ. Она главный врач Совнаркомовской больницы и зав. хирургическим отделом. Сказала, что каждый день будет или сама или через врачей наблюдать за мной. Я уверен, что скоро поправлюсь. Зихен, милый, не нужно ли тебе от меня доверенностей? Напиши, я перешлю.

Я забыл в списке вещей, которые просил у тебя ¹⁵, попросить мыльницу, кушак-ремень, складную, вообще какую-нибудь чернильницу, мой кошелек или маленький бумажник, лучше кошелек, нитроглицерин. Побольше конвертов и бумаги (у меня много в правых ящиках стола), шнурки для башмаков, пепельница. Кроме чайника для кипятка маленький чайник для заварки чая. Чаю здесь достать очень трудно. Твой я совсем не расходовал, здесь по несколько крупинок пьем. Мне не вернули запонки, которые пришли, и браслеты-держалки для рукавов, чтоб не пачкать рубашек. Зихен, милый, не обращай внимания, что я соскучился и тоскую без тебя, не выезжай, не сделав накрепко всех дел в Москве.

Только что получил от тебя телеграмму ответную с известием о Тоше, что он в Москве! Как я вас обоих целую и обнимаю! Милые мои!!

Не забудь написать, как к тебе относятся окружающие, кто отвернулся. Интересно, как держится МХАТ, как Гремиславский ¹⁶, Егоров, Разумовский? Я бы не очень приючал Михаила Антоновича, а может быть, я ошибаюсь, если он полезен; но что касается Васи Хитрова, ни ногой его в нашу квартиру. Да, забыл еще: пришли платяную и сапожную щетку и щетку для ногтей.

Целую тебя крепко-крепко, Тошеньку. Кланяюсь и целую Кл. Ник., Ларису. Если не забыли тебя, Ирме и Яше привет, Алекс. Ром., [нрзб.] с няней.

Твой В.Г.

9/VI. Алма-Ата ¹⁷

Милый мой, дорогой мой друг Зинушенька, все вчера в восемь вечера переменялось. Документ на жительство в Алма-Ате во время отметки в НКВД отобрали, объявили мне, что Алма-Ата режимный город, а решение Особого совещания в Москве — ни в каком из режимных городов СССР я жить не имею права, и что я ссылаюсь в распоряжение областного НКВД Казахской ССР в Семипалатинск (это не режимный город), но там только мне скажут, оставят меня в Семипалатинске или погонят куда-нибудь в район. Вот как! Ну, ничего. Все-таки самое худшее было позади. Думаю, что вытерплю.

Милый друг мой, Зинушенька, все-таки сначала все по возможности дела сделай в Москве, а потом приезжай. Как-нибудь проживу. А то если уедешь из Москвы, все остановится. Некому хлопотать.

У меня есть еще тысяча рублей на счету НКВД, помнишь, ты мне дала при аресте. Она не трачена. В Семипалатинске гораздо дешевле, чем в Алма-Ате. Правда, нет друзей. Но я имею адрес, где переночевать ночь или две. Езды от Алма-Аты до Семипалатинска полутора суток. Итак, ты из письма, написанного в Алма-Ате, извлеки то, что я прошу привезти. Забыл еще написать про ночной горшок. Очень нужно. О, хоть бы поскорей пересмотрели дело, и можно б было вернуться!

Как из Москвы ехать туда, где я буду, я тебе напишу с места.

Крепко целую ¹⁸.

Твой В.Г.

Семипалатинская область, Жарминский район,
село Георгиевка, Советская улица, д. 118.

18/VI

Милый мой друг, родная моя Зинушенька, не стоит описывать, как живу. Трудно жить. Кое-как одному еще возможно. Представь себе, из Семипалатинска в набитом пассажирском вагоне пять часов в духоте ночью ехал, вылез в степи на станции Джангиз-Тоби. Спасибо Астанговым и Бибикову с Пыжовой, дали мне подушку, чемодан, еще кое-что в Алма-Ате, Роза и Зина Гинзбург — хлеба, туфли ночные, редиску.

В Семипалатинске как родного принял театр им. Франка из Киева¹⁹. Они меня знают, я не знаю. Директор Давид Семенович Вольский накормил меня, свел к докторам, устроил переночевать две ночи на койке в гостинице. Все переполнено. Пылица, жара. Степной город на Иртыше.

НКВД переслало меня в район, в село. Село стоит посреди степи — тридцать километров от железной дороги. Обещал Давид Семенович Вольский, он в хороших отношениях с начальством и член партии, что не раньше, чем через месяц, но непременно вытащат меня на работу в Семипалатинск. Только туда, если тебе до этих пор ничего не удастся сделать в смысле моего возвращения в центр или хотя бы в Алма-Ату, ты можешь приехать. Ты себе представить не можешь, какова жизнь! Я не хочу, я имею право настаивать, чтоб один я все это узнал. Здесь нельзя жить так, как мы это понимали всегда. Тридцать верст по степи ехал я на волах от станции, на верблюдах не захотел. Четверо суток искал комнату или койку и спал на заезжем колхозном дворе. Здесь 50° жары. Чемодан и мешки нужно таскать на себе. Никто не помогает. Но я здоров. Сейчас пишу в чистой украинской хате. Кое-чем будут кормить. Обещают.

Здесь 5 рублей стоит литр молока, 4 рубля литр простокваши. 20 рублей десяток яиц. Пуд пшеничной муки 250 рублей; 50 коп. пучок редиски. Мяса нет. Масло 80–100 р. кило. Есть кислая капуста. Буду искать картофель. Вот и сыт.

Так называемые казахи — это попросту киргизы, народ недобрый. Половина большого села (это районное село в четыре улицы с несколькими колхозами) украинцы, половина киргизы. Воздух здесь легкий, особенно хороши вечера, ночи и раннее утро, часа в четыре. Жару легко переносишь от степного воздуха. Зимой бураны. Много здесь эвакуированных поляков, немцев, и евреи есть. Они-то все и скупают на рынке, так что надо изворачиваться, а то останешься голодным.

Сегодня только поселился в хату. И с таким наслаждением, перетащив вещи, лежал. Я еще слабоват. Особенно после дороги из Алма-Аты в Семипалатинск (была очень трудна дорога — полутора суток), ходьбы по Семипалатинску. Он в нескольких верстах от станции, а ни трамваев, ни автобусов, ни даже извозчиков нет. На Иртыше до сих пор стоит «Мертвый дом» Достоевского. Это место его каторги. И место заключения в современности.

В Иртыше масса рыбы. Театр Франко питается осетриной, нельмой, стерлядями. В Семипалатинске за ними ухаживают. Начальник отдела искусств Новиков, бывший мой актер от Корша, очень заботливо ко мне отнесся²⁰. Обещал помочь.

Только я теперь никому и ничему не верю. Целую тебя, обнимаю. Ручки, ножки твои целую. Благодарю тебя. Обо мне не беспокойся. Если можно, проси Вл. Ив. и Ив. Мих. помочь.

Твой, только твой *В.Г.*

Напиши.

Я не знаю, куда писать Тоше. Целуй его. Обними от меня. Кл. Ник. кланяйся, целуй. Любушке, Ларисе поцелуй. Кто тебя не оставил? Все ли вернули? Как квартира? Что там, где была дача? Вещи перешли только, когда напишу, с оказией²¹.

3

20/ VI 1942 г.

Семипалатинская область, Джарминский район, с. Георгиевка. Советская ул., 118 Вас.Григ. Сахновскому — это для заказных и для почтового адреса, а для телеграмм: Георгиевка Семипалатинской области, Советская, 118, Сахновскому. Телеграмма дошла и по твоему адресу: Жарминский, Георгиевка, Советская, 118.

Милый, дорогой друг, Зинушенька, был сегодня на почте, был в НКВД, пока ниоткуда нет ни писем, ни телеграмм. Я знаю, что рано, но скучно, поэтому зашел на всякий случай.

Вчера и сегодня утром, да и третьего дня, особенно ночью, стояли настоящие холода. Жители ходили в шубах. Перед этим стояла жара — 50°. Было так холодно, что хозяева топили печь. Я был рад.

Как ты знаешь, у меня единственное верхнее, кроме двух пиджаков и парусиновой кофты, одеяние — шуба. Но ее выбивали и чистили Астанговы, пересыпали нафталином, так же и меховую шапку, и теплый картуз, шарф. Все это в чемодане, который тоже они мне дали. Это было что-то до слез трогательное, как они все: и Миша, и Елена Осиповна, и Элеонора Осиповна за мной ходили. Они уложили меня. Нашла меня в тот же день Роза Львовна, привезла двух врачей, лекарство. Пыжова и Бибикив дали мне ночную сорочку (одна у меня есть, изгрядилась), пояс, трусы, немного бумаги; Ник.Ив. Боголюбов принес табаку, бумажки крутить папиросы. Я все еще полеживаю, и мне нужен какой-нибудь взбодритель. Еще в тюремном вагоне²² я курил твой табак.

Сегодня как будто повернуло на тепло. Яркое солнце. На солнце печет. Выходил сегодня в степь. Здесь село почти без растительности. Постоял. Хорошо. Поют жаворонки. Но долго ходить не могу. У меня что-то с левой ногой неладно. Не очень-то могу ходить. Да и вообще еще слаб. Если Вольскому удастся меня перевести в Семипалатинск, врачи полечат. Из театра им. Франко, где относились ко мне как к родному (это в Семипалатинске), меня водили к двум врачам. Стало гораздо лучше. Врачи тоже замечательно ко мне отнеслись. Роза Львовна главный инспектор всех военных госпиталей Казахстана. Она сказала, что сейчас же придет, как я окажусь в Семипалатинске, все наладит с лечением. Семипалатинск от Алма-Аты тысячу с лишним верст. Она дала мне лекарства, ночные туфли, хлеба, масла.

Когда меня отправляли из Алма-Аты, Миша всю ночь провел со мной на станции. Станция — 10–15 километров от города, туда ходит особый поезд, а до поезда надо долго ехать на трамвае. Мешки и чемодан мне донесли Миша, Бибииков и Боголюбов. Поезд опоздал. Пришел вместо ночи на другой день в одиннадцать часов утра. Миша мне взял билет, усадил меня с плацкартой в вагон. Из дому от Астанговых мне дали огурцов, редиски, хлеба; нянька Пыжовой испекла пирожное, дали четыре котлеты; Астанговы — курицу. Это все дорого. И ни за что не брали деньги. Все мое белье грязное, в крови от геморроя перестирали, выгладили Астанговы и Пыжова. Дали с собой аптечку, простыню, подушку побольше, наволочку, ваты, бинты, иголки, нитки, ножик, вилку, два чайника, манной крупы, черешни, чернильницу, перо, карандаши, стакан, баночку для молока. Все это я довез. Хотя было очень тяжело тащить на себе.

Токпанов, мой ученик, в Алма-Ате достал мне палочку, я без палочки не могу ходить. Вот видишь, какие оказались добрые люди. И, главное, за что? Понять не могу. Если б ты видела, как нежно и внимательно ко мне отнесся Завадский, приходил ко мне, весь театр всполошился²³. Жаров тоже бегал, хлопотал. Эйзенштейн, Алейников тоже. Все приходили, что-нибудь приносили, ухаживали, провожали в учреждение, куда я должен был являться. Всюду ходили, вплоть до наркома. Но, как видишь, ничего не вышло. Если б только Дав. Сем. Вольский, директор театра Франко, и Федор Андреевич Новиков, начальник отдела искусств в Семипалатинске, сдержали слово, была бы и работа, и продовольствие, и хлеб, и лечение. Все-таки Семипалатинск не эта дыра.

Ты, милый Зихен, и не думай сюда ехать. Во-первых, я пропаду совсем, если ты не будешь хлопотать в Москве. Я как-нибудь здесь проживу. Завтра базар. Напишу, удастся ли что-нибудь раздобыть. А то у хозяев кроме молока ничего нет. А хлеба здесь не состоящим на службе не дают. А во-вторых, ты сюда не доедешь. Да и жить здесь тебе невозможно. Это я тебе решительно говорю, крепко, твердо. Я умоляю тебя, я просто запрещаю. Это же степь, пойми, глухая степь. Но я-то устроюсь. Одному кое-как можно.

Интересно, что Владимир Иванович, Иван Михайлович — решили помочь мне — или не хотят? Мне кажется, что много может помочь Шейнин. Ты поговори с ним, познакомившись через Павла Александровича Маркова²⁴. Он имеет очень большие связи в Прокуратуре.

Если переберусь в Семипалатинск, будет ясно, за что хлопотать: за Алма-Ату или оставаться в Семипалатинске. В Алма-Ате больше работы и людей.

Здесь чудные ночи. Какое небо. Все в крупных звездах. И тишина. Пролетают какие-то бесшумные огромные ночные птицы. Изредка лают псы на степных волков, которые крадутся к стадам. Днем проходят верблюды, повозки с волами, или верхом скачут киргизы и масса ребятишек. Мужчины все забраны. Только женщины, старики и ребятишки.

Напиши, милый Зихен, как ты живешь? Я же ничего не знаю. Как жила эти вот уже восемь месяцев. Меня пробивает холодный пот, когда я думаю о тебе. Как-то ты?

А я пока ничем не могу помочь тебе. Тоскливо здесь. Все думаю о тебе. Целые дни я с тобой. И в тюрьме я все время думал, как ты живешь, и все представлял, как сейчас, что делаешь, о чем думаешь, кто около тебя. Или все убежали? Как Кл. Ник.? Как Алекс. Ром.? Еще раз спрашиваю, как умерла мать, как умер Як. Вас.? Как и где живет Люба? Напиши, если можно, подробно о Тоше и куда ему писать. Знал ли он о моем аресте? Какое на него произвело впечатление? Не вредили ли? Что тебе вернули? Как ты с деньгами? Продаешь, наверное? Или еще как? Что Рапопорты? Не пускай к нам Васю Хитрова. Ну его! Я много видел таких! Если Люба не может без него, что ж делать! Но ни за что, чтоб он был у нас в квартире. Про дачу напиши.

Сейчас закатывается солнце, поем простокваши и, как стемнеет, лягу спать. Здесь у меня прошел геморрой. Я ведь терял по стакану крови каждый день. Здесь слабит без лекарств и совсем все прошло. Нет опухолей, язв и совсем сухо и чисто. Опять очень холодает и нет, слава Богу, ветра; здесь бывает просто буря, называют здесь буран, пыль столбом.

21/VI

Сейчас вернулся с базара. Половина шестого утра. Наше время на три часа раньше московского. Значит, у вас сейчас половина третьего. Ночью я три раза выхожу во двор — мочегон. Вдруг начался. Когда выйду, возвращаться в хату не хочется — такая торжественность и тишина на небе и в степи.

На базаре — кроме яиц у киргизов (стало 20 р. десяток), масла 50 р. полкило, луку и редиски 1 р. и 3 р. (длинная) пучок — ничего нет. Пшено меняют киргизы на чай (преимущественно плиточный). Ни муки, ни меду вместо сахара, ни гороху, ни соли, ни табака не было. Поляки продают барахло киргизам — старые башмаки, поношенное платье. Киргизы продают айран, овес, жмых; украинцы картошку, отруби, сметану и творог. Но это есть у хозяев. Обещают завтра продать творогу, может быть, и сметаны. Базар небольшой. Киргизы на верблюдах и волах. Сегодня воскресенье.

По-моему, ты мою телеграмму с адресом получила. А письмо первое из Георгиевки, конечно, еще не дошло.

К этому письму, которое пишу, я приложу письмо Николаю Георгиевичу Зографу²⁵. Его уже в Алма-Ате не было, когда я приехал туда. Я берегу конверты. Нет ни бумаги, ни конвертов, поэтому ты перешли по адресу: Москва, Цветной бульвар, дом не знаю, редакция издательства «Искусство». Дом узнай в справочнике. Письмо отправь заказным. Прочти письмо. Толково ли будет написано. А то исправь.

Неужели театр и Алла²⁶ не хотят мне помочь? Не знаю, нужно ли мне написать письмо и кому? Жду письма от тебя. Как живет Лариса и куда девался Крюков? Где Кторов и Попова? В Алма-Ате утверждают, что они оба в Москве. Заходят ли они к тебе? И как относятся к моему делу?

Из перечня данных мне вещей ты сама видишь, что отпали для посылки чернильница, ночные туфли; купил я щетку для сапог и щетку чистить платье. Думаю, что нужно одно пальто. Лучше осеннее. А летнее не стоит.

И все-таки где-то брезжит надежда, что ты меня высвободишь к октябрю—ноябрю, и я окажусь в Москве или Саратове и буду работать. Вот как бы устроиться с книгами, бумагой, тетрадами. Переслать бы их как-нибудь с оказией в Семипалатинск Вольскому в театр Франко или Астангову в Алма-Ату. Они бы мне переслали. С обоими я сговорился, как это сделать. До сих пор НКВД не получило ни моих часов, ни обручального кольца. Обещают сейчас же отдать, как получат. Квитанции на то и другое у меня.

Кладу перо. Буду завтракать. Уже девятый час, принесли молоко и яиц. Вчера хозяйка испекла мне из пшеничной муки хлебцы. Купила четыре кило муки. Кипяток я варю сам. Здесь вместо чая кладут черную корочку, а в кружку наливают молока в воду. Очень нужны здесь бритва, перочинный ножик и ногтевые ножницы.

Сейчас только принесли от тебя телеграмму от 19/VI. В ней не понятно следующее: перевела тысячу 23 апреля Алма-Ата востребования. Я тебе из Алма-Аты давал телеграмму, что получил 1000 рублей, о которой ты телеграфировала Астангову. Это было 4 или 5 июня. Разве ты не получила этой телеграммы? Телеграмму, отправленную тобою из Москвы 19/VI в 19 ч. 30 м., здесь получили, в Георгиевке, 20/VI в 20 ч. 30 м., а принесли в 1 час дня 21/VI. Странно, что ты телеграфируешь: перевела тысячу 23 апреля Алма-Ата. А ты узнала, что меня высылают в Казахстан только 13 мая. Может быть, ты ошиблась и послала не 23 апреля, а 23 мая. Напиши об этом непременно.

Зихен, милый, я так тебя благодарю за хлопоты и мне стыдно, что я заставляю тебя мучиться с моими делами. Еще много раз тебе буду повторять, что я тебе за все очень-очень благодарен, потому что я отлично знаю и понимаю, как все решительно трудно, как все дорого и с каким трудом нужно все преодолевать, чтобы чего-то добиться.

Чтобы ты себе представила разницу между Георгиевкой, Семипалатинском и Алма-Атой, вот кратко, что они из себя представляют.

Алма-Ата стоит на фоне ледяных замечательно красивых гор. Они расположены километрах в пятнадцати от города. Сейчас же горы и причудливые растения. С другой стороны плодоносная возделанная степь и огороды. Весь город — сад. Новые улицы обсажены деревьями. Так что сплошь густые аллеи. Масса осликов, на базаре верблюды. Много овощей и фруктов. Много великолепных зданий, но много уютных домиков с огородами и фруктовыми деревьями. Трамваи, много машин. Есть извозчики. Парки, зоопарк, университет, театры, кино, больницы, электричество.

Семипалатинск гораздо дешевле Алма-Аты в смысле продуктов. Но фруктов нет. Овощи — пока только лук, редиска, салат. Пыль столбом. Город не то недавно выгорел, не то там была стрельба. Никакой зелени. И тем не менее в Семипалатинске дышится легче, чем в Алма-Ате. Много рыбы из Иртыша. Актеры очень хорошо снабжаются. Их кормят стерлядями, осетриной, щукой, нельмой и т. д. Живут по квартирам с водопроводом, но уборные прямо на дворе. Грязь и вонь. Облисполком очень радушен к деятелям искусства.

Георгиевка. В степи село без зелени. Четыре улицы километра по два с половиной длины. Хаты с плоскими крышами из глиняных необожженных толстенных в метр полтора кирпичищ. Полы глиняные. Потолки низкие. У меня комната к моему переезду вновь выбелена. Ни блох, ни клопов нет. Ходить за нуждой за коровник в степь. Мыться на улице. Варят на дворе в печурке. У хозяев две коровы, курицы.

Через улицу — конный, воловий и бычий колхозный двор. Около хат — небольшие огороды, в которых поспел только лук, всходит картофель, капуста, помидоры, огурцы, свекла, морковь. Но все это появится месяца через полтора. Иногда ребятишки соберут щавель. Бабушка тогда варит очень вкусный борщ с картошкой.

Сегодня воскресенье. Обед не варили. Все ушли на свои поля. Уже восьмой час. Хочется есть. Никого нет. Нельзя ни кипятку вскипятить, ни достать масла, которое я купил сегодня на базаре и отдал спрятать в погреб. А все заперто.

До свидания до завтра.

22/VI

С добрым утром. Попил чаю. День теплый. Чудесный. Выспался отлично. Вспомнил, и стало смешно. В Семипалатинске актеры театра Франко разводят свиней. У Бучмы, у Ужвий, у Юры²⁷ по две–четыре свиньи. Разводят огороды. Ездят на рыбную ловлю, помногу привозят рыбы. Ходят на охоту. К Сибири от Семипалатинска — леса, озера, говорят, красивые рощи. А Алма-Ата — голая степь.

Ну, крепко целую. Поцелуй в письмах Тошеньку. Кл. Ник. и Любе привет, поцелуй.

Жаль, если мое начальство и часы и кольцо, как и прочее, зажият, а это на них похоже. Пиши. Спасибо.

Твой *В.Г.*

4

Семипалатинская область, Жарминский район,
с. Георгиевка. Советская ул., 118.

Вас. Григ. Сахновскому
Среда 24/VI 942

Дорогой милый Зихен.

Сегодня напишу тебе несколько строчек, завтра еще. У нас стоит странная погода. Вчера пронесся буран пыли, потом сильный, но недолгий дождь. После хорошей погоды стало холодно и ветрено. Сегодня бродят облака, но дождя нет и, говорят, не будет. Дует тоскливый ветер. Я почти не выхожу. Несколько раз пытался пройтись, очень устаю, приходится отлеживаться. Хотя бледность уже сошла с моего лица, но еще я слабоват.

Ни от кого нет писем. Только от тебя телеграмма, о которой я тебе писал в прошлом письме, и от Миши, где он спрашивает о моем здоровье и как я устроился. Я тебя просил уже в одном письме прислать мне фото твое и Тоши²⁸. Пожалуйста, не забудь. Несколько раз хотел спросить, что Михаил Антонович: жив и как он себя ведет по отношению к тебе? Помогает ли заботами или скрылся?

Очень интересно — мне приснился сегодня сон в связи [нрзб.] ты мне телеграфируешь о переводе моем в Барнаул, и я подумал, знаешь ли ты, что самое главное. Это чтобы при пересмотре дела пункт о режимных городах был снят. Конечно, это равносильно ликвидации дела, но все же если мне не позволят приехать в Москву или

на работу в Саратов, то имеет смысл хлопотать за те города, где обещали работу. В первую очередь за Алма-Ату и, второе, Семипалатинск. Там будет, на что жить, особенно в Алма-Ате, хотя и в Семипалатинске отдел искусств кроме театра Франко дает работу в области, потом снабжение и квартиру, это все не последнее дело.

Вчера, наконец, с трудом купил пуд пшеничной муки за 330 рублей. Сейчас около двух, перерываюсь, буду обедать. Обед мой состоит из пшеничного хлеба, пол-литра молока, большого судка или борща или картофельного супа. Делается он вкусно с прибавкой муки и лука, конечно, без мяса. Иногда еще бывает дополнительно картошка с луком или вылавливают из котла картошку, с какой варят суп или борщ.

Ужасные чернила, ужасная бумага. Но этого ничего здесь достать невозможно, так что извини за писание. Но нет чернил здесь. Нет даже бутылок и ложек, хлебают без ложек. У меня-то и маленькая и большая ложки есть, ты мне их дала. И их не украли из вещевого мешка. Ведь оба были отобраны от самой Москвы до Алма-Аты ²⁹.

Это письмо третье.

Четверг 25/VI

С добрым утром. Сейчас около шести. Хозяева ставят хлеба, топят печь, едут на работу, поэтому входят, гомонят. Я встал. Все небо в тучах. Наверное, польет дождь. Сегодня я уже десять дней, как в Георгиевке. Надо побриться, я опять оброс волосами. Здесь есть парикмахерская. Вчера был день, когда оставался месяц до двадцатипятилетия, как мы с тобой женаты. Я думал, что этот день мы проведем вместе, но, наверное, и это не случится. Так я ждал, что будем вместе Новый год, потом Рождество и т. д. Не выходит. Сегодня иду к своему начальству просить Москву, чтобы они не задерживали часы и кольцо обручальное, как обещали выдать по приезду на место еще два месяца тому назад. Квитанции у меня на руках.

Вчера я вспомнил, что у Владимира Ивановича в моем, даже худшем, чем я, положении была певица Галемба, и он что-то очень скоро выхлопотал ей возвращение, полное прекращение дела, и сейчас же ей не только было разрешено жить в Москве и всюду, но она уже пела в спектаклях, работала в театре ³⁰.

Я чувствую себя все же гораздо лучше, крепче. Силы возвращаются. Я думаю, что я здесь совсем поправляюсь. Все-таки воздух замечательный, тишина, вдоволь хлеба, молока, яиц, простокваши.

Чудно это. Так всю жизнь я чувствовал, что люди физического труда смотрят на нас с большим скепсисом. Все наши занятия — писания, книги, думы — кажутся им глупостями. Так и мои хозяева криво поглядывают на меня. То, что я пишу, им кажется даже смешным.

В Семипалатинске я достал три книги: Дидро, «Диалектику природы» Энгельса и Куно Фишера «Гегеля». Все-таки утешение. Миша дал мне в Алма-Ате толстую чистую тетрадь и немного бумаги.

Сейчас все позавтракали, и все село, и наш дом разошлись на работу. Полная тишина, только кричат петухи и ребятишки.

Пятница, 26/ VI

С добрым утром. Нарочно ждал сегодняшнего утра, думал, придут ответные от кого-нибудь письма. Я послал в Алма-Ату и Семипалатинск, и Тошеньке в Ижевск. Но сегодня похоже на вчера, а завтра будет похоже на сегодня. Однако сегодня я себя чувствую еще крепче. Поэтому подольше, может быть, посижу за тетрадь, где моя рукопись. Приходится обдумывать каждое слово, так как экономия бумаги на первом месте.

Вчера я три раза ходил в свое ведомство. Все не мог застать начальника. Только в десятом часу вечера мы встретились. Зато он дал мне три таблетки для разводки чернила, так что, как видишь, стало лучше.

Сегодня Татьяна Анисимовна, так называемая бабушка, у которой действительно бесчисленное количество внуков и внучек, обещает мне выстирать белье, а часа в три дня повести меня под горячий душ помыться. Здесь, оказывается, восемь кабин. Стоит вымыться пятьдесят копеек. До четырех с двух часов приблизительно народу нет. Народ с работы идет в четыре. Здесь в 40-50 километрах добывают золото. А в Георгиевке какая-то мастерская или фабричка золотых приисков. Вообще Казахстан потрясающе богат. Кроме добычи золота здесь добывают уголь, нефть, какие-то рудники добывают что-то полезное из недр. Сравнительно много хлеба, теперь сюда его уже не возят из Сибири по Турксибу. Масса скота, молочных продуктов, фруктов, сахарной свеклы для сахарных заводов, хлопка, рыбы, овощей — это в Южном Казахстане, а в Северном — бездна совершенно необработанных и некошенных степей. Вот будущее у страны! Теперь даже в средние районные города сюда эвакуировали фабрики и заводы из захваченных немцами мест. И все заводы работают. Все накапливаемое, все излишки везут на фронт и в Москву.

Опять сегодня дует унылый ветер.

Если б ты знала, как мне жаль нашу дачу! И не материально жаль, что все это стоило денег и трудов. А жаль, что проклятые немцы сожгли такой угол, где, я думал, что на самый остаток жизни тебе и мне будет легко жить в стороне от сутолоки жизни.

Я еще в тюрьме продумал, как изменю жизнь, как буду, оставаясь в театре только режиссером, писать. У меня уже здесь записано четыре подробных плана книг. Там не давали ни бумаги, ни письменных принадлежностей. Я каждый день, чтобы удержать, как бы сказать, душевное равновесие (я был один в камере), работал — или сидя, или, если было холодно, ходя по камере, — систематически по несколько часов в день над каждой книгой по очереди. Все это я запомнил. А здесь записал.

Потом думал, что дача улучшится, сад, огород разрастутся; и Тоша (он ведь любил дачу) с удовольствием будет после нас жить в ней. Но выходит все пока что паршиво.

Одолевают меня мухи. А здесь нет никаких противомушинных листов. Поэтому я их бью газетой. Но они плодятся чудовищно быстро.

Сейчас принесли семипалатинскую газету хозяевам и сказали, что никаких писем нет. А я жду ответа начальника отдела искусств в Семипалатинске Новикова и от директора театра Франко Вольского. Прошло уже одиннадцать дней, как я написал им по открытке. Я нарочно послал открытки, чтобы скорей дошли; в воскресенье, если не получу ответ, пошлю заказные письма.

Приехала к моей хозяйке дочка с внуками и мужем, но тем не менее белье мне выстирала. Гомон в хате, суета. Или я стал от всего уставать. Хочу походить, сосредоточиться, обдумать и не могу. Пустая голова. А кажется, что мешают приехавшие.

Ничего не надо ждать, ни на что не надеяться и ничего не желать. Тогда будет легче. А все еще не заставишь себя смириться и окостенеть.

Помолчу, поброжу по комнате, успокоюсь, а часа через два надо пообедать. Пока до свидания. Сегодня жара, тишина в воздухе и особенный урожай мух.

Сейчас вечер. Гонят коров. Я только что вернулся. Ходил больше часа в степи. Душно. Вечерний зной, но небо в тучах. Странно: те же жаворонки, утром кукушка, даже иволги. Сейчас взлетали голуби. Но все не так, как у нас. Даже коровы не так мычат и не так себя держат.

Все хотел спросить. А что сторожка, уцелела или тоже сожжена? И где Рекс? Где Буян? Где Катя и многочисленное семейство с бабкой и имуществом, за которое она так тряслась?

Уже темно. Здесь свету совсем нет. Как стемнеет, ложатся спать. Я часто вечером и ночью смотрю на луну и думаю, смотришь ли ты? И может быть, мы в одно время на нее глядим. Помнишь, как было чудно на даче глядеть с лавочки за петуниями.

Целую крепко. До завтрашнего утра.

Суббота, 27/VI

С добрым утром! Сегодня разбудили меня рано. Но я не вставал, так как в доме была суета. Часть гостей уехала, часть осталась. Потом они все долго ели, потом мне не приготовила хозяйка лепешки, так как весь хлеб у меня вышел, а печь хлеб она будет только завтра. За ночь отлежал себе бока, так как с Алма-Аты я сплю на досках: ни здесь, ни в так называемой гостинице в Семипалатинске тюфяков и сенников, как и в поезде между Алма-Атой и Семипалатинском, нет. Я привык спать просто на досках, мне уже приходилось. Порасскажу при свидании. Сплю отлично, только некоторое время побаливает тело потом.

Сегодня опять духота и ветер. Всё говорят, говорят в хате, а такая пустота, глушь и чушь, точно курятник. Одни бабы. Теперь я поел. Попил молока, чаю и вот дописываю. Обнимаю тебя, целую крепко, крепко прижимаю. День начался. Все так же. Напиши, как хлопотишки? Есть надежда или нет. Пиши, не боясь обескуражить. Если будешь писать Тоше, целуй его от меня. Целую Кл. Ник., Любу, Ларису.

Твой В.Г.

Дорогая, милая, чудная моя, заботник мой, Зихен, извини меня за все заботы, траты, волнения, спасибо за все хлопоты и беспокойство. С этого начинаю, этим кончаю и об этом все время думаю. Сегодня приблизительно две недели до 14 [386]

июля — дня, когда будет двадцать пять лет как мы женаты. Как раз к этому времени придет письмо. Поздравляю тебя, целую крепко, это наша серебряная свадьба. Вот как печально в этом году встречался и Новый год, и встретится тот день, когда у нас всегда было так хорошо! Я любил этот день. Я знаю, что я очень виноват перед тобой. Все это я передумал, все вспомнил. И, конечно, за это все мои беды. Наверное, и не кончатся мои несчастья, потому что, очевидно, мне еще мало. Но самое ужасное уже миновало. И в чем опять несправедливость, так это в том, что ты опять за меня терпишь. Я-то вынесу все, если и в дальнейшем будет так продолжаться. Было настолько страшновато, что теоретически с моим сердцем, да при том истощении, которое было, плюс небольшой паралич, который теперь миновал, я должен был бы скапуститься. И, вот видишь, ожил, на ногах. Я так и смотрю, что если правильно говорится, что ничего не сходит с рук, за все полагается возмездие, то мне еще мало. Оттого мне так горько и тяжело, что опять все на тебя ложится: все хлопоты, заботы и материальные трудности. Прости меня, пожалуйста. Я целую тебе ручки и ножки, я всем существом прошу тебя простить меня. За эти месяцы меня всего вывернуло и перевернуло. И я столько времени один, что все передумать и пережить было и продолжает быть время. Иногда не спится ночью. Теперь можно ходить, сидеть, а прежде ночью нужно было непременно лежать с закрытыми глазами, так как день и ночь свет бил из лампочки прямо в лицо и в «глазок» смотрели каждые пять минут. Так, когда не спится, я нитку за ниткой выдергиваю из своей жизни и все перебираю. Я осудил себя. Я тяжело виноват перед тобой. Если можешь, прости.

Я думал, что этот день мы проведем с тобой на даче, что с нами будет Тоша, Кл. Ник., Лариса, приедет Люба, Як. Вас. Будут как обычно Петровичи, Москвины³¹, что этот день начнет последний этап жизни — крепкий, правдивый, и что ты будешь спокойна, радостна, что я добьюсь того, чего ты хотела, в работе. А я больше буду дома, работать в театре буду только как постановщик, что в институте через Комитет и издательство возьму ряд поручений вместе с аспирантами и приготовлю к печати ряд сочинений. Но все вышло не так. И вообще, стоит задумать, сильно захотеть, и все выходит наоборот. Я уж держу себя в руках, чтобы ничего не хотеть и ни на что не надеяться.

Напишу тебе отчет о своей жизни здесь после последнего письма за эти дни. Во-первых, я штопал носки. Похвастаться не могу. Но дырочки, они были еще небольшие, закрыл. Штопальной нитки и иголок мне дали Астанговы. Здоровье мое исправляется с каждым днем. Я теперь хожу за три-четыре километра в степь, там отдыхаю и возвращаюсь при закате солнца, когда гонят скот. За это время от тебя я получил две телеграммы. По одной, с оплаченным ответом, ответил. У меня хватило бы денег ответить и без оплаченного ответа. Я тогда еще не выходил. А послать некого. Спасибо тебе за пересылаемые деньги, за хлопоты и заботы. Ни от кого, кроме тебя и раз от Миши, ничего не получал. Только твои телеграммы и одну от Миши.

Сегодня я заплатил хозяйке за полмесяца за свое содержание, стирку и квартиру. Стоит это вот сколько: за побелку и чистку комнаты двадцать рублей, за стирку пять рублей, за полмесяца за квартиру (комнату) двадцать пять рублей, и за уборку, вытирание грязи и кушанье за полмесяца пятьдесят рублей. Итого сто рублей.

Сейчас напишу, что входит в это кушанье. Так как за муку (триста тридцать рублей пуд), яйца (теперь уже двадцать пять рублей десяток повсюду), соль (два рубля полпуда), пшеничную крупу (десять рублей касетка, это составляет две пригоршни), мне еще Астанговы дали с собой мешочек манной крупы; масло (сто рублей килограмм), картофель (теперь сорок пять — пятьдесят рублей ведро), творог (четыре рубля миска), редиска (три рубля пучок длинной редиски), я сам покупаю на базаре. А за молоко — литр в день — пять рублей и за простоквашу литр в день четыре рубля я плачу хозяйке отдельно.

Так входит в кушанье вот что. Утром, когда я пью молоко с хлебом и две кружки чая, она приносит либо лепешек (из моей муки, но на ее сметане и яйцах), либо лапши (не молочной, а на воде с луком), либо затирки (это вроде киселя из муки с картошкой, луком и немного накрошено яиц), либо пирожков из ее черной муки с картошкой и луком или из ревеню (он растет здесь в степи), или вареников из моей муки, но с ее творогом, моим маслом. Так они завтракают перед отъездом в степь и в огороды.

Они едят на кухне, пьют там так называемую пахту — это отход, когда сбивают масло, кислое снятое молоко, или пьют просто молоко, кисляк (простоквашу), кашу со сметаной, лук с солью и хлебом в сметане. Словом, здорово едят и много.

Едят они приблизительно около семи часов утра по нашему времени. В семь с колхозного конного двора, который напротив хаты, где я живу, уходят длинные телеги, запряженные волами и парами лошадей, с бабами на весь день.

Хозяева едят на кухне или во дворе на низеньком калмыцком столике. А я в своей комнате. Обедаю я во втором часу дня, если бабушка дома. Или уж в неопределенное время, если она уходит в степь. В обед мне дают миску борща или супа непременно с картошкой. Картошка моя, остальное их. Иногда дают кашу. Если мою, то с маслом, если их (не пшеничную и не манную), то как-то по-другому, но тоже вкусно. Часто я прошу варить картошку и оставляю половину себе на ужин, когда непременно каждый день ем литр простокваши. Иногда в обед дают окрошку. Это вода с щавелем, накрошен лук, яйца и картошка. Это уже все их. Бывает, что в девятом часу вечера, когда я ужинаю простоквашей, иногда еще варю два яйца, вместо моих яиц они дают мне то, что варят себе на ужин на дворе в печке: темную, особую похлебку из муки с водой, луком и салом или лапшу тоже из темной муки с соленой водой и луком. Но все это выходит очень вкусно.

Здесь ни мяса, ни рыбы совсем нет. Хотя у колхоза семь колхозных стад коров, сырный и масляной завод, особый скотный двор баранов в степи и семь стад телят, да еще птичьи дворы кур, гусей и уток. Но ничего мясного не продают, и сами ничего мясного не едят. Все по плану отправляется на железную дорогу. Все молочное — от своих коров, которых каждый двор имеет штуки две-три.

Последние дни ночью и днем проносились ливни с вихрем и холодом. Были сильные грозы. Здесь суровый климат. Чуть что, и население одевает зимнюю одежду и валенки. Не каждый год здесь выспевают огурцы и помидоры. Сейчас еще только из земли всходят ростки картошки. Родится здесь только капуста, морковь, картофель, лук и свекла. Никаких ягод, никаких фруктов не поспевают.

В горах, за степью, говорят, есть какие-то ягоды, но их едят только калмыки и бараны. В ясные дни горы видны на краю степи. Здесь, говорят, лютые зимы. В конце августа

уже наступают холода. Другое в Семипалатинске, где, говорят, обилие арбузов. Ну, уж об Алма-Ате нечего и говорить: там и фрукты, и цветы, и ягоды, и арбузы, и дыни.

Сейчас здесь сенокос. Почти все с базара пропало. Масла нет, яйца достаю с трудом, соли нет. Говорили, что привезут мед, о меде и помину нет. Ты знаешь, сахар, что ты мне с собой дала в мешочек, у меня до сих пор ведется. А чаю почти столько же, сколько было. Я его очень экономно расходую. Мне дали Астанговы жестяную коробочку из-под чая, и он там не выдыхается. Соль тоже ведется твоя. Свеча тоже еще сохраняется. Спички и табак дал мне Ник. Ив. Боголюбов (был такой ласковый и трогательный ко мне в Алма-Ате). Манную крупу мне дали с собой Астанговы. Они мне дали ваты, бинтов, целый ящичек лекарств. Знаешь, у меня теперь кишечник работает аккуратно по два раза в день без всяких лекарств. Кровь то совсем прекращается, то появляется на день-два, но в меньшем количестве и потом на несколько дней совсем исчезает.

Странно здесь с населением. Оно делится, кроме киргизов, которые грязны, держатся особняком и неприветливы, на два резко противоположные поколения. Одно — старшее: украинские бабы, старики, старухи, мальчишки, так называемые здесь пацаны, которые страх имеют перед стариками — эти все работают усердно с утра весь день и вечер до темноты. И другое — взрослая молодежь, кроме мужчин, взятых на войну, это колхозные советские барышни в модных поясках, туфельках на босу ногу. Они, если работают, то промежду прочим. Очень резкие, дерзкие, держатся и одеты по-городски (а ведь какая глушь здесь!), с ними и мальчишки 15–16–17 лет, такие же. Они, и те, и другие, что-то из себя изображают, всё, конечно, знают и бездельничают. Это молодое неженатое поколение, девушки до 18–20 лет и мальчишки до 16–17 лет. Что из них выйдет? И как они даже в самом простом будут действовать? Например, колхоз. Это огромное предприятие, очень богатое — семь бригад, каждая из которых имеет большое хозяйство, машины, скот, поля и т. д. Эта же смена, будущее СССР, те, для которых ведется эта страшная война!

Ну, мой золотой, обнимаю тебя, целую, еще раз поздравляю, прошу прощения за все и за все благодарю от самого сердца. Все-таки я день 14 июля (ты ведь знаешь, что теперь надо прибавлять не 13, а 14 дней), чем-нибудь отмечу. Здесь даже цветов в степи нельзя набрать. Нет цветов. И в селе тоже нет цветов. В степи только, правда, чудесно пахнущая полынь. Но полынь не цветы, а недаром поется — горькая полынь. Крепко-крепко тебя обнимаю, целую. Письмо, которое вложено, передай Любе. Где она? Не забудь прислать мне свою и Тошину фотографические карточки. Поцелуй Кл. Ник., Ларису, кланяйся, а кого и целуй, кто тебя навещает и помнит меня. Напиши, как мои дела. Сейчас хрипит у хозяев паршивый «Говорит Москва».

Целую, твой В.Г.

Дорогая, милая Зихен, третьего дня получил от тебя первое письмо. Сегодня — перевод 500 рублей. Спасибо тебе. Из письма массу узнал такого, что меня интере-

совало. Так и думал, что Будильник³² — сволочь. Да и прочие. Ивану Михайловичу и Алле написал. Что ж, Катьку высадить из сторожки и вообще с нашего участка — нельзя? Жаль. Она там со всем расправится.

Никаких изменений в моей официальной и неофициальной жизни нет. Тоше написал. И еще сегодня напишу. Бумага и конверты на исходе.

Получил письмо от профессора Герлах, который сейчас в Джамбуле. Я с ним ехал вместе из Москвы до Алма-Аты. Человек он очень принципиальный. И мы с ним много всего пережили вместе, друг другу помогали³³. Он говорил мне, что у него жена очень практичная. Кажется, ее зовут Анна Яковлевна. Она к тебе зайдет. Он профессор Тимирязевской Академии. Ему уже за шестьдесят лет. Но он бодрый. Кажется, ему очень неважно в Джамбуле. Но он все-таки в областном центре, а не районе, как я.

Еще раз сообщаю, что по смыслу решения мне в режимных городах, как Алма-Ата, Саратов, Ярославль, Казань, Куйбышев и т. д., словом, в культурных и университетских центрах, жить нельзя, как и в Москве, но в Семипалатинске можно. Сейчас, так обещали начальник отдела искусств и директор театра Франко, хлопчут перевести меня для нужной им работы в Семипалатинск. Начальник областного отделения НКВД обещал через месяц-полтора это сделать. Еще раз прошу обратить внимание именно на этот пункт о режимных городах. Как только разрешат проживать в режимных городах или работать в МХАТе, дело окажется пересмотренным. Еще раз прошу, не приезжай, как бы мне ни хотелось этого, пока не напишу. Здесь невозможно нормально устроиться. И, конечно, очень сложен вопрос с обратным въездом.

Я так понимаю, что не только кабинет не открыли, но и книжки из сберкаппы не возвратили. Мне при моем отъезде из Москвы дали бумагу со всем Делом, где было перечислено, что взято, с твоей подписью, дали бумагу, где было написано, что решением Особого совещания мне все, кроме ордена, возвращается, а орден будет сохранен в комиссии при президиуме Верховного Совета. Все перечисленное при отображении возвращается. Никаких материальных удержаний решением Особого совещания ко мне не применяется. Все взятое возвращается. Ни квартира, ни библиотека, ни вещи, ни деньги, ни все имущество, ни дача и т. д. не отбираются. Мне была после предъявления этой бумаги, в прочтении которой я расписался, дана куча расписок, на обратной стороне которых (на различные перечисленные вещи, отобранные или опечатанные) я расписался по требованию начальства, что я их получил. Это делалось в присутствии начальника внутренней тюрьмы Миронова и представителя Особого совещания в кабинете Миронова. Были очень любезны. На все вопросы исчерпывающе отвечали.

Итак, оказывается, Вл. Ив. в Москве нет. А когда мы с тобой виделись, я понял из твоих слов, что в конце мая он будет в Москве. Ну, на него тоже слабая надежда, он, главное, о себе любит беспокоиться.

Я уже писал тебе, что ни в коем случае Васю к нам не прописывать. Очень рад, что и ты такого же мнения. Что ж делать, если Люба без него не может, значит, ей придется выбирать. С ним — значит не с нами.

Ты пишешь: переменах не удивляйся! Все на месте. Никаких перемен. Увы! я уже решил не ждать. Не думал я, что Егорову тоже придется быть обязанным, как и «подружке»³⁴. Ну, будь здорова. Целую крепко. Скучаю без тебя. Ты пишешь: «скоро увидимся» — дай-то Бог. Крепко обнимаю и еще раз целую. Перечитал много-много раз твое письмо. Наверное, ты уже получила мои письма. Пиши! Очень приятно получать письма.

Твой В.Г.

7

10/VII, Георгиевка

Дорогой мой, милый Зихен, сегодня чудный день. Я получил от тебя второе письмо. Перечел его уже три раза и предвкушаю прочитать его еще раз в степи, когда пойду на прогулку. Видишь, как хорошо пошло дело на поправку. Я уже писал тебе и еще пишу, что каждый день систематически гуляю и нога моя левая идет хорошо. Когда жара свалит, я выхожу, иду медленно и думаю о тебе. Никаких пока изменений в моей жизни нет. Завтра буду на регистрации (это полагается три раза в месяц), там узнаю, есть какие-нибудь сообщения обо мне из Москвы. Хотя, наверное, ничего нет, а то бы прислали на квартиру — явиться. Из приятностей следующее. Я купил себе чудного меда. Здесь изумительный цветочный мед, привозят из одного колхоза в горах. Правда, простоял я в очереди около трех часов. И дали полтора килограмма по сорок рублей кило. Сказали, что еще привезут. Поздно вечером все распродали и больше не появлялись. Вчера послал еще одно (из Георгиевки третье заказное) Тоше. Пока от него ничего не имею. Это письмо мое из Георгиевки тебе счетом пятое³⁵.

Получил письмо от Миши из Алма-Аты. Очень милое, обещает прислать бумаги, конвертов и книг. Такой он заботливый и трогательный! Из событий моей домашней жизни — это что развалилась моя деревянная кровать, кое-как подставили ящики; доски те же, других аксессуаров комфорта здесь нет. Ты пишешь, что будешь ко мне собираться... Да как же это возможно тебе жить в этих условиях? Нет, ты и не думай! Я напишу тебе, когда окажутся приличные условия жизни. А здесь мы просто с тобой не просуществуем.

Здесь живут колхозники и ссыльные, так и написано в моем удостоверении (взамен паспорта): дано ссыльному такому, что он ограничен в правах передвижения в пределах села такого-то и состоит под гласным надзором такого-то учреждения. А как доехать, а как спать? Нет, я умоляю тебя, пока я не сообщу, что возможно, и не думай!

Ты себе представить не можешь условий. Мне чудно! После того, что было, это рай земной, но ведь, слава Богу, ты всего этого не испытала! Я тебя умоляю, не делай этого. Лучше тяни за бороду Бородулина, пусть мне поможет³⁶. А дорога?!.. Нет, нет и нет! Может быть, Иван Михайлович да еще Бородулин вытащат меня на работу. Вот бы счастье.

Чем я был положительно сражен и поражен, так это сообщением твоим, что мой сожитель Саша³⁷ — дома!?! Как же так? Вот это странно! Если посравнить, что ему говорилось, как он передавал, и мне, так дома его ожидать было невозможно. А мо-

жет быть, счастливая судьба! А у меня несчастливая. Но мы с ним провели очень хорошо время.

Теперь отвечу на твои вопросы. Вот чего из перечисленных тобою вещей не оказалось: ночных туфель, термоса с какао, шелковой блузы, колбасы, двух булок, вместо двух пачек табаку — одна пачка, сухарей. Эти исчезновения последнее время — обычная история, к сожалению; кроме того, исчезли мои кожаные теплые перчатки. И я думаю, что многое из всего этого исчезло в дороге, такое было сопровождение. Остальное все я получил. 1000 рублей в Алма-Ате я получил и 500 рублей в Георгиевке тоже получил. Квитанция [нрзб.]. Ты меня не поняла, я ничего про Васю не писал в том смысле, что он мог сделать какую-нибудь гадость в частности мне, а что он вообще противный. И отлично, что он к нам не прописан. Что кто-то пакостит — это очевидно. Но Надзвездный³⁸ сделал уже свое дело, и теперь это не он.

А я думал, что Яша и Ирма в Москве. Конечно, Яша мог бы многое во всяком случае разузнать, но он ничего не станет делать.

Зихен, милая, ради Бога не беспокойся сейчас посылать мне деньги. Когда нужно будет, я попрошу. Так не надо, как ты пишешь, по 100 рублей в неделю. Я попрошу. Сейчас не надо. Не знаю, куда и когда меня отсюда переведут, но продавать ничего здесь я не хочу. Здесь этого не стоит делать. Теперь я стал здоровый, гораздо сильней, и приспособлюсь, лишь бы перевели хотя бы пока в Семипалатинск. Ах, Зихен милый, как я мечтаю, что как выйду, мы сейчас же с тобой увидимся и будем все время вместе. И как я о тебе тоскую. Но все это ничего. Помни, что я тебя просил не двигаться ко мне, пока я тебе об этом не сообщу. Это моя просьба, горячая просьба!!! Вот за хлопоты очень благодарю. Но какая стерва оказалась Катька! Разве ее нельзя выгнать с нашего участка. Что об этом говорит Борис Андреевич? Гнать, гнать ее к черту. Пусть едет к себе в деревню, это не ее участок! Что Калишьян уходит, это хорошо. Зихен, это очень много — ты похудела на полтора пуда. Ты кушай. И обо мне больше не волнуйся. Я поправляюсь. Я слежу за собой и ем.

Ну, обнимаю тебя. Крепко тебя целую, моя золотая, дорогая. Кланяйся Пречистинским, дедушке, Крымчугам и особенно Алекс. Романовичу.

Твой В.Г.

14/VII 942 г. Георгиевка

Дорогая, милая Зихен. Вчера вечером получил от тебя телеграмму и был в полном недоумении. Было написано: телеграфируй?! Что, о чем?

У меня никаких событий не произошло. Пошел сегодня утром в свое учреждение. Спрашиваю: есть какие-нибудь известия, новости из Москвы, Алма-Аты и Семипалатинска? Нет, говорят, ничего. Говорил я с самим начальником. Прихожу домой. Лежит два вызова с почты на 300 рублей. Тогда я сообразил и сейчас же дал тебе телеграмму. Спасибо тебе, милый Зихен, очень, очень, спасибо. Получил сегодня же чудесное письмо от Тоши. Был невероятно растроган. Ответить ему при-

дется открыткой, так как на почте больше конвертов нет. И у меня нет. Пишу тебе в последнем конверте. Осталось четыре открытки. Сегодня же получил письмо из Семипалатинска от Вольского, пишет, что идет в понедельник 13/VII к начальству узнавать, будут ли какие изменения в моей судьбе. Обещает хлопотать за Семипалатинск. Лишь бы отсюда! Осточертело мне здесь. Вот дыра! Завтра я здесь ровно месяц. Хохляндия и Киргизия на прочной базе скотского говна, так как это самая высшая ценность — зимнее топливо, если не заготовят кизяк на зиму — замерзнут. Поэтому руки, ноги, даже лицо у населения того же цвета, что воловье, коровье, верблюжье и прочее добро. В каждую свободную минуту от домашних и полевых работ они его месят, собирают, складывают в пирамидки и сушат.

Я жадно впиваюсь всякий раз глазами в каждую строчку от тебя, где значит-ся — хлопочу, справляюсь, жду ответа. Боже мой, думаю я, будет ли такое счастье, что мне дадут работать, и мы опять окажемся с тобою вместе в Москве! Даже пусть не в Москве, но на настоящей работе, тем более, если Иван Михайлович искренно говорил тебе, что у них без меня катастрофа³⁹. А теперь я знаю, что надо держаться за прочную работу и не фантазировать. Дадут работать, как говорит Иван Михайлович, за это крепко схвачусь. А как ты думаешь, Хмелев пустит меня или сделает все, чтоб остаться в своем новом положении⁴⁰. Хотя мои пожелания гораздо скромнее, я бы хотел просто ставить, а кто будет вести художественное руководство, мне-то совершенно безразлично. Вот было бы хорошо, если б театр вернулся в Москву, звали б меня и дали работу!

Напиши, милый Зихен, как здоровье Клавд. Ник. Оправился ли он или продолжает лежать, как его силы и самочувствие? Ты пишешь, что похудела на полтора пуда. Это ведь очень много, я боюсь, не голодала ли ты? Что ты ешь и достаточно ли? Ты все мне посылаешь деньги, а сама-то ты как? Страшно подумать, что ты из-за меня голодаешь. Неужели это так? Обо мне не беспокойся. Я уже тебе писал и повторяю. Мои физические силы восстанавливаются с каждым днем, а когда мне не можется, я лежу. Только ты пишешь, чтоб я кого-то взял для ухода за собой. Во-первых, это не надо, а во-вторых, здесь некого. Здесь не до меня, все заняты и людей свободных нет. Правда, на прошлой неделе у меня вдруг пропадали среди дня силы, и я не мог ни двинуться, ни писать, ни читать, но сердце работало нормально. Это всегда сопровождается своего рода приступом душевного разброда, отчаяния. Тогда я в кружку опускаю чайную ложку на полстакана воды черносмородинного витамина «С» аскорбиновой кислоты (мне дали Астанговы целую бутылку) и через полчаса я оживаю. Кстати, ты мне ни разу не написала, что Соломон Осипович и его жена? В Москве? И заходят ли они к тебе или тоже смылись? Очень меня интересует, когда, то есть какого приблизительно числа и какой это был месяц, когда *больной* Саша вернулся домой?

Я не уверен, так как ни в чем нельзя быть до конца уверенным, но полагаю, что главными авторами были Ниночка⁴¹ и Будильник; так, есть у меня такие, может быть ложные, но все же продуманные соображения, но ни в коем случае не Вася. Нет, нет, этого я никогда не думал. И нет данных. Приехал ли Борода? Была ли ты у него? Как он ко мне отнесся? Решил побеспокоиться или не будет хлопотать?⁴² От Катери-

ны Александровны никаких писем не получал. Неужели до сих пор не открыли мой кабинет и не вернули вещи? Это уж просто свинство.

Хотя нужно бы ко всему привыкнуть. Я тебе нарочно не писал, но теперь, когда у меня материальная сторона благодаря твоим заботам в порядке, могу сообщить еще об одном свинстве. 4-го ноября ты прислала мне тысячу рублей⁴³. Я получил расписку, которая до сих пор у меня хранится, в том, что они принадлежат мне и приняты. Ни копейки из них тратить не позволяли. Когда я уезжал, сказали: по приезде к месту назначения получите, все следует с вами. Действительно, аттестат университета, свидетельство доктора наук, профессора, указ о присвоении мне звания народного артиста все возвратили, но тысячу рублей, часов и обручального кольца не вернули. И все говорили: это следует за вами. Так говорили и в Алма-Ате, и в Семипалатинске. Наконец, здесь, в Георгиевке, с разрешения начальника я 25/VI послал телеграмму начальнику Миронову в Москву, настаивая на пересылке или объяснении, тем более что все начальники, даже и здешние, говорят: мы вам сейчас же все выдадим, мы не имеем права задерживать, квитанция у вас, все это произойдет. Но факт остается фактом. Всё была ложь, что эти три очень ценных предмета за мной следовали; при мне был все время от сопровождающего лейтенанта запечатанный толстый пакет, где были вложены перечисленные и еще иные документы и куда вложить эти три предмета ничего не стоило. Тем более что представитель Особого совещания в Москве так и сказал: вместе с документами вы получите и это. Так-то!

Тоша очень трогательно пишет об Алике. Я его, конечно, очень хорошо помню. И отлично помню, какой он практичный, деловой и выдержанный. Это было бы чудесно, если бы ему удалось «Ансамбль» устроить в Москве.

Очень приятно, что твои юные приятельницы тебя немного развлекают. А я себе не представляю, какие же в Москве театры?

И все-таки меня очень смущает твое похудание. Зихен, милый, напиши, ты совсем здорова? И ты действительно всегда сыта? Ты знаешь, теперь это уже воспоминание, но я узнал, что такое настоящий голод. Заботься, сколько возможно, чтобы быть сытой. Вот смотри, как рабочий народ на это серьезно смотрит. Непременно первое, чтоб быть сытым, потом уж работа. А во что бы я превратился, если б не прошлый запас моих мышц и жиров!? И то едва прихожу в норму.

Кстати, о еде. На днях в первый раз в жизни я ел галушки, это очень крутая пища. Собственно, это клецки, только из пшеничной, можно и из ржаной муки. Прежде ели их с маслом и со сметаной, теперь просто в разведенной с жидкой мукой похлебкой с луком, поджаренным на сковороде. Здесь считается сметана дорогим кушаньем. Стоит сметана, которая здесь зовется варенец, два рубля стакан. Да и трудно ее достать. Хотя я в воскресенье рано утром часов в пять покупаю себе ее на базаре. Здесь большой, то есть называется, что большой базар в воскресенье. А в обычные дни ничего нет, кроме лука и семечек. Теперь и здесь все на обмен. За деньги трудно купить. Киргизы требуют табак и чай, или одежду, или ведра, посуду. За старое ведро или четвертку чаю дают два кило сливочного масла. Чай им нужен плиточный. Я уж писал тебе, что эти «казахи» народ не симпатичный и очень грязный. Боже мой, что

это здесь за места для нужды?! Но больше всего меня бесят здешние дети, орущие и ревущие. Только дети остаются в селе днем, и вот они весь день орут, дерутся и бегают жаловаться и воровать хлеб и молоко в кладовую. Препротивные твари!

Ну, обнимаю тебя, моя дорогая, милая Зинушенька. Целую тебя, благодарю, прошу прощения за причиняемые беды и хлопоты. Еще раз обнимаю. Если будут какие-нибудь изменения, буду телеграфировать. Всех целуй, кто помнит! Алексею Ром. мой сердечный привет. Спасибо ему!

Твой В.Г.

9

Алма-Ата, Лесная ул., 75,
Астангову для В.Г. Сахновского.
21/VII 942

Дорогой мой, золотой мой Зихен. Как давно тебе не писал, сколько опять разнообразных переживаний с последнего моего письма тебе.

Сегодня был в бане. Вымылся всласть. Был вместе с Мишей, у которого я буду жить, пока не отыщу себе комнату в расчете, что мы можем жить в ней, конечно, не очень-то шикарно, но все-таки не как в Георгиевке или в Семипалатинске, вдвоем с тобой. Вчера чуть не нашлась. Но здесь комнаты — это лотерея!

Иду сегодня вечером к Моисею Никифоровичу и Эйзенштейну по поводу работы. Мне передали, что они мне хотят предложить. А по дороге еще в одном месте есть надежда узнать относительно комнаты.

Мой приезд для меня сюда был полной неожиданностью. Вызвали в Георгиевке среди дня в мое учреждение и предложили по срочному распоряжению из Алма-Аты выехать ночью. Я мог достать попутное место на возу, везшем подсолнечное масло на станцию Джангис-Тоби, только на другое утро.

Ехал я до шести часов вечера. Ехать было трудно. Почти шагом. Дул знойный ветер. Ждал поезда на дворе, так как теперь нигде в вокзал не пускают почему-то до четырех часов утра. С невероятным трудом получил билет. С еще большими усилиями впёр в переполненный бесплацкартный вагон чемодан и три мешка. Все взял из Георгиевки. И велел из оставшейся муки спечь хлеба и лепешки. Это и составило целый мешок. В нем же был чайник, кружка и миска, нож, вилка, ложки и т. д.

Ехал две ночи и день. Жара была градусов 50–60. Очень тесно, но я всего этого не заметил, хотя не спал, и уборная не действовала в вагоне. Я так радовался своему отъезду из степи, что мне все было нипочем. В семь часов утра приехали сюда. Здесь тоже целая катавасия с перетаскиванием багажа, с переездом на пригородном поезде с Алма-Аты Первой на Алма-Ату Вторую. Твой поезд будет прямой до самого города из Москвы в Алма-Ату с международным вагоном. А на вокзале я тебя встречу. Постараюсь, чтобы тебе было помягче спать и т. д.

Итак, с вокзала, на котором я оставил вещи на хранение, я поехал к Мише. Он был на съемке, Биби на уроке. Никто меня не встретил.

Мое учреждение (это было воскресенье 19/VII) велело приходить в десять утра 20/VII за ответом. На другой день мне выдали бумагу для проживания в городе Алма-Ата с правом работать здесь. Завтра, 22/VII, у меня очередная явка. Я просил справиться к завтраму, получены ли сюда часы, тысяча рублей и кольцо, чего не было получено и о чем так никаких сообщений ни на мою телеграмму, ни на запросы учреждения и не последовало в Георгиевку. Как обычно, любезно ответили: справимся.

Здесь здорово жарко. Но так как все улицы обсажены деревьями, при каждом доме сад, огород и по всем улицам с гор бегут арыки, кроме того, прямо с улиц видны снежные горы, которые начинаются покрытые лесами в пятнадцати верстах, — не душно. Даже после Георгиевки я испытываю буквально наслаждение. Вот без тебя скучаю. Тебя хочется видеть, поговорить, поцеловать тебя и невероятно! Но выезжай только тогда, когда тебе будет можно, когда все дела тебе позволят это и когда я тебя извещу, что я переехал в отдельную комнату. Конечно, я понимаю, что я стесняю Мишу, тем более что он ждет к себе отца и тетку. Так же ко мне чудесно отнеслись Ольга Ивановна, Борис Владимирович, который помог мне на трамвае перевезти вещи, Роза Львовна, которая хлопчет для меня относительно комнаты и работы. Миша сейчас даже поехал по этому делу на фабрику и вечером пойдет со мной к разным лицам.

Тут жить все же дорого, и надо зарабатывать. Обещают мне помочь получить работу. Я чувствую себя хорошо. Совсем здоров. С дороги отдохнул, отоспался. Когда отправлял тебе телеграмму, спрашивал, нет ли писем и телеграмм. Ничего пока на почтамте не было. Завтра опять зайду. Получил я еще в Георгиевке письмо от Ларисы. Было очень приятно. Я ей уж отсюда отвечу. Кланяйся ей и поцелуй. Тоше я послал телеграмму, что я переехал в Алма-Ату. Письмо ему пошлю завтра. Что Алик, не приехал? И что пишет Тоша, как его дела? Все ли благополучно?

Нога моя здесь почти совсем хороша. Роза Львовна сказала, что все совершенно пройдет. Я не знаю, то же ли это, что было в августе прошлого года, или другое.

Так я и не понял: мое прибытие сюда — ответ на визит Иван Михайловича ⁴⁴. Или оттуда, то есть от тебя, надо ждать дальнейшего, или именно это ответ, и больше нечего ждать. Я оттого сомневаюсь, что здесь тоже были хлопоты, и после моего отъезда в Георгиевку здесь меня искали из моего учреждения, так как, сказано было ищущими, ходатайство народных, здесь поданное, о моей работе на фабрике по картине и в институте — удовлетворено. Кто знает, здешнее это или московское.

Сюда к Юзовскому ⁴⁵ приехала жена, которая уедет обратно в Москву — имеет московскую регистрацию на паспорте и до 1 октября разрешение от милиции города Москвы на право возвратиться. Ты все это запаси себе. Иначе нельзя вернуться.

Здесь прошел слух, что МХАТ переехал уже в Ташкент. Будто хотели сюда, но, кажется, их направили туда. Точно не знаю. Напиши, пожалуйста, что ответил Пашин знакомый и какие его ауспиции, надеется он на что-нибудь или нет ⁴⁶. Думаю, что Владимир Иванович теперь уже не приедет. Ведь Василий Иванович и Ольга Леонардовна остались там. Остальные все уехали. Получила Ольга Ивановна письмо от Нины Николаевны ⁴⁷.

Я фамилию, что ты пишешь, из издательства «Искусство», не помню, но я знаю ее, я знаю, о ком ты пишешь. Это очень симпатичная партия у них. Она, правда, очень хорошо ко мне относилась.

В Георгиевке я оставил два официальных заявления о письмах, переводах, телеграммах, и чтобы пересылали все это в Алма-Ату. Надеюсь, что меня уже не будут гонять еще отсюда! Хотя Бог знает! Думаю, что отец Нелли не ближе далекого северо-востока, если уже уехал.

Я очень рад, что к тебе заходит Бобылев. Все-таки это человечно. Не то, что Равевский и прочие, в том числе и Юзик, который оказался страшный трус. О Касимове я часто вспоминаю. Я написал одиннадцать сказок и хотел, чтобы их проиллюстрировал он. Их бы можно было издать как сказки для детей. Сереже, если зайдет, передай от меня привет. Очень приятно, что он тебя навещает.

Ты спрашиваешь, когда мы уехали⁴⁸. Мы уехали с Казанского вокзала в двенадцать часов дня. Вагон был первый. Поезд шел не в Алма-Ату прямо, а только как будто до Пензы через Рязань, но довольно скоро. А там уж началось медленное путешествие то туда, то сюда и с долгими, очень долгими остановками и перцепками, даже перегрузками.

Относительно отправленных мне вещей я уже писал тебе. И относительно денег тоже писал, но кое-что повторю.

Получил я от тебя 13 мая: столовую и чайную ложку, чай, шоколад, сахар, масло 300 грамм, грудинку, миску, сладкую булку, табак, черный хлеб в небольшом количестве, а не 800 граммов, кружку, соль, лук, два куса мыла, свечку, спички, одеяло, думку-подушку, зубную щетку, (ночных туфель не получил), пасту для зубов, башмаки черные, две рубашки, пару туфель черных, костюм, полотенца, двое носков, пижаму, кальсоны, трусы, кепку, летние перчатки, красную губку.

2 апреля получил: две простыни, три наволочки, два полотенца, 6 носовых платков, 3 пары носков, 2 кальсон, 2 рубашки, зимнюю кепку, 2 куса мыла и 100 рублей. О чем не упоминаю — не получил. Ну, мой дорогой, золотой, миленький, любимый, бесценный. Хоть бы все как-нибудь хорошо кончилось и мы бы увиделись! Милый мой, чудный! Чудесный мой! Еще раз целую.

Твой В.Г.

22/VII, утро

Р. С. Узнали, что МХАТ в Томске⁴⁹. Это первое. Второе, что вместо Калишьяна назначен директором Месхетели⁵⁰. Милый Зихен, как ты думаешь, написать мне Ивану Михайловичу и Алле или еще рано? Они сейчас своими делами устройства в Томске загружены.

Милый Зихен, еще мне вчера кое-какие предложения в смысле работы сделали. Сегодня пойду дальше для переговоров. Как только устроюсь на работу, попрошу, чтоб учреждение дало мне бумагу, имеющую основание как командировка для твоего приезда сюда и прописки здесь. Без этого тебе в Москве не дадут билета в Алма-Ату и здесь не пропишут. Еще. Здесь очень нужно для обмена и получения продуктов

чай. Так что постепенно запасай к отъезду. Возьми с собой, не забудь, мой золотой, ночной горшок. Целую тебя, мой милый и расчудесный, сто раз.

Твой В.Г.

10

Письмо № 8 ⁵¹.

Алма-Ата, Лесная, 75,
М.Ф. Астангову для В.Г. Сахновского
25/VII 1942 г.

Дорогая моя, милая Зинушенька!

Завтра ровно неделя, как я в Алма-Ате. Несколько раз заходил на почтамт. Но ни пересланных из Георгиевки, ни прямо сюда как телеграмм, так и писем нет. Естественно, писем я ждал только пересланных из Георгиевки. Беспокоюсь, все ли у тебя и с тобой благополучно.

Живу я окруженный заботой. А сам всюду, где возможно, ищу квартиры, чтоб в комнате было две кровати или могли бы поставить два ложа и стол. Здесь форменный кризис с помещениями. Помогают мне искать и Бибиков, и Миша, и Боголюбов, но пока все тщетно. А Токпанов, который предлагал комнату, уехал в аул, и никто не может сообщить его адрес. Но, конечно, я надежды не теряю и как только найду, сейчас же тебе дам телеграмму.

В понедельник 27-го дает мне окончательный ответ кинофабрика — на какую должность меня принять и сколько будут платить. Принципиально вопрос решен, что они приглашают руководителем и режиссером театра киноактеров. Но думаю, что мне не позволено будет занимать руководящие должности и предложат быть замом, фактически же все организовать и руководить. Об этом тоже сейчас же напишу, как только утвердят и назначат жалование. Здесь очень энергичные люди и хлопочут деятельно. Не знаю, что удастся.

Думаю, что тоже в понедельник или во вторник решится утверждение или неутверждение меня в Государственном институте кинематографии. Эйзенштейн предлагает заведовать кафедрой режиссуры и актерского мастерства и читать курс теории режиссуры. В эти дни начальство договаривается с моим учреждением. Если это будет разрешено, я буду в понедельник-вторник утвержден.

Сегодня вечером намечена у меня встреча с русским театром, где тоже предлагают поработать. Но я более склонен взять работу в казахском театре. Пока это все еще разговоры. Ничего реального.

Здесь довольно жарко, днем 50–60 градусов. К вечеру чувствуется даже прохлада. Чувствую я себя хорошо. Здоров. Сегодня иду к зубному врачу. В хирургическом отделении, которым заведует Роза, принимает московский профессор Коган. А мне за это время очень надо полечить зубы.

Очень жду от тебя вестей, двигается ли как-нибудь мое дело. Сюда в конце августа приезжает Солодовников ⁵², помнишь, зам. Храпченко, мне устроят с ним свидание. Конечно, я не очень-то верю в его инициативу, но он очень мог бы многое сде-

лать. Раз Кинокомитет так энергично и серьезно хлопочет, неужели я менее нужен Комитету по делам искусств.

Опять здесь пошли слухи, что МХАТ не в Томске. Не знаю, надо писать Ивану Михайловичу? Хотел написать письмо Владимиру Ивановичу, но не знаю, где он. Он-то мог бы, если б не по телефону, то письменно, попросить, для него бы сделали, и не только пересмотрели бы, а просто прекратили дело.

Ну, мой золотой, сейчас утро. Иду в больницу, оттуда на почту, потом по делам комнат и в театр.

Крепко целую. Напиши, как здоровье, что Тоша? Может быть, попросить Як. Давыд.? Я узнал его адрес. Обнимаю тебя. Кланяйся и целуй всех. Миша и Елена Осип. тебя целуют.

Твой В.Г.

Открыли ли кабинет? Вернули ли вещи?

11

Алма-Ата, ул. Карла Маркса, д. 82, В.Г. Сахновскому
28/VII 1942 г.

Дорогой мой милый Зихен, первое и самое главное. Я получил комнату. Ты можешь ко мне ехать. Нам есть, где жить. Правда, еще целый месяц неясно: все ли время можно будет здесь жить или через месяц, т. е. к 1 сентября, надо очистить комнату для уже живших здесь людей. Но хозяйка думает, что они вряд ли вернуться, а следовательно, можно будет жить вполне спокойно. Здесь очень приятно, комната хорошая. Хозяева очень любезные. Стоит комната 250 рублей в месяц. Для Алма-Аты комната эта — клад. Если придется уезжать отсюда, отступление есть. Еще намечена одна комната, где мы можем с тобой поселиться.

Второе. Я получил должность главного режиссера Театра киноактера при Госкино СССР. Этот театр будет здесь организован, развиваться и затем перенесен в Москву, в театр, где сейчас кино на Поварской. Жалование мне назначили две тысячи рублей в месяц. Работать я уже начал. Назначили меня с 25 июля. Карточки, прикрепления к распределителю и к столовой сделают к концу недели, т. е. к 1 августа.

Вопрос об институте кинематографии пока задержался, может быть, даже на целый месяц, т. е. до начала учебного года.

Сегодня я ночевал уже в своей комнате. В восемь вечера я перенес (мне помог неизменный Миша перенести) чемодан и мешок, за вторым мешком пойду сегодня.

Пока все же придется ходить питаться к Мише, так как я еще никуда не прикреплен, и еще нет карточек. Я уже теперь не произношу ни слов извинения, ни слов благодарности. Они сердятся. Делают все, что могут, с такой приветливостью, обо всем заботятся, что касается меня. А я им ничем ответить не могу. Впрочем, то же производят и семьи Розы Львовны, Николая Ивановича и Ольги Ивановны.

Прилагаю список вещей, которые тебе непременно надо захватить с собой, по мнению Берты Львовны, которая ведает всей материальной частью их семьи. От себя только напомню, что очень нуждаюсь в бритве и ножницах для ногтей, и не

забудь привезти мне осеннее пальто, а летнего не надо. Потом хорошо бы белые штаны, чесучовый костюм, вообще легкое платье. Здесь все же очень жарко. И говорят, до конца сентября держится та же температура, что и сейчас, т. е. днем 50–60 жары.

Вчера на почтамте получил присланные от тебя бандероли с бумагой и от Тоши бандероль с бумагой. Вот спасибо! Здесь это спасение. Бумаги для писания найти невозможно. Еще пришла бандероль. Тоже пересланная из Георгиевки с тремя книгами, помечено, что послано от тебя, твой адрес, но это очевидно от Катерины Александровны, так как на одной книге написана фамилия Александров.

В конце недели мне сказали на фабрике, что будут хлопотать о вызове тебя и разрешении приехать в Алма-Ату. Будет за соответственными подписями прислана телеграмма начальнику милиции г. Москвы и копия тебе по твоему домашнему адресу с разрешением ехать в Алма-Ату. Без этого ни билета не продадут, ни прописаться здесь нельзя. Начальник милиции г. Москвы, сказал мне Берестинский, теперь Типограф. Может быть, он ошибается, если нет, так имей это в виду. Пока пиши письма и телеграммы по адресу Миши, я там обедаю и завтракаю, так что бываю два раза в день. О своем выезде заранее телеграфируй. Я встречу. Твой поезд идет до самой Алма-Аты, города. Езды до Алма-Аты от Москвы прямым поездом, где идет спальный вагон, — шесть суток. Как я тебя жду!!! Как я тебя жду!!! Когда, наконец, я тебя увижу?? Из книг не нужно из того, что я тебе писал еще в мае в списке: Островского, Крылова, Пушкина⁵³. Пушкин есть у Миши.

Крепко тебя обнимаю и жду. Целую.

Твой В.Г.

12

31/VII 1942 г.

Алма-Ата, улица Карла Маркса, д. 82. В.Г. Сахновскому

Дорогой мой, милый, чудеснейший Зихен, предыдущее письмо, я думал, улетит на самолете, потом оно пошло простым, а не заказным. Его отправили без меня, убедившись, что на самолете лицо, которому оно было дано, — не полетит. А я думал, что уже сегодня ты его прочтешь. Вчера и третьего дня я чувствовал себя плоховато. Здесь, говорят, бывают такие дни для сердечников. Как раз чудесные дни в смысле погоды: прохладно, дождики, хмуро, свежий ветер. Но для меня просто беда, — нечем дышать, всего ломает, тоска, места не нахожу. Могу только лежать. Только вчера к вечеру в совнаркомской аптеке Роза достала мне нитроглицерин, которого у меня не было и какой здесь трудно достать. Я его принял и ожил. Спал чудесно. А сегодня светлый, легкий солнечный день и нет низкого давления. Поэтому чувствую себя чудесно. Взяли прописывать мои документы. Прописывает в милиции фабрика. Во вторник 4-го обещают устроить мне с твоим вызовом.

Пока мои хозяева ко мне очень внимательны. Сравнительно с прочими квартирами, где я здесь бывал, чисто, интеллигентно, от чего я за последнее время, даже месяцы вовсе отвык.

Был я здесь в театре оперы и балета на «Лебедином озере», которое танцевала Уланова⁵⁴. Мне прислали билет. Было очень любезно со стороны тех, кто прислал. Я с наслаждением ее посмотрел. Она действительно прелестна. И дирижер был очень недурной. Завтра собираюсь пойти в драматический театр Завадского (МОСПС) на «Не все коту масленица». Играет Ел. Осип. Я уже давно собирался. Завтра хочу непременно пойти.

Район, в котором я живу, очень живописно расположен. С улицы Ленина снеговые горы кажутся прямо на носу. Особенно красивы вечером. Мечтаю, как мы будем с тобой прогуливаться и говорить. Может быть, это будет уже скоро!

Зихен, пиши и телеграфируй мне по новому адресу, где я живу: Алма-Ата, улица Карла Маркса, 82. Я боюсь того, передают ли все письма и телеграммы хозяева Мише, адресованную на его имя корреспонденцию. Третьего дня выяснилось, что для Элеон. Осип. письма из Москвы они отсылали обратно на почту.

Занимаюсь Шекспиром и составляю программу для первого концерта-спектакля. Если во вторник утвердят мой план, начну составлять программу концерта-спектакля Толстого. О спектакле можно пока не думать. Это может оказаться еще через месяца полтора-два.

Был сегодня в бане, которая в моей стороне, а не в Мишиной. Очень чисто и близко. Хорошо помылся. В понедельник прачка возьмет у меня белье, которого накопилось порядочно. Думаю, что завтра или послезавтра, т. е. 1-го или 2-го получу карточки на хлеб, в закрытый распределитель и в столовую на завтрак и обед. Жалование будут в первый раз платить 8-го. Как получу карточки на хлеб и в столовую, перестану обременять Ел. Осип. и Мишу, хотя они категорически протестуют отпустить меня до твоего приезда от себя. Но я понимаю, что я все же их нагружаю заботами, тратами и т. д.

Я считаю, что у меня очень хорошо на моей новой квартире. И комната порядочная по объему. Здесь все крохотные, едва повернешься. А у меня между постелью, столом, местом для второго ложа или постелью, пятью стульями, комодом и шкафом еще пространство, где можно ходить и думать. Два окна, правда, маленькие. Одно я закрываю ставней, чтоб было прохладней. А второе день и ночь открыто. Окна выходят на крыльцо и в сад. Дом одноэтажный. Правда, сортирчик, как почти везде здесь, во дворе, вернее, в конце садика. Хозяева угощают меня яблоками из своего сада. Утром и вечером дают кипяток: чайник с кипятком и чайник, в котором можно заваривать. Дали корзинку для хлеба, тарелки, стакан, блюдце, сахарницу, нож и вилку. В доме все очень вежливы. Фамилия иностранная, я не запомнил. На дворе две собаки: цепная НаDIR и Тузик на крыльце. Кажется, штук десять кур и петух, белые, очень красивые. Сначала я все просыпался, как петух начинал орать в 4 часа утра. Но сегодня уже спал насквозь, до семи, а лег я в 11 вечера.

Очень мне интересно, удалось ли задуманное Аликом и приехал ли он. Я не понял, где же ты жила, когда ездила на дачу?

Канделаки застрял. Он взял еще работу на фабрике кроме Оперного театра. Завадский собирается, но, кажется, их не переводят еще в Москву. Он получил народного. Хотя ты, наверное, об этом знаешь. Сейчас директор его театра в Москве. Его

вызвали. Я все же очень рад, что были у тебя Иосиф и Кнебель⁵⁵. Где же театр? И что тебе пишет Ив.Мих.? Я все не знаю, куда написать ему и Алле Констант.

Интересно, от кого Рошаль⁵⁶ знает о моем пребывании и обстоятельствах жизни в первый приезд в Алма-Ату. С Сашей я был вместе почти до половины января или до двадцатых чисел января. Так вот.

Ну что ты скажешь о герани? Как ты написала, т. е. ровно через неделю после 10/VII я получил назначение в Алма-Ату, 19/VII я был уже здесь.

Герлаху я послал два письма. Одно получил от него в ответ. Он мне был очень симпатичен в пути, и мы очень дружно проделали все путешествие.

Хозяева мне обещают купить на базаре помидоров, 40 р. кило, огурцов, теперь 5 р. кило, луку 3 р. пучок и сделать салат. Литр молока стоит 16 рублей, кило сахару 110 р. Зихен, не забудь привезти с собой горшочек ночной, он понадобится.

Ну, крепко тебя целую. Обнимаю и жду. Себе не забудь взять калоши. У меня есть. Всех целую.

Твой В.Г.

Сейчас 5 ч. 30 мин. дня. Гроза. Пошел свежий, приятный дождь.

13

Алма-Ата. № 10
5/VIII 1942 г.

Улица Карла Маркса, д. 82, В.Г. Сахновскому.

Дорогой мой, золотой, милушенька моя, Зинища, получил еще пересланные из Георгиевки письмо и бандероль с конвертами, получил, как и все последние письма со вложением конвертов с марками плюс открытку Катерины Александровны о возможности присылки книг из моей библиотеки. Значит, ее открыли?!

Я уже несколько раз собирался тебя поблагодарить за присланные две карточки. Должен сказать, что карточка для удостоверения с белым уголком мне больше понравилась, чем другая. Но очень, очень благодарю тебя. Они у меня на столе всегда перед глазами.

У нас после сильной грозы и низкого давления наступила полоса сильной жары, а днем, порой, и духоты, но утра, вечера, ночи — блаженство. Днем, когда я дома, я закрываю окно, и у меня прохладно. А к вечеру — все настужь, и так всю ночь и утро. Днем ставни тоже почти закрыты. Одна совсем, а другая прикрыта. Спасают здесь от духоты — арыки. Они бегут прямо с главного арыка, который буквально несет с гор по всем улицам, с улиц, по желанию хозяев, вливается в сады, дворы и огороды. В них холодная вода. В каждом квартале здесь (а кварталы в Алма-Ате мелкие) водопроводный кран. Вода чистая и холодная. Население здесь пьет некипяченую воду из водопровода, даже дети. Но врачи говорят, что здесь свирепствует дизентерия и порядочная смертность от нее. Так что я пью чай и только кипяченую воду.

Вот уже сколько дней я здесь, а все не могу налюбоваться на замечательной красоты горы. Это Гималаи или Тянь-Шань. Горы в снегу, с ледяными полями, на них

часто стоят тучи и туман, просто волшебной красоты, особенно вечером. По двум другим сторонам города — поменьше горы, лесистые, тоже очень красивы.

Несколько раз я принимался разыскивать Александра Васильевича⁵⁷. Не могу найти. Кто говорит, что он умер, кто говорит, что его здесь нет. В Наркомзем никак не попаду: до шести очень жарко, а он от меня далеко. А сельскохозяйственной академии здесь, говорят, нет.

Мои дела опять никак не подвигаются. Каждый день, иногда весь день и вечер, бегаю по разным лицам и учреждениям, чтобы закрепиться и прописаться, что здесь самое важное. И вот есть у меня все нужные бумаги и все высокие соглашения, а учреждения и лица, от которых это зависит, этого не выполняют. Так тянется уже больше десяти дней. Сегодня опять все утро хлопотал. Вечером узнаю результат. Даже страшно становится. Неужели повторится прошлая история!

С утверждением фактическим, т. е. с выдачей не временного пропуска, а годового, с выдачей карточек, жалования, пропуска в столовую, получения вызова для тебя тоже все откладывается, ждут замнаркома кинематографии (т. е. собственно заместителя Всесоюзного комитета по делам кинематографии) из Ташкента сюда. Он будто бы один может подписать приказ обо мне. Должен был приехать в прошлую субботу, потом ждали его во вторник, теперь ждут в пятницу-субботу, а воз и поныне там. Хотя здешнее начальство все подписало приказ о моем назначении и по телефону с ним согласовало вопрос обо мне. Но фактически и юридически ничего не закреплено, и, главное, я не прописан. Все это очень волнует. И, принимая во внимание последние десять месяцев, ночью и днем душа болит. Как он приедет, он меня сейчас же примет. Если все будет подписано и сделано благоприятно, дам тебе об этом и о твоём вызове телеграмму.

От тебя и от Тоши в Алма-Ату я не получил еще до сих пор ни одного письма и ни одной телеграммы. Беспokoюсь, что с тобой, почему такое с 20-го числа молчание? Я послал 17-го из Георгиевки тебе и Тоше срочные телеграммы о моем переезде сюда. Тебе и ему послал телеграммы и письма, когда здесь определилось мое пребывание. И по совести говоря, ждал от тебя телеграмм.

Потом было интересно, *что* Иван Михайлович просил, и отказали ему или удовлетворили просьбу, и какую? Так я до сих пор не знаю, где МХАТ и куда ему и Алле еще раз писать.

Если, Зихен, поедешь ко мне, имей в виду, что мне нужно вставить два золотых зуба. Корень сломан у одного. Так на один здесь сделают набалдашник, а второй при нем. Оба корня здесь у меня вырвали в больнице.

Я получил письмо от Анатолия Петровича, наверное, они (т. е. он и Вера) уже выехали в Свердловск⁵⁸. Он пишет, что по приезде на место пришлет адрес, а пока просит не отвечать, чтобы не пропало письмо. Я из его письма не понял: сохранилась их дача или сгорела?

Я уже писал тебе, что хозяйка у меня очень заботливая и чистоплотная. Ее фамилия Каторча. Сама понимаешь, почему чисто в доме и на дворе, почему дети, которым одному пять лет, другому семь и четырнадцать, — воспитанные. Она покупает

мне на базаре огурцы 5 р. кило, репчатый лук полкило 4 р., помидоры 200 грамм 6 р., картофель 500 грамм 10 р. Купила мне сахару кило 120 р. Я не всегда хожу, причем, только если уж иду один раз в день, к Мише. Купила как-то баранины на тридцать рублей, и этого мне хватило на два дня вполне и с обедом и с еще одной едой. Даже на два с половиной дня.

Хорошо бы, если все окажется благополучно в смысле моего пребывания, работы и прописки здесь, чтобы к ней не вернулись ее прошлогодние жильцы и мы бы с тобой могли жить у нее. Молоко здесь стоит 15 р. литр, масло 300 р. кило.

Вернулся в Алма-Ату Токпанов, мой ученик. Не знаю, что выйдет из его переговоров с театром о моей постановке к юбилею двадцатипятилетия в казахском театре сказки-пантомимы-феерии. Он говорит, что руководитель и директор приняли эту мысль с энтузиазмом. Но я так измучился со всеми неудачами и что все не клеится, что пока не будет в руках подписанного договора, во всем сомневаюсь.

Я так понимаю, что Иван Михайлович хлопочет, чтоб такое же я положение мог занять там, где МХАТ, как сейчас предполагается здесь, так ведь?

Зихен, милый, я так сделаю, как ты пишешь. Если они мне предложат работу на основании разрешения в МХАТе, я пойду только тогда, если мы будем работать в нем вдвоем: ты и я. Конечно, раз Ливанова жену приняли, о чем же говорить?!

Сюда приезжает из Фрунзе на два концерта Московский филармонический оркестр. Будет исполнять Седьмую симфонию Шостаковича. Токпанов мне достанет билет в Оперный театр. Он там режиссером, ставит казахскую оперу. Концерт будет в Оперном театре.

Пока целую тебя крепко, бегу по делам в киностудию, сейчас 12 часов дня.

Зихен, я уже тебе писал и повторяю: пиши и телеграфируй по адресу: Алма-Ата, улица Карла Маркса, д. 82, В.Г.С.

Уже вечер. Выяснилось только, что ожидаемое лицо из Ташкента не приедет. Послали ему телеграмму с просьбой ответить, утверждает он меня или нет и санкционирует ли сумму жалования. Обещают во вторник заключить соответствующее соглашение на производимую по их заказу мою работу. Это необходимо для оформления прописки.

Пока по существу дела ничто не двигается. Как обещал, так и сделаю. Если все уладится, дам тебе телеграмму. Из нее будет все точно ясно. Здесь очень обманывают и много хвастунов. О, как я устал от всех этих ни за что выпавших терзаний! Всего не опишешь. Хотя бы добиться возможности спокойно жить и работать. Сколько усилий, сколько усилий приходится тратить на что же?! Что я сделал дурного? И сейчас делаю только то, что прибавляет цветения культуры Казахстану. А простаивать и просить приходится часами. Ну, будь здорова. Хоть бы не попятилось все назад! И снова степь, одиночество и отсутствие работы! Брр!

Целую тебя крепко, моя дорогая и милая! Написал Тоше. Пиши. Не забывай!

Твой В.Г.

Р. С. Ив. Мих. и Алле кроме письма из Георгиевки не писал. Нет адреса.

Алма-Ата, улица Карла Маркса д. 82
8/VIII 1942 г.

Дорогая Зинушенька, вчера получил от тебя телеграмму: требуется доверенность нотариальная упоминание получение сберкнижки.

Сегодня утром был у нотариуса государственной нотариальной алма-атинской конторы, который удостоверил доверенность, составленную юрисконсулом киностудии кинофабрики. Эту доверенность тебе пересылаю с вылетающим завтра, 9/VIII утром, режиссером Столпер в Москву. Таким образом, ты получишь доверенность гораздо раньше, чем по почте. Все это устраивают мне здесь на кинофабрике. Здесь такие внимательные и любезные люди, что просто руками разводишь и горячо благодаришь.

6/VIII, т. е. третьего дня, я прописался и в домовую книгу и на документе. В понедельник 10/VIII мне назначен прием у Тихонова, директора кинофабрики. Утром приезжает Ромм⁵⁹ и, кажется, произведет мое окончательное и формальное приращение, после чего я уже могу в тот же день получить и хлебную карточку, и карточку в столовую, и карточку в распределитель. Хорошо, если бы действительно все это случилось 10/VIII. Тогда 22/VIII я уже получу жалование.

Сегодня утром заходил ко мне Токпанов с предложением завтра, в воскресенье, зайти к одному здешнему казахскому писателю, с которым, предполагается, что я сделаю сценарий для спектакля к 25-ой годовщине революции — это для торжественного спектакля с казахской драмтруппой, хором и балетом. Такие ведут со мной переговоры, но все еще переговоры, договора пока не написано.

Я очень рад, что прописался, наконец, и имею оформленный вид на жительство в Алма-Ате. Теперь бы оформить в киностудии и в казахском комитете по делам искусств в связи с торжественным спектаклем и, что называется, дело в шляпе. Лекции и семинар в ГИКе будет уже довеском. Параллельно со спектаклем предполагается, что я напишу брошюру в 5–6 печатных листов о казахском драматическом искусстве, об особенностях творчества актеров-казахов, режиссеров-казахов. Предполагают, что эту брошюру можно будет издавать на казахском и русском языках. Я был бы очень рад, если бы все это осуществилось.

Два дня днем и ночью льют дожди с грозой. Тепло и не очень душно, так что я нитроглицерин не принимаю. Нужно отдавать письмо. Пишу в киностудии.

Крепко тебя целую.

Очень обрадовался полученной вчера телеграмме. Я уж послал Ларисе, стал беспокоиться, что от тебя в Алма-Ату в ответ на мои телеграммы и письма ничего не получал. В понедельник 10/VIII буду хлопотать о разрешении тебе выехать сюда. Пошлю телеграмму двойную, как тебе уже писал, копию тебе, а основную от студии нач. милиции или председателю Московского Совета.

Что хлопоты Ив. Мих.? Сегодня мне здесь рассказывали, что Мехетели устроил МХАТу в Свердловске и квартиры, и питание⁶⁰. Все они переехали? Тебе что-нибудь писал Иван Михайлович? Надеешься, что он в чем-нибудь поможет?

Еще раз крепко целую.

Твой В.Г.

Алма-Ата, улица Карла Маркса, д. 82. В.Г. Сахновскому.
14/VIII 1942 г.

Дорогой мой, милый, золотой Зихен, вчера послал тебе телеграмму вслед за тем как получил на фабрике копию телеграммы от Ромма — это начальник управления киностудии, художественный зам Большакова, председателя Всесоюзного комитета по делам кинематографии⁶¹. Человек он очень деловой, приятный, культурный, делает все по-американски, без лишних слов и не тянет; рассуждает дельно, хороший организатор, понимает искусство и очень дельный и талантливый режиссер. Я с ним и с Козинцевым договорился, что по приезде твоём в Алма-Ату они предложат тебе вступить в труппу в Театре киноактера, куда я вчера приказом назначен главным режиссером и где служу с 25/VII, и помощники мои — режиссеры: Астангов, Пыжова, Бибииков, режиссеров-ассистентов ты тоже некоторых знаешь.

Вызов совсем не означает, что ты должна сию же минуту сниматься с места и ехать из Москвы к месту работы. Ты можешь выехать и в конце августа, даже в начале сентября, если дела и обстоятельства тебя задерживают в Москве. Если же все готово для отъезда, я тебя жду не дождусь. Но главное, все устрой и тогда уже двигайся. Кто останется в квартире? Я могу прислать из киностудии через правительственную комиссию броню и охранную грамоту на квартиру. Только надо знать количество квадратных метров и все прочее, что официально должно быть известно по коммунальному обслуживанию: газ, водопровод, электричество, центральное отопление, лифт, телефон. Кажется, больше ничего. Чтоб не забыть: непременно привези мне 1) перочинный ножик, который у меня в среднем ящике письменного стола, 2) записных две книжки, которые лежат в правом 1-м или 2-м ящике справа в письменном столе. Потом, помни, что здесь многое приобретается на базаре из продуктов не на деньги, а на обмен. Например, старые колоши здесь стоят на базаре 800 р. На старое ситцевое платье в районе дают 12 кило рису, 10 кило сахара. Всякое пошивное барахло здесь ценность для обмена на пищу.

Зихен, ты пишешь: телеграфируй о книгах. Ведь я тебе два-три раза подробно писал, какие книги мне нужны необходимо и какие из ранее написанных можно не привозить.

Вчера был в Комитете искусств и еще в обществе людей, работающих в разделе искусства и литературы здесь в партии и правительстве. Через несколько дней обещают заключить со мной договор по работе в казахском театре. Если это случится, работа в казахском театре даст большое удовлетворение в смысле понимания жизни и творческих ходов здесь.

Еще с ГИКом ничего пока не движется: о профессорстве там разговоры поведутся через неделю, дней через десять.

Сейчас, мой золотой, должен уходить в студию (на фабрику), уже двенадцатый час. До свидания. Приду, допишу.

Вернулся. На улице опять духота, хотя утром были гроза и дождь.

Здесь художник А.Г. Петрицкий, помнишь, делал мне «Дух земли» у Корша⁶². Я пригласил его для оформления концерта-спектакля из трех вещей Шекспира: «Гам-
[406]

лета», «Ромео и Юлии» и «Виндзорских проказниц». Это первое, что я хочу сделать в Театре киноактера. Параллельно с этим буду готовить концерт-спектакль из произведений Льва Толстого. Потом уже думаю приготовить один спектакль советский, один из пьес Островского (думаю, «На всякого мудреца довольно простоты») и один спектакль — переделка из Бальзака.

Третьего дня получил письмо по адресу Алма-Ата на квартиру Миши. Ты пишешь, что я обычно забываю гадости. И советуешь подумать на эту тему в связи с МХАТом. У нас тут распространился слух, что Месхетели проявил чудеса организаторского таланта. Будто, несмотря на чудовищные условия жизни и переполненность Свердловска, ему удалось достать прекрасные номера и квартиры актерам МХАТа, общежитие для обслуживающего персонала, дать прекрасный распределитель, столовую и т. д. И будто все это он сделал в пять дней.

Я, по совести говоря, очень удивлен, даже обижен, что МХАТ так наплевал на меня. Ведь если б не твои просьбы, Иван Михайлович никуда не обратился. Да и с чем он обратился и о чем он просил. Ведь нужно было просить пересмотра, ходатайствовать о прекращении дела, говоря, что двадцать пять лет он знает меня и мою работу в театре, наконец, просить о прикреплении меня к МХАТу в силу надобности по существу дела. Нужно было добиться в Комитете по делам искусств СССР, чтоб он разрешил мне работать в МХАТе в той роли, которая нужна театру. И ничего этого не произошло. Ведь я в МХАТе работал шестнадцать лет. Это только в МХАТе.

Ну, да черт с ними! Никаких ни я, ни местный комитет по делам искусств, ни мой главный орган — от МХАТа не получал обращения. А здесь очень ясно и очень просто изложили свою точку зрения на меня и на мою работу, справились, где нужно, высказали свой взгляд на меня как на творческую силу, разобрались, что я могу сделать как знающий и опытный в своем искусстве человек, и добились того, что я работаю по своей специальности.

Как же МХАТ, который нуждается в руководстве, как же Вл.Ив., который считал, писал и говорил, что не может быть другого, кроме меня, его заместителя в МХАТе, не высказали определенно и ясно своей точки зрения. А ты знаешь, как прислушиваются к МХАТу.

Я ни одного движения не сделал, чтобы просить или проситься. Писали сами.

А если не нужно, так работу найдем без них и я, и ты. Для Тоши я хотел в дальнейшем связь с МХАТом, для тебя, думал, что это будет почетней. Не позволили — не нужно. Так вот что я думаю на тему о МХАТе. И ничего я не забыл. И прекрасно представляю, чем я обязан во всем случившемся сволочам и гадам, которые хотели во МХАТе заработать и выдвинуться за счет моей гибели. И я очень ценю, что во всем этом разобрались сами без влияний, без давлений с чьей бы то ни было стороны. Сами увидели ложь и подлость, сами обнаружили действия людей, завидующих и пожелавших сделать подлый ход, это я знаю определенно.

Да, вот еще что. Если тебе трудно будет самой через Будильника или вообще не захочешь через МХАТ достать билет прямого сообщения в спальном вагоне на поезд Москва — Алма-Ата, обратиться в Всесоюзный комитет по делам кинематографии

в Гнездиновском переулке. Пойди к секретарю председателя комитета, покажи телеграмму от Ромма и попроси помочь за свои деньги получить билет через комитет. Скажи, что ты жена народного артиста Сахновского, который служит в Алма-Ате в Центральной объединенной киностудии художественных фильмов режиссером.

Теперь о книгах. Мне все-таки понадобится трехтомный Шекспир в издании Гербеля⁶³. Боюсь, что громоздко тебе везти, но нужен будет и Островский весь твой маленький в издательстве «Просвещения»⁶⁴. Привези мне «Бесов», «Идиота» и «Карамазовых» Достоевского. И найди в столе или в шкафу с рукописями план переделки «Идиота»⁶⁵.

Между прочим, там же в шкафу есть переписанная на машинке рукопись моей последней книги, которую предполагает издать «Искусство» и отредактированная рукопись которой сохраняется у них в редакции, — «Творческие вопросы режиссуры»⁶⁶. Привези. Также книжки мои: «Работа режиссера», «Методика режиссуры» и «„Анна Каренина“ во МХАТе», «Театр Островского», «Романтизм на сцене», сборник об Островском изд. ГАХН, где моя статья «Островский на сцене» или что-то в этом роде тоже привези⁶⁷. Я все пишу: привези, а, может быть, ты не хочешь ехать сюда. Это я так на всякий случай! Тогда перешли с кем-нибудь.

Для себя рассчитывай на теплое драповое на зиму и непременно больше чулок, башмаков, высоких ботинок. Здесь грязь. Калоши. Туфли. Вообще, здесь совсем нет обуви, подметок. Все стоит колоссальных денег. Нужно платье для выступлений в концертах, платье в театр. Потом, в чем ходить на репетиции, в чем ходить дома. Сейчас очень жарко. И ночью тепло. Ходить можно только в летнем. Так будет, говорят, до октября. В октябре иногда понадобится летнее пальто. Дожди здесь бывают осенью, говорят, проливные по несколько дней. Нужен зонт, калоши.

Дальше о книгах. Очень прошу купить мне или взять у Будильника Кречмара «Тело и душа». Попроси Катерину Александровну, пусть у букинистов купит Тард «Закон подражания», Фрейд «Тотемизм и табу», Вундт «Психология животных и психология народов», Шопенгауэр «Мир как воля и представление» и «Афоризмы в философии»⁶⁸.

Я тебе писал в обоих письмах, что прошу привезти последнее издание «Моя жизнь в искусстве» Станиславского, его же «Работа над собой» (это все стоит на полках, где книги о театре)⁶⁹. И в одном из номеров журнала «Театр» напечатана полностью (не то за 1939-й, не то за 1940-й г.) статья Станиславского о штампах⁷⁰.

Виндельбанд, «История древней философии» (один том), «История новой философии» (первый и второй тома) — это стоит высоко на полке около окна. Если это дорого не стоит, то я просил купить мне Фрезера «Золотая ветвь» (их три тома)⁷¹. Если это дорого, не надо.

Конечно, я был бы очень рад, если б привезти Бальзака. Он стоит наверху на полках. Его подбирал мне букинист, и там есть два лишних двойных тома (были на письменном столе). Нужно обменять у букиниста, два лишних отдать, недостающие два взять. Но боюсь, что тяжело будет тащить всего Бальзака⁷². Тогда не надо. Обещают, чего здесь нет (а здесь ничего нет нужного в библиотеке), выписать из библиотеки из Ташкента.

Я кое-что просил еще привезти из книг. По истории театра ничего не надо: ни Игнатова, ни Гвоздева, ни Варнеке ⁷³.

Около Достоевского стоит маленькая книга: В. Розанов «Великий инквизитор». Привези. Ну и Гиппиус «Гоголь» ⁷⁴.

Завтра буду рыскать по городу, чтоб скорее отправить письмо. Письмо заказное идет 18 дней. Когда ты его получишь?

Не совсем представляю: на кого ты оставляешь квартиру и все наше имущество. Хорошо, если нас вернут в начале 1943 года. Все говорят, что по теперешним временам это не последнее дело, место, куда можно вернуться — во всяком случае тебе и Тоше.

Ну, крепко тебя целую и обнимаю, мой дорогой, милый, любимый Зихен.

Твой В.Г.

P. S. С большой грустью прочитал письмо Кл. Ник. Отвечу ему сегодня же.

16

17/VIII 942

Алма-Ата, улица Карла Маркса, д. 82. В.Г. Сахновскому

Дорогой мой, милый Зихен, вчера от тебя получил письмо на адрес Миши, где ты пишешь об удостоверении от доктора о моей болезни. Сегодня узнал, что едут, вернее, летят срочно в Москву, и что послезавтра ты получишь от меня письмо. Сейчас постараюсь увидеть Розу Львовну, чтобы получить до восьми часов вечера удостоверение.

Здесь Елиз.Серг. Телешева ⁷⁵. Письмо перед этим тебе привез Сергей Михайлович Эйзенштейн, который полетел вчера на митинг по кино в Москву. У вас известный представитель кинематографии из Америки.

Попробуй сделать то, что тебе советует м-ме Герлах. Как ты думаешь, мне не нужно написать заявление знакомому Паши ⁷⁶, хотя я не знаю, какое он официально занимает место?

Телешева привезла мне письма из Свердловска от Евгения Васильевича, Ольги Сергеевны, Зоси, Орлова ⁷⁷. Оказывается, они, никто из художественников, твердо еще не знают, что я в Алма-Ате. Получено в последний день письмо об этом от Анатолия Петровича. Лизелла дала мне адрес Ивана Михайловича и Аллы. Боже, какие ужасы полной разнузданности, пьянства, безобразий народных, заслуженных, администрации МХАТа по рассказам Лизеллы. Владимир Иванович дал телеграмму, что едет в Свердловск ⁷⁸.

Из всей ситуации следует, что нужно ждать приглашения и зова из театра. Самому же проситься не следует.

Конечно, они устроены великолепно, и квартиры в Москве охраняются, с полным тщанием. Вообще положение мхатовцев грандиозно. Но какие же они свиньи!!

Конечно, если даже позовут в МХАТ, это произойдет не скоро. Нужно сначала здесь укрепиться, утвердиться. Во всяком случае, до конца ноября и думать нечего.

Вчера и сегодня в первый раз ел виноград. Давала мне моя хозяйка. Очень любезная. То борща даст, то сладкого, яблок и т. д. Я за это ее угостил казахской оперой и русской

драмой. На базар я ей деньги даю. Покупаю себе помидоры, огурцы, яйца, лук. Получил сегодня карточки в столовую на обеды, завтрак. Говорят, и то и другое не важнец. А вот хлебные карточки все не получаю. Нужно из карточного бюро отметку, что нигде не получал. А это целая волокита в моем положении. Говорят, завтра-послезавтра получу. А распределитель только с 1 сентября. Кстати, виноград очень сладкий и вкусный, только мелкий.

Когда поедешь, дай мне телеграмму, когда приедет поезд в Алма-Ату. Сначала, что выехала из Москвы тогда-то с таким-то поездом, по моему адресу ул. Карла Маркса, 82. Хорошо б еще с дороги после Волги, хоть из Оренбурга, чтоб я мог тебя встретить и приготовить все в комнате. Еще раз пишу тебе, что сначала все устрой с отъездом, тогда уж с поездкой. Вызов не означает немедленности отправки.

У нас сегодня тепло, но не душно. Предполагаю жалование получить 22/VIII за полмесяца, с 25/VII.

Крепко тебя обнимаю, целую, очень, очень жду.

Комаров и вещи еще не приехали. Из Георгиевки мне все пересылают. От Тоши бумагу получил.

Твой *В.Г.*

17

Алма-Ата, улица Карла Маркса д. 82.
22/VIII 1942 г.

Дорогой мой, милый Зинушенька.

Сейчас в студии выяснилось, что сегодня или завтра утром летит в Москву директор киностудии (фабрики) Михаил Васильевич Тихонов. Он любезно согласился переправить тебе это письмо. В него я вкладываю удостоверение о моей болезни, о котором ты мне писала. Наверное, ты уже видела и Сергея Михайловича Эйзенштейна и того военного инженера, который тебе передал последнее письмо. С удостоверением дело задержалось, да и оказии не было.

Тихонов тебе поможет с отъездом. Он обещал тебе помочь, к кому обратиться в кинокомитете.

Получил третьего дня на адрес Миши от 2 августа, помечено № 10, то, где было вложено письмо от Зографа о невозможности напечатать мою книгу. Я уже писал тебе, где находится рукопись книги. Еще раз сообщаю. В шкафу, по-моему, на второй или третьей сверху полке была справа. Рукопись называется «Творческие вопросы режиссуры». Чистый, выправленный полный экземпляр. Он делится на главы, там шесть или семь глав. Я уже забыл. Пожалуйста, непременно привези. Хорошо бы.

Я в прошлый раз отказался, а теперь, если не трудно будет, привези: Варнеке «История русского театра» (только непременно последнее новое издание. В переплете. Стоит на полке, где книги о театре), изд. 1940 г. И его же «Историю греческого театра». Там же стоит. Тоже новое издание.

Очень мне жаль, когда ты поедешь, что все книги останутся в кабинете, который занят. И все рукописи, одним словом, все мое останется в чужих руках. Наверно, все

украдут или большую часть. Говорят, что когда меня пересмотрят и будет ликвидировано дело, т. е. прекращено или пересмотрено, жителей из моего кабинета выселят, а до тех пор вряд ли. Хорошо бы все оттуда взять по части книг и рукописей.

Спроси Ларису, получила ли она от меня письмо из Алма-Аты. Я ей ответил на ее письмо в Георгиевку, но наврал номер дома не 15, а 12. Также я послал на ее имя из Алма-Аты телеграмму, прося сообщить о тебе. Беспокоился. Долго не было писем. После телеграмму мне вернули с надписью: Москва, Гоголевский, 12, Томилиной не проживает. Я ей еще напишу. Сейчас некогда. Завтра воскресенье, напишу.

Милый Зихен, если бы ты знала, как я тебя жду не дождусь! Но еще много раз повторю. Делай все разумно, как советуют практические люди, только не перемудри. Наверное, Григ. Мих. виднее ⁷⁹. Увидишь Григория Михайловича, передай ему мой привет, то же самое и Марье Карловне.

Получил открытку и телеграмму из Ижевска от Тоши. Я ему ответил и на то и на другое. Я писал тебе, что получил письма из Свердловска от Бокшанской, Калужского, Орлова и Пилявской. Не могу сказать, чтоб я испытывал сладостные чувства, читая их.

Сегодня сюда приехал Солодовников, заместитель Храпченко. Я его не видел еще, но вчера мне сказал Юрий Александрович, что в номере рядом с ним тот оставился, что меня известит, когда с ним удобнее повидаться. О столе письменном я не жалею. Продавай. Мне жаль только книги. У меня в столе и в шкафу много бумаги для писем и для писания.

Не ошибается ли Соснин ⁸⁰, как будто МХАТ никуда из Свердловска не поедет. Ты ничего не сообщаяешь: получила ли ты телеграмму от Ромма и мою? Сегодня Козинцев меня спрашивал, когда ты собираешься выезжать из Москвы. Я буду просить Михаила Васильевича Тихонова помочь тебе с отъездом и билетом.

Ну, крепко, крепко тебя целую. Ларису, Кл. Ник. тоже.

У нас днем здоровенная жара, градусов 60, а вечера прохладные. Ночью свежо. Утро тоже прохладное.

Мой золотой, милый, до свидания.

Твой В.Г.

Р. С. Комаров не приехал еще.

II

Письма и телеграммы Вл.И. Немировичу-Данченко.

Сентябрь–декабрь 1942 года

Алма-Ата, улица Карла Маркса, д. 82.
Вас.Гр. Сахновскому
9/IX 1942 г.

Дорогой и высокоуважаемый Владимир Иванович, вчера получил телеграмму от Ол. Серг. о том, что Вы благополучно долетели до Москвы. От всего сердца желаю Вам здоровья и сил!

Столько месяцев я не видел вас, а подчас терял надежду когда-нибудь увидеть, что почти путаюсь с чего начать. Твердо знаю только одно: я счастлив, что могу хотя бы писать вам, что снова работаю и жив.

Дорогой Владимир Иванович, разрешите прямо обратиться к Вам с моей горячей просьбой. Верните меня в МХАТ. Мне очень тяжело просить Вас хлопотать о себе, но другого пути нет. Единственный человек, кого выслушают со всей серьезностью в Правительстве и кому поверят вполне, — это Вы. Единственный человек, кого я в состоянии просить об этом, — это Вы. Наконец, начинать незнакомую работу и вести ее по новому пути мне очень тяжело, да и нет сил.

Обстоятельства моего дела таковы. 15 октября у меня был тяжелый припадок грудной жабы. Меня уложили в постель и запретили двигаться. За мной следил врач кремлевской больницы профессор Бадилькес. Он наблюдал за мной и перед этим уже пять лет. Меня уложили в постель. В лежачем состоянии я принимал и Егорова, и Гремиславского, актеров, вокалистов, оркестрантов, рабочих сцены, — всех, кого нужно было по делам эвакуации в Саратов. 4 ноября я был арестован за то, что не выехал вместе с МХАТом в Саратов. В день ареста я еще лежал и был поднят с постели. 14 мая я был из тюрьмы отправлен в арестантском вагоне в Казахстан. 9 июня из Алма-Ата переслан в Семипалатинск, а оттуда в степь, в село Георгиевку за тысячу пятьсот километров от Алма-Ата. Оттуда благодаря хлопотам народных артистов в Алма-Ата возвращен сюда, где имею официальное положение и работу. Я не лишен ни личных, ни имущественных прав. Звания народного артиста, доктора наук и профессора мне вернули. Паспорта я не имею, а также мой орден до прекращения дела находится на сохранении при Президиуме Верховного Совета.

На днях в Алма-Ата был А.В. Солодовников. Я имел с ним три свидания. Он был очень любезен. Записал все обстоятельства дела и решение Особого Совещания при НКВД, по которому я выслан на пять лет в пределы Казахстана и могу жить только вне режимных городов СССР, без права проживания и работы в Москве. Солодовников сказал, что если МХАТ будет действовать согласованно с Комитетом, он полагает, что можно добиться прекращения дела. Теперь Вы в Москве, Вы можете увидеться с Храпченко и, главное, переговорить с Меркуловым или Берия⁸², а это решит мою судьбу и, главное, если Вы этого захотите, возврат меня к работе в МХАТ. Вот о чем я Вас горячо прошу, дорогой Владимир Иванович, и на кого единственного надеюсь.

Я писал Ивану Михайловичу и Ольге Сергеевне, спрашивая, как писать Вам, когда уже имел возможность писать, а также сообщая кое-что о себе.

Сейчас я служу главным режиссером Театра киноактера при Центральной объединенной киностудии по производству художественных фильмов в г. Алма-Ата и

профессором в ГИКе (Государственном институте кинематографии), переведенном из Москвы в Алма-Ата, как и Мосфильм.

Ко мне приехала жена, которая тоже служит в Театре киноактера; я живу на квартире, прописанный на общих основаниях, имею карточки, распределитель и прочее.

Работа в кино для меня новое и все же чуждое дело.

Дорогой Владимир Иванович, я знаю, что написал сухое письмо, но я так еще физически измучен и мне еще настолько тяжело, что не в силах писать о чем-нибудь другом.

Простите за просьбу, за длинное письмо.

Искренно любящий Вас

Вас. Сахновский

3

12/IX, 1942, Алма-Ата

Дорогой и глубокоуважаемый Владимир Иванович.

Третьего дня заказным письмом я отправил Вам подробное послание. Завтра едет отсюда режиссер кино Васильев. Письмо идет из Алма-Ата в Москву двадцать дней, а скорый поезд семь дней. При чем письмо он обещал передать Вам лично.

Прежде всего я так счастлив, что Вы здоровы, что благополучно совершился трудный путь на самолете и что я могу написать Вам о том, как крепко я к Вам привязан, как постоянно думал о Вас и скольким я Вам обязан и горячо благодарен Вам за все, что от Вас получил! Было достаточно времени, чтобы проверить, насколько я впитал в себя Ваше искусство, Вашу науку о театре, Ваше ощущение жизни и людей.

Страшная жизнь, которую я прожил в одиночестве девять месяцев, уже позади. Если сложится так дальнейшая жизнь, что будет это возможно, многое могу порассказать.

Сейчас — одно желание — это вернуться в МХАТ, о чем я всем существом своим прошу Вас мне помочь! Только Вы, переговорив с тов. Берия или тов. Меркуловым, можете прекратить мое дело, которое, в сущности, уже не дело, а обрывки чьих-то наветов. Многое шло из самого МХАТа и, как ни странно, от Вирты⁸³. Так случается в жизни, что здесь за шесть тысяч километров встречаешь людей, которые оказываются свидетелями того, о чем шла речь на допросах. А дело сводилось к тому, почему я не уехал с МХАТ в Саратов. Я же лежал с припадком грудной жабы в эти дни, мне запрещены были какие-либо движения, и следил за мной профессор Бадылькес, который и по настоящее время в Москве, о чем знало НКВД, а всех свидетелей моей болезни я назвал, так как я занимался отправкой трех партий МХАТа в Саратов, принимал лежа и Егорова, и Гремиславского, и актеров, и весь обслуживающий персонал. Весь вздор, будто я оставался для работы, когда немцы займут Москву, отпал. Поэтому мне Особое Совецание при НКВД и дало пять лет высылки в Казахстан без права проживания в Москве, а не применило санкций, вытекавших из обвинения в измене родине. Об этом мучительно вспоминать. Но, к сожалению, та дрянь, которая оболгала меня, вряд ли узнает, что физически и нравственно испытал я за их ложь. Слава Богу, НКВД во всем разобралось и эти обвинения просто отброшены.

Сейчас я служу главным режиссером в Объединенной Киностудии (Мосфильм и Ленфильм), переведенной в Алма-Ата, в Театре киноактера и профессором ГИКа. Мне вернули и звания народного артиста, и профессора, и доктора наук. Не вернули паспорта, а мой орден сохраняется до прекращения дела при Президиуме Верховного Совета. Когда меня отправляли в Казахстан, мне объявили, что никаких прав я не лишен, что моя дача (которая сгорела), квартира, деньги и прочее мне возвращаются. Так все и оказалось за исключением моего кабинета, где десять тысяч книг, ценные рукописи и художественные альбомы. Его, вопреки решению Особого Совещания, занял один из сотрудников НКВД, и что теперь будет с книгами, не знаю⁸⁴. Жена моя приехала ко мне. Сын в Красной Армии.

Я поправляюсь, но еще прежних сил нет. Да и удар был настолько неожидан и разителен, что прийти в себя все же не могу. Однако я работаю. Режиссирую каждый день, пишу, читаю лекции два раза в неделю.

Дорогой Владимир Иванович, умоляю Вас, верните меня в МХАТ. Я чувствую, что уже не в силах начинать новую жизнь. В МХАТ я могу работать и на верное с новой и большей энергией. Здесь для меня все чуждо⁸⁵.

Единственная моя надежда на Вас.

Желаю Вам сил, бодрости, веры в себя.

Жена Вам просит предать поклон и пожелание всего лучшего.

Искренно Вас и горячо любящий

Вас. Сахновский.

Р. С. В Алма-Ата я три раза встречался с Солодовниковым, который проездом, ревизуя театры, был больше недели здесь. Он был очень внимателен и любезен со мной. Обещал, что если МХАТ будет действовать согласованно с Комитетом, помочь. Он подробно меня расспрашивал и все записал.

Раньше я писал Иван Михайловичу и Ольге Сергеевне, спрашивал, как написать Вам, как только я получил эту возможность. Им я кое-что сообщил о себе.

4

1942 г., октябрь, 1,
Алма-Ата

Сердечное спасибо телеграмму получил⁸⁶.

Сахновский

5

9/X 1942 г.
Алма-Ата

Глубокоуважаемый и дорогой Владимир Иванович, с благодарностью, с горячей признательностью перечитываю Вашу телеграмму⁸⁷. Знаю, что дело не легкое помочь мне, и потому буду терпеливо ждать сколько бы ни пришлось.

За два с лишним месяца моей жизни в Алма-Ата с увлечением перечитываю Шекспира. Мне его переслали из Москвы, поэтому я могу его читать медленно, не спеша возвращать книги к сроку, с заметками для себя. С удовольствием читаю хроники. Да трудно сказать, что лучше. А комедии? А фантастика? Всё сильно, всё театрально, всё живое и красочное. Вот настоящее искусство! Кстати, я и с актерами работаю над Шекспиром. Изо дня в день накапливаются в тетради записи кое-каких мыслей о режиссерском искусстве и актерском исполнении. Кажется, мне удалась страница о Вашем методе. Как будто я схватил, как записать тайну Вашей режиссуры. Если добьюсь ясности и четкости, если увидимся, передам Вам написанное и узнаю, так это или не так. Должен заметить, что помогла мне разобраться в этом «Феноменология» Гегеля, которая самым невероятным образом оказалась у меня в руках в Джарминском районе в степном селе, куда я был направлен из Семипалатинска.

Живу я здесь замкнуто, нигде не бываю. Да и никуда и не тянет. Утром репетирую. К пяти возвращаюсь домой в дни, когда нет лекций или занятий в Институте, очень усталый. Обедаю. Обеды, строго говоря, нетяжелые. Отдыхаю. На кинофабрике мне отделили очень хорошую комнату для репетиций, где тихо, чисто, уютно, много воздуха. Вечером часа полтора с женой гуляю. Потом домой. Так проходит день. Встаю рано. В Алма-Ата стало уже холодно. Все боятся зимы. Пока сердце работает нормально, хотя для сердечников климат Алма-Ата вреден. Недавнее прошлое сказывается в быстром утомлении, но стараюсь держать себя в руках.

Будьте здоровы, дорогой Владимир Иванович. Зинаида Клавдиевна просит передать Вам свой привет.

Искренно любящий Вас

Вас. Сахновский

6

Алма-Ата, ул. Карла Маркса, 82
14/XI 942

Дорогой Владимир Иванович,

Узнал из письма сестры Зинаиды Клавдиевны, Ларисы Клавдиевны, присланного мне на днях из Москвы, что Вы говорили с ней по телефону о Ваших хлопотах обо мне, что Вы не забыли меня и что у Вас есть твердое намерение вернуть меня режиссером в МХАТ. Это и есть мое единственное желание, работать с Вами. Если нужно будет ставить самому или помогать другим режиссерам — с наслаждением и это я буду делать. *Словом, только о режиссерской работе и мечтаю. Мое горячее желание не иметь никаких обязательств в решениях по общим и принципиальным вопросам МХАТа*⁸⁸.

Без Ваших хлопот, без Вас мне отсюда не выбраться.

...Если вырубить старые вязы и тополя по краям улиц, — зеленый город превратится в мертвую степь. В своих записках Пржевальский пишет: «г. Верный мрачный поселок в полтора дома; в городе почти нет людей»⁸⁹. Это шестьдесят лет тому назад. Казахи здесь самые интересные люди. Это люди фантазии, у них давние наблюдения, яркие образы. Но их дом — пустыни, пещеры или горная глушь. Пришлый народ,

от которого становилось мрачно на душе Пржевальскому, как он называет, «кордон» — исполнители чужой воли, а теперь по большей части дельцы. В энциклопедическом словаре сказано: «г. Верный славится дурным климатом, это город ссыльных».

Уже несколько дней город застлан зимним туманом. Правда, завтра может гореть ослепительно яркое солнце, воздух сделаться разреженным, как полагается ему быть на семистах–восьмистах метрах над уровнем моря. А через час пойдут по улицам туманы, повалит снег и засыплет сады, тротуары и трамвайную линию.

Здесь тяжело от тропической лихорадки, от острых заболеваний кишечника, тифа, невероятных форм ангины. Я здесь слабну. Сердце то как овечий хвост, то пошевеливается чуть-чуть. Слабость — это горе всех сердечников здесь. Однако, работать надо. Я и работаю. Мне помогает, очень помогает жена. Этого я никогда не забуду, как с ее приездом для меня вся жизнь стала во сто крат легче. Не говоря уж о том, что ее работа в театре для меня материальное облегчение. Вы-то, может быть, и не знаете, что теперь значат пайки, право на площадь, карточки в столовую и жалование!..

Хотя город без света (свет в частных домах не горит), урывками пишу, много работаю с актерами и думаю над Шекспиром. Перечитал «Антония и Клеопатру», посравнил с «Цезарем» и с «Кориоланом», посравнил с английскими хрониками. В пьесе есть над чем думать. Спектакль может выйти огромной художественной и социальной цельности. Кроме Антония и Клеопатры мне очень понравились Октавий Цезарь, Энобарб, Помпей, Мардиан и Октавия и Хармиана.

Я, наверное, Вас утомил своей болтовней, ставлю точку. Дорогой Владимир Иванович, спасибо Вам, за все спасибо. Тысячу раз спасибо. Зин. Клавд. просит предать Вам свой горячий привет и благодарность.

Ваш *Вас. Сахновский*

7

1942 г., декабрь, 25.

Алма-Ата

Счастлив. Очень благодарю. Выезжаю начале января.

Сахновский

ПРИЛОЖЕНИЯ

1

Два письма В.Г. Сахновского сыну

22/X 941 г., [Москва]

Милый Тошенька, мой дорогой, может быть, никогда не увидимся, прощай, мой друг, моя радость. Пробежал в голове всю свою жизнь и, благословляя тебя, хочу сказать: будь тверд, будь смелый, верь в себя, — это даст силы жить, но не будь само-

[416]

надеян, самоуверен налегке; свою работу доводи до лучшего, что можешь; в трудную минуту прислушайся к голосу внутри тебя, который всегда подскажет правдивый правильный путь, может быть, это и есть совесть или голос судьбы; всю жизнь ищи, что тебе кажется истинным и прекрасным. Не лги, по возможности, ни себе, ни другим.

Ты помнишь, я тебе рассказывал, когда мне было лет 16–17, я с товарищами пошел в Ясную Поляну к Толстому. Мы шли пешком из Тулы. Когда после беседы с ним мы уходили, он сказал: никогда не поздно исправиться, ищите и совершенствуйтесь. Конечно, все, что я тебе пишу, — как-то напыщенно, и не подыщу простых слов, но, милый мой, за этими словами ты услышишь мой к тебе дружеский родной голос. Я зашел сейчас в твою комнату, перебрал твои вещи, пересмотрел их, и весь ты передо мной. Если меня вынесут из квартиры и увезут, если я буду убит или иначе погибну, прощай. Прижимаю тебя, целую тебя, до последней минуты жизни всегда с тобой.

Твой отец.

16/I [1943 г., Москва]

Дорогой Тошенька, сегодня пришло письмо из Ижевска от 25-го. Ты уже знаешь наши главные новости из разговора по телефону. Главная новость, что мы одни в квартире, т. е. что Власовой у нас нет. По распоряжению т. Меркулова она в двадцать четыре часа должна была очистить мой кабинет. Книги почти все водворены на место, но еще кое-что осталось в твоей комнате. Я работаю в театре над «Гамлетом», отчасти над текстом и режиссерским планом «Войны и мира» и над Островским. Нужно закончить то, что не сделала Телешева — «Последняя жертва» очень не готова⁹⁰. Пока театр кончает «Пушкина»⁹¹. Там одиннадцать человек исполнителей заменили стариками. Так что Кира Иванова, Лебедева, Комиссаров, Титушин и т. д. заменены Степановой, Пилявской, Москвиным, Орловым, Хмелевым и пр.⁹² Это для большой сцены. В филиале пойдет «Глубокая разведка»⁹³, которую готовит Кедров, и будто бы пойдут «Русские люди»⁹⁴, изготавливаемые Станицыным и Кнебель. Я думаю, что эта пьеса не пойдет, хотя ее репетировали, показывали Влад. Ив. и даже готово оформление.

Летом же надо приготовить «Последнюю жертву». Летом предполагают организовать, чтоб прием был с осени, школу при театре⁹⁵. Как и что там будет, напишу. Об этом много со мной говорит Влад.Ив., и назначено особое совещание на будущей неделе. В ГИТИСе я еще не начал. Буду читать курс на театроведческом факультете и два курса проведу на режиссерском. Служу я там с 1 февраля, помимо того, что не могли до прошлой недели наладить отопление — задержался с началом курса. Хлопочу с работой мамы в МХАТе. Как всегда там — скоты, но я определенно им сказал несколько раз, что вижу ее работу только в нашей художественной части в актерском цеху. По ролям вижу, что кто-то из них крутит, но я требую определенного ответа, заявив, что не могу себе представить, чтобы они захотели мне нанести удар. Трудно тебе рассказать, какое наслаждение я испытываю у себя дома. Ты вообразить себе не можешь, какое это наслаждение быть у себя дома. Я все хожу и наслаждаюсь. Особенное счастье я испытываю в кабинете.

Москвы я не узнал. За эти почти полтора года столько выстроили домов. Так изменились улицы, что узнать невозможно.

Но я мало бываю в городе, почти не выхожу из дому. Бываю только в театре и у Немировича. Были мы с мамой у Леопардовны [так!], у Петровича и на второй день приезда у Жони. Видел я в ЦДРИ как-то во время обеда, когда я еще ходил обедать, а не принимал пищу дома, Мих. Франц⁹⁶, он тебе просил передать привет. Очень хочет с тобой увидеться, когда ты приедешь. Вот бы было здорово, если б это случилось!

Только не рискуй. Лучше потерпеть, лишь бы это было не в ущерб твоей работе. Дорогой мой, я тебя умоляю, слушайся во всем Алика. Я из маминых слов уже понял о некоторых его новых функциях. Черт с ними! Я столько насмотрелся и натерпелся, что горячо прошу тебя: будь спокоен, будь послушен и не бузи! Слушайся во всем. Пусть будет так. И тебе и нам станет легче. Когда увидимся, поговорим! Милый мой, чудесный мой Тошенька, смирись! Старайся никак не выходить из ранжира, так будет легче, поверь мне! Когда мы увидимся, будет чудесно. Я так этого жду.

Вчера у нас ночью в квартире начался во втором часу потоп. Лопнули трубы над нами в квартире и трубы отопления в твоей комнате. Стояли целые прудищи, а вода била фонтаном. Мама и я всю ночь до половины шестого с тряпками и тазами и ведрами вычерпывали воду. Утром поднялось снова, пока не заперли отопление во всем доме. Сегодня прекратилось наводнение, всё вытерли. Мама натопила печи. Придется доставать дрова, так как топить центрального отопления не будут. До потопа было тепло во всей квартире. Мама после аварии выглядит плохо. Устала. Лицо изменилось, и кажется, простудилась. Вот и все наши новости. Был у нас раза два Романычус, да и мы с мамой были у него. Про дачу ничего хорошего не слышать. Романычус такой же милый и обязательный. Была у нас Лариса, Марочка, я у них был. Там все по-прежнему, Никита вырос. У нас няня. Приходит через день, так как она еще приглядывает за девочкой, внучкой Зин. Ивановны. Крепко тебя целую. Пиши, если нельзя будет приехать. Дедушка тебя целует.

Твой Папучес.

2

О последних годах жизни В.Г. Сахновского Записи З.К. Сахновской

Так Василий Григорьевич ждал и надеялся, конечно, на лучшее, с чем пришлось [нрзб].

В театре за два года умерли Егоров и Рипси⁹⁷ и засели еще худшие — Нежный⁹⁸ и Месхетели. Нежный — это делец, все средства хороши. Василий Григорьевич был за него, чтобы он был в театре администратором, но потом после всех его делишек от него отвернулся.

С самого начала начались безобразия. Так было с едой плохо, что мне пришлось сдавать кровь. Василия Григорьевича не прикрепляли к Кремлевке. Несмотря на просьбы Василия Григорьевича, театр этого сделать не мог. Когда выбирали в Ака-

демию, то сказали, что для выбора в Академию помешал арест. Давали индивидуальные пайки для специалистов, мы никогда не получали.

Работать над «Гамлетом» было очень трудно⁹⁹. Создали такую атмосферу вокруг, что он не пойдет, и поэтому отношение у актеров было спустя рукава. Все время отнимали актеров для других пьес, не было для работы места, и он занимался с актерами дома вместо отдыха. После первого весеннего показа «Гамлета» Месхетели позвонил Василию Григорьевичу и очень одобрил, на что Прудкин за кулисами возмущался за двойственность поведения Месхетели и утверждал, что «Гамлет» все равно не пойдет.

Ничего не понимая, лезли в дела Студии Хмелев и Месхетели. Когда Василий Григорьевич консультировал сценарий для МХАТа, его просили участвовать в съемках, то Хмелев передернул и это сделал для себя. Всего и всех безобразий не перечесть — дирекции МХАТа, Нежного, Месхетели, Прудкина, Хмелева.

Когда Василия Григорьевича назначили директором Студии, то Месхетели и Прудкин велели студийцу Франке¹⁰⁰ следить за Василием Григорьевичем, о чем Франке пришел и сказал Василию Григорьевичу.

Просматривая архив, понимаешь, что было задание дирекции травить Василия Григорьевича. Прудкин даже танцевал, когда узнал, Василия Григорьевича посадили, и, будучи секретарем парторганизации, говорил, что Василий Григорьевич не нужен в театре.

1944 год. Заболел Василий Григорьевич после [ноябрьских] праздников. Перед этим в октябре ездил в Ленинград по распоряжению дирекции МХАТа набирать молодых студийцев. До этого и туда, и в Таллин ездил Месхетели для покупки себе вещей. Но почему нужно было отправлять туда Василия Григорьевича, когда Месхетели мог все это проделывать без всякой ширмы, непонятно. На обратном пути Василий Григорьевич простудился, очень там устал, и с ним сделался прилив к голове и муть в мозгу, он заговаривался. Иверов, горе-доктор в МХАТе, назначил ему пиявки¹⁰¹. Пришла от него какая-то лахудра и принесла негодные пиявки, после которых давление с 180 поднялось до 220. Отправили его в больницу на Соколиной горе, где на четвертый день муть в голове прошла, чему удивлялся доктор и спрашивал, не давали ли ему одурманивающего лекарства, и когда я принесла рецепт, доктор высказал предположение, что оно могло плохо действовать.

После двухнедельного пребывания на Соколиной горе отправили его в Подлипки, где он пробыл месяц. Однажды, когда он меня провожал, на станции с товарного поезда сбросили труп женщины, после этого я не могла успокоиться целую неделю, мне все казалось, что это кто-то из близких. Я еще вспоминаю, как я ехала в Подлипки за В.Г., вдруг перед нашей машиной очутилась на дороге другая машина, разехать было нельзя, и шоферша пустила машину вниз под откос, внизу играл мальчик, чудо как он остался жив, а машина выбралась опять на дорогу. Когда возвращались домой с В.Г. из Подлипок, то на очень тихом ходу машина начала вдруг вертеться и опять под откос, на этот раз с трудом машину поставили на дорогу шоферша и В.Г., В.Г. помогал с трудом.

Когда В.Г. приехал из Подлипок, он сразу стал заниматься «Гамлетом» и просил его освободить от школы. Но Храпченко не соглашался, а Месхетели на экзаменах, если В.Г. не мог прийти, спрашивал: «Почему нет В.Г.?» Секретарша звонила, и В.Г. через силу шел. Также ему сообщили, что постановочно-оформительная часть приостановлена для «Гамлета». Также в газете, где был напечатан репертуар трех театров, наряду со всеми «Гамлета» не было.

За неделю до смерти у В.Г. распух нос, и Иверов прислал ему на дом кварц, его грели, и лучи попадали на голову, что вызывало прилив к голове.

В пятницу 23 февраля 1945 г. Василия Григорьевича вызвали на заседание дирекции; был Москвин, Месхетели и Хмелев, и сообщил ему Москвин, что «Гамлет» откладывается. Василий Григорьевич пришел очень расстроенный, весь следующий день не мог успокоиться, все ходил из комнаты в комнату и постоянно повторял: «Со мной никогда так не поступали».

В пятницу 23 февраля он первый раз после болезни был вызван к Москвину, который в присутствии [нрзб.] ему сообщил, что по состоянию здоровья В.Г. они откладывают «Гамлета» до осени, а сейчас он может заняться «Обрывом». Домой он пришел очень расстроенный, всю ночь не спал и [в субботу] весь день бегал по комнате и все повторял: «Нет, со мной никогда так не поступали! Ну, пусть бы они, а то Москвин, это ужасно!»

А в шесть часов вечера [в субботу] позвонил Ливанов, очень долго и громко ругался по телефону за то, что Василий Григорьевич не мог отстоять «Гамлета», после чего с Василием Григорьевичем сделалось очень плохо.

В субботу в семь часов вечера 24 февраля у него похолодели руки, ему стало плохо. Это было после разговора по телефону с Ливановым, который его упрекал, что В.Г. не мог отстоять «Гамлета». Каждому свое, а что с человеком, как он себя чувствует, наплевать.

И в субботу 24-го, когда ему сделалось плохо, пришел Иверов и вместо того, чтобы не трогать, его тормозили да еще увезли в больницу, где доктор сказал, что если упал на полу, то нельзя трогать с пола. Вот так и уничтожили.

Я вызвала этого худо-доктора Иверова, и он вместо того, чтобы его не трогать и дать полнейший покой, вызвал скорую помощь, и его с трудом стащили с четвертого этажа и повезли в Боткинскую больницу.

Пришел Иверов, который не предупредил, что абсолютный покой ему нужен, я его перекадывала, потом началась рвота, потом бессознание и его увезли. В больнице ахнули, что его увезли, когда его нельзя было трогать.

В понедельник 26 февраля 1945 г. он умер, в семь часов вечера. Была у него Лариса, она об этом и позвонила.

Объявление о смерти было в «Правде» только в день кремации, так что многие не знали и не могли прийти проститься, о чем вечером многие звонили и очень сожалели.

На гражданскую панихиду в раздевалку не пускали, говоря что много народу, и даже не пускали родственников. Накануне похорон звонили в театр узнать, когда похороны, ответ был, что неизвестно.

В день похорон привезли его в театр. Москвин стоял за гробом обособленно и с таким видом, что виноваты все кроме него!..

Москвин был в хороших отношениях с В.Г., и удивительно, как Москвина заставили эти мерзавцы объявить ему о «Гамлете». За отпеванием Москвин так стоял один за гробом, что всех обвинял, кроме себя. Я удивляюсь, что [он] не чувствовал, что В.Г. очень болен. Такой большой актер должен был бы быть пронизательней, в чем мы, оказалось, ошиблись. Мне Москвин говорил: «Что же Вас.Гр. не помогает Хмелеву?» Предполагаю, что Москвину была очень страшна [нрзб.] эта четверка.

3

П. А. Марков

«Гамлет» в МХАТ

Московский Художественный театр не раз в течение своей блистательной деятельности обращался к Шекспиру — и почти неизбежно его творческая заинтересованность великим английским драматургом совпадала с самыми важными и существенными этапами деятельности театра. На самой заре своего существования — почти 45 лет тому назад театр поставил «Двенадцатую ночь» и «Венецианского купца», несколько позже — в 1904 году, когда уже выработались его творческие позиции — «Юлия Цезаря»; в 1911 году — в момент усиленных театральных исканий — «Гамлета». И, наконец, уже в годы революции — «Отелло».

Из этих спектаклей наиболее интересными, смелыми и законченными, но совершенно противоположными по художественному существу, были «Гамлет» и «Цезарь». «Цезарь» воскресил перед зрителем жизнь древнего Рима в такой жизненной полноте и археологической точности, с таким богатством красок, с такой выразительной, живой и волнующей толпой, что судьба главных героев шекспировской трагедии отошла на второй план по сравнению с этим разительным и неожиданным широким полотном. «Гамлет» в постановке Константина Станиславского и Эдварда Гордона Крэга был, напротив, образцом утонченной условной постановки, не приуроченной к определенной эпохе и определенной стране. Действие трагедии развивалось среди стройных, теряющихся в высоте колонн-ширм; действующие лица были одеты в парчу и золото, кроме Гамлета, являвшегося в образе полурыцаря, полумонаха; отвлеченная борьба добра со злом, света с тьмой — была основной темой этого увлекательного и полного изощренного вкуса спектакля.

Теперь Художественный театр через тридцать лет вновь возвращается к «Гамлету», пройдя сложный путь исканий и во многом пересмотрев свои позиции. Автором и инициатором этой новой интерпретации «Гамлета» явился недавно скончавшийся основатель и руководитель театра Владимир Немирович-Данченко, в свое время так исторически точно поставивший «Юлия Цезаря». Свое новое обращение к Шекспиру и именно к «Гамлету» Владимир Немирович-Данченко считал шагом для театра в высокой степени важным. Он провел много репетиций с актерами, еще больше бесед с помогавшими ему режиссерами, проработал вместе с художником макет декораций и оставил подробно разработанный план постановки. После его смерти Художественный театр решил продол-

жить интереснейшую работу своего основателя и осуществить его план постановки на своей сцене.

Режиссером спектакля будет Народный артист РСФСР Василий Сахновский, ставивший вместе с Владимиром Немировичем-Данченко одну из крупнейших и важнейших постановок театра «Анну Каренину». Художник — Владимир Дмитриев, оформивший почти все последние постановки Владимира Немировича-Данченко, в том числе такие прославленные, как «Воскресение», «Анна Каренина» Толстого, «Враги» Горького, «Три сестры» Чехова. Над движением будет работать молодой балетмейстер Владимир Бурмейстер, последователь творческих принципов Музыкального театра имени Немировича-Данченко и поставивший там очень интересно и оригинально балет Оранского «Виндзорские проказницы». Наконец, композитор — заслуженный деятель искусств Виссарион Шебалин, близко стоящий к Музыкальному театру. Таким образом, проведение в жизнь творческих замыслов Владимира Немировича-Данченко берет на себя группа мастеров — не только талантливых, но и связанных с великим режиссером общностью взглядов и долгими совместными поисками. Трагедия пойдет в переводе крупного русского поэта Бориса Пастернака, тонко и глубоко передавшего весь поэтический пафос и красоту шекспировских образов и стихов.

Василий Сахновский с волнением и трепетом рассказывает о замысле постановки, которой Художественный театр отдает свои лучшие силы. Театр должен найти новый ключ к «Гамлету» — иной, чем в постановке 1911 года. Важнейшими вопросами являются выбор эпохи, понимание образа Гамлета, решение макета.

Авторы постановки остановили свой выбор на средневековье, на XIII веке, на той эпохе, когда Саксоном Грамматиком была впервые запечатлена в литературе легенда о Гамлете.

Живущий в условиях средневековой Европы — Гамлет мыслит вперед, его горячий, конкретный дух охвачен не только задачей бороться с морем зла, но и раскрыть перед всеми и доказать всем, где и в чем коренится природа зла. Не абстрактная и не наблюдающая личность — а человек большой воли, огромного душевного подъема, — Гамлет выбирает те пути, которые вернее всего и глубже всего приведут его к выбранной им цели. И чем конкретнее атмосфера эпохи, его окружающая, и чем выразительнее и типичнее для эпохи люди, с которыми он близок, тем яснее будет и идея, выражаемая Гамлетом — идея всенародного разоблачения зла, победы над злом, победы над его конкретным носителем — Клавдием. Смерть Гамлета — не конец, а венец всего его великого дела.

В зависимости от этих мыслей решается и постановочная проблема. Жизнь и атмосфера дворца будет дана во всей конкретности, но вне какого-либо натурализма. Макет решен в суровых и насыщенных цветах. Внимание зрителя будет конкретизироваться на внутреннем смысле каждого эпизода, — так выбираются места действия и так скупно и точно они обставляются. Поэзия Шекспира должна звучать во всем этом спектакле, который должен показать иное понимание Шекспира, чем это было в предшествующих постановках Шекспира в том же Художественном театре. Роль Гамлета, которую в постановке Крэга и Станиславского играл Народный артист СССР Василий Качалов, теперь будет исполняться одним из наиболее интересных представителей «среднего» поколения театра — Народным артистом РСФСР Борисом Ливановым.

18-е июля 1943 г.

КОММЕНТАРИИ

Вступительная статья

- 1 Письма *О.С. Бокшанской* Вл.И. Немировичу-Данченко: В 2 т. / Сост., ред., коммент. И.Н. Соловьева. Т. 2. М., 2005. С. 579.

I

Письма жене.

Июнь–август 1942 года

1

Письму предшествовала несохранившаяся телеграмма из Алма-Аты.

- 1 Сахновский пишет о коротком свидании с женой, которое было дано ему 13 мая 1942 г. перед отправкой в Казахстан. Тогда же между ними было условлено, что при первой возможности Зинаида Клавдиевна последует за ним к месту ссылки.
- 2 В Алма-Ате Сахновский смог остановиться в семье *М.Ф. Астангова* (1900–1965), служившего тогда в Театре им. Моссовета. *Елена Осиповна* Адамайтис — жена Астангова, актриса Реалистического театра, *Элеонора Осиповна* Адамайтис, ее сестра, актриса Театра им. Моссовета. Астангов в 1923/24 г. работал в руководимом Сахновским московском Театре им. В.Ф. Комиссаржевской. Вспоминая о том, как была сыграна Астанговым роль Чичикова в спектакле Сахновского «Мертвые души» (1924), П.А. Марков писал: «Сахновский нашел в этом начинающем молодом актере (он его очень любил, пестовал и направлял) сложнейшее сочетание предприимчивости, авантюризма, зла и философской иронии, которое могло зародиться лишь на теряющихся в тоскливой дали степных просторах изможденной бедной Руси» (*Марков П.А.* О театре: В 4 т. М., 1977. Т. 4. С. 533).

О встречах с Астанговым в Алма-Ате в годы эвакуации *О.И. Пыжова* рассказывала: «Астангов принадлежал к тем редким людям, которые способны не только посочувствовать другому, но и обращать свое сочувствие в действие. <...> Во время войны он мог принести свои последние несколько горстей муки, или, заметив, что у тебя слишком утомленное лицо, пригласить к себе домой и кормить всем, что было. <...> И жена его Елена Адамайтис, внешне грубоватая, с тяжелой поступью и низким голосом, резко и откровенно обо всем судившая, была добрейшей женщиной» (*Пыжова О.И.* Призвание. М., 1974. С. 247–248).

- 3 В первые месяцы войны в Алма-Ату были эвакуированы киностудии «Мосфильм» и «Ленфильм», слившиеся там в Центральную объединенную киностудию (ЦОКС), а также Всесоюзный государственный институт кинематографии (ВГИК) и возглавлявшийся Ю.А. Завадским московский театр им. Моссовета, который до 1938 г. назывался Театром им. МОСПС. Сахновский называет его Театром МОСПС.

Эйзенштейн Сергей Михайлович (1898–1948) работал в Алма-Ате над фильмом «Иван Грозный».

Жаров Михаил Иванович (1899–1981) — актер Малого театра, и *Николай Иванович Боголюбов* (1899–1980), в 1938 г. переведенный из ликвидированного ГостИМа в МХАТ, находились в Алма-Ате в распоряжении ЦОКСа.

Пыжова Ольга Ивановна (1894–1972) и *Бибиков Борис Владимирович* (1900–1986) в Алма-Ате вошли в труппу Театра им. Моссовета.

Алейников Моисей Никифорович (1885–1964) в 1942 г. редактор ЦОКСа; в прошлом один из организаторов кинокомпании «Русь», преобразованной в 1924 г. в акционерное общество Межрабпом-Русь.

- 4 Выпускник ГИТИСа *А.Т. Токпианов* в 1942 г. работал режиссером в Казахском театре оперы и балета.
- 5 *Владимир Иванович* — Немирович-Данченко; *Иван Михайлович* — Москвин.
- 6 *Шейнин Лев Романович* (1906–1967) — работник Прокуратуры СССР, драматург. О его контактах с МХАТ и предполагавшейся весной 1936 г. постановке пьесы Шейнина и братьев Тур «Простое дело» («Очная ставка») см.: *Немирович-Данченко Вл.И.* Творческое наследие: В 4 т. Т. 3. М., 2003. С. 483–484, 672.
- 7 *Кл. Ник.* — Клавдий Николаевич Томилин, отец З.К. Сахновской; *Вася Хитров* — муж сестры Сахновского Любви Григорьевны; *Лариса* — сестра З.К. Сахновской.
- 8 *Кторов (Викторов) Анатолий Петрович* (1898–1980) и *Попова Вера Николаевна* (1889–1982) работали с Сахновским в сезон 1921/22 г. в организованном им недолговечном Московском драматическом театре (Б.Дмитровка, 17), позже играли в его спектаклях в театре бывш. Корша (в 1920–1930-х гг. не раз менявшего официальные названия), в 1933 г. они перешли в МХАТ.
- 9 «Семье Вас. Гр. пришлось ужасно, ведь Вы знаете, что он один кормил всю эту огромную семью. Мать Вас.Гр., как мне сказали, за это время, что нас не было, скончалась. Очень плох отец Зинаиды Клавдиевны, говорят», — сообщала О.С. Бокшанская Немировичу-Данченко 7 сентября 1942 г. См.: *Бокшанская*. Т. 2. С. 826.
- 10 *Тоша* — сын В.Г. и З.К. Сахновских Анатолий Васильевич Сахновский (р. 1919).
- 11 О *Р.А. Гинзбург* Сахновский писал сыну 15 августа 1942 г.: «Помнишь, такая была у меня знакомая еще из дрогобужского периода. Ее бабка имела лавку на станции Дрогобуж. Я с нею знаком с 1905 г. Она хирург. Старший врач совнаркомовской больницы здесь. Помогла мне с зубом. Я в узилище лишился одного зуба с раздроблением обоих корней. Это и больно, и мешает работать, потому что спереди. Она мне все это через врачей наладила».
- 12 Солист Музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко *Владимир Аркадьевич Канделаки* (1908–1994) в 1942 г. задержался в Алма-Ате.
- 13 *Комаров Сергей Васильевич* — киновед, в 1942 г. преподавал во ВГИКе.
- 14 Письма З.К. Сахновской в архиве отсутствуют. В тетрадку с копиями писем мужа она переписала большие фрагменты своего письма в Казахстан, очевидно, первого и не отправленного. В нем рассказ о ее жизни в те месяцы, которые Сахновский провел в тюрьме, и сведения об обстоятельствах его ареста, которыми она располагала. Упоминаемые ею имена и факты по возможности прокомментированы ниже этого письма, написанного, судя по содержанию, между 14 и 20 мая 1942 г.:

«Во МХАТ позвонили перед арестом из Комитета и спрашивали: кто остался? И Егоров с Рипсей назвал тебя, Василий Григорьевич. В ноябре были арестованы Сахновский, Нейгауз, Фромгольд, Герлах. С его женой я познакомилась, когда ходила по всем учреждениям. И еще Габричевский. Звонили во все учреждения, где они работали, и брали первого, кого называли.

Приезжали много актеров из Саратова и многие о тебе горюют. 25 апреля [1942] я получила замечательное письмо от Вани и Аллы и 1000 рублей. Алла пишет, что „мы никогда не говорили, чтобы В.Г. не приезжал“, „все это ложь“. Ваня прислал письмо к Берии и просил, чтобы я его отнесла и никому об этом не говорила. Я его отдала под расписку в секретариат № 2 — это против магазина „Динамо“.

В прокуратуре мне сказали, что тебя высылают 2 марта [1942], а следствие закончилось 16 марта. Так что это общее постановление, а следствие одна форма.

20 декабря [1941] приехал с фронта Яша, якобы ничего не зная, но моментально смылся, пообещав все разузнать. И чтоб я не волновалась, так как все рассосется, и звал к себе в Тагил, летом. Ну и друзья!

Когда делали обыск, вперся Разумовский, но после показа своих документов его сейчас же выпустили. Больше я его в своих стенах не видела.

При обыске забрали все твои документы, грамоты, майорат и запечатали кабинет. Переписали часы в столовой, диван и все твои носильные вещи и еще ледник.

Седьмого января приходил какой-то тип спросить, как я поживаю, и сказал, что к 20 января [1942] все они закончат. После моего заявления к Сталину 20 января приходил опять какой-то дядя (миролюбивый), отпечатал кабинет, все переписал и опять запечатал. Долгое время никто не приходил, а через две недели приходила женщина из НКВД и интересовалась кабинетом, но я ее спровадила в домком.

Твой друг Горчаков заведует театром Ленсовета, который играет в филиале МХА-Та. Я его просила меня взять в театр, но он этого не сделал. Была я у него на спектакле „Давным-давно“, устроил Пугин. Так себе. А вот Шостаковича „Седьмая симфония“ мне понравилась. Трагедия страшной скорби. Больше нигде не была, все ждала тебя. Ночевала у меня Мария Карловна Крашенинникова полтора месяца (у нее в доме все замерзло). Это мне было приятно.

Иногда звонит по телефону Петрович и на словах проявляет участие. Они стремятся в Саратов, их звал Москвин, но Калишьян, который был в Москве, им не разрешил. Есть какие-то секретности по отношению их.

Один друг — это Романычус, он мне прислал дров, когда было холодно, и мы зиму прожили в тепле. Приносил водочки. Настоящий человек!

Приезжала Нинон в феврале, бывала у меня, а 7 мая [1942] явилась в десять часов вечера. Едет на фронт с бригадой. Привезла от всех привет.

Был здесь целый месяц Калишьян, я его видела два раза. Говорил, что ручается за тебя головой. Обещал устроить мне обед, ну вот я все его и жду. Сейчас он в Саратове, придет 20 мая. Приезжал Хмелев, ходил фофаном, но над ним все смеются, и только у дураков имеет успех.

В театре орудуют Рипси и Егоров, вначале я к ним ходила, но все узнав, хождения прекратила. После твоего ареста мне выдали 5500 рублей. У меня сохранились твои подписи на бумажках и по одной из них я получила. Также я получила 1000 рублей в Союзе писателей, так научила меня сделать Мария Карловна.

Хмелева вызвали из Саратова для показания о тебе, но он конечно «сказал».

Когда тебя взяли, я отдала для тебя много вещей под расписку и еще 1000 рублей.

2 апреля была передача на Кузнецком, опять много вещей и 100 рублей. Все шесть месяцев только и делала, что ходила на Кузнецкий, к прокурору, в Матросскую тишину. Узнала, что дело ведет Дорон, но его я не добила, а потом ходила к Шаховскому, тоже прокурор. Этот Шаховской князь, на теннисе он ухаживал за мной, был черный и противный. Таким и остался, только стал рыжим (как будто теперь был в Союзе писателей), сидит, еле виден из-за стола, согбенный, но я его узнала. Сколько таких гадов было!!! Писала я кому только можно было, но все без результата.

И тебя решили после опроса Хмелева за антисоветские разговоры выслать.

Знаешь ли ты, что повсюду голод. За кусок мыла дают 4 кило картошки, а так кило картошки стоит 80 р.

Люба осталась с Васей и просится к нам жить.

Я узнала, что ордер на арест дал Виктор Николаевич Ильин, начальник контрразведки, муж Варзер, и он ей сказал, что тебе отомстит. Да еще помог и Хмелев.

Егоров Николай Васильевич (1873–1955) — заместитель директора МХАТ (1932–1948), державшийся как «заместитель Станиславского».

Рипси — Таманцева Рипсимэ Карловна (1883–1958) — секретарь дирекции МХАТ и личный секретарь Станиславского.

В начале письма перечислены арестованные одновременно с Сахновским пианист *Г.Г. Нейгауз*, врач *Е.Е. Фромгольд*, профессор Тимирязевской академии *Р.Э. Герлах* и искусствовед *А.Г. Габричевский*.

Ваня и Алла — И.М. Москвин и А.К. Тарасова; их дача находилась по соседству с дачей Сахновских, и это в предвоенные годы послужило сближению обеих семейств.

Разумовский Михаил Антонович — администратор филиала МХАТ, в прошлом администратор театра бывш. Корш.

Интерес людей из НКВД к опечатанному кабинету Сахновского завершился тем, что в кабинет вселилась сотрудница НКВД Власова.

Режиссер МХАТ *Николай Михайлович Горчаков* (1898–1958) в 1942 г. руководил театром Ленсовета, в прошлом называвшимся театром Замоскворецкого совета и изменившим название после того, как Замоскворецкий район был переименован в Ленинский.

Петрович — Анатолий Петрович Кторов.

Нинон — актриса МХАТ Нина Валериановна Михаловская, дважды весной 1942 г. приезжавшая в Москву из Саратова и возвращавшаяся в Саратов с новостями о положении Сахновского. 4 апреля Бокшанская писала Немировичу-Данченко: «В середине марта, когда приехала Михаловская, она рассказывала, что побывала у Зин. Клавдиевны, и та сказала ей, что наконец-то на ее справки ей сказали, что он чувствует себя хорошо, следствие заканчивается и скоро будет суд. Вот все, что мы знаем о Вас. Григ. И то со слов Нины Вал[ериановны], которая не пользуется среди населения большим доверием» (*Бокшанская*. Т. 2. С. 619). Последняя фраза относится не столько к сведениям, сообщенным Михаловской, сколько к ней самой. Вторично Михаловская была в Москве в мае, и от нее в Саратове узнали, что Сахновский выслан в Казахстан: «Она рассказала, что состоялось постановление относительно Вас. Григ.: он отправляется на 5 лет в Алма-Ату на свободное поселение, звание и орден за ним сохранены. Жена его имела с ним свидан

ние, сказала, что он плохо выглядит, но чувствует себя неплохо. Просил он передать ему разные вещи, т. к. у него украли его платье, белье; она послала по списку, но многое ей вернули, сказав, что разрешено передать вот то-то» (*Бокшанская*. Т. 2. С. 669).

Калишьян Григорий Михайлович — помощник директора МХАТ, находившийся в Москве в марте 1942 г., вновь приезжал только после 2 июня.

Н.М. Хмелев пробыл в Москве с 1 по 17 апреля (*Бокшанская*. Т. 2. С. 615, 623, 638).

15 По-видимому, речь идет о списке, переданном Сахновским жене 13 мая.

16 *Гремиславский Илья Яковлевич* (1880–1954) — заведующий постановочной частью МХАТ.

17 На небольшой последней странице письма, датированной 9 июня, поверх текста помета Сахновского синим карандашом: «Последнее самое важное».

18 На копии письма помета З.К. Сахновской: «Первое письмо после дороги очень тяжелой». В тот же день Сахновский писал сыну:

«Пока я собирался написать тебе, как чудесно меня встретили, и как я потихоньку поправляюсь в Алма-Ате, меня отправляют в Семипалатинск. Останусь ли там, не знаю. Когда встретимся, все расскажу. Писать об этом не стоит. Главное, поправиться бы. Я очень расхворался и слаб. Но теперь уже нельзя об этом думать. Придется браться за работу. Как только я дам тебе телеграмму, где постоянное мое место жительства, так пришли мне письмо с кратеньким рассказом, как ты жил. Не чинили ли тебе неприятностей из-за меня? Как оказался в Ижевске? Почему не в Свердловске? Уже собираюсь. Ночь будет на вокзале, а в шесть утра по Туркменско-сибирской. Полутора суток».

2

Дата письма проставлена карандашом.

19 В Семипалатинск был эвакуирован Киевский украинский драматический театр им. И. Франко.

20 *Ф.А. Новиков* в 1924/25 г. состоял во вспомогательном составе театра бывш. Корш.

21 В письме Р.Э. Герлаху Сахновский тогда же писал: «Оказалось, что город не разгружен от поляков, и пока сие не произойдет, пребывание мне в нем заказано. Отправили в эту дыру, где буквально делать нечего, где я никому не нужен. <...> Переслать сюда ничего нельзя. Село в степи: наполовину украинское, наполовину киргизское. Есть почта, телеграф, даже телефон с Семипалатинском, это районное село. Что дальше меня ждет, не ведаю. Очень устал. И оказалось, что неожиданно ослаб, едва таскаю ноги. Да и все-таки сидеть и глядеть на степь лучше, чем то, что мы с Вами испытали».

3

22 Далее две строки густо зачеркнуты.

23 Со слов Москвина Бокшанская 10 июля 1942 г. писала Немировичу-Данченко: «По сведениям Ив. М., лично мне сказанным (источник он не называл), Вас.Гр. был в Алма-Ате 4 дня, там его встретили радушно и даже слишком большое к нему началось паломничество, а через 4 дня он уехал в Семипалатинскую обл., с. Георгиевка, без всякого худож. назначения, а именно в место, где ему вряд ли будет применение. И там немало промучился с поисками комнаты, однако потом устроился у каких-то украинцев, в чистом помещении. И с продовольствием там довольно туго» (*Бокшанская*. Т. 2. С. 700–701).

- 24 В качестве заведующего литературной частью Павел Александрович Марков (1897—1980) участвовал в работе МХАТ над пьесой Шейнина и братьев Тур «Очная ставка».
- 25 Зограф Николай Георгиевич (1909—1967) — историк театра, в 1942 г. работал в издательстве «Искусство»; редактор книги Сахновского «Режиссура и методика ее преподавания» (М., 1939).
- 26 Алла — А.К. Тарасова.
- 27 Речь идет об актерах театра им. И. Франко А.М. Бучме (1891—1957), Н.М. Ужвий (1898—1986) и Г.П. Юре (1887/88—1966).

4

- 28 В сохранившихся письмах подобной просьбы нет.
- 29 Два вещевых мешка с передачей, полученные Сахновским при отъезде из Москвы были разграблены конвоирами.
- 30 Письмо Немировича-Данченко И.В. Сталину от 5 января 1939 с ходатайством о С.М. Големба см.: *Немирович-Данченко*. Т. 4. С. 24—25. Как рассказывала Е.П. Асланова (1890—1972; о ней см.: *Бокшанская*. Т. 2. С. 832), вернувшаяся в Москву из ссылки С.М. Големба при первой встрече с Немировичем-Данченко на глазах всей труппы бросилась ему в ноги, и ее, рыдающую, подруги с трудом смогли поднять и увести в гримерную.

5

- 31 *Петровичи* — А.П. Кторов и В.Н. Попова, *Москвины* — И.М. Москвин и А.К. Тарасова.

6

- 32 *Будильник* — очевидно, Н.В. Егоров.
- 33 Помета З.К. Сахновской на копии письма: «В Ташкенте ночью в сыром подвале не спали и по очереди отгоняли скорпионов!!».
- 34 Помета З.К. Сахновской на копии письма: «Таманцева».

7

- 35 Сахновский не точен: письмо не пятое из Георгиевки, а шестое.
- 36 Речь идет о Вл.И. Немировиче-Данченко.
- 37 Помета З.К. Сахновской на копии письма: «Габричевский».
- 38 Помета З.К. Сахновской на копии письма: «Хмелев».

8

- 39 Москвин был в Москве на сессии Верховного Совета СССР между 15 и 20 июня 1942 г. (см.: *Бокшанская*. Т. 2. С. 675, 681) и виделся с З.К. Сахновской. «В смысле и управления театром мы устроены неважно, п. ч. ни Хмелев, ни Москвин в этом не разбираются», — писала Бокшанская Немировичу-Данченко 11 ноября 1941 г. (там же, с. 575).
- 40 Приказ о назначении Хмелева заместителем художественного руководителя МХАТ М.Б. Храпченко подписал в Саратове в конце октября 1941 г.
- 41 *Ниночка* — Н.В. Михаловская.
- 42 Речь идет о Вл.И. Немировиче-Данченко.
- 43 Эти деньги были посланы в день ареста Сахновского.

9

- 44 Москвин предпринимал попытки облегчить положение Сахновского. Письмо на имя Л.П. Берии было направлено им в апреле 1942 г. 10 июля Бокшанская писала Немировичу-

Данченко: «Ив. Мих. вел и продолжает вести переговоры по этому делу, желая помочь. Но пока все это только вопросы с его, Ив. М., стороны, а обещанных ответов пока нет» (*Бокшанская*. Т. 2. С. 701).

- 45 Критик *И.И. Юзовский* находился в Алма-Ате в распоряжении ЦОКС. «Здесь масса москвичей и питерцев: Пудовкин (заходил ко мне), Трауберг, Пырьев, Барнет. Заходили ко мне Марголис и Завадский из рус. драм. театра. Здесь же Тальников, Новицкий, Юзовский служат при театрах и кино. Тоже навещали меня. Все очень внимательны и ласковы. Здесь же Кандалаки из театра Немировича. Он и режиссирует в опере и короткометражках в кино, и поет. Здесь же Уланова при Завадском. Я как-то к нему заходил и у него ее видел. Она очень простая и милая. Смотрел ее в „Лебедином озере“. Она здесь танцует в балете», — писал Сахновский сыну из Алма-Аты 15 августа 1942 г.
- 46 Имеется в виду Л.Р. Шейнин.
- 47 Сахновский ссылается на письмо Н.Н. Литовцевой к О.И. Пыжовой.
- 48 В ответ на просьбу жены Сахновский рассказывает об обстоятельствах отъезда из Москвы 14 мая 1942 г. и о дороге в Алма-Ату.
- 49 Слух о переводе МХАТ в Томск не оправдался. 2 августа МХАТ был переведен из Саратова в Свердловск.
- 50 В те же дни Сахновский писал сыну: «Я был в учреждении и получил документ, где значится место жительства — Алма-Ата, где находились московские народные, которые добились, чтобы я работал в Государственном институте кинематографии, которые организуют Театр киноактеров. Вчера у меня были предварительные переговоры с Эйзенштейном, Траубергом и Козинцевым. Все были очень любезны. Узнал, что Калишьяна уже в театре нет, а назначен на его место Месхетели, который при Завадском был в Театре Красной Армии. Он потом года два-три шился при Комитете искусств и всеми правдами и неправдами рвался во МХАТ. Но ни Владимир Иванович, ни я его не пропустили. Вот без нас и проскочил».

Театр киноактера был организован в Алма-Ате летом 1942 г.; Сахновский после возвращения из Георгиевки стал его главным режиссером.

Приказ о назначении Месхетели во МХАТ подписан 10 июля 1942 г.

Неприязненные отношения Сахновского и В.Г. Месхетели сказались на дальнейшей судьбе Сахновского в МХАТ и повлияли на изменение отношения к нему в труппе. «Я понимаю, что Месхетели враждебно к нему — к Вас. Гр. — относится. <...> Месхетели дал понять, что враждебны Сахновскому ведущие наши актеры и руководители, как Хмелев (он действительно непримирим), Прудкин. Но вскоре он и сам в каком-то разговоре прорвался резким выпадом в сторону В.Г. Впрочем, об их дурных отношениях знали мы еще в Москве. Кажется, они возникли в период работы В.Г. в Театре Красной Армии над «Последней жертвой», а директором тогда был Вл. Евг. <...> Это очень небольшая группа людей, кто враждебен Вас. Г-чу. Но возможно, что из подхалимажа, очень сейчас распространенного у нас, некоторые утаят свое истинное чувство», — писала Бокшанская Немировичу-Данченко из Свердловска 4 сентября 1942 г. (*Бокшанская*. Т. 2. С. 723–724).

«Последнюю жертву» в Театре Красной Армии Сахновский поставил в 1935 г., когда театром руководил Ю.А. Завадский.

10

- 51 Сахновский ошибся в счете, это письмо не 8-е, а 10-е.
52 *Солодовников Александр Васильевич* (1904–1990) — начальник Главного управления театров в Комитете по делам искусств при СНК СССР (1938–1945).

11

- 53 Очевидно, речь идет о списке книг, переданном Сахновским жене при свидании 13 мая 1942 г.

12

- 54 Находившаяся в Алма-Ате *Г.С. Уланова* принимала участие в спектаклях Казахского театра оперы и балета.
55 *И.М. Раевский* и *М.О. Кнебель* приезжали из Саратова в Москву в начале июля 1942 г.
56 *Рошаль Григорий Львович* (1898–1983) — кинорежиссер.

13

- 57 Помета З.К. Сахновской на копии письма: «А.В. Чайанов».
58 *Анатолий Петрович* и *Вера* — А.П. Кторов и В.Н. Попова.

14

- 59 *Ромм Михаил Ильич* (1901–1971) — заместитель председателя Художественного совета при Комитете по делам кинематографии и художественный руководитель Главного управления производству фильмов (с 1940).
60 Сравнивая Алма-Ату с Саратовом и Свердловском, Е.С. Телешева писала: «За деньги здесь все можно достать. Это не то, что там, где мы были, и в особенности, куда уехали теперь».

15

Письмо доставил З.К. Сахновской С.М. Эйзенштейн, прилетавший в Москву на митинг советско-американской дружбы.

- 61 *Большаков Иван Григорьевич* (1902–1980) — председатель Комитета по делам кинематографии при СНК СССР (1939–1946).
62 *Петрицкий Анатолий Галактионович* (1895–1964) — сценограф; в сезон 1923/24 г. Сахновский поставил в театре бывш. Корш «Ящик Пандоры» Ведекинда в декорациях Петрицкого с В.Н. Поповой в главной роли.
63 Неоднократно переиздававшееся «Полное собрание В. Шекспира», подготовленное Н.В. Гербелем, в пятом издании (СПб., 1899) состояло из трех томов.
64 Полное собрание сочинения А.Н. Островского в 10 томах под редакцией М.И. Писарева было выпущено издательством «Просвещение» в 1904–1905 гг.
65 План инсценировки романа Ф.М. Достоевского «Идиот» Сахновский готовил во второй половине 1930-х гг. для Художественного театра.
66 Об этой рукописи Сахновский писал сыну 28 августа 1942 г.: «Все было отредактировано, прошло все инстанции, выбран шрифт, формат, готова обложка. Теперь все остановилось. Мне прислали письмо из издательства, что ни в этом году, ни в 43-м книга издана не будет. Ничего по искусству не печатают». Впоследствии книга получила название «Мысли о режиссуре» и вышла в свет после смерти автора под редакцией Н.М. Горчакова и с его предисловием (М.; Л., 1947).

- 67 Сахновский перечисляет свои книги: «Работа режиссера» (М.; Л., 1937), «Режиссура и методика ее преподавания» (М.; Л., 1939), «„Анна Каренина“ в постановке Московского ордена Ленина Художественного театра Союза ССР им. М. Горького» (М., 1938; в этом сборнике помещена его статья «Работа над спектаклем „Анна Каренина“»); «Театр Островского» (М., 1919); «Художественный театр и романтизм на сцене. Письмо К.С. Станиславскому» (М., 1917). В подготовленном ГАХН сборнике «Творчество А.Н. Островского» (М., Пг., 1923) помещена статья Сахновского «Влияние Островского на русское сценическое искусство».
- 68 По-видимому Сахновский имеет в виду книги:
Кречмар Э. Строение тела и характер. М.; Пг., 1924; М., Л., 1930.
Тард Г. Закон подражания. СПб, 1892.
Фрейд З. Тотем и табу. М.; П., 1923.
Вундт В. Душа человека и животных: В 2 т. СПб, 1865–1866.
Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. СПб, 1893 и др. издания.
Шопенгауэр А. Афоризмы и максимы: В 3 т. СПб., 1886–1892 и др. издания.
- 69 «Последним изданием» книги Станиславского «Моя жизнь в искусстве» Сахновский называет издание 1938 г.; «Работа актера над собой» была впервые напечатана в 1938 г.
- 70 В 1938 г. журнал «Театр» (№ 1. С. 86–100) перепечатал статью Станиславского «Ремесло», опубликованную первоначально в 1921 г. в журнале «Культура театра» (№ 5. С. 10–14; № 6. С. 22–31).
- 71 Сахновский имеет в виду книги: *Виндельбанд В.* История древней философии. СПб., 1898; История новой философии в ее связи с общей культурой и отдельными науками: В 2 т. СПб, 1902–1905 и др. издания; *Фрезер Дж.* Золотая ветвь: В 4 вып. М., 1928.
- 72 Собрание сочинений О. Бальзака было привезено в Алма-Ату. По-видимому, речь идет о 20-томном издании, выходявшем в 1896–1899 гг.
- 73 Имеются в виду названные ниже учебные пособия Б.В. Варнеке, а также кн.: *Игнатов С.С.* История западно-европейского театра нового времени (М.; Л., 1940); *Гвоздев А.А.* Западно-европейский театр на рубеже XIX–XX столетий. Л., 1939.
- 74 «Легенда о „Великом инквизиторе“ Ф.М. Достоевского. Опыт критического комментария» В.В. Розанова неоднократно переиздавалась в 1890–1900-х гг.; *В.А. Гиппиус* «Гоголь» (Л., 1924).

16

Письмо было переслано с неким «военным инженером».

- 75 *Телешева Елизавета Сергеевна* (1892–1943) — актриса и режиссер МХАТ. О ее приезде в Алма-Ату см. в публикации *В.В. Забродина* «Человеческий голос, или Последняя жертва. Письма Е.С. Телешевой С.М. Эйзенштейну. 1941–1942» (Киноведческие записки, № 74. М., 2005. С. 111–113).
- 76 *Знакомый Паши* — Л.Р. Шейнин.
- 77 Письма от Е.В. Калужского, О.С. Бокшанской, С.С. Пилявской и В.А. Орлова.
- 78 Отъезд Вл.И. Немировича-Данченко из Тбилиси в Свердловск не состоялся.

17

Письмо было привезено в Москву директором кинофабрики М.В. Тихоновым.

79 Григ. Мих. — Г.М. Калишьян.

80 Соснин (Соловьев) Николай Николаевич (1884–1962) — актер МХАТ. Прибыл из Москвы в Свердловск 7 сентября 1942 г.

II

Письма и телеграммы Вл.И. Немировичу-Данченко

Сентябрь–декабрь 1942 года

1

Телеграмма отправлена в 23 часа 8 сентября; штемпель московского телеграфа: «9. 9. 42».

Немирович-Данченко вернулся в Москву из эвакуации 2 сентября; о его перелете Тбилиси–Москва Сахновский узнал от Бокшанской, телеграфировавшей ему из Свердловска не позже 7 сентября (см. *Бокшанская*. Т. 2. С. 723, 828).

81 Вслед за этой телеграммой Сахновский отправил Немировичу-Данченко заказное письмо, датированное 9 сентября (см. № 2), а три дня спустя, 12 сентября, отослал с оказией второе письмо, надеясь, что оно обгонит первое (см. № 3).

2

Письмо написано с учетом того, что оно пройдет военную цензуру.

На автографе письма помета красным карандашом: «Отв. 26/9: Приветствую. Постараюсь. Нем.-Дан.». В архиве Сахновского подлинник этой телеграммы Немировича-Данченко отсутствует. Получена она была 28 сентября, о чем сказано в написанном в тот же день письме З.К. Сахновской сыну, процитировавшей полный текст телеграммы:

«Сегодня он воспрянул духом, получив срочную телеграмму от Немировича-Данченко в ответ на свое письмо: „Приветствую. Постараюсь. Нем.-Дан.“. Три дня тому назад нам написала Лариса, что она была у Бороды, и он ей сказал, что он дал кому-то слово больше ни о ком не просить. Это привело отца в большое уныние, и он совсем упал духом, но сейчас, слава Богу, отошел».

Приведенные З.К. Сахновской слова Немировича-Данченко, которые услышала от него в середине сентября ее сестра Л.К. Томилина, характеризуют важнейшую особенность той ситуации, в которой Немировичу-Данченко предстояло найти способ ходатайства за Сахновского. Письмо Л.К. Томилиной в архиве Сахновского отсутствует.

В поздних записях З.К. Сахновской упомянуто, что В.Н. Ильин, подписавший 4 ноября 1941 г. ордер на арест Сахновского, осенью 1942 г. через Бокшанскую пытался отговорить Немировича-Данченко «хлопотать о возвращении В.Г.», подчеркивая, что «В.Г. очень виноват перед родиной». По ее словам, за мнение Ильина «очень ухватились и Месхетели, и Нежный, и Хмелев, и Прудкин», причем Прудкин утверждал, что «В.Г. не нужен в театре».

82 В 1942 г. В.Н. Меркулов был первым заместителем наркома внутренних дел СССР, Л.П. Берия — наркомом внутренних дел СССР.

3

Это письмо вез в Москву кинорежиссер С.Д. Васильев.

83 Пьесе Н.Е. Вирты «Земля» МХАТ показал 5 ноября 1937 г. В 1939 г. было намечено распределение ролей в пьесе Вирты «Заговор», но в репертуар театра она не вошла, хотя какое-то время Вирта дорабатывал ее по «личным указаниям Вл.И. Немировича-Данченко»; сю-

- жетные ситуации «Заговора» напоминали Немировичу-Данченко «Бесов» Достоевского.
- 84 Сахновский писал сыну 28 августа 1942 г.: «Если МХАТ, в частности Вл.Ив. захочет хлопотать обо мне, вселившиеся в мой кабинет будут выселены. Как противно, что именно эти люди поселились в моем кабинете. Но, Тошенька, умоляю тебя, если будешь там жить, держи себя так, чтоб не к чему было придраться. Уж очень тяжело мое недавнее прошлое, помни обо всем этом и будь корректен, деловит, словом, таким, каким полагается быть».
- 85 В письме сыну от 4 октября Сахновский определил остававшиеся ему чуждыми профессиональные особенности подхода кинорежиссеров к актеру. Опираясь на непосредственные наблюдения за работой ЦОКС, он писал: «У них совсем иначе рассматривается актер. Да, по правде говоря, самые известные не только не работают с актером, но и не умеют к этому делу подступиться. У них все дело в постановочном трюке и умении построить композицию действия и композицию кадра».

4

- 86 Сахновский отвечает на телеграмму Немировича-Данченко, полученную 28 сентября. См. примечание к письму № 2.

5

Письмо отослано обычной почтой.

- 87 Имеется в виду телеграмма, полученная 28 сентября, та же, о которой идет речь в № 4.
- Судя по письму к сыну от 4 октября, сохранявшаяся неопределенность тяготила Сахновского: «Что это будут за старания — посмотрим. Но я что-то мало рассчитываю на него и вообще на МХАТ. А впрочем, все — судьба. Пока со мной судьба расправлялась сурово. О дальнейшем можно лишь гадать, логика и размышления от здравого смысла не помогают».

6

Это письмо переслано с И.И. Юзовским, который некоторое время работал в Алма-Ате завлитом в возглавлявшемся Сахновским Театре киноактера.

Оно представляет собой ответ на телефонный звонок Немировича-Данченко оставшейся в Москве сестре З.К. Сахновской Л.К. Томилиной, о котором Сахновский узнал из ее письма, в архиве, к сожалению, отсутствующего. В телефонном разговоре с Томилиной Немирович-Данченко сообщил план намеченных действий и ждал услышать в ответ согласие Сахновского на этот план. Он доводил до сведения Сахновского, что речь пойдет о возвращении его в МХАТ не на прежнюю должность заведующего художественной частью, а в качестве режиссера.

- 88 Две эти фразы подчеркнуты Немировичем-Данченко красным карандашом, они содержали согласие Сахновского на принятый Немировичем-Данченко план.
- 89 Сахновский цитирует книгу Н.М. Пржевальского «От Куледжи за Тянь-Шань и на Лоб-Нор» (СПб., 1876) и — ниже — соответствующий том Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона.

Ответа на это письмо не было почти полтора месяца. «Дело замерло, а, может быть, никому и времени нет хлопотать. Нужности же особой во мне не ощущается. Последнее письмо Вл.Ив. я послал с Юзовским, который взялся лично зайти к нему переговорить, объяснить и т. д. Хотел также по этому делу видаться с Солодовниковым и Храпченко, толкать, где нужно, вызвать на работу также в ВТО. Больше месяца как он уехал. Буду к Новому году

писать письмо Вл.Ив. и Ив.Мих., да, пожалуй, на этом и кончу свои к ним писания. Ни на одно письмо мое ни тот, ни другой мне не ответили. Прежде Вл.Ив. был очень аккуратен, отвечая очень внимательно на каждое письмо. Ясно, что они оба не хотят на всякий случай со мной переписываться», — писал Сахновский сыну 18 декабря 1942 г. «Тянет его неудержимо в это поганое гнездо», — приписала в том же письме З.К. Сахновская.

Тем же днем, 18 декабря 1942 г., датировано письмо о Сахновском, направленное Немировичем-Данченко И.В. Сталину. Оно опубликовано И.Н. Соловьевой в кн.: «Московский Художественный театр. 100 лет» (М., 1998. С. 153, фрагмент) и (полностью) в 4-м томе «Творческого наследия» Вл.И. Немировича-Данченко (М., 2003. С. 158–159). Там же (с. 218) приведена сопровождавшая письмо записка Немировича-Данченко А.Н. Поскребышеву: «Дорогой, глубокоуважаемый Александр Николаевич! С Вашего разрешения направляю Вам письмо на имя Иосифа Виссарионовича. Сердечно признательный Вл. Немирович-Данченко. 18 дек. 42».

Одно из обстоятельств сугубой конфиденциальности, которой было обставлено это письмо, в том обещании «ни о ком больше не хлопотать», которое «дал кому-то» Немирович-Данченко. Письмо и записка Поскребышеву были написаны Немировичем-Данченко от руки, следовало считать, что их содержание остается неизвестным даже в секретариате театра. Правда, Бокшанская сняла машинописные копии с обоих документов и сопроводила их пояснением: «Это письмо написано рукой Владимиром Ивановичем и 18-го же переслано в конверте на имя А.Н. Поскребышева, которому Вл. Ив. написал рукой такую при этом записку».

О прежнем положении Сахновского в МХАТ и о том месте, которое ему следовало бы занять в настоящем, в письме Сталину сказано: «Он был у меня и первым режиссером, и моим замом художественного руководителя. Во втором случае его хорошо заменил Хмелев, он и останется, но как режиссер Сахновский незаменим». Далее следовала фраза, которая могла бы читаться как обозначение возможных перспектив работы Сахновского в МХАТ: «И обязанности главного режиссера у нас висят в воздухе».

22 декабря 1942 г. Сахновскому была направлена телеграмма-молния: «Вы свободны. Ждем. На всякий случай перевожу одну тысячу авансом. *Немирович-Данченко*» (там же, с. 159).

Уцелел рассказ Сахновского о получении этой телеграммы и о последовавших в ближайшие же дни событиях, о кардинальных переменах в общении с ним сотрудников «учреждения» (так он называл местное управление НКВД):

«Алма-Ата. Конец.

Ко мне постучали из коридора, вошла женщина, которая разносит телеграммы. Подала телеграмму и попросила расписаться. Я не сразу нашел, где расписаться. Я думал в эту минуту о Тоше и еще о чем то, но ждал нехорошего. Я разорвал телеграмму. Я прочел: *из Москвы, молния*. В ней стояло: „Вы свободны. Ждем. На всякий случай перевожу одну тысячу авансом. *Немирович-Данченко*“.

Через 20 минут пришла Зина. Я продолжал писать. Я не знал почему, но я сдерживал себя, я не ходил, я не позволял себе думать, я продолжал так же работать для лекций в институте. Была среда. Я читал там по средам и пятницам.

Я сказал Зине: „Прочти. Вот телеграмма“.

Она заволновалась. Она потом сказала мне, что у нее подкосились ноги. Я сказал: „Надень очки“. Она ответила: „Я ничего не вижу“. Тогда я прочитал ей. Мы оба очень заволновались и ничего не говорили друг другу сколько-то мгновений. Потом обнялись, поцеловались, и она сказала: „Поздравляю тебя“. У меня подступили слезы к горлу. Я чувствовал, что у нее в голосе тоже слезы.

Через час вошел молодой человек, казах, в драповом пальто, кепке и высоких сапогах. Он подал мне повестку из НКВД, вызывающую меня в 23 часа в комнату 242 к тов. Ханину.

Я был без чего-то одиннадцать, прямо из ГИКа, в комендатуре. В комендатуре мне дали пропуск в главное здание. У часов меня встретил тот же молодой казах. Он был без пальто, в форме НКВД. В кабинете следователя меня встретили двое: молодой и уже в летах. Они любезно беседовали со мной, угощали папиросами. Раздался телефонный звонок, и меня проводили в кабинет к зам. наркому тов. Богданову, там меня ждал тов. Богданов и начальник спец. отдела. Они были приветливы и любезны. Предложили сесть, немного поговорили. Потом тов. Богданов из-под прессы вынул записку и по ней прочел, что предлагается мне предоставить возможность ехать в Москву на работу во МХАТ. Я поговорил о том, что у меня нет паспорта. Он сказал, что свяжется с Москвой. Что у меня вещи и книги, их нужно перевезти с собой, и что я здесь вместе с женой, которая служит актрисой в киностудии. Он сказал, что когда я решу ехать, он все сделает. Чтобы по всем вопросам и нуждам звонил ему по телефону, который мне сообщат. Я поблагодарил и распрощался. Второго числа буду звонить ему».

По-видимому, это текст письма Сахновского сыну. В архиве подобного письма нет, но в небольшом письме сыну, написанном 12 января 1943 г. в поезде по дороге из Алма-Аты в Москву, Сахновский спрашивал: «Получил ли ты наши телеграммы? И как ты принял мой отчет о получении телеграммы от Владимира Ивановича и о последующих событиях? Не в пример прошлым временам со мной были так любезны, так предупредительны! Обо всем заботились, даже подсказывали: не нужно ли чего?».

Приложения

1

- 90 «*Последнюю жертву*» А.Н. Островского МХАТ показал 1 июля 1944 г. (постановка Н.П. Хмелева, режиссеры Е.С. Телешева и Г.Г. Конский).
- 91 Речь идет о «*Последних днях*» М.А. Булгакова, показанных 10 апреля 1943 г.
- 92 В работу над «*Последними днями*» вошли: А.И. Степанова (Натали Пушкина), С.С. Пилевская (Гончарова), В.А. Орлов (Никита), Н.П. Хмелев (Дубельт). Впоследствии К.Н. Иванова (Натали), А.М. Комиссаров (Бенедиктов), Н.Ф. Титушин (Никита) также вошли в спектакль. Москвин в «*Последних днях*» не участвовал.
- 93 «*Глубокая разведка*» А.А. Крона была показана 23 июня 1943 г.
- 94 «*Русские люди*» К.М. Симонова МХАТ выпустил 12 сентября 1943 г.
- 95 Открытие Школы-студии им. Вл.И. Немировича-Данченко при МХАТ состоялось 20 октября 1943 г. А.В. Сахновский был зачислен на актерский факультет 31 октября 1943 г. и переведен в ГИТИС 15 января 1945 г.

- 96 Актер Малого театра *Михаил Францевич Ленин (Игнатюк, 1880–1951)* работал с Сахновским в Государственном Показательном театре в 1919–1920 гг.; он играл роль Филиппа в спектакле «Дон Карлос», поставленном Сахновским в 1922 г. в театре бывш. Корш.

2

- 97 *Н.В. Егоров* и *Р.К. Таманцева* были живы, но утратили прежнее положение в театре.
- 98 *Нежный Игорь Владимирович (1892–1968)* — заместитель директора МХАТ.
- 99 О стадиях работы над постановкой «Гамлета» под руководством Немировича-Данченко см.: *Немирович-Данченко Вл.И. Незавершенные режиссерские работы. «Борис Годунов». «Гамлет»* / Редактор-составитель В.Я. Виленкин. М., 1981. На протяжении 1944 г. В.Г. Сахновский и П.В. Лесли провели 133 репетиции «Гамлета» (см.: Ежегодник МХТ. 1944. Т. 1. М., 1946. С. 831).
- 100 Имеется в виду *Виктор Карлович Монюков (Франке, 1924–1984)*, выпускник первого набора Школы-студии им. Вл.И. Немировича-Данченко, впоследствии режиссер МХАТ и педагог Школы-студии.
- 101 О функциях *Алексея Люциановича Иверова (Фурманян; 1883–1967)* в МХАТ см.: Московский Художественный театр. Сто лет: В 2 т. Т. 2. М., 1998. С. 81.

«ВСЕ ВЕЛИКОЕ ПРОСТО»

С.М. Эйзенштейн о театре. 1919–1923

*Публикация, вступительная статья и комментарии
В.В. Забродина*

Н адо сразу обратить внимание на то, что за последние годы наметился стойкий интерес к раннему («докинематографическому») периоду творчества Сергея Михайловича Эйзенштейна. Пожалуй, переломным моментом следует назвать выход в 1996 г. книги Андрея Никитина «Московский дебют Сергея Эйзенштейна», посвященной первому году пребывания художника в Москве, его работе над спектаклем «Мексиканец».

Может быть, впервые в эйзенштейноведении в этой книге более поздние легенды, выдаваемые за «свидетельства» и истину в последней инстанции (в том числе и воспоминания самого Сергея Михайловича), систематически подвергались тесту на достоверность документальными разысканиями. Этот аналитический подход оказался на редкость плодотворным и обозначил линию на документирование как жизнеописания, так и творческого пути классика советского кинематографа.

Теперь эта тенденция противостоит как апологетическим (безоглядной «похвале»), так и разоблачительным (безудержной «хуле») версиям.

Архив Эйзенштейна поистине необъятен, и работы по публикациям разного рода документов предстоит еще много. Самое необходимое — расширение источниковедческой базы, чтобы и жизненный путь, и творческие поиски Эйзенштейна предстали во всей сложности и полноте, а не как иллюстрация сознательного противостояния несправедному режиму или перманентного служения тоталитаризму.

Ниже вниманию читателя предлагаются тексты Сергея Михайловича Эйзенштейна 1919–1923 гг. Это ранний — театральный — период его творчества. Период поисков, попыток найти свой путь в искусстве, изучения театров различных эпох и стран.

Первый из приведенных текстов написан в сентябре 1919 г. в Петрограде, где Сергей Михайлович, перечитывая книжки журнала доктора Дапертутто «Любовь к трем апельсинам», пробовал осмыслить и сформулировать принципы «подражательного творчества».

Через несколько месяцев он переработал этот текст для своей первой книги «Заметки касательно театра». В ней сохранилась полемическая направленность — спор с положениями и практикой условного театра, противопоставление своих представлений постулатам В.Э. Мейерхольда.

Следующий текст — беседа художника спектакля «Мексиканец» с актерами — попытка довести до их сознания важность пластического рисунка роли, прежде всего, по мнению дебютирующего в Москве Эйзенштейна, ощутимого зрителем. Основной адресат полемических выпадов Эйзенштейна — В.С. Это — Валентин Сергеевич Смышляев, мхатовец, пропагандист «системы» (т. е. театрального учения К.С. Станиславского), ставящий в центр внимания психологические переживания исполнителей.

Так уже в первых своих заметках и выступлениях начинающий художник нащупывает свое понимание театрального произведения, противопоставленное равно и Станиславскому («натурализм»), и Мейерхольду («условность»).

Можно считать поиски Эйзенштейна заблуждениями юного неопита, еще ничего не сделавшего в искусстве. Но, думается, естественнее увидеть в этом стремление к самоопределению, рано созревшее желание открыть новые пути театра (и искусства в целом).

Нелишне напомнить, что в 1919 г. Сергей Михайлович был всего лишь одним из многочисленных энтузиастов красноармейской самодеятельности. В 1923 г. он фактически руководитель Первого Рабочего театра Пролеткульта, лидер его «левого крыла», один из авторов (наряду с Б.И. Арватовым) «Тезисов по искусству», принятых Президиумом ЦК Всероссийского Пролеткульта 25 мая 1923 г.

Надо сказать, что интерес к Эйзенштейну-режиссеру заслоняет исследование темы «Эйзенштейн — художник театра». Между тем, для понимания стремительности становления Эйзенштейна как деятеля искусства важно учитывать то, что он учился в Институте гражданских инженеров и изучал архитектуру. К профессии архитектора предъявляются требования технические (строительство) и эстетические. Художественная сторона в этой профессии неотъемлема от технологической. Отсюда у Эйзенштейна стремление к математическому обоснованию красоты, которое жестко заявлено с самого начала его деятельности, в том числе и педагогической. Отсюда же его «сальерианские» наклонности — «поверить алгеброй гармонию», — столь нехарактерные для отечественной художественной среды.

Следует обратить внимание и на особый дар Эйзенштейна — стремительную и эффективную обучаемость, а также и на умение делиться приобретенными знаниями. Учитель и ученик неотделимы друг от друга в сознании Сергея Михайловича. Среди публикуемых текстов большое место занимают педагогические. Прежде всего, программы различных курсов и мысли о том, как целесообразнее построить обучение тех, кто пришел в пролетарскую культуру.

Особый интерес представляют программа курса «Убранство сцены и сценическая площадка» и обоснование ее, опирающиеся на весь опыт развития европейского театра — от античности вплоть до новейших учений, стремительно сменяющих одно другое с конца XIX до начала 20-х гг. XX в.

Среди публикуемых текстов есть и те, что представляют почти сенсационный интерес. Они как будто бы предназначены для внутреннего пользования, почти не разработаны. Это создает определенные трудности для их понимания. В первую очередь это относится к крайне оригинальной трактовке проблемы жанров, для классификации которых Эйзенштейну понадобилась тригонометрическая терминология.

До сих пор не привлекал внимания исследователей период пребывания Эйзенштейна в Петрограде летом и осенью 1922 г. Между тем, это время сотрудничества с основателями Фабрики эксцентрического актера. Сопоставление проекта «Подвязка Коломбины» С.М. Эйзенштейна и С.И. Юткевича и спектакля «Женитьба» Г.М. Козинцова (еще не ставшего Козинцевым) и Л.З. Трауберга представляет большой интерес для понимания взаимовлияния московских и петроградских устремлений в «левом театре». Но еще больший интерес вызывает фигура поэтессы Аты Атом, личность которой, судя по частым ее упоминаниям Сергеем Михайловичем в текстах осени 1922 г., произвела на него сильнейшее впечатление. Эта фигура, важная для становления молодого Эйзенштейна, впервые возникает из небытия.

Видимо, в это же время в круг интересов входят и коллективная рефлексология В.М. Бехтерева, и психоаналитические трактовки проблем искусства, и ассоциации с сексуальными аспектами его воздействия.

До сих пор все это представлялось terra incognita.

Конечно, центральное место в ранних теоретических поисках Эйзенштейна занимает формирование его кредо — «монтаж аттракционов». Надо напомнить, что этот вопрос освещен достаточно подробно: тем более что основные тексты были опубликованы еще в 1920-х гг. Тем не менее и здесь исследователей ждет много неожиданного. Показательны поиски Эйзенштейном первоэлемента театрального зрелища, на основе которого он пытался сформулировать параметры воздействующего на зрителя сценического построения, последовательно перебирая «ритм», «реальное делание» и пр., пока не остановился на «аттракционе».

Над этим существенным понятием для теоретического обоснования театра (и искусства) XX в. он размышлял до последних дней жизни.

В приложении печатаются незаконченный набросок «10 лет монтажа аттракционов» и подготовительные материалы к теме «Мое театральное прошлое». Над тезисами этого, скорее всего так и не состоявшегося, выступления Эйзенштейн работал в январе 1947 г.

Надо полагать, что извлеченные из обширного архива неизвестные тексты Эйзенштейна помогут полноценнее представить картину театральных поисков 1920-х гг. и существенно углубить представление о раннем периоде творчества одного из выдающихся режиссеров отечественного театра и кино.

Прочел на днях целый ряд «под» Гоцци, «под» Тика etc. (Люсциниус, Мейерхольд, Соловьев etc.)¹ и, думая о методах творения в «духе», напр. *Commedia dell'arte*, мистерий etc., невольно вспоминаю (опять же мною в желательном *мне* смысле преломленном виде) слова С. Радлова (на заседании о «методах импровизации»²), когда он говорил, что нужно начитаться всех классиков, всех материалов тогдашних артистов

etc., etc., etc. и зайти за ту грань, за которой импровизировать уже ничего не будет стоить, как бы «эликсир», скрытая пружина, загадка ремесла войдет в вас незаметно через весь этот материал (С. Радлов, конечно, не узнал бы своих слов в такой перефразировке ³, но это не важно: искра, родившая мою мысль, как раз отсюда запала, считаю долгом etc.). Мне кажется, то же надо иметь в виду и в творчестве «под» или «в духе». Надо [не просто] брать ту или иную формулу, деталь, положение (если мы будем их брать, то они скоро «набьют оскомину», кроме, м.б., необходимых): ну, как, напр., определенные 4 маски ⁴ (под arte), или обязательное присутствие чертей (miracle), или обязательно 2 любовника etc.

А можно совершенно свободно компоновать, но предварительно так «вслуш[а] вшись», «вкопавшись» в готовый материал [при] творении «образца», чтобы стали ясны пути взаимоотношений шатунов, мотылей ⁵ и зубчатых колес его мозговой машины, центры, амплитуды, траектории хода его мыслей, и все это настолько, чтобы стали бы совершенно ясными границы и пути, по которым задвигалась бы «его» машинка, *если бы ему предложили или самому пришла бы в голову данная фабула* (в развитии ее в пьесе) или данное положение (в разработк[е] [его] в сцену). Итак, брать новое (вовсе не «надуманное», а «необходимое» в развитии данного действия) положение, временно «выкинуть» себя и заменить свой «аппарат» аппаратом «кумира». Т. е. нечто вроде обработки модного по плану (или по условиям, напр., вокзал с куполами à la grec etc.) здания в определенном историческом стиле ⁶. Тогда «комедь» будет не «скопировка», «конгломерат из» etc., а *продолжение* творчества поэта, т. е. дополнение к разрешен[ным] задачам в виде новых задач («положений») с разрешениями их в духе и методами «того» автора. (Кузмин. «Бальзамо» ⁷. Неудачно-Гофмановски, прямо сколки). Или можно еще иначе (как, в частности, поступал Гоцци): облекать свой замысел в формы желаемой традиции, украшать его данными приемами, приспособляя их к задуманным положениям. Приведем нелепый пример: допустим, Arlequino и автомобиль. Легче легкого придумать, как он «среагирует» на такое положение. Но здесь надо избегать «специфических деталей» или частностей, тех, которые заставят столь же знающего (не знающим все равно, они даже примут все за «самородки»), как и автор, зрителя говорить (даже если он пламенный поклонник того же кумира): «Ах, это он „спер“ у того-то», или «построение этой группы я видал на такой-то миниатюре XIV в.» ⁸, или «это платье взято из Миклашевского» ⁹. Сейчас же возникает сравнение (конечно, всегда в пользу «заслуженного» автора), и легкость и подсознательная «знакомость», очарованье «давно знакомой и все же новой» новизны грубо рвется резк[ой] целиком взятой «оттуда» деталью. Так должно действовать появление луча настоящего солнца среди «Лух»ов ¹⁰, живой зелени среди намалеванной декорации леса, настоящей мебели среди бутафорской. Это же весьма важно и для костюмера (художника, проектирующего костюмы). Костюм, взятый «с гравюры», — этого мало. «Преломляй его» и преломляй *согласно требованиям*: если он для драмы — одно, для комедии — другое, для серьезного, жулика, комика etc. — все, согласно канону Craig'a ¹¹, влияет на модулировку сюжета — и, держась его, мы механически спасем наше «творение» от возбуждения того неприятного чувства, которое во мне вызывалось плакатом Би-

ба-бо¹² — Briguella, по клеточкам увеличенный из книги Миклашевского¹³ (а не созданный в духе его — пусть даже костюм тот же, но *облик фигуры* хоть бы другой!), или эскизом Щуко¹⁴ для «Старинного Театра», целиком «спертым» из Terenz'a Treschel'я¹⁵ XV в. (хотя и тем, и тем в подлиннике восторгался!¹⁶). На что же тебе даны талант и руки! Голова! Создай «подобное», ведь умеешь же ты построить конюшню в «римских формах»!¹⁷ В частности, применение этого к «воссозданию» (с перекомпоновкой) миракельного театра. Если бы мы вздумали взять гравюру (знаете у A[u]bry, A[u]dic etc.¹⁸) *mise-en-scène*'а мистерии (или того же Terenz Treschele'я) и, склеивши все эти *mansions'ы*^{*19}, [взялись] воссоздать эту сцену по картинке, то это было бы археологией, реставрацией. Нет! Мы, имея уже «свой» сюжет (не тот, для коего была возведена та *mise-en-scène*), подберем уже и «свои» *mansion'ы*, помня усвоенные при созерцании соответственных гравюр «законы постановки», принципы расположения (напр., Ад — справа etc.) и др. необходимые родовые, фамильные черты физиономии театра, с таких ли же гравюр, если нам, скажем, очень понравился «Иерусалим»²⁰, или из другого материала — необозрим[ого] океана миниатюр. Ни на шаг не отступаем от того, «что нам нужно», а приспособляем или подыскиваем среди разрешенно[г]о необходимое нам. Никаких «насильных притягиваний» «характеренького», если оно «не оправдано». (NB. Если уж очень желательно, включите в замысел, в число необходимого нечто такое, что только и может разрешиться «эдаким характереньким!» — воля ваша над творением. Кстати, твор[ите] в определенном духе, пусть сильно индивидуализированном, и претворение будет овеяно им же и выразится... характереньким!) Уже это дает вам свободу. Вы схему (каноническую) заполняете «нужным и желаемым», руководствуясь вкусом и пригодностью имеющихся экземпляров в кладовой ваших материалов, или компонуете в стиле имеющихся («узаконенных» и «непреложных» для данного стиля форм) материалов то, на что не дано решения; по причине невстречания такой задачи тогда и следственно отсутствия необходимости ее разрешения или неполноты материала. При собирании и возведении отдельных частей вы не теряете из глаз законы «ponderance» **, выразительности желаемого etc. «Такое» обхождение с «неприкосновенным» не есть ли тоже прогулка по дороге эстетики первого разряда (см. №²¹)?

Только так возможно «рождение живого дитяти», а не мертворожденного «копия», которому не «дожить» до блеска зрелости.

Применение сказанного к рисунку движения. Вспомним, что говорят в рецензиях и описаниях античных танцев Дункан, таких же и раннеренессансных «танцовщиков» — см. статью об Александре Сахарове²² (Ежегодник Императорских театр[ов] 1913 г., вып. V): «...он изучает... ряд более или менее удачно подобранных поз. ...но... между отдельными позами нет внутренней связи...» (цитирую только такие обрывки, все остальное уже окрашено, подобрано и подтасовано к получению «движения танца», мне это здесь не так важно)²³. *C'est ce que je veux dire!* *** «La Reine Théodore»²⁴, взятая с Fouqué²⁵ в традиционной позе, одного выражения, Van Eyck'a²⁶ — другого, еще кого-нибудь —

* Домик, беседка (фр.).

** Равновесия (фр.).

*** Это то, что я хотел сказать (фр.).

третьего, это еще не — «достижение» режиссера: успокоившись на этом, он неминуемо обречен на то, чтобы (а подчас даже и ни к селу, ни к городу!) заставлять исполнительницу застыть в определенных «характерных» позах, между которыми бедняжка будет слоняться неврастенической походочкой Веры Мирцовой²⁷ до нового «застывания».

Возьмем другой пример: Zanni* (актер сего дня, достаточно наслушавшийся исторических лекций Соловьева²⁸) зазубрил 3–4 lazzi** — этого мало — он должен влезть в шкуру (вот где я допускаю «мистическое» перевоплощение актера, собственно не столько в изображаемое лицо, сколько в круг возможностей и стимулов выражения лица, при импровизации своеобразную логику etc.), чтобы эти зазубренные lazzi не были бы островками на бессодержательном фоне, а являлись бы, скажем, кульминационными точками общей траектории игры. Тогда, логически вызванные и оправданные lazzi, сколь бы избиты они ни были, будут новы, чарующи, приятны и не вызовут чувства неприятно знакомого лица из-под маски, за которой предполагал что-то новое, оригинальное, никогда невиданное! Вы, допустим, не видели вашей Théodorge'ы на коленях, создайте на основании подобранных документальных данных тот рисунок излома ее фигуры, который она «должна» и «единственно (конечно, вариаций сколько угодно!) может», принять, чтобы не выпасть из стиля!

Вообще тогда ваша работа будет оценена не только как ловкого монтера живых картин и изучателя архивов, но и как самостоятельного «творителя» (творца — слишком громко). Есть еще способ: смягчить резкость стильности позы — легче выдержать остальное. Но я поклонник определенности.

2

Мои впечатления, что наши занятия вы считаете лишь фортепячеством, а серьезными лишь В.С.²⁹ Что всё вы считаете безосноват[ельной] фантазией и выдумками.

Вам известно: душа и тело. «Приведением в порядок» первой для спектакля занят В.С. Но не следует забывать тело. Совершенно аналогичное делу В.С. является нашей неблагодарной задачей: анализ тела. Душа, по «его теории», является даже не действительным началом (*побудителем к действию и движению*), а чисто переживательным аппаратом, тем сугубее тело ваше должно быть элементом действенным, двигательным. А работать будем совершенно «аналогично». «Сквозным действием» у нас явится геометрическая схема всех *mise-en-scène'*ов³⁰ и их смены. Рисунок, найденный нами, см. дальше вполне обоснованно. «Внутренней линией» — ассортимент, комплекс последовательно сменяющихся движений, свойственных каждой «фигуре». Точно размеренная [геометрическая схема] в характере движений каждой фигуры: Келли○, Майкайль□, Дэнни, Робертс, Клерк³¹ etc., как там, в душевном рисунке. *Но как и там должна быть гармония частей*, так и тут — гармония и объединенность рисунка. И если здесь вам кажутся странными и неприятными наши указания против «свобод-

* Слуги просцениума (*ит.*).

** Грубые шутки, смешные выходы (*ит.*).

ной» вашей «воли», то это только потому, что негармоничность частей здесь видимо ощущается, невыдержанность намеченного рисунка просто «видна», а что делается «внутри» вас, один черт знает, и нужно быть ясновидящим, чтобы увидеть тот ужасно неправильный образ, который вы делаете внутри себя, неправильность его чувствует-ся лишь в интонации, и то мало.

Итак, первое — установление (прелиминарно, окончательно редакция после проверки в целом) каждым своего регистра движения, который он непреклонно будет вести. Это не значит, что он заучит 5–6 поз и движений — нет, он выработает «стиль» своих движений для данного образа. Вам, конечно, пока придется «зубрить» свои жесты, ибо только через них вы сможете постепенно почувствовать «свой стиль» и путем их подбора его найдете. Затем уже он вас будет вести. При составлении этого «запаса» движений надо руководствоваться двумя двигателями — «чувственным обликом» данной персоны и музыкой, под которую он будет двигаться. Наметив характерные приемы в движении каждого «типа», мы заставим проделать его [актера — В. З.] той или иной персоной целый ряд движений (идет, садится, лезет на стол etc.) так, чтобы эти движения были не просто, скажем, «прогулка», а «прогулка Майкайля», «прогулка Робертса» etc.

2-я задача — согласовать ваши «индивидуальные рисунки» общим ритмом — здесь отпадает, ибо вы объединены общей музыкой, на фоне которой вы же и так искали и нашли свои рисунки.

Теперь, «упорядочив» ваши движения: 1) в самом себе, 2) в ритмическом взаимодействии друг с другом, — остается «упорядочить» их — слитное и параллельное движение и положение — в том пространстве, в котором вы будете двигаться, т.е. установить схему последовательных перемещений и занятий тех или иных положений, наиболее графически соответствующих тому, что данная совокупность фигур должна выразить в каждый данный момент. Это же мы сделаем так: подметим сперва целый ряд лейтмотивов, по которым мы будем искать эти комбинации фигур. Основоположением же для всего примем формулу: приятно телу актера и стройно со стороны — в кульминационной точке это будет всегда одно и то же. Материалами для этих лейтмотивов могут служить два начала: психологический элемент и элемент живописный или, вернее, графический. Но помнить, что тот и другой в данный момент важны лишь постольку, поскольку они помогают в установке общего рисунка, который, в свою очередь, отвечает требованиям радости для тела исполнителя и архитектурности (в смысле выполнения пространственной задачи связи данного тела и облакающего его пространства, а не скульптурной — тела самого по себе) для зрителя. Опять-таки в кульм[инационной] точке оба начала — психологическое и графическое — сливаются, и в удачно найденном рисунке вы не сможете отличить, чем он более вызван: первым или вторым — и которому он по преимуществу отвечает.

Конечно, подходя к этой задаче как художник сцены, надо сказать, что делается это, конечно, все не так, а в момент вдохновения, экстаза (чтобы уж говорить громкими словами), и все эти соображения, конечно, работавшие подсознательно в момент «наития», нужны лишь для *aposterior*'ного * «оправдания» своего замысла режиссе-

* Последующего (лат.).

ром перед еще не «омарионеточным» или не идеально гибким актером-художником, с полуслова или даже интуитивно воспринимающим все богатство и стройность предлагаемых ему средств выразительности в «навязанном» режиссером рисунке; или же для оправдания своего замысла перед «творческим коллективом», пока он... еще не творческий и... не коллектив единой души!

Наличие же для актера определенного рисунка, не навязанного ему против воли и понимания, а им самим совместно с художником (первый устанавливает внутреннюю его строгость, второй — внешнюю — ансамблевую) установленное, даст ему такую спокойную радость и устремленность в этом урегулированном пространстве, что он всецело сможет дать волю темпераменту и радости жизни на сцене, среди блеска, красок, огней на фоне музыки перед этой таинственной темной многоокой массой, пока еще лишь завистливо глядящей на него, чтобы в скором времени сорваться со своих мест, разбив свои оковы, и слиться с ним в общем великом ритмическом действе!

Оправдаемся перед всеми в обоснованности того рисунка и схемы, которые мы вам «навязывали». Будем логически устанавливать рисунок: сперва «сквозной», потом детали.

Теперь к делу:

1. У нас Америка. Страна, где «время — деньги», все размерено, все по частям etc. Значит, первое, что мы должны показать — это преднамеренность, предначертанность, полное отсутствие случайности и даже... в «гадательном» исходе состязания, где уже вперед рассчитано, кто «должен» победить [в] этот раз и кому «позволят» победить в другой. Каким же путем, и притом простейшим, ибо на сцене все должно быть дано *примитивнейшими* средствами, ибо при истинном безостановочном действе зрителю некогда «разбираться» и все, что «треба разжуваты», до него просто не дойдет! Конечно, преднамеренность[ю] всего, а следовательно экстрактом ее и синтезом ее — симметрией — нагляднейшим показателем «не случайности».

Итак, для всех *mise-en-scène*'ов, как и для расположения сцены, в основу мы кладем симметрию. Итак, «скв[озное] действ[ие]» в *mise-en-scène*'ах, определенная схематичность расположения, где возможно — симметрия.

2. К[элли] и М[айкайль]. Их психология взаимных отношений: «№ 1 и № 2». Как мы это выразим действительно простейшим образом? Конечно, повторяемостью Майкайлем на фоне общей симметрии движений К[элли].

3. Но полная повторяемость двух фигур по замыслу пьесы не годится: это все же два разных типа — представитель фирмы и представитель цирка; при одной хищнической сущности два *противоположных* типа: округлый буржуазный делец и угловатый делец арены.

Круг и квадрат. Куб и шар.

Так их и трактуем. Стоя на платформе гротеска (с буффонными №-ами) — т. е. доведенности всего *ad limitum* *, до синтеза, мы доводим это до мельчайших деталей их, и только их, в замкнутом смысле фигур, но и в их обстановку: столы, стулья и даже

* До предела (*лат.*).

бутылки, им приносимые, etc., etc. Как видите, то, что нами случайно уже установлено, — архитектурно вновь оправдывается.

4. Поклонницы Уорда etc., etc.

Теперь установим общий рисунок, пересмотрим рисунки отдельных лиц, опять-таки беря в основу «декоративную психологию», т. е. заставляя психологию исполнять и декоративную задачу и пользуясь ею при разрешении динамических задач. И теперь окончательно стащим и согласуем все.

И подобно тому, как В.С. заставляет вас репетировать «вн[утреннюю] линию» без движений, нам для достижения технического совершенства придется репетировать «внешнюю линию» независимо от психологии и переживаний; после того как мы использовали эти сомнительные ценности как зацепки для установки и оправдания динамическ[ого] и декоративного начала.

Дальше о движении.

Чем же прекрасна сцена вообще? Своей устроенностью, своей стройностью, своей приведенностью. Театральностью — высказанностью до конца. Здесь и только здесь мы можем дать совершенного, очищенного от всех налетов человека — синтеза, в обстановке — синтезе, человека, нами созданного — и не по образу нашему и по подобию, хаотическому, смутному, невыдержанному и невыразительному!

И как ни одна йота вашего душевного переживания не должна пропадать, благодаря своей неосознанности и выраженности, так и ни один штрих вашего телодвижения не должен быть «зря». Ведь из всякой мелочи можно создать стройное, прекрасное! Конечно, всякое движение, жест должен быть мотивирован, но почему же только психологией, только законами нутра, а не также (когда хотя бы не найти псих[ологических] мотивов, допустим, углы между пальцами!) законами «внешности», графики и общего рисунка театральной картины? Как первое, так и второе равноправны в своих требованиях, и почему считать что-либо сделанное по требованию психологии обоснованным и что-либо отвечающее эстетическому требованию данной моментальной картины — капризом режиссера? Вероятно, потому, что «мозговать» плохо ли, хорошо ли умеет всякий, развитым же эстетическим чувством, чувством понимания и восприятия красоты обладает далеко не всякий — вкус развивается, его надо развить, но, конечно, без «чувства его» ничего не выйдет. Оно же имеет свои какие-то внутренние критерии приятия и неприятия, которые даже трудно, а подчас и невозможно филистерски «обосновать» — это надо чувствовать. Как пример, укажите хотя бы один убранный колоннами фасад, где число их нечетно! Почему же четное? А вот нечетное нам противно, хотя, казалось бы, при «входе» и «выходе» колонна посередине была бы логична. Или почему на разработанной торцовой стенке обязательно стараются дать нечетное число окон?

Указание и «навязыванье» вам жеста именно имеет целью использовать все, что вам дано, и делается это по двоякой причине: 1. вы не знаете ни приемов, ни рисунков жеста вообще; конечно, очень почтенно изыскивать новые комбинации — ваши создания, но, чтобы писать стихи, все же надо сперва постигнуть буквы и слова, освоиться с материалом, не имея же за собою запаса ранее добытого, начать «искать» нового —

уподобит вас дикарю, который захотел бы искать нечто лучшее кругловской пушки, тогда как единственное, до чего он может додуматься при своем умственном багаже знаний, — каменный топор для дробления черепов! Печальный пример нам в этом являет «тонпласо»³². Они дают только «свое», да и то ведь даже не «свое», под чем мы привыкли видеть «стихийное начало великого народа», — это просто продукт бессознательного восприятия дурных бессистемно подобранных образцов, систематический же подбор истинно ценного материала они отвергают. И постыдный результат налицо: мертвая точка, если даже не регресс в их «3-х пластических №».

Мы же вам «предлагаем» целый ряд движений. Пока вы не освоились с ними, вы пользуетесь ими, они выводят вас в стиль того, чем мы вместе задались. Постигнув этот стиль, вам уже ничего не будет стоить находить свои рисунки в задуманном стиле. Ведь следуя нам, не один фортель, не одна яркая деталь предложена вами же. Вся беда в том, что театр как-то в ином положении, чем другие искусства, в нем почему-то всякий творец с голой земли! А попробуй-ка я спроектировать готическую часовню, не изучив досконально этот стиль и *все его детали*, или сочинить вам костюм и парик маркиза XVIII века, не перерыв десятки увражей о XVIII веке, — там очевидно, что не создать *свое*, не изучив желаемый стиль.

[Вторая] же причина в том, что уже в данном рисунке, отвлеченно держа все время общую картину перед собой, каждая «случайная» для вас деталь является связанной в общем плане, оправданной «там», но я, конечно, не знаю, можете ли вы вообще охватить «зрительно» всю общую картину акта, ведь для этого надо, черт возьми, быть художником! Это что-то, что словами не описать и может быть лишь увидено уже в готовой и окончательной отделке. В этих психологически не мотивированных движениях вы должны уже полагаться на наше чутье и верить на слово — почему три колонны на фасаде не хорошо и почему шелковый галстук, обвязанный вокруг шеи женского бюста, не эстетично и не красиво — доказать это трудно или даже невысказано.

На указание места, предложение в группировках etc. смотрите как на фигуры в танце. Ведь смена галопа, шагов вперед, вбок, *croissée* * и т. д. какой-нибудь «хиаваты» вовсе не вызывают в вас недоумения, а «переживаньям» между кавалером и дамой, пожалуй, только способствуют. И ведь единственная прелесть какого-нибудь танго в свободном проявлении темперамента в удачно (более или менее) найденных формах и рамках.

В методах нашего репетирования я вижу собственно лишь один грех, грех мне как художнику *avant tout* ** вполне простительный — это «не название всякого» и «не оправдание себя за всякий» поступок, указание, предназначение. Но мы привыкли говорить готовым образом, ища, скажем, соответствия группы тем, я не привык оправдываться перед ними и каждый раз формулировать, почему я это делаю — я чувствую необходимость этого, мысленно фиксируя требования, и уже дальше иду, не рассуждая и проверяя лишь себя интуитивно.

* Перекрестное движение (*фр.*).

** Прежде всего (*фр.*).

Второе же обвинение в том, что мы говорим «надо делать так», а не «наводим и на-таскиваем» вас самих на то, что нами ранее уже найдено и задумано, я все же не совсем принимаю с покорностью. Ведь это — игра в жмурки. Ведь это значит быть свахой за свои мысли невесты перед вами — женихами. Решенье алгебраич[еских] уравнений с готовым ответом. Мне это казалось унижительным для вас (и скучным для себя) — ведь это прямо игра с вами в «свободное искание». О трате времени я уже не говорю. Вспомним «спину Арелано»³³. Иначе сидящим я его себе графически не представлял, а оказалось, что оно [1 сл. нрзб.], но и нужно. Не знаю, насколько оно методологически правильно и обучает вас нахождению форм в дальнейшем, мне же все-таки кажется, что творящий художник всегда как-то «озаряется» в нужный момент, система же всех этих «подходов» и «логических путей» — лишь для бездарностей, но горе в том, что и во всеоружии этих методов бездарность остается бездарностью. Вспомним Леонардо и его правила для получения тонов, и все же никто, пользуясь его «рецептами», его [мастерства] не достиг. Владение же этими знаниями и умение приять и использовать это наитие возможно лишь в практике вообще.

Нет, уж раз на то пошло, надо держаться метода «предложения» (метод «нала-гания»³⁴, которым мы пользовались, тоже не верен) и рассматривать его под углами зрения — выдержанность его в стиле и объем *возможностей* и *результатов*, им да-ваемых (3-е, кроме психологии и графичности).

Когда же вы достигнете идеального владения телом, идеального чувства ритма во всем, идеального архитектурного (не скульптурного) восприятия своего тела в дан-ном пространственном объеме, идеальной выразительности и выражаемости etc., etc., идеально сыграетесь между собой, став единым коллективом, то, конечно, вы как боги бу-дете творить каждый раз по наитию, откажетесь от пьес и перейдете к схемам сценари[ев], которые будете исполнять не менее прекрасно, чем великие актеры *Commedia dell'arte*³⁵, а пока вы этого еще не достигли, разрешите и не предоставлять вам этих божественным существам присущих прав и свободы, и старайтесь оценивать, применять и использовать наши «предложения» и «советы» и не считать их нашими капризами или намеренным яр-мом вашим индивидуальностям, но пользуйтесь нашим опытом, вам предоставляемым и ведущим вас к архитектурно выдержанн[ой] картине.

3

Импровизация в зрительно-заданных образах (постепенное приучение к создава-нию сценического «пьесового» образа по эскизу) — по готовой «картинке» (японские гравюры) или специально сделанному эскизу. 1. Определение внешнего образа. Фор-мальная трактовка (грубо: хром, крив, одноглаз etc.); 2. Отыскание начал динамики — внешней в этом образе — т. е. создание комплекса движений по намекам и структуре фигуры (начать, конечно, с ярко выраженных: яп[онские] гравюры, миниатюры XIV–XV вв., примитивы, боттичеллевский излом etc. — и примитивных). Определения по рисунку ритма и ритмического рисунка движений (особенно «динамических» рисун-ков); 3. Определение внутренней динамики, психики, характер[ной] образу. Всё по

трем путям: а) интуитивным перевоплощением в нем, в) импрессионистическим (по впечатлению) и с) аналитическому пути (разбором по частям).

Моментальный перевод в действие.

Пояснять всё не красноречием, а жестом. Двумя линиями: к готовым обрисованным и охарактеризованным и разобраным картинным образам подыскать интригу (высшая ступень), подбором из предлагаемого по изложению сценария комплект[а] картинок того, что нужно, по своей склонности. Конечно, начать с того: импровизируйте в этом образе, а теперь в этом, именно в нескольких, чтобы входить и выходить в образы как в перчатку, и сразу найдаясь...

Высшая ступень — преодоление предложенного графическ[ого] образа путем создания своего, исходя из предложенного.

4

6/VI 1921

«Нащупыванье» планировки и *mise-en-scène*'а только не делайте по идеологическому или психологическому лейтмотиву — из 10 случаев в девяти это будет — атеатрально. Идите всегда приступом — театр[альной] интуицией, и если только это чувство, этот инстинкт в вас *mis a nu* * — вы никогда театрально не наврете, а это — единственно важно. То и другое может служить исходным толчком, но не определяющим.

Ритмичность ценнее логичности на сцене. В преломлении сцены лучше красиво соврать, чем по-мещански быть мучеником за святую правду!

5

6/VII 1921

Urgent ³⁶ необходимости вообще побольше, шире и всесторонне образовать ребят.

Если сейчас не всегда возможно при сложности и детализации всякой специальности автору поспевать писать, режиссировать, делать декорацию, измышлять машину и самому подвизаться на сцене, подобно Эхилу, Шекспиру и Гёте, то каждый должен стоять близко до коллективного слияния с работающим в другой отрасли и коллективной работой продолжать традицию титанов-индивидов.

Чтобы художник не был скромно сидящим в уголку виновато улыбающимся чиновником или презрительно диктующим чеканным голосом свои ультимативные требования разиня рот смотрящему на него коллективу. Но чтобы все были «свои» — чтобы наш актер сумел бы указать, как изменить линию покроя на эскизе, а художник в свою очередь сумел бы указать недостаток живой смены жестов, но не как сноб, а как детально изучающий и работающий над этим.

Необходимость театр[ального] работника ИЗО глубоко вникнуть в задачи творчества ТЕО — без чего он не в состоянии будет создавать образ видимый в помощь сво-

* Здесь: проявится (*фр.*).

им товарищам-исполнителям, ибо, не «проиграв» его, что можно лишь зная методику этого дела, он его не создаст.

Необходимость расширить знания Изостудий на область Театра, чтобы [художник] не был живописцем, а научился мыслить театрально — скульптурно и архитектурно.

Необходимость изучения духа архитект[уры].

6

28/VII 1921

В плане «самодеятельности» курс не должен быть тенденциозным и индивидуально окрашенным с рекламированием симпатичного лектору направления. Должен быть детальным обзором и представлением на выбор «будущим» творцам всего арсенала, накопленного веками и последними 20 годами, материалов.

7

Совместная творческая работа должна приучить деликатно вслушиваться в творчество обоих соработников на театре. Х[удожнику] подумать об удобствах движения актера в задаваемом костюме, *отрешиться от самообольщения* (невозможность практического осуществления) при проектировании. А[ктеру] немного вдумываться, вникать в художественный замысел художника, давшего неспроста такой покррой, а не с темпераментом примадонны изорвать несимпатичные шаровары. Автора приучить думать сценой, а не реальной обстановкой и не пугаться, каким громким голосом шепчет его героиня и какие странные тряпки висят вместо его лазурных облаков.

8

Перед началом совместной работы надлежит повспахать мозги студийцев хотя [бы] *общими идеями предметов других студий*, без чего получится любительщина и нервированье друг друга непониманием.

Печальная мина художника, выслушивающего нелепейшие требования лиц, никаким местом не соприкасающи[х] с его искусством. Итак, пока не совместная работа, а хотя бы самое общее ознакомление в других областях.

Из того, что сейчас — наши вос[питанни]ки ИЗО могут лишь на положении заправских декораторов работать со студиями ТЕО: «играть в профтеатр», ибо совместная работа наших в дальнейшем — и правильная — мыслится в плане коллективного создания цельного действия.

Выделение кадра — непримиримых, т. е. тех, что желают узко специализироваться.

Для других же преподавание некоего общего языка, на котором они могли бы объясняться.

Вырабатывать не актера-спеца, а играющего знатока всех сторон театра.

9

Замена содержания роли (переживательного момента), натуралистически (реалистически, «жизненно»-житейски) выраженного, — соответственно найденным ритмическим рисунком.

Подобно тому как, напр[имер], грусть в картине м[ожет] б[ыть] выражена не обязательно в черном сидящей угрюмой женщиной «с выражением на лице», а ритмом колорита в безличной композиции, сочетанием ритмического рисунка линий.

10

Крайняя подчеркнутость «Голода»³⁷, настолько, что обычная форма выразительности и подчеркнутости недостаточна. В искании соответствующих приемов неожиданное обретение двух *principe*'ов: внесение асимметрической отделки симметрично построенного и еще более сильно выраженное (чем всегда) и ничем не замаскированное «представление» реальных вещей, т. е., напр[имер], не только не волосы, но даже и не парик под волосы, а просто «нужность» волос как придирка и лейтмотив для какой-то декоративной обработки, имеющей своей целью выразить не волосы, а «буржуазность», вырождение etc. — мы свободны от задач даже театр[ального] выражения существующего, а выражение отвлеченного.

Асимметричность — один ус — всякий знает, что у человека два уса, два глаза etc., а важно дать лишь намек (или точно), каковы они — для этого совершенно достаточно показать один (экономия материала!). Выразительность же от этого только выигрывает — характерный ус, уравновешенный таким же, теряет рельефность — повторяемостью мотива и кошмарным идеальным «обычным» (а не исключительным, как здесь) *ponderance*'ом, уже без конца надоевшим и опротивевшим окружающим. Итак, асимметрия, во имя выявления самоценности каждого элемента. Продолжая этот принцип на слово и движение — с убийственной логикой доходишь до определенно-резкого разрыва между этими элементами³⁸, во имя выразительности столь долго великими мастерами согласуемыми в единстве времени. Грубо говоря, сказать слово и сделать жест — каждое отдельно. Как их скоординировать в их последовательности и разобщенности — дело практического изыскания.

11

1 лекция

Итак, искусство возникло, по изложенной или иной причине — надо выразить к нему свое отношение — раз и использовать его — два. Считая, что *так* искусство (тоска) вообще никчемно. Активно использовать его.

Искусство театра — искусство (в нашем понимании) *par excellence* — *vue* * обилие его средств воздействия (заимствов[ание] из других областей даже заставило родиться нелепое определение театра как синтеза искусства — еще бы ничего, если соритмированье этого синтеза не стало бы самоцелью — см. дальше почему) и возможности интенсификаций их.

* По преимуществу — принимая во внимание (*фр.*).

Каков же наш взгляд на искусство вообще? Искусство... нам... нужна формула, не противопоставляющая сегодняшнее понимание вчерашнему — какое-то «партийное» определение, «мгновенное», вроде раскрытия Бога в природе и т.п. Вам нужно какое-то определение, в котором в историческом разрезе вы могли классифицировать и систематизировать при общности понятия разновидности в проявлении. Нечто подобное, как сексуальное влечение, как первичный факт, объясняет вообще увлечение в Венеции Тициана рыжими, Англ[ии] XVIII в. — груди и зады, женственными юношами etc. Каждый данный случай исторически для данного момента физиологически законен, рядом стоящему противоречит, с ним никак не совместим в понятии, взятый независимо от объединяющей мысли влечения сексов. Секс как аналогия взят не случайно, так как одна из двух разновидностей искусства являет не только аналогию, но есть явление, ему аналогичное.

Это подразделение на [два] вида — явилось только как результат очередной «злобы дня» в Искусстве: «искусство в производство», «художники на заводы!» etc. Это-то «искусство в производстве» мной и выделено как самостоятельное понятие из того Искусства, которое само же в себе достаточно. Достоинство производства себя, как этого достойны, скажем, w. c., суспензии или зубочистки. Выделено же оно потому, что оно является просто раздутием вне всяких масштабных взаимоотношений одной из сторон «производства искусства» — организационный момент как необходимый момент экономизации и концентрации.

Надо вскрыть разом способность творить, а не давать в руки юному неучу «систему творчества» — Дафнису и Хлое³⁹ руководство «Что следует знать молодой девушке» — ведь нашлись они и сколь прекрасно, а сколь безобразно и гнусно изложено это все в руководстве. Не приемы «взрачивания» себя в творческое состояние («состояние эрекции»), а способ сразу, подобно боевому коню на звук трубы, насторожившись на секунду, устремиться стремглав в поток творения.

Надо приучить учивать этот таинственный звук театрального в каждом предложенном объекте, использовать и выявить его.

И подходя не от жизни, а от ритма (конечно, выведенного из опыта анализа жизни), приучить воссоздавать не жизнь, а творить извлеченный из жизни ритм.

12

Программа курса

«Убранство сцены и сценическая площадка»

Курс распадается на 3 части

1 часть

1. Общее введение. Теория и история сценической площадки и убранства сцены (декорация, костюм на сцене, бутафория, грим etc.). Театральные направления и формы постановок.

2. Параллельно: уроки первоначального рисования, черчения, живописи.

3. Краткое ознакомление с историей архитектуры, архитектурными стилями, главнейшими памятниками.

II часть

1. Знакомство с принципами и методами режиссерско-декоративного подхода к постановке путем изучения метода крупнейших режиссеров (Фукс, Крэг, Мейерхольд, Комиссаржевский, Евреинов и др.) и разборы постановок.

2. Параллельно: живопись и рисование. Техника эскиза и макета. Сценическая стройка.

3. Практическое разрешение простейших постановочных задач (во всех главных постановочных принципах) до степени «задания художнику» (описательный метод и режиссерские кроки).

III часть

1. Разрешение более сложных задач; до степени «задания художнику» (кроки), до степени задания «декоратору-исполнителю» и «технику» (эскиз и макет). Самостоятельная композиция сцены (пространственная, декоративная, статическая и динамическая) — по заданному режиссерскому плану; по собственному режиссерскому заданию (по возможности по всем видам театральных форм).

2. Совершенствование в области эскиза и макета. Знакомство с работой техника сцены и декоратора-исполнителя.

3. Осуществление постановки по коллективному режиссерскому и режиссерско-декоративному плану совместно с драматической студией.

I часть

Введение

Задача курса — подготовить постановщиков-практиков, а потому снабжение слушателей необходимым «оружием», а не философией театра. Курс должен выпускать умеющего работать художника-постановщика, а не эрудита. Эрудиция должна накапливаться во время работ, привлечением к постановке знатоков (метод Камерного театра⁴⁰ и др.). Курс должен дать лишь канву и указать пути к изучению материалов.

Художник-постановщик. «Режиссер — нехудожник так же нужен в театре, как палач в больнице» (Г. Крэг)⁴¹. Театральное произведение и техника сцены; их взаимоотношение и воздействие друг на друга. «Каждому произведению — свой театр»⁴². Задачи художника-постановщика: найти внешнюю форму — органическую вторую половину. Трио: Автор, Режиссер, Художник.

Свобода творчества театральной формы. Отказ от традиционного («фотосценический» ящик Фукса)⁴³. Расширение задач постановщика. Новые возможности и материал для театрального творчества. Всё в театре — предлог для театральной фантазии. О понятии театральности.

1. Теоретические основоположения

А. Сценическая площадка. Ее назначение. Требования к ней. Закон Гульельмо (partire dell terreno)⁴⁴. Влияние площадки на технику актера, постановочные принципы, на драму. Подробный разбор статьи Сильверсана «Театр и сцена эпохи Шекспира в их влиянии на тогдашнюю драму»⁴⁵. А потому не будем «вписывать» в готовое и подчиняться требованиям насильно.

Будем создавать каждый раз свою площадку, согласно и параллельно созданию *mise-en-scène*. Параллель с окопами и заграждениями.

В. Убранство сцены. Главный фактор — фантазия зрителя. „Le secret d'être ennuyeux c'est de tout dire“ (Voltaire) ⁴⁶. Недоговоренность. Основное требование к убору сцены — выразительность при минимальности средств (грация по Stendhal'ю). Что следует при этом помнить? Самостоятельность каждого элемента, самоценность его среди других элементов при общем условии — отсутствии абсолютной ценности всего убранства вне драмы. «Картинки» — театральные разврат. Уличные актеры в Катании ⁴⁷. Фоновая или побудительная к действию задача. «О декорациях можно сказать то же, что о женщинах, — лучшие из них те, о которых меньше всего говорят» (Г. Фукс) ⁴⁸. «Вывозящие декорации». Элементарные средства достижения выразительности. Неперегруженность. Исключение всего случайного.

Целомудрие применения любой вещи на сцене. («Если есть стул, на него должно садиться»). Ничего лишнего. Четкость. Характерность. Простота (дающая непосредственное восприятие того, что требовалось, без очистительной работы мозга — зрителю некогда думать), стилизация. Схематизация как кратчайший путь (опасность — сухость и скучность).

Подчеркнутость (замена ею в Средние века характерности. Движения в античном театре. Th. Wright ⁴⁹). Выраженность до конца. Гротеск. Аналогия с законом простых чисел в архитектуре (Египет). Helmholtz о звуках ⁵⁰.

Понятие ритма убранства сцены. Созвучность с настроением, структурой, ритмом драмы. Одновременное создание *mise-en-scène'a*, площадки и декоративного убранства. Режиссер-художник. Автор, идущий навстречу; безразличный. Расчет на тело актера и костюм — пространственный, линейный (статический и динамический), красочный.

Тело актера среди декораций. Взаимоотношение их как основа подразделения декоративного убранства на виды.

1. Живописные декорации. Первоначальное полное отсутствие задачи установления взаимоотношения двухмерных кулис и задника с трехмерным телом актера. «Люк» Г. Фукса и «горизонт и купол» — попытка разрешения этого в иллюзионном плане ⁵¹. Попутно: о «живописце» в театре (насаждение чисто живописных приемов в обработку театральных элементов лишь во имя их самих). Архитектура в театре. Отличие театральной архитектуры от архитектуры вообще. Смена декораций.

2. Фоновая декорация: уступка скульптору. Сукна и их задачи. Ширмы Крэга ⁵². Живописная отделка фоновой декорации. Ковры. Особая важность бутафории.

3. Объемная декорация. Трехмерность ее, приближающаяся к трехмерности тела актера. Ритмичность ее. О смене объемных декораций.

4. Контр-рельеф. Частный случай разрешения пространства — в плоскость. Включение тела актера в ту же плоскость контр-рельефностью костюма.

Задача художника на театре: экспрессивная организация пространства сцены в плане статическом и динамическом.

Задачи выразительности убранства сцены по главным театральным течениям и использование ими в своих целях этих видов декораций.

1. Декоративный театр. Театр — зрелище. *Masks Ben Jonson's*⁵³. Балеты Короля-Солнца⁵⁴ etc. Маскарад «Торжествующая Минерва»⁵⁵. Тело актера как декоративная деталь. Маска — наиполнейше выражающая в данном случае мысль.

2. Натуралистический театр. Иллюзионные задачи («Купание с крокодилом — это иллюзия»). Персидская мудрость XI в.).

3. Условный театр. Общее отношение. «М[ожет] б[ыть], чем больше картина, тем лучше» Л. Андреева⁵⁶. Импрессионистическая задача. Передача настроения драмы (японский театр *rag excellence*), передача настроения обстановки, передача впечатлений от обстановки. Монодрама Евреинова⁵⁷. Реалистические задания Крэга, приведшие к ультра-условности. Символика.

4. Футуристический метод: разрешение задач времени в пространстве.

5. Имажинизм.

6. Экспрессионизм.

7. Монументальный театр.

8. Синтетическая декорация; неоимпрессионистическая — раскрытие внутренней динамики пьесы в стройке декорации.

9. Уничтожение декорации во имя выразительности актера. Один просцениум. «Гимнастический» театр. Цирк.

10. Первые попытки «классового» подхода к театру. Наивность принципа М.⁵⁸ — рассудку вопреки, наперекор стихии!

Выразительность остальных элементов сцены вообще и их преломление в указанных течениях.

1. Костюм. Подразделения. Физические требования. Как подходить к историческому костюму. Археологически-реконструктивный метод. Искание задач характерности. Рецепты Г. Крэга. Подчеркивание и скрадывание фигуры актера. Изменение фигуры актера.

Самое главное — умение носить костюм. Рваный плащ. Необходимость изучать костюм не по «красочным таблицам», а по памятникам живописи и скульптуры эпохи, ибо важнее фасона — стиль костюма и стиль общения с ним. Новейший — строенный костюм — эксцесс. Характерности фигуры или фасона. Его «+» или «-».

2. Бутафория и вещь на сцене. Вещь на сцене — либо предлог для жеста и движения или необходимая в архитектурной завершенности деталь.

Общая композиция. Виды ее: практикабль* и *mise-en-scène* — координатор линейный, живописный и пространственный всех частей. Органическая смена *mise-en-scène*’ов вообще. Проблема «переходов». Динамическая скульптура. Композиционная задача.

Здание театра. Зрительный зал. Зрительный зал и сцена. Взаимоотношение. «Сияние». Исторический экскурс.

* Здесь: от *англ. practicable*.

2. Историко-этнографический обзор здания театра, сценической площадки и убранства сцены, смены декораций, наряда актера и пр.

Задача — не археологическая, а ознакомление с принципами и формами: в плане применения.

1. О материалах по истории. Главные критерии. Структура пьесы. Ремарки (Г. Крэг о ремарках ⁵⁹), описания современников. Иконография и как ею пользоваться. Подробный анализ (как пример) книги Е. Мале'я «Le Renouveau de l'art par les mystères» ⁶⁰. Скучность материала по видам сцен. Излишняя фантастика многих из них.

Архитектурный период

2. *Греция*. Постоянное здание. Общий вид. Размеры. Начертание плана. Устройство. Орхестра. Сцена. Задняя стена, ее акустическая и декоративная роль. Украшения. Акустика (сосуды; маски). Периакты ⁶¹. Экиклэма ⁶² и др. Машины. Условность выходов. Условность декорации вообще. Вид позади театра. Костюм: ко-турн. Маска etc. Занавес и его виды.

3. *Рим*. Сравнительное с Греческим театром исследование.

Скульптурный период

4. *Средние века*. Алтарь. Хор. Паперть. Площадь. Echafaudage *. То же в залах. «Мраморный стол» ⁶³. Балаган Шарлатана (Orvietano) ⁶⁴. Трехъярусная сцена. Расположение зрителей. Устройство. Принцип mansion. С передвигающейся публикой. Передвигающаяся сцена по системе pageant'ов **. Декоративная обработка. Изошренность механики. Декораторы-миниатюристы — причина филигранности обработки. Особенности костюмировки — библейский сюжет в современных нарядах. Условный костюм главных персонажей мистерии.

Создание ярусного театра. Просцениум.

Материалы. Иконография. Миниатюры. Гравюры.

Живопись. Е. Мале о связи всего этого с театром.

5. *Ренессанс*. Палладио ⁶⁵. От архитектуры к барельефу. От барельефа к декоративной живописи, монументальной и простой. So'bastian Serlio ⁶⁶. Декоративная архитектура.

Шекспировский театр

Здание театра. Занавесы.

Театр трех единств.

Боскетные театры.

Создание рампы.

Постановка Commedia dell'arte. При[ми]тивизм. (Nuit à l'italienne ⁶⁷). Декорации Гонзаги ⁶⁸. Томоны ⁶⁹. Шинкеля ⁷⁰. Связь зрителя и актера. XVII и XVIII вв. — механическая — зритель на сцене, костюмная — условность театрального костюма. Единство сти-

* Помост, подмости (*фр.*).

** Повозка (*англ.*). Далее то же слово встречается как транскрибированное кириллицей — пэджент.

ля убора зала, сцены, актера и зрителя. Рождение исторического костюма. Роль Тальма⁷¹.

Торжество живописи в XIX в. Новаторство Мейнингенцев⁷² — изгнание живописи наивной, во имя иллюзорного реализма, а затем натурализма на сцене.

Постепенный отход от начал, сущности и требований театра к археологии; литературным задачам; живописи ради живописи.

Условность под флагом театральности.

«Réthéâtraliser le théâtre» *. Впереди создание органической формы театра из правильно понятого и использованного материала: всех элементов театральной выразительности.

Проблема смены декораций.

Греция. Периакты и экикклэма. Mansion средних веков. Pageant. Шекспировская сцена. «Изменение отношения к декорации» (Испания).

Занавес в древности. Курьезы XVIII века. «Композиция» системы декораций в новейших течениях. Использование этой необходимости как нового «предлога» для театральности: драматическое и театр[ально-]декор[ативное] разрешение.

Благоприятство не натуралистическ[ой] живописи. Примеры. (Слуги просцениума — откуда они — и т. д.) Роль просцениума в смене декор[аций].

Проблема просцениума. Его задачи, возрождение, виды и перипетии.

Проблема маски. Античная. Ее служебная роль. Рупор. Единственное средство сделать видимым лицо при громадности театра. Особенно при портретности. Исключительные гротескные возможности («око» etc.). Значение при Аристофане. Квинт Росций Галл⁷³ и отказ от маски в Риме.

Commedia dell'arte

Ее особенности, потребовавшие маску — постоянство типов — «маска» и облегчение одного из главных факторов динамики комедии — трюка с переодеванием.

Пластическая задача маски — побуждение актера действовать всем телом — необходимость этого в гротескных театрах и на базаре. Выразительность тела. Маска — развязывающая (Venise **⁷⁴ XVIII в.).

«Мимика» маски (по К. Миклашевскому)⁷⁵.

«Масочная» мимика живого лица.

II часть

1. Ремарки автора. Поскольку они важны. Их обусловленность тогдашними формами. Подход к постановке. Режиссерское «я» и «я» автора. Археологический метод. Стилизационный метод (в духе приемов постановки, в духе живописи). Необходимость «оправданности» подхода к применению именно этого: где его и снять: примеры (обычное a posteriori'ное подведение ее). Театральный автор (Шекспир, Мольер) — и его особенность — независимость действия от места. Нетеатральный — обыкновенное расписыванье обстановки, курьезы — Сологуб⁷⁶, Аннунцио, при талантливости вовсе

* «Ретеатрализовать театр» (*фр.*).

** Венеция (*фр.*).

не обязательна соблюдаемость (Шоу⁷⁷). Трудность нахождения «театральной» формы к произведениям, написанным для «ящика» (Ибсен⁷⁸). Необходимость в этом случае подхода с другой стороны — создание сценической формы не по структуре и, т[ак] ск[азать], форме произведения, а из раскрытия «идеи в обстановке» («Эдда Габлер», «Винновы — невиновны»⁷⁹). Необходимость подхода к автору через «низшее нейтральное состояние». Собрать весь возможный материал* о вещи, но воспринять ее *девятственно* («театральность» Островского. Ложно-понятый быт. Комиссаржевск[ий]⁸¹, преступление М.Х.Т. над «Всяким мудрецом»⁸² — чистым гротеском!).

Случайная (или не-) ремарка автора («Все как во сне» — «Жизнь Человека», «все рожи» — «Савва»⁸³. Андреевск[ие] ремарки вообще). Стиль написания — как критерий («Саломея» Евреинова⁸⁴). Стиль восприятия автора — как критерий («Орлеанская дева» «Феодора» Комиссаржевск[ого]⁸⁵. Kunstwerk — grosser Herr** Шопенгауэра⁸⁶, предписывающий режиссеру свои требования интерпретации — способ: иметь на выбор наибольшее количество типов интерпретаций, из которых «он выберет» — для этого один способ: *смотри* на все: старую живопись, новую, окружающее, архитектуру, ничем не брезгуя, но на все — *театрально*: с точки зрения ценности и применимости в театральной композиции сцены, движения, красок, планировки, группировки. И оценивать с этой точки зрения. Режиссеру, конечно, очень нужен Пегас, но в настоящее время ему не менее нужен скальпель: он не кавалерист (Sergius), а артиллерист (Blüntschi)⁸⁷, и на откровение и наитие он должен рассчитывать, но при подготовленной почве, чтобы сразу захватить и конкретизировать «осенение!» Невозделанному полю от дождя пользы нет. Путь театральной композиции (как и всякой) — строгое определение, чего хочешь, фиксированье его и потом претворение. Постановки в стиле постановок эпохи автора (реконструктивный метод), свободная композиция на ее основе, «продолжение» традиции — мастером, вошедшим в плоть и кровь стиля эпохи (доктор, по Радлову, об импровизации⁸⁸).

Практические работы. Разбор пьес. Выявление требуемых ими методов постановки. Параллельное разрешение несколькими методами. Краски. Эскизы (если будет достаточность подготовленности).

III часть

Практическая работа. Разбор постановок.

13

Цель курса: 1. Дать знания. 2. Пробить предрассудок, что есть какие-то непреложные элементы и части сцены и зала (непреложность «фотосценического» ящика) и что «более или менее» свободно только актерское творчество. Весь внешний убор спектакля — кубики для играющего «в них» режиссера. Нет чего-то, что трогать нельзя, из чего бы не могла творить фантазия художника.

* Но помнить, что «проверка» пьесы по новелле (Бebutov⁸⁰) — с театральной точки зрения — ерунда (прим. С.М. Эйзенштейна).

** Художественное произведение — больше создателя (нем.).

Распространить творчество режиссера и на обстановку всего (как неотъемлемой части внутренней сущности спектакля), в чем будут играть. Режиссер, взяв пьесу, должен начинать мыслить с *tabula rasa* — нет ничего — создать «площадку» для данного спектакля, и для каждого спектакля *свою*. Преступность «вдумывания» постановки в шаблонную установленную коробку. Еще большая преступность — совершенное необдумыванье. Доля режиссерских обязанностей (имение в виду внешней формы, не менее «своей», новой, сотворенной)[, принятых] автором.

Истинно театральные творцы (Шекспир, Гёте). Идеал: пьеса, могущая идти «только так». Вовлечение в творческий момент всех элементов театра. Всякий спектакль создает «свою» сцену и сценографию, создает свое «здание театра». Театр на улице — выбором места действия отчасти уже отвечающий этому требованию. («Строенные» постановки в цирках и театрах). Динамика смены неподвижных частей сцены как объект театрального творчества (примеры: «Мера»⁸⁹, «Мексиканец» (2–3 акт), «Брамбилла»⁹⁰, «Арлекин»⁹¹ etc.). Principle замещения смены декораций изменением отношения к декорации (Испания, «Голод»⁹², «Мистерия-Буфф»⁹³, *nuit à l'italienne*). Важность не декорации, а отношения к ней актера. Сколько должна давать декорация. «Le secret d'être ennuyeux — c'est de tout dire». Шопенгауэр⁹⁴. Скудность М.Х.Т. нагроможденностью *bibelots* *. Прелесть Условного театра с его целомудрием пользования вещами и обстановкой. Итак, фантазия (хлеб в «Благовещении»⁹⁵, молоты в «Зорях»⁹⁶) — возможность облагорожения движения, подчиненного исключительно творческим требованиям прекрасного «строящего» и не зависящ[его] от «материала».

Особое «свободное от материала» состояние зрителя при виде этого. Разница архитектуры как искусства «от материала» и архитектуры декоративной — свободной и подчиненной лишь требованиям «выразительности». Нематериальность, т.е. способность дать театром чего-то небывалого — воплощение каких-то ритмических и идеальных требований, — величайшая приманка, величайшее наслаждение от театра, создание «ощутимо» «своего» мира (индивидуального момента театра) или очищенного мира в ритмах Вселенной. Всякая «театральная» постановка — мистерия — выявление в игре, всем ее существом, как символом, наличие ритма и ритм мира.

Буффонада строенная — не менее мистерия, чем «Страсти».

Форма и содержание в театре.

Роковой вопрос «что» и «как». Борьба этих начал. Исторический экскурс. Единственная возможность для формы — выразительность. Итак, кардинальность задачи внешней формы театра — максимальная выразительность — экспрессивность. Помните это при разборе всех элементов, определении их взаимоотношений etc. Иметь в виду этот конечный *but* *. Неперегруженность. Элементы выразительности — характерность и четкость. Отчетливое показание «стройки» всего зрелища, как простота построения ритма, наиболее хорошо воспринимаемое и эстетически радостно

* Безделушек (*фр.*).

** Результат (*фр.*).

действующее. Правило простейших отношений. Подчеркнутость. Гротеск. Понятие «театральность» как выраженности до конца — прекрасного.

Элементы внешнего убора спектакля и взаимоотношение их.

1° Здание театра.

2° Сцена и зрительный зал.

3° Из чего состоит сцена и ее убор:

а) площадка, б) декорации, в) бутафория и реквизит, г) свет, машины.

4° «Зрительная часть актера»:

костюм, парик, грим.

Необходимые условия соответствия и различные виды сочетания всего этого между собою, с пьесой, с игрой артиста. В исторической перспективе. Теоретические основоположения.

1. Здание театра. Зрительный зал. Сцена. Их взаимоотношение.

(Изложение в стиле — мы с улицы входим).

Постоянные здания: Рим, Греция.

Временные здания. «Подмости». Echafaudage. Мистерия и Commedia. Шарлатан. Использование зданий и зал. Троны в храмах. Паперть. Echafaudage'ы в залах замков. Передвижные театры. Особенности этого вида — pageant. Отсутствие зала. Переход к ярусному театру. Открытому и закрытому. Двор таверны . Старый просцениум. Связь его со «скеной» греков. Нож рампы. Барокко. Новый театр — возврат к просцениуму — связь между зрителем и актером. Шекспировский театр.

Элементы сцены: площадка и ее убор (в нашем [смысле] слова. Прежнее его значение — декоративность):

1° фигура актера, 2° реквизит, 3° бутафория, 4° декорация.

Драматургическая задача сцены и всего убора — служить актеру. Обратное требование. Требования площадки и убора к актеру. (Ребенок, вышедший из матери, со-сущий ее грудь). Необходимость сокомпоновки всех этих элементов. Сокомпоновка с залой, со зданием. (Удачное: «Дон Жуан» с Александринкой — неудачное: «Зори», «Буфф»⁹⁷).

Влияние форм площадки и подхода к ней на «стройку» декорума.

Типы декорации: фоновая, живописная и объемная. Их задачи: 1° фон для пластики актера, 2° импрессионистическое обольщение, 3° все для игры (Арлекин), но можно и + импрессионизм, имажинизм, футуризм. По стилю обработки в связи с различным подходом к театру вообще:

1° Театр — зрелище (удовлетворение его еще не выясненным законом), удовлетворение * чисто декоративному запросу: просто ярко, веселяще глаз (старинный балет. Карнавал. Маскарад).

* Самостоятельность и самоценность декорации. Исполнение актера как элемент декоративного задания. (Прим. С.М. Эйзенштейна).

2° Театр как особая условная жизнь (ритмованная, приведенная в порядок etc.).
Утилитарное как пособник фантазии.

3° Театр — жизнь (натурализм) — воспроизведение жизни и обстановки.

4° Театр как арена проявления изощренности актерского мастерства (Арлекин).

Влияние всего этого на площадку:

1° Колоссальность сцены для зрелища и балета — декоративность в ее формах.

2° Разрешение площадки «особенно» в связи с ритмическими и стилистическими заданиями условного театра. Наличие здесь взаимоотношения «лепки» сцены [и] игры. В декорации импрессионистическое (чисто) задание.

3° Безразличие натуралистического театра. Обезличенная площадка и весь убор с точки зрения выразительности. Фотографичность, а не объект для проявления на нем творческих возможностей. Иллюзионная задач[а] в противовес импрессионистической условного театра.

4° Все материал[ы] для выявления актером себя и своего мастерства.

Фоновая, живописная и объемная декорация и их роль в употреблении каждым из приведенных типов театра. Современное отношение к декорации и задачам ее. Оправдание всего театральностью. Отказ от иллюзионного метода — писаной декорации *par excellence*. Близость 4° с заданиями монументального театра — не смешивать!

Историко-этнографический обзор декораций и смены их.

Античный театр.

Архитектурная декорация постоянная. Условность выходов. Сменяющиеся части. Вид позади театра.

Средние века:

а) в храме, б) портал и паперть.

Примитивная тряпка шарлатана. Коврик *jongleur'a* *⁹⁸.

Примитив на площади. Принцип *mansion*. Они уже временное, но *строенное*.

Изощренность выработки в период расцвета: от архитектуры — к скульптуре и *orfèvererie* **⁹⁹, едущие друг за другом *pageant'ы*.

Ренессанс.

Палладио в Виченце. Архитектура как неорганическо[e] возрождение прежнего — барельеф. Уклон к живописи. Переход к бутафорски строенному и к живописи. Театр с декорациями на «отношении актера». Максимум фантазии. Шекспировская сцена.

Испанский театр.

Исчезновение архитектурного строения. Переход в XVII веке к декоративной архитектуре. Боскетные театры. Торжество живописи.

Вырождение XIX в.

«Новаторство» — мейнингенский принцип. Изгнание ничем не залганной живописи, чтобы дать [место] иллюзионному реализму М.Х.Т. Поворот к старой условности. Японский театр. Проблема композиции смены декораций в новейших течениях.

* Жонглер (*фр.*).

** Золотых и серебряных дел мастерству (*фр.*).

Использование этой необходимости как нового «предлога» для театральности. «Дон Жуан», «Мера», «Арлекин», «Брамбилла», «Голод», «Горшок»¹⁰⁰, II–III «Мексиканец», «Турандот»¹⁰¹. Принцип перенесения бутафории.

Бутафория и реквизит. Несамостоятельность вещи на сцене, как и декорации. Вещь в руках — предлог движения руке. Игра вещами.

Импрессионизм в декорациях. Японские меняющиеся фоны и то, что у Фукса (см. выписки¹⁰²) — как максимальное и неприкрытое отвлечение от этого требования. Выбор материала с импрессионистическим подходом.

Изучение стиля и нахождение формы и красок, выражающих данное нужное построение. Роль света. Музыка. (Примеры).

Условная (в узком смысле) декорация — «намек» зрителю. Шопенгауэр.

Чисто живописные декорации: панно, система задников (не панно) и кулис — и не живописные, т.е. ищущие не разрешения задач по существу театральной обстановки, а насильственно насаждающие в театре принципы новой живописи: контр-рельеф как отвлечение главной черты театральной композиции — пространственного разрешения — он — частное решение, частный случай, когда пространство «желательно иметь» в виде плоского для вашей возможности всецело продемонстрировать живописные достижения.

Крэговская система декорации. — Задача ультрареализма, приведшая к решению ультраусловному. Кубы объемной декорации и «ширмы» Крэга. Не смешивать! Фоновая-живописная, рамочная задача второй и «площадное» задание первой. Объект для движения и фон для него. Смена кубических декораций — неприятное чувство — инстинкт подсказывает непригодность, нелогичность перетаскивания — чего не испытываешь при смене скатывающихся расписных холстов. При присоединении и импрессионистической задачи — монументальной декорации (impression — архитектурность, «тяжесть», устойчивость) — [чувство,] вредящее основной эмоции — «вере впечатлению» — монолитность ее, как основа всего, не допускающая мысли о динамизме и сомнениях в неподвижности ее.

14

К моменту. Л. Ж.¹⁰³ и рождение балагана

1. Театр — идеологическое обоснование. Необходимость обновления — создания Мольера сегодня. Мольер и балаганчики. Debureau¹⁰⁴ и pantomime sautante¹⁰⁵. Пойдем по их пути. 1) Какой театр живуч — отклика. Где возможность учета отклика — подмостки в толпе — где жалобный сбор решает успех. Из этого опыта строится «большой театр». 2) Дать публике то, чего она хочет, отвести все барахло и приохотить ее снова к театру — создать для нее ее театр. 3) Исходя из pantomime sautante, не только преобразовать театр (найти новые формы), но и дать исход задохнувшемуся в рутине цирку — оживить его тухлятину.

2. Общественный момент. Завладеть публикой — широкой бульварной — приучить ее себя слушать и влиять на нее. Проводить свою социальную позицию в по-

литике и искусстве. Суметь уловить, чего хочет масса. На удочке успеха-неуспеха — изучить ее и навязать свое.

3. Экспериментальный момент. Поставить актера наконец-таки в положение, положение мобилизованности. Предоставить его себе, своей находчивости и мастерству. Найти связь живую между зрителем и актером на живом сегодняшнем зрелище, а не на реконструкции, реставрации и стилизации.

4. Репертуар. Поскольку одной из задач — нащупывание современной публики — репертуар самый разнообразный и быстро меняющийся — злободневный в формах детективной мелодрамы (единственный, по нашему мнению, вид драмы, способный расшевелить внимание и страсть совр[еменного] зрителя), фарса (в старом понимании слова), пантомимы, акробатической пантомимы, акроб[атических] выступлений, танцев, трюковых номеров.

15

Ракурсы тела актера в их влиянии на зрителя

Мифы и сказки. Пирог, яблоки. «Выньте нас, выньте нас — мы спеклись!» — кричат хлебы в печке. «Сорвите нас, сорвите нас — мы спелы», — кричат яблоки на яблоне в трогательной сказке о добродетельной девочке; Персей расковыряет Андромуху ¹⁰⁶, Геркулес — скованного Прометея, Добрыня Никитич выводит на свет Божий Забаву Путятишну и других царевен, принц будит спящую царевну — и так без конца, но после работ проф. Фрейда ¹⁰⁷ <...> ¹⁰⁸ и др. мы к первому относимся не только как к детской сказке, а к остальному как к романтическому приключению, но видим в них облечен[ый] во всю внешность нарядов примитивной символики подсознательно нерушимо утвержденный принцип — выведения на волю заложенных в человеке сил, возможностей, данных — техническ[ая] разработк[а] их до степени совершенства — наше долговое обязательство по отношению [к] отпущившей их нам в виде задатков в кредит матери природы.

Игра как наибольшее удовольствие — уплата долгов + избыток.

Бедный зритель!

Наше обязательство по отношению к нему.

Игра ракурсов, погашение векселя.

Что проделывает актер и эксцентрик.

Рефлекс мускульный. Обрезанный палец. Танцующий город.

В чем же соучастие зрителя? У Моисея и Арлекина одни и те же жесты.

Свидетельские показания. Сын бутафора ¹⁰⁹. Господин д'Удин ¹¹⁰ и Теофиль Готье ¹¹¹.

Наблюдение ракурса как фикция избытка энергии у зрителя и вытекающие последствия.

Ракурсы не одни. Ведь у зрителя иногда не только тело. Невский фарс ¹¹². Огнестрельный рефлекс Евреинова ¹¹³. Бедный курфюрст Саксонский ¹¹⁴.

В чем разница? — Да здравствует пантомима.

16

«Построение интриги»
(pendant к «Воздействию ракурса») 19/VII

Приемы

1. Интрига должна так и такими положениями орудовать, чтобы значительное явление по пьесе переходило в значительность этого явления в себе (силой непосредственного и абсолютного воздействия настоящего совершающегося сценического факта на зрителя).

P[ar] ex[emple] * «Пататра»¹¹⁵. Защитник оскорбляемой Loll'ы выбрасывает его из лифта — падение из купола тела обидчика.

«Мексиканец». Ривера идет на Ring добывать деньги для Хунты — азарт бокса с мордобитием в кровь. Мистериальный театр — подвиг Святой Екатерины — садическое наслаждение ультрареалистически поданными пытками. Японск[ий] театр. — Удовлетворение Bushido¹¹⁶ — волнующий вид залитого кровью кимоно. «Пататра». Герой у гильотины — садический момент разодранной рубашки и реального стягиванья полуобнаженного тела веревками.

Вообще переведение явления из только умозрительно-«художественно» воспринимаемого — в чувственно воздействующее.

P[ar] ex[emple] еще. Шпионка выкрадывает бумагу, соблазняя генерала — умозрительно это подвиг!, — но... ведь это театр — представление¹¹⁷ — ложь, и ваши высшие эмоции не могут удовлетвориться — шантанная же эротичность трактовки — есть момент чисто реальный — есть правда — чувственная не ложь — и достойна непосредственного восприятия.

17

Тема avatar'a ** у древних есть (любовн[ые] похождения Юпитера), но тема двойника возникает лишь в христианскую эру. (Близнецы!)¹¹⁸

Итак, древний германец etc. переносил героя самого и непосредственно на Олимп или в Валгаллу и лишь христиане додумались до второй сущности (а отсюда шаг к двойнику в одном образе и двойникам в двух — Amis e Amille¹¹⁹).

Геркулес, Микула Селянинович — прямые предки Мациста¹²⁰!

Предшественники б[ульварного] р[омана] чуть ли не все — драмы. Переход в лит[ературу] очень ясен — изощренные exigence *** на интригу и фабулу и несостоятельность монтировочных возможностей в нужном плане — завоевание этой стороны созерц[ательным] подходом (жив[опись], архит[ектура] etc.).

Средневеков[ый] бульвар (Миракли) и его сценич[еские] возможности в связи с специфич[еским] монтировочн[ым] приспособлением.

* Например (*фр.*).

** Превращение, перевоплощение (*фр.*).

*** Требование (*фр.*).

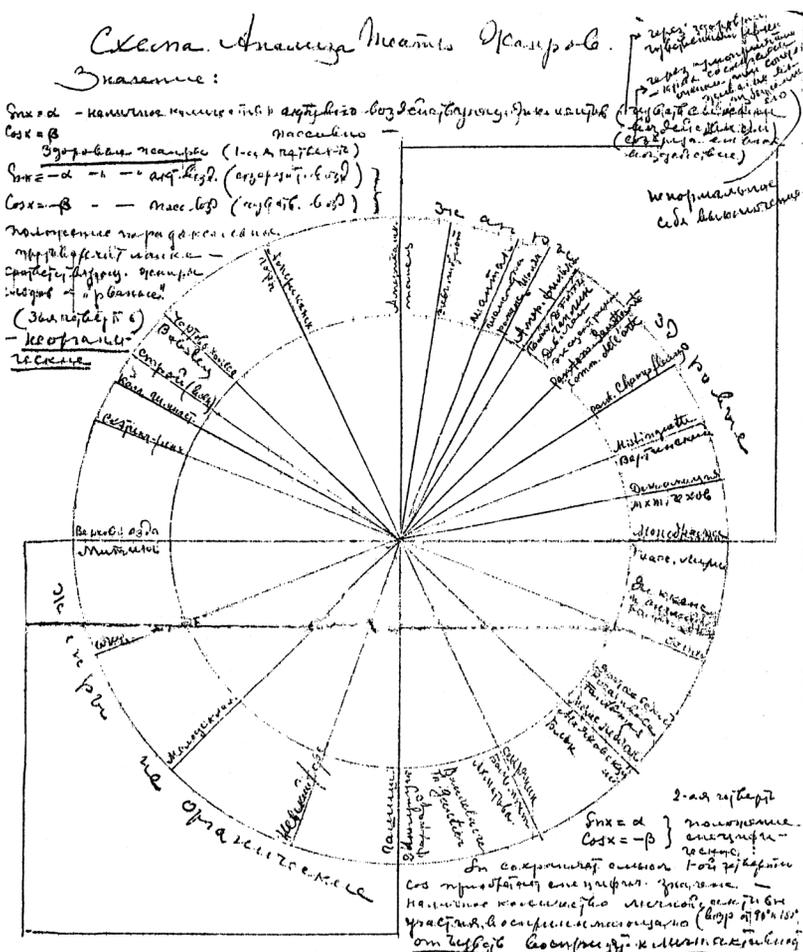
(Система пэджент и mansion).

Комедия и трагедия — «игропоказыванье» par excellence остается на подмостках.

Мелодрама (расцвет Дюма)¹²¹ — инсценировка романа в скромном объеме возможного. Ввиду крайней ограниченности этого возможного — очень быстрое исчерпание его и заключение ее в круг — *sabre de mon père, croix de ma mère* * — цикла мелодр[амы], строящейся на чистом сантименте и лишь попутно на скромном трюке — не далее потайных дверей и люков.

18

Схема Анализа Театр[альных] Жанров



* Сабля моего отца, крест моей матери (фр.).

Подписи к рисунку

Жанры здоровые

Американск[ий] танец
эквilibрист
шантан
шансонетка.
Романс Шаляп[ин]
Амер[иканская] фильма
Tommy & Fatty
Чаплин
Debureau
эксцентрики
Pantom[ime] Sauttante
comm[edia] dell'arte
pant[omime] Champfleury
Mistinguette
Вертинский
Декламация
МХТ. Чехов
Монодрама

Жанры не органические

Фаррар
Д'Аннунцио
Гашиш
Невский фарс
Мелодеклам[ация]
Агитпьеса
Митинг

Верхов[ая] езда
скэтинг-ринк
колл[ективная] гимнаст[ика]
строй (воен[ный])
Bobsley
чортово колесо
Американск[ие] горы

Класс[ическая] лирика
Диккенс и английск[ий] роман
Конан-Дойль
Достоевский
Rosambole
Fantômas
Морис Леблан
Маяковский
Блок
Северянин
Бальмонт
Ахматова
Baudelaire
Th. Gautier
Значение:

$\sin x = \alpha$ — наличие количества активно воздействую[щих] элементов (чувственным воздействием — через здоровый чувственный рефлекс)

$\cos x = \beta$ — [наличие количества] пассивно [воздействующих элементов] (созерцательное воздействие — через умопрятие — крах со случаем оценки или соперничество во избежание его, ненормальное себя выключение)

— *здоровые жанры* (1-ая четверть)

$\sin x = -\alpha$ — [наличие количества] акт. возд. (созерцат. возд.)

$\cos x = -\beta$ — [наличие количества] пасс.возд. (чувств. возд.)

положение парадоксальное — противоречит логике — соответствующ[ие] жанры следов[ательно] — «рваные».

(3-ья четверть) — *не органические*.

2-ая четверть

$\sin x = \alpha$

$\cos x = -\beta$

положение специфическое: \sin сохраняет смысл 1-ой четверти, \cos приобретает специфич[еское] значение — наличное количество личной активн[ости] участия воспринимающего (возр[астание] от 90° до 180° , *от чувств[енного] восприя[тия] к личн[ой] активности*).

4-ая четверть

$\sin x = -\alpha$

$\cos x = \beta$

положение специфич[еское]: \cos сохраняет смысл 1-ой четверти, \sin приобретает специф[ическое] значение гипнотического подпадания воспринимаемому (убывает от 240° к 360°): *от созерцания к трансу*. Посему при исследованиях 2-ой и 4-ой четверти рассматриваются лишь по абсолютной величине.

Понятно, что для искусства, строящегося на принципе максимальной ответственности, нужно найти $\max[\text{imum}] (\sin x + \cos x)$, что оказывается (при отбрасыв[ании] для всех 4-х четвертей знаков и рассматр[ивании] их лишь в абсолютной величине) при углах в 45° , 135° , 225° и 315° , из чего весьма очевидно явствует, что ни 90° , ни 0° максимальной суммой не обладают (т.е. чисто чувств[енные] и чисто созерца[тельные] театры). Но, к сожалению, законы восприятия зрителя зависят еще, кроме тригонометрии, от момента (понимаемого здесь не математически!), и если был период признания \max за 0° (мелодрамой), то недалек период $\max 90^\circ$ — американск[ого] танца и чистого music-hall'a.

Все же, полагаю, для настоящего момента верен математический вывод, что все же проверяется на опыте театра (ведь music-hall для театра как-никак *прием*, а не самостоятелен!): итак, путь указуют — эксцентрики¹²² в интерпретации интриги, Maurice Leblanc¹²³ в строении интриги, Маяковский в ритмике. (Мелодекламация — 225° — как «рваный» жанр, тем самым, уже отпадает).

По пути расположения жанров от 0° – 180° , думаю, и располагается против движения часовой стрелки путь театра, по крайней мере, развитие того, который намечен в Пролеткульте, если, как и вполне отвечает здравому смыслу, обозначить 1-ую четверть через «Театр воздействия», а 2-ую через «Театр действия» — путь вполне понятный, перебрасывающийся от точки максимального чувственного активизирующего воздействия (этот \max будет при 90° — $\max (\sin x)$ в непосредственную активность, действенность зрителя.

В заключение расшифровка нескольких \sin и \cos .

Р. ex. 45°. Pantomime sauttante — чистейший вид равновесия без диффузии — цитирую по Jules Janin¹²⁴:

(NB. Между прочим вот откуда брать прием построения действия — интуитивно чувствуется всеми, что за эксцентриками секрет — незапятнанно дошедший до нас жанр чистого театра — pantomime sauttante, но не путем внедрения рыжего на сцене надо пользоваться этот прием¹²⁵).

60° и 30° — corresponding corners * шансонетка и Мистингет¹²⁶ — песенка тут и песенка там, но тут центр тяжести в бедрах и déhanchements ** при refrain'e «и кое-что другое», а там все дело в излагаемой histoire narrante ***, лишь подкрепляемой руками в черных перчатках и грустными широко раскрытыми бездонными глазами над вялыми алыми губами...

А слова Блока сами по себе и в чтении не хуже, чем на музыке и даже в исполнении Вертинского¹²⁷.

15° и 75° — декламатор и эквилибрист. Кто «заслушивался» голосом, беспредметно декламирующим? У кого не делались спазмы при NN «человек-небоскреб» или «четыре черта»¹²⁸ — и то и другое без сетки?!

4-ая четверть. Max[imum] Леблан (Fantômas¹²⁹, Rocambole¹³⁰ etc.) в смысле формы интриги и Маяковский в смысле формы стихотворений. Хорошо подчеркнутое различие воздействий английского бытописательного [романа] (Диккенс) и умозрительного его сына (Конан-Дойль¹³¹) от будоражащей французской школы бульварного романа и той в свою очередь от «клуба гашишистов»¹³² и наркоз-писателей¹³³.

3-я четверть. Проанализируйте разницу воздействия бедер в шантане (60°) и светло вязанных кальсон «Невского фарса» (240°) — разница действительно на 180° и от здорового жанра к нездоровому. Агит-пьеса — парадокс — увы, 5 лет существующий, правда, на безрыбье и агит-пьеса... раком!

3-ья ч[етверть] требует еще известного предрасположения (как и понятно — для ответственности противоестественного требуется предрасположение) — архи-рев-экзальтированность для возгорания от агит-пьес, старческое бессилие для фарса, страшно обостренные рефлекторные способности на митинге и «глаза на мокром месте» для мелодекламационных вечеров...

С. Эйзенштейн

Петербург, 29 сентября 1922 г.

19

Итак, ценным в искусстве — только момент «аттракциона».

«Удар по нервам» (Крученных¹³⁴ — Фэкс).

Ата Атом¹³⁵ и Бехтерев¹³⁶.

И задача изучения вида искусства сводится к изучению обстановки «максимальной аттракционности» произведения, исходя из доступных этому виду средств. И с

* Соответствующие углы (англ.).

** Покачивании бедрами (фр.).

*** Истории (фр.).

этой точки зрения коренная переоценка художественной ценности производителя аттракциона. Гениальный артист, гипнотизирующий публику монологом о соснах¹³⁷, столь же ценен, как трубка сосновых духов, *dissimulée* * в ложе. Картина гибели судна какого-нибудь Рериха¹³⁸ — толчку механизма ложи (американ[ский] театр со слов А.А.)... Только второе *нам* симпатичнее: в нем больше «инженеризма», осязаемости, чем в творчестве артиста (вчера как раз наоборот МХТ).

Театр. Ясное распадение предмета на две группы.

Построение аттракционного аппарата — спектакль в целом (расчет максим[ального] эффекта комбинации материалов).

Технология материалов этого построения (определение условий наивысшего коэффициента полезного действия, взаимоотношение материалов, входящих в построение).

(Укорачивание звуковых волн малокровных певцов в синем свете против длины в красном. Большаков¹³⁹).

Составление «рецепта» спектакля для достижения определенно заданного эффекта, *пока* обуславливаем[ого] «раскрытием замысла автора», капризом режиссера, требованием дирекции («знаете, пофарсовее»), политическим положением театра («революционная» трактовка); в дальнейшем — при полном раскрытии наукой подробных качеств «необходимых потрясений» — «медицински» составляемый — «идеальный театр».

Гвалт мистиков¹⁴⁰. Математика! Сальери¹⁴¹! Да, но...

Инженерами выстроенный небоскреб, и.в.¹⁴² Brooklyn Bridge в N. Y. **, кран — импрессионируют нас не меньше «Сикст[инской] Мадонны».

И не механичностью своей сделанности, не даже мастерством, а... именно не *инженерно добытой частью* (расчет, математика etc.), а... %-ом личного индивидуального *остроумия* инженера, только ему присущей комбинационной машинки (Николай Евреинов).

Раз не в инженерии дело (*der Reiz* ***), то зачем же ее впутывать? — *В видах экономии своих сил* (о недостаточн[ой] экономии своих сил вообще).

— Раз, как выше сказано, вся ценность всякого произведения (конечно, ценность с точки зрения аттракции производимого впечатления — или потрясения) *только* (*abgesehen* **** бездарное ремесленное мастерство — м.б., даже импонирующее, но не поражающее) в этом % личного остроумия, то почему его проявлять в хаосе исканий, наитий etc., а не в строго подбираемом по составленному на данный случай рецепту — элементов.

С этого момента можно говорить о *беспредметном конструировании спектакля* — и не позерствуя, вторя моде из озорства, неприязни [к] вчерашнему дню и *par contraste* ***** ему, беспредметному, но и в то же время... не театру (Радлов, в понимании Арватова¹⁴³: театр Р. — комплекс упражнений □ и ○!), а не, как на самом деле, дурного тона с филологической окраской бытовые сценки) или, говоря менее пышно,

* Спрятанная (*фр.*).

** Бруклинский мост [в] Нью-Йорке (*англ.*).

*** Привлекательность (*нем.*).

**** Опуская (*нем.*).

***** В противоположность (*фр.*).

не *беспредметном*, а лишь лишенном приведенной в *жизнейскую логическую* связь цепи ассоциативных моментов (всякое анекдотическое произведение с точки зрения его составных частей).

Не выяснен вопрос о доступности впечатлений без % ассоциативн[ого] момента, р. ех. психологическ[ое] воздействие красок: голубой, красной, черной — лишь как переставший ощущаться ассоциативный момент с небом (днем), огнем (кровью), мраком (ночью) — см. Дарвин¹⁴⁴ — при наличии других воздействующих моментов.

Обстоятельный пример: зрительное построение «Дома, где разбивают сердца». Беспредметн[ый] результат как следствие заранее срецептированной схемы пассивной динамики (насильственного перемещения) актеров (принимая во внимание отсутствие активной, но желательной к сохранению «разговорной» физиономии пьесы Б. Шоу¹⁴⁵ и неприемлемости по теперешнему моменту демонстрации актеров, *вовсе* лишенных динамических заданий (Чехов, Ибсен etc. в ортодоксальной трактовке) — принцип пассивной динамики как равнодейств[ующей] этих требований).

Предварительное составление схем перемещений — отвлеченно формальное *после* избрания основным аттракционом момент[а] *перемещения людей в воздухе от причин вне их находящихся*. Целью отнюдь не является заострение портала рисунками летящих фигур, а сензитивное воздействие на зрителя человеческого тела на лету (см. подробнее «Тайны скачущих фигурок!»¹⁴⁶), но раз это будет на фоне... фон обязывает. Вот ход построения. И тут-то явился момент *вовсе* необязательно-го совключения этого построения с построением, ассоциирующимся с «кораблем». Каково было задание Мейерхольда¹⁴⁷.

Вообще же погоня за беспредметным, так понимаемым «во что бы то ни стало» театром — чистый snobisme; конечно, имевший колоссальное «очистительное» значение — давший возможность оценки со стороны и отделенно тот элемент театра, без которого он не мыслился.

Потому что, на мой взгляд, наличие ассоциативного момента *par excellence* и являет характерность отличия театра от других жанров — цирка, гимнастики etc.

Воздействие театром — двух видов: действующие на воображение (спиритуалистические) и действ[ующие] на чувства (сензитивные) — умозрительные (т.е. воспринимаемые умом, взвешиваемые и «оцениваемые» — «ах, как это ужасно» etc.) и чувственные (удар барабана, удар боксера). Аттракционность вторых очевидна. Аттракционность первых возможна лишь при условии «идентификации» зрителя с актером — переживание актера зрителем, путем уверывания в иллюзию (в воспроизводительном театре) — то и другое налицо при наличии *выключения* себя из действительности — «сосредоточения».

Второй этого не требует — его воздействие построено наоборот — на *включении* всех *facultés* * зрителя — яркий пылающий свет, ставящий требование глазу, удар барабана, мобилизующий слух, беспокойный ритм, заставляющий вздрагивать колени.

Мечтательный уход из театра со звучащими «в душе» словами Фирса и... желанное колесом пройтись¹⁴⁸.

* Способностей (*фр.*).

Сейчас при серьезном подходе надо учесть перенесение центра тяжести на *воспринимающего*. Говорят об этом от Шопенгауэра до Г. Козинцова: «Обложка Пинкертона нам дороже Пикассо»¹⁴⁹.

Расчет на воспринимающего — вот основа работы в искусстве сейчас (Театр par excellence) — главной и конечной целью орудия является его *разрушительная* сила — все направлено к ней, все остальное принимается лишь в плане способствования этой задаче.

Аналогия с сексом — произведение и зритель — он и она. Насильник-художник через «творение» не может не faire deduit * — зритель обязан зачать. С точки зрения *его* необходимое выделение иначе его пожрущих сил, для зрителя гарантия встряски против судьбы «старой девы».

20

Разнообразие искусство-определений, искусство-пониманий etc.

Примеры:

только характеристики склада, вернее, основ физиономий эпох, *ибо* воздействовать, т. е., конечно, [в первую очередь] *восприниматься* может только (Кант) отвечающее в основе заложенному, т. е. у нас: определение, под фирму искусства помещающее то из идеалов и настроений публики, что заходит в «сферу влияния искусства».

Отсюда: создание прекрасного тела — в эпоху нормального эротизма Ant., Ren.¹⁵⁰, создание мистической красоты в аскетич[еские] периоды

— побудитель к соц-раю в период обостренного политизма,

— l'art pour l'art ** — искусство в себе замыкающ[ееся] — лаборат[орно] отвлеченное — эпохи аполитизма etc.¹⁵¹

21

Все великое просто

оформленный

зритель

Театр. Иродский произв[одитель] б/ва

Материал — зритель

Спектакль машина — обраб[отка] зрителя

Ставка на действенность

и безупречность хода

Обязательность построения всех элементов

Воздействие

Надо выяснить, через что действует

* Насиловать (*фр.*).

** Искусство для искусства (*фр.*).

всякий элемент театра

Здесь об актере и его технике

Возбудимость $Y = A_1 + A_2$ ¹⁵²

Ракурс поза

Правильное звучание. Словодвижение¹⁵³

Подход 3 систем¹⁵⁴

Био¹⁵⁵ выгоднее больше и ритм

и центр тяж[ести] где нужно

Материал и построение ракурса

Партитура роли в партитуре спектакля

Роль Разбивка на задачи Мизансцен Обстановка Сюжетная проработка

Техническая проработка

Машинировать себя в обстановке

Она же основа техники

22

Трюк у Ф[ореггера]¹⁵⁶ стал тульской бабой МХТ!¹⁵⁷

Как в МХТ нагромождение бытовых деталей во имя станковой задачи спектакля — «картины», так и здесь трюк не является аттракционом, а... элементом станкового театра.

23

«Несправедливость по отношению к кульбиту».

Завтра он будет реабилитирован — завтра его покажут в трагедии — но это не реабилитация:

он (в разрезе театра) вообще *несоизмерим в ценности* ни с трагедией, ни с комедией, имея рефлексную ответственность в то время как те психологическую.

Кульбит дает руку экспрессионизму!

24

Обилие разнохарактерности использованных методов воздействия как критерий оценки изобретательности режиссера (клаксоны в фойе Фор[еггера] выше всего «Хор[ошего] отн[ошения] к лошади[ям]»¹⁵⁸, МХТ, Меер[а]). А не только смена художников — житье на содержании у живописи!

Введение нового вида аттр[акциона] как историческая заслуга.

25

О втором — единственном виде искусства и будет наш разговор, потому что начинать с разговоров с собирающимся стать инженером о том, в какие дачные места

смогут ездить выстроенные им паровозы, т. е. о специфических случаях применения согласно назначению и против него (Сормовский паровоз — маршрут Москва-Царицыно) — в лучшем случае забавно, в случае же [с] искусством при современной общей путанице — преступно.

Итак, искусство — источник особого цикла потрясений, по-видимому, органически (физиологически) потребных человеку, план[ирование] окончат[ельного] результата каковых воздействий выясненным пока считаться не может (в конечном итоге — в отдельных своих элементах допускающих объяснения — фиктивная основа чувства выполненных обязательств перед своим *physique* * — в восприятии движущегося тела), но «к потреблению» уже до выясненного как доставляющее удовлетворение в известном плане *analogično* половому акту (стихийное *portée* ** которого — т. н. в точку попадающее произведение — нам в системе мироздания в рамках нахождения перед существующим фактом существующего мира — ясно) — как определенное разряжение нервных напряжений (и «сильные ощущения») — в целях дебоша (опьянение, азарт, половые [эксцессы]) — социального врачевания (агит-театр, р. ех., *неизвестная* сущность электричества, гипноза в медицинском применении).

Произведение искусства — один из видов насилия ¹⁵⁹.

«Тайна творения искусства» — тайна наличия таланта выдумщика и только.

Определение, идущее от основ тех искусств, которые искусством не считались (в «возвыш[енном]» смысле слова): кино, цирк, американские горы, аттракционы — здоровые, в корне невозможные в патологических проявлениях и нездоровой, путающей и темнящей основы мистик[е].

26

Параллель театр — зритель ~¹⁶⁰ М — Ж.

Технич[еский] цикл исследования

1. Конструкция материала — что воздействует и в какой форме.
2. Технология материалов — воздействия техники обработки «что» в видах ответственности.

Философск[ий] цикл исследования

Почему действует
и почему воздействует
(исследование причинности
наличного факта).

* Физическим состоянием (*фр.*).

** Здесь: понимание (*фр.*).

27

I. Конструкция материалов спектакля

1. Теория театра аттракционов. История эксцентризма. M[usic] H[all] и variété.
2. Театральный механизм и режиссерская бухгалтерия.
3. Трехмерный график и практика проектирования мизансцен ¹⁶¹.
4. Техника построения сценария, драмы, элементов драмы и инсценировки (теория и практика). Переработка драм[атического] материала — в плане формальном, в плане идеологическом.
5. Практика построения сцен[ической] площадки.
6. Теория и практика изобретения сценических аттракционов (постановка).

II. Технология материалов спектакля

1. *Зритель*. Классификация и обоснование ответственности видов аттракционов.
2. *Драма*. Техника аттракционов драмы.
3. (2а) Основы драматургии. Анализ.
4. 2в) Техника бульварного и детективного романа и американской фильма.
5. *Актер*.
Теория и практика актерской игры.
- 5а. Концентр ¹⁶² движения.
6. *Шум*.
 1. Голос. Концентр звука.
 2. Шумы и музыка.
7. Трюк и конструкция площадки.
История сцены, площадки, сценическ[ого] трюка.
8. Свет.

28

Технология материалов театра

Зритель

Физиологические и психические основы ответственности отдельных элементов «театра аттракционов».

Вступление

Зритель, как вообще дефектн[ый] член общества. Вырожденец по отношению ко временам Вакха. Наш путь от отжившего театра умозрительного восприятия (воздействия эстетические, идеологическ[ие], философ[ские] etc.) через театр аттракционов максимального чувственного воздействия путем напряжения его до степени перехода в зрителя потребности в театре личного действия (поднять действительную потенцию зрителя — раскрепощение заражением) — через «сад аттракционов» к «скэтингу» * ¹⁶³ и окончательно к социальному театру.

* Scating (англ.) — катание на коньках, скоростной бег на коньках.

NB. О специфич[еской] задаче «театра аттракционов» *мед[ицински]-агит[ационно]-санитар[ной]* etc. сказать особо, т.е. о нужности на долгое время этого вид[а] театра.

(Все это как deductio * и продолжение первой лекции *об искусстве* (NB. Не забыть об «искусстве как насилии», что является уже специальным вступлением к «театру аттракционов»).

NB.

«Прошу помнить...» О клетке Kant — Schopenhauer ¹⁶⁴. Идеальный театр зрителя Аты Атом.

Основоположение

Зритель через рефлекторную реакцию добивается самообмана о наличии у него избытка энергии (игра как разряжение избытка энергии по выполнении органически-необходимых функций тела — «роскошь»), последнее же (избыток энергии как единственная основа органического наслажденья, ибо без избытка более, чем только «тихой радости» при чок-в-чок'ном количестве ее быть не может) — фикция, обуславливающая у него чувство довольства и «подъема духа» (степень — см. Th. Gautier ¹⁶⁵). Также удовлетворение от «якобышно» исполненной физ[ической] работ[ы].

А. Фикции ** здоровые (физиологич[еские])

1. Биомеханизированное движение

(расчетливость, экономичность, целесообразн[ость], преодоление тяжести и инерции).

р. ех. Мужик и зажигалка.

2. Музыка (в плане органического воздействия ритма. См. Жаннере ¹⁶⁶).

3. Ракурсы тела (зрительная сторона танцев сюда же) — в плане «задолженности».

В. Нормально-сексуальные возд[ействия]

1. Побудитель к достижению той же (вплоть до идентификации) перфектности при однополости (секрет Мациста).

2. Нормальное сексуальное поднятие потенции и соответств[ующего] идеализ[ированного] состояния (расцветание оперения птиц etc. в период интенсификации, распускание павлином хвоста под впечатлением от самки etc.).

С. Ненормально-сексуальн[ые] возд[ействия]

1. Эксцессы В. 2.

2. Специфические виды эротизма:

* Здесь: доказательство (*лат.*).

** Момент гибели аттракционности атт[ракциона] — момент его перехода в «трюк для трюка» со станковой задачей на основе законов формального построения (параллель Фор[еггера] и М.Х.Т. аттракц[ионность] бытов[ых] деталей). Правильный подход — «Дом». (*Прим. Эйзенштейна*).

садизм (факиры etc.), эксцессивность особей. Количество.

Фетишизм (чулки, подвязки, трико etc.).

D. Игра на инстинктах

1. *Азарт* (бокс, рапиры etc.).

2. *Примитивн[ая] жестокость* (небоскреб без сетки, львы, перш ¹⁶⁷ etc. № с риском) и *игра на нервах*.

3. *На реакцию на неожиданность* } сюда ли?
4. *На реакцию на таинственность* }

E. Фикции в плане психолог[ического]

I. Евреинов об Аристотеле ¹⁶⁸.

II. В моральном плане то же, что А I. Алогизм как протест (преодоление) против логики. (В *lazzi* — аттракцион, введенный В.Э. М[ейерхольдом]).

(Трансформация как протест против единообразия в каждом).

F. Игра на чувстве через иллюзию

(сексуальное возбуждение участия в «обаятельном» актере и превратностях его судьбы)

G. Игра на «страстях» и настроениях зрительного зала

(сего дня, классов[ого] театра, злободневности) — шовинизм, патриотизм, революц[ионность] — в плане патетическом.

Чехов.

H. Игра на том же в плане не патетическом

(Арх[итектура] — Старинн[ый] театр¹⁶⁹, Стилизац[ия] — Усл[овный] театр, Позитивизм = Мейнингенство. Символика — условн[ый] театр etc.)

J. (Физиологич[еское] возд[ействие] интриги

Интрига через миф)

29

Реальность в элементарных движениях — сюжет же только на каждое данное выразительное задание, ритмически смонтированные элементарные движения (чисто реальные подъемы, выпады, броски, качания etc.) — отсюда и реальность самого сюжета в его форме — процессе выполнения, а не в сюжетности. На этом и его животная впечатляемость, ибо это уже явление, действующее вовне: не на эстетическую сторону, на к[отор]ую действует не целесообразное, а «прекрасное».

Смещение ощущения реального от динамического процесса на сюжетную сторону у зрителя.

(Аналогия — переход Голутвина по проволоке и детективизм) ¹⁷⁰.

ПРИЛОЖЕНИЕ

1

10 лет монтажа аттракционов

Видеть в м[онтаже] *аттр[акционов] форму вещи или стиль* так же нелепо, как спать со скелетом девушки и полагать, что это супружество.

Образ до конца правильный.

Аттр[акцион] аттр[акцион]у — рознь.

Аттр[акционы] могут быть цирковыми:

можно нападать на циркачество их.

Происх[ождение] *связано* с цирком.

Но что вы скажете об аттр[акционном] учете и отсчете пушек в «Потемкине», воды бегущей, машин и разных ритмов.

Наука начинается с закрепления единицы, хотя бы ориентировочной. Соц[иальная] наука началась, когда Маркс установил прибр[авочную] ст[оимость].

Физиология стала с клетки.

Химия и физика с атома и молекулы.

Математика с единицы.

Надо было *единицу* воздействия.

Строение с группы

«...» (конец первого абзаца) ¹⁷¹.

М[онтаж] аттр[акционов] не претендовал на большее, но и *меньше* этого признания за собою не допускал.

Ибо это не гипотетический «флогистон» ¹⁷² или т. п.,

а совершенно конкретная молекулярная единица воздействия.

Неудачи при всем благополучии всех данных могут быть от просчета идеи.

Характерно в «Земле» с голой бабой ¹⁷³ и ошибках метража.

2

Материалы к докладу в ВТО

Январь 1947 г.

«Мое театральное прошлое»

Четыре спектакля

Один: в компании — «Мексиканец» ¹⁷⁴

— первое: вынес бокс из обстановки «отраженной реакции» в реальное деланье.

И три своих: «Мудрец» — в буффонном аспекте

«Слышь» ¹⁷⁵ — в драматической материи

«ситуации как аттр[акцион]»

«Противогазы» ¹⁷⁶ — въезд в реальность

завода и *разлом*

три эксперимента в ставке на *непосредст[венное] воздейств[ие]*
В сюжетах — появляется агит-гиньоль.
Внеэстетически действующая ситуация
не иллюзорная и не условная.
В комическом аспекте это — буфф, реприза, антре.
И цирковая работа –
Когда на человека выливают ведро воды — это уже не «игра»!
Это уже в одном ряду с укротителем,
которому реально могут съесть голову,
или с балансом под куполом.
Есть такой же «фундус»¹⁷⁷ в драматич[еской] ситуации.
Елисаветинский театр.
Ситуации

«Горбодук»¹⁷⁸ (сдиранье кожи)

Глаза Глостера¹⁷⁹ (вырыванье
и раскрыванье глаз)

До это[го] — *подлинные* казни.

Затем мучения святых в Мистериях (со всеми деталями и чем можно см. миниатюру Фукэ¹⁸⁰) и Гран Гиньоль¹⁸¹.

Черты этого (как и всего) в «Потемкине»:

1. выбитый глаз¹⁸².
2. раздавленн[ые] дети¹⁸³.

«Москва, слышишь» — эксперимент на неэстетических воздействиях не буффонного плана.

Хроника Гамбургск[ого] восстания as interlude¹⁸⁴.

Гран Гиньольные ситуации — выстрел в Курта¹⁸⁵.

История с портретом сего дня — Слышь Ленина¹⁸⁶ и реальный пафос <...>¹⁸⁷

ВТО 1/1 47 утро

Монтаж аттракционов — it's real purpose *

установить *соизмеримость*

(установить *единицу* выразительных средств).

Сперва (неизбежно) *и* как *синтез*, как *направление*

и лишь потом как *метод*

(сф. ** яфетическое учение о языке¹⁸⁸: сперва как «направление» — затем как *метод* истории языка),

(сф. интеллект[уальное] кино¹⁸⁹ — сперва как направление — потом как ключ к *методу искусства*),

* Его реальная цель (англ.).

** Сравни.

как метод на путях к достижению синтеза, который на 100% себя оправдал лишь на кино и в хроматическом контрапункте ¹⁹⁰ *par excellence*.

«Мексик[анец]»

Мы выкатили на сцену

нет! в центр театра ¹⁹¹

реальность бокса

(не забудем, что реальный бокс обычно «заранее» решен.

Случай в Лос-Анджелесе ¹⁹²).

«Мудрец»

Мы вместо «игры» выкатили

«работу» циркача.

Костюм театра и

костюм цирка.

Цирковой не означает что-то, а есть что-то ¹⁹³.

Вместо изображения чего-то

непосредственное воздействие — «аттракцион».

«Противогазы»

Мы выкатили игру, касательную газового завода,

с подмостков в Газовый завод.

Отсюда был ход через завод в кино

и — к киновоссозданию на подлинности типажа

и на учете реальных кинематографических валеров ¹⁹⁴.

Толчок. Стык. Ритм. Темп. Рождение ассоциац[ий].

Не изображение образов,

а порождение образов:

метод появления — становления их.

Not to forget:

Mexican 1920

before * ФЭКС'ов ¹⁹⁵

(бокс!

плакат!).

«12 стульев»

описание спектакля «Мудреца» ¹⁹⁶.

7/1 47

Supernaturalism

— реальный нос Чехова в писаной картине ¹⁹⁷.

«Наклейка» Пикассо (дерево, газета) ¹⁹⁸.

1) Бокс в «Мекс[иканце]»

2) Цирк[овая] работа в «Мудреце».

* Не забыть /Мексиканец 1920/ прежде (англ.).

3) Движение (механика его) в «Слыш[ишь, Москва]».

4) Завод и запах газа в «Противогазах».

5) «Типаж»

а/ «физиологич[еский] монтаж»¹⁹⁹

в/ *Третье, возникающее* в монтаже как *реальность*²⁰⁰.

Первый Kick * был от *Durchbruch'a* ** *иллюзии на театре*:

поведение масок *Commedia dell'arte* в «Турандот» Комиссарж[евского]

— Сапунова 1912–1915 гг.²⁰¹

— «На всякого» в МХАТе.

Конец его ~ [концу] «Тартюфа»²⁰²

только в порядке *happy ending'a* ***.

Перечитываю:

покальвает

здесь?

нет!

здесь?

Выше. Ниже.

«Петрушка»²⁰³.

Вспоминаю:

«Саламанкск[ая] пещ[ера]» } *spanish* ****

«Два болтуна»²⁰⁴

«Без вины»²⁰⁵ *french* *****

«Амплуа»²⁰⁶

Reductio ad absurdum *****

(в буффонной трактовке *quite natural* *****).

«Арлекинизация»²⁰⁷.

Next step *****.

Арлекин. Белый клоун.

«Рыжий»

etc.

И отсюда модернизация и образов —

продление и *их* до тогдашнего сегодня:

Крут[ицкий] — Жоффр²⁰⁸,

Мамаев — Милюков²⁰⁹,

* Толчок (*англ.*).

** Прорыв (*нем.*).

*** Счастливого конца (*англ.*).

**** Испанский (*англ.*).

***** Французский (*англ.*).

***** Доведение до абсурда (*лат.*).

***** Вполне естественно (*англ.*).

***** Следующий шаг (*англ.*).

Курчаев — белые гусары etc.
Не игра, а *целиком цирковая* работа.
Step после частичного «вставного реального» бокса в «Мексиканце».
«Оратория» 1-го акта выхода из публики.
Интермедии.
Символический «парад» в конце.
Revue style * в конторе —
все в этой же тенденции.

1) Конструктивное начало

(*Монтаж* аттракц[ионов])

в определенной целенаправленности.

2) «Материализм» элементов — *реальное* деланье — *внеиллюзорное* (*supernaturalism*).

Газета и дерево Пикассо,

реальный нос, проступающий сквозь картину.

3) Установление *единицы измерения* — «аттракцион»,

т.е. установление соизмеримости всех областей воздействия.

4) Отделение ответственности от казавшейся возможности (и обязательно-сти этой ответственности) *только* в сюжетно анекдотическом контексте.

5) Установление художеств[енной] «рефлексологии» ²¹⁰, ибо аттракционы — единицы раздражения.

Мой театр и кино:

«Мудрец» переплывает во «вставное» кино (фильмочка) ²¹¹,

«Слышишь, М[осква]» выплывает из кинохроники,

наконец:

«Противогазы» *въезжают* в *реальный* Газовый завод

и переходят в «Стачку» — реальные заводы,

в «Броненосец» — реальное минное судно etc.

«Не фукс, а *метод*»

(о «Потемкине» кто-то)

после «Стачки» ²¹².

Маяковский поздравлял [1 сл. нрзбр. — В. З.], очень одобрял и жалел, что не он взялся, а осталось за одним из второстепенных поэтов Лефа ²¹³.

Теорет[ическое] «обоснование» появилось в «Лефе» ²¹⁴.

* Стиль ревью (англ.).

КОММЕНТАРИИ

Ниже ссылки на часто упоминаемые источники даются в сокращении:

- Избранные произведения *Эйзенштейн С.* Избранные произведения: В 6 т. М., 1964–1971.
- Мейерхольд–1968 *Мейерхольд В.Э.* Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. / Сост., коммент. А.В. Февральского. М., 1968.
- Мемуары *Эйзенштейн С.М.* Мемуары: В 2 т. / Сост., предисл., коммент. Н.И. Клеймана. М., 1997.
- Метод *Эйзенштейн С.М.* Метод: В 2 т. / Сост., предисл., коммент. Н.И. Клеймана. М., 2002.
- Мнемозина–2 Театральные теради С.М. Эйзенштейна («Заметки касательно театра» и другие записи). Публикация, вступительный текст, примечания и текстология М.К. Ивановой и В.В. Иванова. При участии И.Ю. Зелениной // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 2. М., 2000.
- Неравнодушная природа *Эйзенштейн С.М.* Неравнодушная природа: В 2 т. / Сост., предисл., коммент. Н.И. Клеймана. М., 2004–2006.
- Никитин *Никитин А.* Московский дебют Сергея Эйзенштейна.
- Эйзенштейн о Мейерхольде *Эйзенштейн о Мейерхольде / Сост., статьи, коммент. В.В. Забродина.* М., 2005.
- Эйзенштейн: попытка театра *Забродин В.В.* Эйзенштейн: попытка театра. Статьи. Публикации. М., 2005.

1

Автограф. — РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 888. Л. 122–125 об. Авторская нумерация (1–4) на лицевых сторонах листов. Текст написан по правилам старой орфографии. Фрагмент текста, начиная со слов: «Применение сказанного к рисунку движения» — позднее был перепечатан (там же, л. 153–154). Машинопись выправлена Эйзенштейном цветным карандашом.

Публикуемый текст представляет исключительный интерес: это единственный сохранившийся первоначальный вариант из первой теоретической работы Эйзенштейна «Заметки касательно театра». Позднее — в мае 1920 г. — он был переделан в № 60 (в этой работе Эйзенштейном составные ее части были пронумерованы — № 1–60) «„О мертвом искусстве подражания“ и о „подражательном“ творчестве» (целиком опубликован: Эйзенштейн о Мейерхольде. С. 28–29).

Сравнение вариантов — первоначального и окончательного — дает возможность осознать, насколько стремительно молодой Эйзенштейн вырабатывал свое театральное credo.

В записи много несообразностей, хотя она и правилась автором: пропуски слов и букв в словах, несогласованности частей предложений, путаница со скобками и знаками препинания и т. д. Чтобы не затруднять чтение и понимание текста, публикатором было принято решение указать только существенные ошибки (описки исправлены без оговорок, пунктуация приведена к современным нормам).

- 1 Речь идет о публикациях в журнале Доктора Дапертутто. В первую очередь имеется в виду «„Любовь к трем апельсинам“. Дивертисмент. Двенадцать сцен, пролог, эпилог и три интермедии. Сочинили К.А. Вогак, Вс.Э. Мейерхольд и В.Н. Соловьев по сценарию графа Карло Гоцци: „Рефлективный разбор сказки „Любовь к трем апельсинам“» (1914. № 1. С. 18–47) и «„Арлекин, пристрастный к картам“ (Интермедия с балетом, музыкой и пением). Сочинил Вольмар Люсциниус» (1914. № 4–5. С. 17–35).

Вольмар Люсциниус — литературный псевдоним Владимира Николаевича Соловьева (1887–1941) — драматурга, режиссера, историка театра.

О сценической трактовке арлекинады В.Н. Соловьева «Арлекин, ходатай свадеб» Мейерхольд написал в «Примечаниях к списку режиссерских работ» в книге «О театре» (см.: Мейерхольд–1968. Ч. 1. С. 252–254).

- 2 *Радлов Сергей Эрнестович* (1892–1958) — режиссер, создатель Театра Народной комедии (1920–1922), оказавшего влияние на поиски раннего Эйзенштейна.

В «Заметках касательно театра» Эйзенштейн привязывает слова С.Э. Радлова к диспуту 1918 г. (см.: Мнемозина–2. С. 231). Думается, речь идет о диспуте, посвященном «Театру итальянских комедиантов», который состоялся весной 1918 г. в Троицком театре (газетный отчет опубликован: Страна. 1918. № 30. 1 мая).

Выступление С.Э. Радлова опубликовано: Эйзенштейн о Мейерхольде. С. 36.

- 3 Эйзенштейн знал за собой «беду»: «...передавая чужое мнение... я совершенно перевоплощаюсь в того и, становясь на его точку зрения, нахожу гораздо более доказательные доказательства и более пышные формы выражения... увы, частенько — наоборот!» (см.: Мнемозина–2. С. 197).
- 4 Здесь Эйзенштейн следует за журналом Доктора Дапертутто. Так, к примеру, К.А. Вогак в статье «О театральные маски» писал: «Однако основой ателлан оставались всегда четыре традиционные маски — *Maccus*, *Vucco*, *Pappus* и *Dorsenus*. Им суждена была долгая жизнь — они стали основными масками итальянской импровизационной комедии, *commedia dell'arte*. Они стали называться *Pulcinella*, *Brighella*, *Pantalone*, *Dottore*. Это было завершением пути нерелигиозной маски, маски гротеска» (Любовь к трем апельсинам. 1914. № 3. С. 13). Об «основной формуле четырех постоянных масок импровизационной итальянской комедии» писали К.А. Вогак, Вс.Э. Мейерхольд и Вл. Соловьев в открытом письме А.А. Гвоздеву (Там же. 1914. № 4–5. С. 88).
- 5 *Мотыль* — мотор, рычаг у поршня, колено для передачи движения.
- 6 Эйзенштейн продолжал в 1919 г. числиться милитаризованным студентом Института гражданских инженеров, который закончил в свое время его отец — Михаил Осипович

- Эйзенштейн. По проектам отца в Риге было построено много доходных домов. В текстах режиссера в это время встречаются постоянные отсылки к архитектурным терминам.
- 7 Речь идет о «Чудесной жизни Иосифа Бальзамо, графа Калиостро» Михаила Кузмина (впервые напечатана: Стрелец. Сб. 2. Пг., 1916. С. 1–103. В 1919 г. переиздана).
- 8 Французской миниатюрой XIV в. Эйзенштейн увлекся осенью 1918 г. (см. его письма к Ю.И. Эйзенштейн от октября-ноября в кн.: Эйзенштейн: попытка театра. С. 23, 24, 30).
- 9 *Миклашевский Константин Михайлович* (1886–1944) — актер, режиссер, театровед. Имеется в виду его книга «Commedia dell'arte, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII, XVIII веков» (СПб., 1914–1917).
- 10 Речь идет о театральных осветительных приборах.
- 11 В «Заметках касательно театра» Эйзенштейн называет это «Craig'овским заданием»: «композицией костюма по характеру» (см. Мнемозина–2. С. 208). Сергей Михайлович ссылается на главу «О сцене и движении» статьи Крэга «Артисты будущего театра», вошедшей в его книгу «Искусство театра» (СПб., 1912. С. 30–31 и 32–33).
- 12 *Би-ба-бо* — род комической куклы, приводимой в движение с помощью пальцев руки. В 1916–1918 гг. в Петрограде существовало кабаре «Би-ба-бо», создателями которого были К.А. Марджанов, Н.Я. Агницев, А.А. Радаков, Ф.М. Курихин. По всей видимости, у Эйзенштейна речь идет о плакате, представляющем программы этого кабаре.
- 13 В книге К.М. Миклашевского нет изображения Бригеллы. По всей видимости, Эйзенштейн подразумевает иллюстрацию на странице 60, где изображен Флаутино.
- 14 *Щуко Владимир Алексеевич* (1878–1939) — архитектор, художник театра. Имеется в виду эскиз декорации к пьесе «Новейшие братья» (см. вклейку между страницами 24 и 25 в кн.: *Старк Э.А.* Старинный театр / Издание Н.И. Бутковской. 1911).
- 15 *Трешель Теренц* — немецкий гравёр.
- 16 В «Мемуарах» Эйзенштейна есть такие строки о посещении им Н.Н. Евреинова: «Меня еще совсем на заре моей деятельности „задели“ четыре громадных альбома, переплетенных в серый холст, на полках библиотеки в Петрограде, четыре альбома вырезок и отзывов, касавшихся его постановок и работ» (Мемуары. Т. 2. С. 23).
- Вряд ли эскиз Щуко в подлиннике Сергей Михайлович мог видеть где-либо в другом месте. Тогда его знакомство с Евреиновым можно отнести ко времени, предшествующему публикуемой записи.
- 17 Пассаж, безусловно, иронический. В.А. Щуко проектировал русский павильон для Международной выставки в Турине (1911). Искусствоведы прослеживают в этом здании аналогии со знаменитым зданием Конного двора в подмосковной усадьбе князя С. Голицына Кузьминки, построенного итальянским архитектором Доменико (Дементий Иванович) Жилярди (1785–1845).
- 18 Эйзенштейн ссылается на книгу: *Aubry E., Audic C. et Crouzet P. Histoire illustrée de la littérature française.* Paris. 1912.
- 19 В декорации средневекового театра использовалась система «домиков», расположенных на помосте по прямой линии и обращенных к зрителю фронтально; их количество превышало порой два десятка. Эйзенштейновский рисунок «домика» к мифу «Чудо св. Николая» см.: Мнемозина–2. С. 204.

- 20 *Иерусалим* — одно из основных мест действия в мистериях.
- 21 Эйзенштейн ссылается на № 42 из «Заметок касательно театра». Там он противопоставляет «перворазрядную эстетику» и «эстетику второго сорта». К первой он относит произведения Гоголя и понятие «чегонетности», ко второй то, что печатается «приложениями» «Нивы», и «натурализм» (см.: Мнемозина–2. С. 238–243).
- 22 *Сахаров (Цукерман) Александр Степанович* (1886–1963) — артист балета, хореограф, педагог. Как танцовщик дебютировал в 1910 г. в Мюнхене, с 1913 г. выступал в жанре «абстрактной пантомимы».
- 23 В «Ежегоднике Императорских театров» (1913. Вып. V. С. 71–79) была напечатана статья Зигфрида Ашкенази «Александр Сахаров. (Письмо из Мюнхена)». Вот как выглядит фрагмент статьи, из которой Эйзенштейном вырваны куски текста: «Когда танцовщик желает быть верен изображаемой эпохе, он изучает по картинам, вазам или статуям ряд более или менее удачно подобранных поз. Если у него развит вкус и пластическое чувство, тогда эта механическая репродукция удается и каждая поза в отдельности приобретает художественный статуийный характер. Но танца от этого не получается, а в лучшем случае ряд живых картин. Между отдельными позами нет внутренней связи, того естественного перехода, который делает из позы жест, а из жеста движение» (С. 75). Этот пассаж не относится к оценке танцев Сахарова.
- 24 «*Королева Теодора*» — миракль XIII в. Летом 1919 г. Эйзенштейн делал эскизы декораций, костюмов и гримов к этому мираклю (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 705; Оп. 2. Ед. хр. 1598; рисунки костюмов воспроизведены: Мнемозина–2. С. 217–220).
- 25 *Фуке (Fouqué) Жан* (1420–1477, по др. сведениям 1481) — французский художник. Упоминается в «Заметках касательно театра» (Мнемозина–2. С. 216).
- 26 Думается, речь идет о *Яне ван Эйке* (1390, по др. сведениям 1400–1441) — нидерландском художнике. Также упоминается в «Заметках касательно театра» (Мнемозина–2. С. 203, 239).
- 27 Имеется в виду героиня пьесы Л.Н. Урванцева «Вера Мирцева». Эйзенштейн мог видеть ее постановку в Суворинском театре (1915).
- 28 Надо полагать, речь идет о цикле публикаций В.Н. Соловьева «К истории сценической техники Commedia dell'arte» в журнале «Любовь к трем апельсинам» (1914. № 1. С. 10–14; № 2. С. 34–40; № 3. С. 77–82; № 4–5. С. 56–66; № 6–7. С. 70–83).

2

Автограф. — РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 896. Л. 151–155 об.

Листы были согнуты, поэтому верхняя левая часть первого листа сильно повреждена: есть потертости, текст, написанный простым карандашом, читается с трудом. Текст правился автором, есть вставки, сделанные чернилами. Один фрагмент (л. 151 об.) вычеркнут в момент написания: за пассажем о «прогулке» следовало — «Если бы всем удалось войти настолько в свой стиль, свою „маску“ (отступ от Commedia dell'arte), как актерам С. dell'arte, мы бы указали вам лишь точки, где в такой-то или такой-то момент вы должны быть, дали бы схему того, что вы должны делать, а вы бы при идеальной...» Здесь Эйзенштейн оставил в строке пробел и перешел ко «2-ой задаче».

Текст не датирован. Однако, учитывая то, что Эйзенштейн упоминает эпизод из первой редакции первого акта инсценировки рассказа Джека Лондона «Мексиканец», это

обращение к пролеткультовским студийцам можно предположительно отнести к концу января — началу февраля 1921 г.

Пафос беседы художника спектакля с актерами — попытка довести до их сознания мысль о важности пластического рисунка роли, прежде всего осязаемого зрителем, а не о том, чтобы сосредоточиваться только на психологических переживаниях исполнителей. Основной адресат полемических выпадов Эйзенштейна — режиссер спектакля В.С. Смышляев.

Вычеркнутый фрагмент текста об итальянских комедиантах свидетельствует о приерженности дебутирующего в Москве художника урокам Доктора Дапертутто — мэтра условного театра Вс.Э. Мейерхольда.

- 29 Речь идет о *Валентине Сергеевине Смышляеве* (1891–1936) — актере, режиссере. В 1913–1915 гг. — в Московском Художественном театре, в 1915–1931 — в Первой студии и МХАТ Втором. В начале 1920-х гг. работал в театральных коллективах Пролеткульта. О его отношениях с Эйзенштейном и роли последнего в работе над спектаклем «Мексиканец» см. в книге Андрея Никитина «Московский дебют Сергея Эйзенштейна».
- 30 Это слово Эйзенштейн часто склонял в мужском роде.
- 31 *Келли, Майкайль, Дэнни Уорд, Робертс, Клерк* — персонажи спектакля «Мексиканец».
- 32 Тонально-пластический отдел был учрежден Московским Пролеткультом в октябре 1920 г., весной 1921-го был преобразован в Тонально-пластическую студию. К деятельности этого отдела и его организатора Евгения Павловича Просветова (1896–1958) Эйзенштейн относился крайне скептически.
- 33 Персонаж из первой редакции первого акта спектакля «Мексиканец».
- 34 О своем опыте работы над «мхатовским» спектаклем «Мексиканец» В.С. Смышляев рассказал во втором издании книги «Техника обработки сценического зрелища» (М., 1922. С. 128–132, 136–141, 155–157, 161–162, 164). Там же была напечатана и первая интермедия из пьесы «Мексиканец» (авторы — Смышляев и Эйзенштейн. С. 136–140).

Не совсем ясно, что Сергей Михайлович имел в виду под методом «предложения» и методом «налагания». Это еще требует архивных разысканий.

Можно предположить, что метод «налагания» — это суммирование коллективного решения, трактовка сцены ли, персонажа ли «снизу», а метод «предложения» — это индивидуальное решение «сверху», трактовка, чужеродная установкам идеологов Пролеткульта.

- 35 Здесь Эйзенштейн предрекает свой путь обработки классической пьесы А.Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» (см.: *Клейман Н.И.* Планы и заметки С.М. Эйзенштейна к спектаклю «Мудрец» // *Киноведческие записки.* 1998. № 39. С. 97–109), трактованной им осенью 1921 г. как арлекиниада.

3

Автограф. — РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 888. Л. 65–66.

Этот и следующие пять текстов — педагогические. Это заметки Эйзенштейна преподавателя как о разных аспектах работы над спектаклем, так и о соединении в этой работе представителей разных театральных профессий.

4

Автограф. — РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 888. Л. 66.

5

Автограф. — РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 896. Л. 128–128 об.

Эта и три последующие записи сделаны на листках отрывного календаря за 1919 г.

- 36 Здесь подошло бы либо фр. *urgence*, либо англ. *urgency* — неотложность.

6

Автограф. — РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 896. Л. 129.

7

Автограф. — РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 896. Л. 126–126 об.

8

Автограф. — РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 896. Л. 127–127 об.

9

Автограф. — РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 896. Л. 164.

10

Автограф. — РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 896. Л. 117–117 об.

- 37 Работа над пьесой Леонида Андреева «Царь Голод» в Пролеткульте началась весной 1921 г. (режиссер В.В. Тихонович). В письме к матери от 18 апреля Эйзенштейн сообщал, что спектакль предполагается выпустить к 1 июня (*Никитин. С. 172*). О том, что спектакль «получается очень интересным», Сергей Михайлович написал 27 июня (см.: Эйзенштейн: попытка театра. С. 99). Однако уже 20 августа стало ясно, что работа не будет доведена до конца: «С „Царем Голодом“ очень большие осложнения — в связи с просто „голодом“ боятся его с идеологической стороны, и 90% за то, что он не пойдет» (Там же. С. 101).

- 38 О взаимоотношениях «слова и движения» Эйзенштейн начал думать еще в Великих Луках (весна 1920 г.), перечитывая книгу Вс.Э. Мейерхольда «О театре». В его экземпляре были отчеркнуты размышления Всеволода Эмильевича о «пластике, не соответствующей словам» (см.: Эйзенштейн о Мейерхольде. С. 45–46). Позднее, когда появилось звуковое кино, Эйзенштейн выдвинул принцип «резкого несовпадения [звука] со зрительными образами» (см. подробнее: Эйзенштейн: Попытка театра. С. 167).

11

Автограф. — РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 888. Л. 72–73 об.

На листе 73 Эйзенштейном написано несколько не очень ясных фраз, к которым в скобках добавлено: «(прямая противоположность системе К.С.)».

Думается все же, что при обработке архива была допущена оплошность и текст на листах 72, 72 об., 73 об. — единое целое.

Его трудно точно датировать. Однако следует обратить внимание на изменение терминологии: в ней определенно чувствуется зависимость от «производственника» Б.И. Арватова, сближение с которым, по всей видимости, пришлось на конец 1921 — начало 1922 г.

- 39 Имеются в виду герои древнегреческого буколического романа Лонга «Дафнис и Хлоя» (писатель жил около 200 г. до н.э.).

12

Автограф. — РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 896. Л. 106–111 об., 115 об., 125–125 об.

Программу «Убранство сцены и сценическая площадка» Эйзенштейн готовил для режиссерско-инструкторских курсов при Московском Пролеткульте. В его архиве сохранился черновой вариант программы, написанный карандашом (Оп. 1. Ед. хр. 896. Л. 112–115 об., 125–125 об.). Первую часть программы Сергей Михайлович переработал, она написана чернилами (авторская нумерация страниц: 1–12; Оп. 1. Ед. хр. 896. Л. 106–111 об.). Сохранились и разрозненные листы с набросками, на одном из них Эйзенштейн сформулировал задачу курса: «Не отвлеченный курс, а вооружение для практики» (Там же. Л. 104).

Публикатор решил контаминировать варианты, чтобы получить представление о полноте программы: первая часть дана по беловику, вторая и третья — по черновику.

Программа не датирована. Время работы над ней можно указать предположительно. Эйзенштейн упоминает «преступление М.Х.Т. над „Всеяким мудрецом“». Возмущенный решением комедии А.Н. Островского мхатовцами, он стал искать варианты своей интерпретации комедии русского классика, обращаясь к наследию итальянского театра масок. Первые наброски такого решения были сделаны Сергеем Михайловичем в ноябре 1921 г. Значит, работа над курсом протекала не ранее этого срока.

- 40 Речь здесь идет об организации работы над спектаклем, а не о художественном методе. Последний был чужд устремлениям Эйзенштейна. См. его признание в письме к матери от 14 октября 1920 г.: «В театрах был пока два раза, и оба в «Камерном» — театре, который меня окончательно убедил приехать сюда (я многое о нем слышала). Ех-новаторский, но несколько меня разочаровавший, хотя постановки и очень интересны (особенно для широкой публики — я настолько уже сроднился с условными приемами постановки, что почти ничего нового по идее не нашел)» (*Никитин*. С. 58).
- 41 Эйзенштейн скорее пересказывает, чем цитирует афоризм Крэга в переводе Мейерхольда, которым кончалось его эссе «Edward Gordon Craig»: «Режиссер-нехудожник, будь он даже всесторонне образован, в Театре не нужен, как не нужен в больнице палач!» (см.: Мейерхольд–1968. Ч. 1. С. 169).
- 42 Ср. с иной формулировкой в «Заметках касательно театра»: «Каждая пьеса должна создавать свой „театр“» (Мнемозина–2. С. 203).
- 43 Так Георг Фукс называет сцены «условно-традиционного театра» (см.: *Фукс Георг*. Революция театра. История Мюнхенского Художественного театра. СПб., 1911. С. 147–148). Летом 1920 г. Эйзенштейн в Смоленске делал выписки из книги Фукса и комментировал их (о «фотосценическом ящике» — см.: Мнемозина–2. С. 250).
- 44 Надо полагать, об этом «законе» Эйзенштейн узнал из отчетов о классе В.Э. Мейерхольда, печатавшихся в журнале «Любовь к трем апельсинам»: «*Завет Гулиельмо*: partire dell terreno; умение применяться к площадке, предоставленной актеру для его игры» (1914. № 1. С. 61; см.: Там же. № 4–5. С. 97).
- 45 Статья *Б.П. Сильверсана* была напечатана в «Сборнике историко-театральной секции» (Пг., 1918. Т. 1. С. 1–46. Сквозная пагинация в издании отсутствует). Эйзенштейн в «Заметках касательно театра» назвал ее «интереснейшей» (см.: Мнемозина–2. С. 236–237).
- 46 Афоризмом *Вольтера*: «Секрет быть скучным — это все высказать» — Мейерхольд сопровождает свои размышления о фантазии зрителя в книге «О театре» (см.: Мейерхольд–

1968. С. 116–117). Видимо, Эйзенштейн предполагал опираться в раскрытии этой темы на мысли Всеволода Эмильевича.
- 47 Г.К. Лукомский в книге «Античные театры и традиции в истории эволюции театрально-го здания» (Изд. автора. 1913) пишет о развалинах древнегреческих театров в Катании на Сицилии (С. 188–189).
- 48 В «Революции театра» это выражено так: «Я нахожу, что о театральных декорациях можно сказать то же, что о женщинах вообще: лучшая из них та, о которой говорят меньше всего» (Фукс Георг. Указ. соч. С. 30). Так же сделал выписку и Эйзенштейн в Смоленске (см.: Мнемозина–2. С. 252).
- 49 Райт (Wright) Томас (1810–1877) — английский филолог.
- 50 Гельмгольц (Helmholz) Герман Людвиг Фердинанд фон (1821–1894) — немецкий физик и физиолог. Имеется в виду его научный труд «Акустика», в котором Эйзенштейна мог заинтересовать раздел о соответствии тембров голосовых и инструментальных.
- 51 По всей видимости, вместо слова «люк» Эйзенштейн должен был бы написать «люх» (люкс): у Фукса речь идет о свете и частях сцены — передней и задней (см.: Фукс Георг. Указ. соч. С. 140–143).
- 52 В 1907 г. во Флоренции Крэг создал первый макет оформления сцены движущимися ширмами. Это решение отвергало живописную декорацию и превращало сцену в изменяющееся динамическое пространство.
- 53 Джонсон (Jonson) Бен (Бенджамин; 1572–1637) — английский драматург. Среди его произведений важное место занимали «маски» (по-английски — *masques*). Вот как определил этот жанр Мейерхольд в сноске к эссе о Крэге: «У Крэга есть „Masques« — смесь пантомимы, балета, феерии — пьеса по образцу староанглийских пьес времен Тюдоров» (см.: Мейерхольд–1968. С. 167).
- 54 Речь идет о Людовике XIV (1638–1715) — французском короле с 1643 г. В 1653 г. он выступил в «Королевском балете ночи» в партии Солнца и впоследствии, по легенде, за ним закрепилось прозвище «Король-Солнце».
- 55 Поскольку речь шла о придворных увеселениях (Англия, Франция), то здесь, вероятно, Эйзенштейн имеет в виду трехдневный уличный маскарад «Торжествующая Минерва», поставленный Федором Волковым по случаю коронации Екатерины II (см. издание: Торжествующая Минерва, общенародное зрелище, представленное большим маскарадом в Москве 1763 года, генваря дня. Печатано при Императорском Московском Университете; см. также: *Старикова Л.М.* Москва стародавняя. Герои жизни и сцены. М.; Калининград, 2000. С. 246–248).
- 56 Отсылка к книге Мейерхольда «О театре»: «Условный театр таков, что зритель ни одной минуты не забывает, что перед ним актер, который *играет*, а актер — что перед ним зрительный зал, под ногами сцена, а по бокам — декорации. Как в картине: глядя на нее, ни на минуту не забываешь, что это краски, полотно, кисть, а вместе с тем получаешь высшее и просветленное чувство жизни. И даже часто так: чем больше *картина*, тем сильнее чувство *жизни*». Мейерхольд делает сноску: «Л. Андреев (из письма ко мне)». И добавляет, что этот отрывок читатель встретит в заметке о Максе Рейнхардте (см.: Мейерхольд–1968. Ч. 1. С. 141–142, 164).

Понятно, что речь идет не о размере картины и слово «больше» надо читать «в большей степени».

- 57 Новое понимание сценического произведения, предложенное Николаем Николаевичем Евреиновым (1879–1953) в реферате, впервые прочитанном в Москве в Литературно-художественном кружке 16 декабря 1908 г. (Издание Н.И. Бутковской. СПб., 1909). В монодраме спектакль трактуется как проекция вовне внутреннего мира героя, как аналог внутреннего монолога.
- 58 Эта литера словно зашифрована Эйзенштейном: ее можно прочесть как увеличенную строчную, написанную либо латиницей, либо кириллицей. Что имел в виду Сергей Михайлович, трудно понять, хотя не исключено, что речь может идти о спектакле «Мексиканец».
- 59 Крэг считал авторские ремарки «оскорблением» режиссера, вмешательством в его искусство создания спектакля (см.: *Крэг Гордон*. Указ. соч. С. 104–105).
- 60 На эту книгу (без упоминания автора) Эйзенштейн ссылался в «Заметках касательно театра» в связи с зарисовками mansion'ов миниатюристами (см.: Мнемозина–2. С. 203).
- 61 Сценические приспособления в древнегреческом театре, при помощи которых происходила смена декораций: периакты состояли из трех стенок, соединенных в равнобедренный треугольник, и вращались вокруг стержня, вделанного в пол.
- 62 Театральный механизм — передвижная машина на колесиках.
- 63 Кроме специально построенной сцены, театральное действие в средневековых замках шло и на вносимых в залы столах. Как правило, они были деревянными.

Можно предположить, что в каком-либо издании Эйзенштейн вычитал о том, что в качестве сценической площадки был использован мраморный стол.

- 64 В воспоминаниях Эйзенштейн, ссылаясь на Библиофила Жакоба и его описание парижского Старого моста, поясняет: «Тут рвут зубы шарлатаны и продают „Орвиетан“ волшебники-доктора» (Мемуары. Т. 1. С. 309). Орвиетан — универсальное лечебное средство. Вероятно, это надо понимать как метафору.
- 65 *Палладио (Palladio, Андреа ди Пьетро; 1508–1580)* — итальянский архитектор. Эйзенштейн упоминает его в связи с проектом театра «Олимпико» в Виченце. Режиссер позднее писал об этом театральном здании (см.: *Неравнодушная природа*. Т. 1. С. 368).
- 66 Трудно определить, из какого источника Эйзенштейн взял написание имени *Sebastiano Serlio* (1475–1554) — итальянского архитектора. В 1545 г. он предложил план зрительного зала, впоследствии названного «сценой по-итальянски».
- 67 Думается, Эйзенштейн имеет в виду публикацию журнала «Любовь к трем апельсинам»: статью Владимира Соловьева «Опыт разверстки „сцены ночи“ в традициях итальянской импровизированной комедии» и приложение к этой статье — схемы, исполненные А.В. Рыковым (Любовь к трем апельсинам. 1915. № 1–2–3. С. 57–75).
- 68 *Гонзага (Gonzaga) Пьетро ди Гомтардо* (в России — Петр Федорович; 1751–1831) — итальянский театральный художник, в России работал с 1792 г., был декоратором императорских театров (до 1828).
- 69 Вероятно, речь идет о французском архитекторе *Жане Франсуа Тома де Томоне (Thomas de Thomon, 1760–1813)*. В 1799 г. приехал в Россию. Перестраивал Большой Каменный театр в Петербурге (1805), исполнял декорации на классическо-романтические сюжеты.

- 70 Шинкель (*Schinkel*) Карл Фридрих (1781–1841) — немецкий архитектор. О нем в связи с творчеством Рихарда Вагнера писал Мейерхольд в книге «О театре» (см.: Мейерхольд–1968. Ч. 1. С. 151–152).
- 71 Тальма (*Talma*) Франсуа Жозеф (1763–1836) — французский актер-трагик, реформатор в области сценического костюма. Позднее в «Режиссуре» Эйзенштейн заметил: «Наполеон учился императорскому жесту, глядя на Тальма» (Избранные произведения. Т. 4. С. 289).
- 72 «Мейнингенцами» называли труппу придворного театра герцогства Саксен-Мейнинген. Этим театром с 1870 г. руководил герцог Георг II (исполнявший также обязанности костюмера и декоратора). Режиссером был Людвиг Кронек (1837–1891). В 1885 и 1890 гг. театр гастролировал в России. На театральных деятелей произвело большое впечатление музейно-точное воспроизведение на сцене исторических деталей.
- 73 Росций Квинт Галл (ок. 130 — ок. 62 до н.э.) — древнеримский комический актер. Пытался (но безуспешно) вернуть на сцену маски древнегреческого театра. Учил Цицерона декламации. Тот посвятил ему речь. В 1919 г. она вышла в России отдельным изданием — «Речь о Квинт Росции, Галле» (в книге Вал. Смышляева «Техника обработки сценического зрелища» помещена в списке литературы по театру).
- 74 Имеются в виду театральные опыты Карло Гоцци.
- 75 Надо полагать, это отсылка к выступлению К.М. Миклашевского на диспуте о «Театре итальянских комедиантов». В газетном отчете обращалось внимание: «Характерно утверждение, что маска не неподвижна, что, казалось бы, неизменная омертвелая неподвижность картона может оживать при изменении позы и жеста, было тут же иллюстрировано надеванием масок. Перед зрителями действительно блеснули разные оттенки характеров, и г. Миклашевский как актер был награжден единодушными аплодисментами» (Страна. 1918. 1 мая).
- 76 В июле 1919 г. Эйзенштейн сделал наброски декораций к пьесе Федора Сологуба «Ванька-ключник и паж Жан» (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 749).
- 77 Весной и летом 1922 г. Эйзенштейн показал, как можно пренебречь авторскими описаниями места действия в работе над оформлением так и не осуществленной Мейерхольдом постановки пьесы Бернарда Шоу «Дом, где разбиваются сердца» (так перевел название пьесы Шоу И.А. Аксенов), а затем в курсовой работе в ГВЫТМ (см.: Клейман Н. Дом, где разбиваются сердца // Киноведческие записки. 1998. № 40. С. 47–89).
- 78 В «Заметках касательно театра» раздумьям над особенностями драматургии Ибсена посвящено много страниц (см.: Мнемозина–2. С. 199, 200, 233, 240, 243, 251).
- В 1919 г. Эйзенштейн сделал эскизы декораций к пьесам «Бранд» (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 708) и «Пер Гюнт» (Там же. Ед. хр. 715).
- 79 Речь идет о спектаклях Мейерхольда «Эдда Габлер» по пьесе Ибсена (Театр В.Ф. Комиссаржевской, премьера — 10 ноября 1906 г.) и «Виновны — невиновны?» по пьесе Стриндберга (Териоки, 14 июля 1912 г.). Эйзенштейн учитывает и их описание в «Примечаниях к списку режиссерских работ» из книги «О театре»: П.М. Ярцева («Эдда Габлер») и Ю.М. Бонди («Виновны — невиновны?») (см.: Мейерхольд–1968. Ч. 1. С. 239–242 и С. 242–243). На описание Ю.М. Бонди Эйзенштейн ссылается в «Заметках касательно театра» (см.: Мнемозина–2. С. 248).

- 80 *Бебутов Валерий Михайлович* (1885–1961) — режиссер. В начале 1920-х гг. один из ближайших сотрудников Вс.Э. Мейерхольда (сопостановщик «Зорь» и второй редакции «Мистерии-буфф»). Преподавал в ГВЫРМ. Скорее всего, в реплике о «проверке» пьесы Эйзенштейн ссылается на одну из лекций Бебутова.
- 81 *Комиссаржевский Федор Федорович* (1882–1954) — театральным режиссер. В 1919 г. эмигрировал из Советской России. Эйзенштейн неоднократно упоминал в своих текстах о том, что его первым ярким театральным впечатлением была постановка Комиссаржевским «Принцессы Турандот» Гоцци, которую он увидел в отрочестве в Риге в 1914 г.
- Здесь имеется в виду спектакль Ф.Ф. Комиссаржевского «Не было ни гроша, да вдруг алтын» (по пьесе А.Н. Островского), которым он дебютировал в 1910 г. в театре Незлобина. В статье «Власть быта» режиссер писал: «Костюм в пьесах Островского — это внешне сценическое выражение власти быта над человеком, а не историческая реставрация» (*Комиссаржевский Ф.* Театральные прелюдии. М., 1916. С. 53).
- 82 Позднее (осень 1934 г.) Эйзенштейн раскрыл свои претензии к этому спектаклю Художественного театра в черновиках статьи «Средняя из трех» (см.: Эйзенштейн о Мейерхольде. С. 204–205).
- 83 Речь идет о пьесах Л.Н. Андреева «Жизнь Человека» (1907) и «Савва» (1906). В архиве Эйзенштейна сохранились эскизы декораций и костюмов к пьесе «Савва», относящиеся к 1919 (или 1920) г. (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 838).
- 84 Речь здесь идет как о спектакле «Царевна» (по пьесе О. Уайльда «Саломея»), над которым Евреинов работал в театре В.Ф. Комиссаржевской в 1908 г. (запрещен церковной цензурой после генеральной репетиции 27 октября 1908 г.), так и о статьях Евреинова об этом спектакле, включенных в его книгу «Pro scena sua. Режиссура. Лицедеи. Последние проблемы театра» (СПб., 1915). В «Заметках касательно театра» Эйзенштейн дважды ссылался на книгу Евреинова (см.: Мнемозина–2. С. 210 и 248).
- 85 Пассаж явно иронический: «Феодор» в переводе с греческого значит «Божий дар». Но ирония здесь неуместна: «Орлеанская дева» Ф. Шиллера в 1913 г. была поставлена в театре Незлобина (премьера — 2 октября) режиссером Н.Н. Званцевым.
- 86 *Шопенгауэр (Shopenhauer) Артур* (1788–1860) — немецкий философ. В это время один из постоянно перечитываемых Эйзенштейном авторов. Думается, Эйзенштейн имеет в виду высказывание Шопенгауэра, которое цитируется Мейерхольдом: «Произведения поэзии, скульптуры и прочих искусств содержат в себе сокровища глубочайшей мудрости, так как в них говорит вся природа вещей, а художник только уясняет и переводит изречения ее на простой и понятный язык» (см.: Мейерхольд–1968. Ч. 1. С. 115).
- 87 Можно с уверенностью утверждать, что речь идет о Сергее Саранове («кавалерист») и Блунчли («артиллерист») — героях романтической комедии Бернарда Шоу «Оружие и человек» (1894). Русский перевод пьесы, появившийся до революции, носил название «Шоколадный солдатик». В 1920 г. пьеса была поставлена в Петрограде (в Народном доме). Очевидно, в этой ссылке наличествует автобиографический мотив: Эйзенштейн рассматривает героев Шоу как своих двойников.

В мемуарном наброске (15 августа 1946) Сергей Михайлович писал: «Среди рассказов, легенд, пьес, которые не только нравятся в юности, но формируют ряд представ-

лений, устремлений и „идеалов“, я помню очень отчетливо три, имевших несомненно глубокое на меня влияние».

Первым Эйзенштейн называет афоризм из романа Виктории Кросс: «...философия подобна кокаину — она убивает чувство радости, но зато избавляет от чувства боли». Вторым — «легенду, кажется из персидского эпоса» о «некоем силаче, будущем богатыре», трижды принимающем унижение на пути к «осуществлению изначально положенного и возложенного».

«Третьим впечатлением был „Шоколадный солдатик“ Бернарда Шоу в очень нежные, романтические и героически настроенные годы — беспощадностью иронии, казалось бы, навсегда остудившей юношески пламенную тягу к пафосу» (см.: Мемуары. Т. 2. С. 288–290).

В период зарубежной командировки (в 1929 г.) Эйзенштейн намеревался экранизировать эту комедию и встречался в Лондоне с ее автором, чтобы обсудить условия, при выполнении которых Шоу дал бы разрешение на перенесение ее на экран.

88 Надо полагать, ссылака на выступления С.Э. Радлова на диспуте в Троицком театре.

13

Автограф. — РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 896. Л. 120 об.–123 об., 120, 124–124 об., 119–119 об.

Текст написан карандашом. Его последовательность определяется авторской нумерацией: 1 — Л. 120 об., 2 — Л. 121, 3 — Л. 121 об., 4 — Л. 122, 5 — Л. 122 об., 6 — Л. 123, 7 — Л. 123 об., 8 — Л. 120, 9 — Л. 124. Понятно, что лист 124 об. — продолжение текста. Листы 119–119 об. не имеют авторской нумерации, однако написаны тем же карандашом, что позволяет считать их окончанием текста. Он примыкает к программе «Убранство сцены и сценическая площадка» и являет собой своего рода теоретическое обоснование курса. Если программа в значительной степени академична, то обоснование ее изобилует отсылками к недавним спектаклям и весьма актуально по содержанию.

На первом листе над текстом имеется помета Эйзенштейна: «На сцене нет и не должно быть случайного (оговорка особого стиля *al improvviso*)». На листе 2 автором зачеркнуто: «Внешность спектакля. Его элементы. Сцена и зрительный зал». Лист 119 об. завершается фразами: «Ремарки автора. Купольно-полугоризонтальная система», снятыми публикатором. По всей видимости, текст автором не завершен (а возможно, и разрознен при обработке архива; не исключена вероятность, что при систематическом просмотре всего архива завершающие страницы обоснования курса удастся обнаружить, как это случалось с другими текстами).

Тем не менее, даже в предлагаемом публикатором состоянии это авторское обоснование программы курса представляет большой интерес.

89 Вероятно, речь идет о спектакле «Мера за меру» по пьесе У. Шекспира в Государственном Показательном театре (премьера — 25 ноября 1919 г.).

90 Имеется в виду спектакль Камерного театра «Принцесса Брамбилла» по Э.Т.А. Гофману (премьера — 4 мая 1920 г.).

91 Надо полагать, речь идет о пьесе Р. Лотара «Король-Арлекин», поставленной в Камерном театре (премьера — 29 ноября 1917 г.).

В архиве Эйзенштейна сохранились режиссерская разработка финала, эскизы декораций и костюмов к пьесе Р. Лотара, над которыми он работал летом и осенью 1920 г. (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 744).

- 92 Имеется в виду «Царь Голод» Л.Н. Андреева, который ставился в Театре Пролеткульта, но так и не был доведен до премьеры.
- 93 Премьера «Мистерии-буфф» в Театре РСФСР Первом состоялась 1 мая 1921 г. (постановка Вс. Мейерхольда и В. Бебутова). Позднее Эйзенштейн рассказал о том, как пробирался на репетиции этого спектакля (см.: Мемуары. Т. 2. С. 307).
- 94 Отсылка к книге Мейерхольда «О театре»: афоризму Вольтера там предшествуют два отрывка из Шопенгауэра и цитата из работы Л.Н. Толстого «О Шекспире и о драме» (см.: Мейерхольд–1968. Ч. 1. С. 117).
- 95 Речь идет о спектакле Камерного театра «Благовещение» по пьесе П. Клоделя (премьера — 16 ноября 1920 г.).
- 96 Имеется в виду спектакль, поставленный по пьесе Э. Верхарна Вс. Мейерхольдом (совместно с В. Бебутовым) в Театре РСФСР Первом (премьера — 7 ноября 1920 г.).
Впоследствии Эйзенштейн неоднократно возвращался к оценке этого спектакля (см.: Эйзенштейн о Мейерхольде. С. 176–178, 247, 274–275).
- 97 Речь идет не о сопоставлении между собой спектаклей Мейерхольда (мольтеровского «Дон Жуана» в Александринском театре, поставленного еще в 1910 г., и постреволюционных «Зорь» и «Мистерии-буфф»), а об их вписанности в залы, в которых они игрались.
Весомость мнению Эйзенштейна придает то обстоятельство, что он входил в бригаду студентов Мейерхольда (в нее входили также З.Н. Райх, А.В. Кельберер, В.В. Люце и В.Ф. Федоров), помогавших ему создать декоративное решение спектакля «Нора». Премьера состоялась 20 апреля 1922 г. на той же площадке театра бывш. Зон, что и премьеры спектаклей «Зори» и «Мистерия-буфф».
- 98 Имеется в виду средневековый бродячий артист (он был и актером, и акробатом, и жонглером в узком — цирковом — смысле слова, дрессировщиком, певцом, танцором, музыкантом — в общем, мастером на все руки).
- 99 Надо думать, что смысл здесь метафорический.
- 100 Речь идет об инсценировке повести Э.Т.А. Гофмана «Золотой горшок» С.М. Эйзенштейном и П.А. Аренским и о проекте постановки спектакля в Пролеткульте и Первой студии МХТ (см.: *Никитин*. С. 94–95, 99–100).
- 101 Имеется в виду спектакль, поставленный Ф.Ф. Комиссаржевским. См. реплику в воспоминаниях Эйзенштейна: «...меня натравил на театр Комиссаржевский своей «Турандот» у Незлобина (а не пакостно-паточная «Турандот» у Вахтангова)...» (Мемуары. Т. 1. С. 283).
- 102 Речь идет о тех выписках из книги Г. Фукса, которые Эйзенштейн делал в Смоленске летом 1920 г. (см.: Мнемозина–2, С. 248–253).

14

Автограф. — РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 896. Л. 28–28 об.

Текст можно отнести к лету 1922 г., когда в Пролеткульте предполагалось создание Передвижной труппы (ПЕРЕТРУ), которую должен был возглавить Эйзенштейн.

Текст примыкает к «Программе-максимум деятельности коллектива „Б–Б–Б“ (Бродячего бульварного балагана)», опубликованной Н.И. Клейманом (см.: Киноведческие записки. № 36/37. С. 32–33).

- 103 «Л.Ж.» расширяется как «левая живопись».
- 104 *Дебюро (Debureau) Жан Батист Гаспар (Ян Каспар Дворжак; 1796–1846)* — французский мим, давший оригинальную трактовку маски Пьеро.

Надо полагать, что Эйзенштейн узнал об этом актере из замечательной статьи Вл. Лачинова «Гаспар Дебюро. К истории театра Funambules» (Любовь к трем апельсинам. 1915. № 4–5–6–7. С. 129–150). Обратим внимание на то, что при дальнейших упоминаниях творчества Дебюро в последующие годы Эйзенштейн ссылался только на те источники, которые указал Лачинов (см.: Там же. С. 129). Это книги Жюля Жанена, Луи Перико, Теофиля Готье и др.

- 105 В дальнейшем Эйзенштейн сам переводит это сочетание слов как «акробатическая пантомима».

15

Автограф — РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 896. Л. 96–97. Текст написан чернилами.

Лист 97, несомненно, — продолжение листа 96. Тем не менее, бросается в глаза то, что текст на листе 96 — начало связного изложения понимания механизмов искусства с психоаналитической точки зрения, а текст на листе 97 (со слов: «Игра как наибольшее удовольствие...») — все-таки конспект (или, если угодно, план), подступ к теме, заявленной в заголовке.

Может быть, уже в момент работы над текстом Эйзенштейн почувствовал, что тот распадается на две части. Следы этого — второй заголовок: с правой стороны листа 96 Эйзенштейном под первым заголовком вписано в две строки:

«Постановление Совнаркома
Персей и проф. Фрейд».

- 106 Эйзенштейн соединяет два античных сюжета: о Гекторе и Андромахе («Илиада») и миф о Персее и Андромеде.
- 107 Насколько нам известно, это первое упоминание Эйзенштейном имени *Зигмунда Фрейда* (1856–1939). Поскольку здесь ссылка на Фрейда связана с пониманием взаимоотношений между «примитивной символикой» и «подсознательно нерушимо утвержденным принципом», то можно предположить, что речь идет о книге «Тотем и табу».
- 108 В этом месте у Эйзенштейна пропуск в тексте. По всей видимости, для нескольких имен. Может быть, Сергей Михайлович еще не ознакомился с книгой самого Фрейда, а узнал про нее из какого-то другого источника.
- 109 Надо полагать, это тот самый мальчик, о котором Эйзенштейн написал для сборника «Как я стал режиссером» (правда, там он фигурирует как «сынишка капельдинерши»): «На какой-то из репетиций я случайно взглянул на лицо мальчика, повадившегося ходить к нам в репетиционное фойе. Меня поразило, до какой степени на лице мальчика, как в зеркале, мимически отражается все, что происходит на сцене. Причем не только мимика или поступки отдельного или отдельных персонажей, но всех и вся в одновременности» (см.: Избранные произведения. Т. 1. С. 99).
- 110 *Жан д'Удин (Jean d'Udine)* — псевдоним, под которым актер, режиссер и музыкант Альбер Козане издал в 1910 г. книгу «L'Art et le Geste» — «Искусство и жест»; в 1911 г. переведена в России князем С.М. Волконским. В своих работах Эйзенштейн ссылался на нее по двум мотивам: она дала ему «понятие о синэстетике» и показала «решающую *исходную*

роль жеста для создания произведения искусства» (см.: Неравнодушная природа. Т. 1. С. 131–132, 173–174 и 177).

- 111 *Готье (Gautier) Теофиль* (1811–1872) — французский поэт, романист и критик. Эйзенштейн мог сослаться как на его роман «Капитан Фракасс», так и на «Историю театра во Франции за последние 25 лет» (последняя неоднократно цитируется в упомянутой выше статье Лачинова о Дебюро).
- 112 Речь идет о спектаклях петроградского театра «Невский фарс».
- 113 В «Режиссуре» Эйзенштейна есть ссылка на книгу Н.Н. Евреинова «Театр и эшафот» (см.: Избранные произведения. Т. 4. С. 562). Может быть, память изменила Сергею Михайловичу (книжки с таким названием пока не обнаружено), и он имел в виду альбом с газетными и журнальными вырезками, с которым его знакомил Евреинов. Среди них наверняка были и отчет о лекции Евреинова на указанную выше тему, и беседа с киевским журналистом, где можно прочесть следующее: «И когда мне говорят, что я прихожу в театр с бомбой, то я говорю: не с лавровым же венком мне приходиться в современный театр» (Зритель. 1918. № 37. С. 4).
- 114 Трудно понять, что подразумевал в этом случае Эйзенштейн.

16

Автограф. — РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 888. Л. 76–76 об.

Этот фрагмент сам Эйзенштейн считал дополнением к предыдущему.

Датировка дана автором — 19 июля. Год — 1922.

- 115 «*Пататра*» — вторая редакция пьесы В.Ф. Плетнева «Над обрывом», над которой Эйзенштейн работал летом и осенью 1922 г. *Лолла* — героиня этой пьесы, певица из кафешантана.
- 116 *Бушидо* — японский самурайский кодекс.
- 117 Вычеркнуто Э.: «— нужно быть очень наивным, чтобы только верой или невольной подачей себя иллюзии увлечься — »

17

Автограф. — РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 888. Л. 75–75 об.

Этот фрагмент принадлежит к циклу размышлений Эйзенштейна о специфике жанров — проблематике, разрабатывавшейся им летом и осенью 1922 г.

- 118 Вписано Эйзенштейном позднее синим карандашом.
- 119 Речь идет о французском миракле «Чудо Богородицы с Амисом и Амилем». Эйзенштейн в «Заметках касательно театра» относил его к группе мираклей «совсем profane» (т.е. «мирской, светской») (см.: Мнемозина–2. С. 216).
- 120 *Мацист* — непобедимый великан, персонаж фильма «Кабирия» (1914, реж. Дж. Пастроне).
- 121 Надо полагать, Эйзенштейн имел в виду мелодрамы Александра Дюма-отца (1802–1870), к колоритной фигуре которого он обращался в своих текстах неоднократно. О репетициях мелодрамы «Антони» (в связи с эффективностью как прямого, так и обратного актерского решения) он писал в «Режиссуре» (Избранные произведения. Т. 4. С. 95–96).

Следует добавить, что в 1939 г. Эйзенштейн перевел (совместно с С.А. Радзинским) пьесу Александра Дюма-отца «Ричард Дарлингтон» (М.: Искусство. Стеклографическое издание).

Автограф. — РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 897. Л. 1–2 об.

Один из самых интересных текстов Эйзенштейна — вероятно, первый опыт применения им математики к искусствоведческой проблематике.

Здесь важно отметить противоречие между формулой: геометрическая линия, описываемая уравнением, — синусоида — и рисунком: своего рода «колесом жанров».

- 122 Под «*эксцентриками*» Эйзенштейн имеет в виду «фэксовцев» (основателей Фабрики эксцентрического актера Григория Козинцова и Леонида Трауберга). Летом 1922 г. вышел сборник «Эксцентризм» со статьями Г. Козинцова, Г. Крыжицкого, Л. Трауберга и С. Юткевича. 25 сентября 1922 г. на сцене Петроградского Дворца Пролеткульта состоялась премьера первой постановки ФЭКС «Женитьба. Совершенно невероятные похождения Н.В. Гоголя». В афише спектакля его авторы были представлены так: «Машинисты спектакля Григорий Козинцов (реж-дек) и Леонид Трауберг (муз-лит)». Путь «в интерпретации интриги» указуют именно они.
- 123 *Леблан (Leblanc) Морис Мари Эмиль* (1864–1941) — французский писатель, создатель образа вора-джентльмена Арсена Люпена.
- 124 *Жанен (Janin) Жюль Габриэль* (1804–1874) — французский писатель и критик, член Французской Академии.

В автографе оставлено место для цитаты из книги «Дебюро. История театра за четыре су» (1833). Однако саму цитату Эйзенштейн так и не вписал.

- 125 В «Женитьбе» играли цирковые актеры Серж и Таурек.
- 126 *Мистингет, Мистенгет (Mistinguette)* (Жанна Буржуа) (1872–1956) — французская эстрадная певица.
- 127 *Вертинский Александр Николаевич* (1889–1957) — русский певец и актер. В его репертуар входили песни, написанные на слова А.А. Блока: «Буйный ветер играет терновником», «В голубой далекой спаленке».
- 128 В номере «Четыре черта» выступал Александр Сергеевич Александров (цирковой псевдоним — Серж).
- 129 *Фантомас* — герой криминальных романов Пьера Сувестра и Марсея Аллена. Между фэксами и Эйзенштейном шло своего рода состязание — кто первым соберет весь цикл романов о Фантомасе.
- 130 *Рокамболь* — герой романов писателя Поля Феваля (1817–1887).
- 131 Речь идет о *Доyle (Doyle) Артуре Конане* (1859–1930) — английском писателе, создателе образа детектива Шерлока Холмса.
- 132 Под названием «*Клуб гашишистов*» в 1918 г. был опубликован на русском языке сборник произведений Теофиля Готье. Рассказ, давший название сборнику, был напечатан во Франции в 1846 г.
- 133 Под «*наркоз-писателями*» Эйзенштейн, надо полагать, имеет в виду Шарля Бодлера (автора эссе «О вине и гашише», 1851) и Томаса Де Квинси. На русском языке в 1912 г. вышла книга Бодлера «Искусственный рай». Она состоит из двух частей: первая — «Поэма о гашише», вторая — «Любитель опиума». Вторая часть — развернутый анализ книги Томаса Де Квинси «Исповедь английского любителя опиума: история из жизни ученого».

Об этой книге впоследствии Эйзенштейн писал в исследовании «Пафос» (см.: Неравнодушная природа. Т. 2. С. 172–173).

19

Автограф. — РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 747. Л. 20–32.

Первые 12 страниц автографа (карандаш) как бы сброшюрованы в три тетрадки (по четыре страницы в каждой) с авторской нумерацией 1, 2, 3. К ним примыкает еще одна страница (другого формата), написанная тем же карандашом, тем же почерком, в той же манере подачи текста — подчеркивание слов, вычеркивание ненужного и т. д.

Лист 23 (по архивной нумерации) — бланк Продовольственного союза. На таких бланках Эйзенштейн писал письма матери по возвращении из Петрограда в Москву с начала октября 1922 г. Это позволяет предположительно датировать текст либо сентябрем 1922 г. (тогда он написан в Петрограде), либо октябрём того же года (Эйзенштейн уже в Москве).

Значительная часть текста (Л. 20, 21, 23–31) была процитирована Наумом Клейманом в статье «Дом, где разбивают сердца» (Киноведческие записки. № 40. С. 77–78, 79–80, 80–81), однако пропуски, неверная расшифровка отдельных мест и монтирование фрагментов текста по тематическому принципу (с нарушением авторской последовательности изложения) не дают возможности понять этот текст Эйзенштейна в полноте его содержания.

Здесь текст печатается в авторской редакции.

Это важно сделать, поскольку это первая попытка обрисовать ту концепцию театрального спектакля, которая через несколько месяцев (май 1923 г.) получила завершение в манифесте «Монтаж аттракционов».

134 *Крученых Алексей Елисеевич* (1886–1968) — русский поэт. Это единственное, насколько нам известно, упоминание имени Крученых в текстах Эйзенштейна.

135 *Ата Атом* — псевдоним петроградской поэтессы, входившей в Северную группу биокосмистов (имморталистов). Ей принадлежит поэма «Триумф насилия» (1922). Инициалы А.А., встречающиеся далее в этом тексте, относятся, надо думать, к тому же персонажу.

Эйзенштейн ссылался на нее во «Вступительном слове»: «Подход МХТ — сужение — скорее импотенция в области показывания (реж. Валя), невидение того, что нужно, и отсюда принцип. «Стилизация себя» Аты Атом! То же, но не в потемках интуиции, а научно» (Киноведческие записки. № 41. С. 62).

Как видим, режиссеру В.С. Смышляеву Эйзенштейн решительно противопоставил поэтессу, читающую свои стихи.

136 *Бехтерев Владимир Михайлович* (1857–1927) — русский психиатр и психолог, организатор Психоневрологического института. На его учение о «коллективной рефлексологии» Эйзенштейн часто ссылался в начале 1920-х гг.

Что в сознании С.М. Эйзенштейна связывало поэтессу Ату Атом и ученого В.М. Бехтерева, еще предстоит понять.

137 Скорее всего, отсылка к пьесе А.П. Чехова «Дядя Ваня», где в монологе Астрова о «деревьях» фигурируют «ели». См. в конце текста упоминание Фирса — персонажа другой чеховской пьесы. Астрова в спектакле Московского Художественного театра играл К.С. Станиславский. Думается, слова «гениальный артист» не просто риторическая фигура, а оценка именно этого актера.

- 138 *Рерих Николай Константинович* (1874–1947) — живописец, театральный художник. Несколько пренебрежительная интонация Эйзенштейна, надо полагать, относится к тому течению, с которым ассоциировалось у него имя художника: позднее он писал в черновиках воспоминаний о некоем «Жако-Саламандре»: «Яков Андреевич меня приобщает к „Миру искусства“ (Рерих etc.)...» (см.: Эйзенштейн: попытка театра. С. 137).
- 139 В этом замечании проявился интерес Эйзенштейна к взаимоотношению цвета и звука. В конце жизни в концепции хроматического монтажа это будет истолковано как высшая стадия понимания кинематографа.
- К сожалению, нам не удалось установить, на какие эксперименты и на какой источник ссылается режиссер.
- 140 Отсылка к «Балаганчику» А.А. Блока.
- 141 Впервые упоминание этого персонажа (Сальери) пушкинской маленькой трагедии встречается в письме Сергея Михайловича матери 11 мая 1919 г. (см.: Эйзенштейн: попытка театра. С. 36–37). Отношение Эйзенштейна к этому литературному герою вполне адекватно можно описать термином «реабилитация» (ср. с более поздней апологией «Бедный Сальери» // Избранные произведения. Т. 3. С. 33–34).
- 142 И. в., предшествующее вкраплению на английском языке, можно предположительно расшифровать как «императорское величество».
- 143 *Арватов Борис Игнатьевич* (1896–1940) — теоретик «производственного искусства».
- Думается, Эйзенштейн ссылается на статью Б.И. Арватова «Театр как производство»: «В настоящее время можно, однако, уже назвать и чисто театральную лабораторию бессюжетного типа; это — петроградская студия С. Радлова, опыты которого, несмотря на их несомненную зависимость от эстетики, имеют огромное симптоматическое значение» (О театре. Тверь, 1922. С. 119).
- 144 По-видимому, первое упоминание Эйзенштейном имени английского естествоиспытателя *Чарльза Роберта Дарвина* (1809–1882). Сергей Михайлович в дальнейшем неоднократно ссылался на его книгу «Выражение эмоций у человека и животных» (1872).
- 145 О намерениях Эйзенштейна при работе над проектом материального оформления пьесы Б. Шоу было рассказано в статье С. Марголина «Из цикла неосуществленных постановок. Эксцентриада. („Дом, где разбивают сердца“» (Эхо. 1923. № 7. С. 15).
- 146 Не совсем ясно, ссылка ли это на так и не написанную статью самого Эйзенштейна или упоминание рассказа Дойла «Пляшущие фигурки», где их изображения используются в качестве тайного языка.
- 147 Вероятно, Эйзенштейн не понял важности метафорического смысла задания Мейерхольда: корабль как метафора театра (см. статью: *Мейерхольд Вс., Бонди Ю.* Балаган // Любовь к трем апельсинам. 1914. № 2. С. 24–33), отсылающего как к книге Крэга «Искусство театра», так и к стихотворению Пушкина «Осень».
- 148 В заметке о кульбите (см. № 23) Эйзенштейн зачеркнул фразу: «Приковать (Дориан, Рогоносец) еще не „пустить“ колесами домой» (Л. 68 об.). Летом 1922 г. фильм В.Э. Мейерхольда «Портрет Дориана Грея» демонстрировался во Второй студии МХТ (см.: *Нокс Г.* «Портрет Дориана Грея» // Эрмитаж. 1922. № 9. 11–16 июля. С. 16). Эйзенштейн мог его видеть. В любом случае это позволяет определить нижнюю хронологическую границу написания текста — не ранее июня 1922 г.

- 149 Эпатажная фраза: «Обложка Пинкертонна нам дороже измышлений Пикассо!!!» — принадлежит Сергею Юткевичу — см. его статью «Эксцентризизм — живопись — реклама» в сб. «Эксцентризизм» (пагинация в этом издании отсутствует). Козинцову же принадлежит другая — еще более эпатажная фраза: «Зад Шарло нам дороже рук Элеоноры Дузе!» (Там же). Шарло — французское наименование персонажа фильмов Чаплина, в англоязычной версии — Чарли.

20

Автограф. — РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 747. Л. 33.

- 150 Ант[ичность], Рен[ессанс].
- 151 В той же единице хранения в фонде Эйзенштейна сохранился датированный листок (написанный, надо полагать, позднее):
- «Наверняка игра на рефлекс. С. д. публика с заранее известным кругом сочетат[ельных] рефлексов —
- с. д. публика классовая —
- театр по существу своему мыслим *лишь классовым*
- 3/ХП–23» (Л. 34).
- «С. д.» расшифровывается, можно предположить, как «следовательно».

21

Автограф. — РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 896, Л. 165.

Надо полагать, один из ранних вариантов плана статьи о «театре аттракционов», в котором прослеживается зависимость от мейерхольдовской версии биомеханики.

- 152 Вариант мейерхольдовской формулы лицедейства $N=A_1+A_2$. Была прокомментирована им в рецензии на книгу Александра Таирова «Записки режиссера» (см.: Мейерхольд–1968. Т. 2. С. 37).
- 153 Слева от строки «Ракурс поза» на полях записаны 3 строки: «Выразит./ чего надо тела / голос — », а после строки «Правильное звучание. Словодвижение» вертикально написаны 2 строки: «положение — / существуй».
- 154 Можно предположить, что имеются в виду натуралистический, условный и новый театр, закономерности которого только складываются.
- 155 Речь идет о биомеханике.

22

Автограф. — РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 888. Л. 67.

- 156 *Фореггер Николай Михайлович* (1892–1939) — режиссер, балетмейстер. «Трюк» — центральное положение его статьи «Пьеса. Сюжет. Трюк» (Зрелища. 1922. № 7. С. 10–11).
- Позднее, в манифесте «Монтаж аттракционов» Эйзенштейн трансформировал основные положения статьи Фореггера вокруг своего термина — «аттракцион» (см. нашу статью «Гротеск и аттракцион» // Эйзенштейн: попытка театра. С. 165–166).
- 157 Речь идет о попытке К.С. Станиславского при постановке пьесы Л.Н. Толстого «Власть тьмы» использовать в качестве актрисы (сначала на роль Матрены, потом в эпизоде) крестьянку из Тульской губернии. От этого пришлось отказаться из-за несовместимости реального человека из жизни и актеров, играющих роли, учитывая законы искусства.

23

Автограф. — РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 888. Л. 68–68 об.

24

Автограф. — РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 888. Л. 69–69 об.

- 158 «Хорошее отношение к лошадям» — буффонада В.З. Масса, поставленная Н.М. Форегером. С.И. Юткевич и С.М. Эйзенштейн делали для спектакля декорации и костюмы. Премьера состоялась 31 декабря 1921 г. в Доме печати.

25

Автограф. — РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 888. Л. 126–126 об.

Фрагмент интересен тем, что некоторые фразы буквально повторены в «Монтаже аттракционов».

- 159 В записи Эйзенштейном лекции Мейерхольда, прочитанной 16 мая 1922 г., это звучит так: «Произведение искусства есть один из видов насилия» (см.: Эйзенштейн о Мейерхольде. С. 109).

26

Автограф. — РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 888. Л. 79.

Этот короткий текст — план обоснования педагогических программ двух курсов: «Конструкция материалов спектакля» и «Технология материалов театра», которые публикуются следом.

Датировать эти три документа следует концом 1922 — началом 1923 г.

- 160 В математике это — знак подобия.

27

Автограф. — РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 888. Л. 109–109 об.

- 161 Позднее, в 1930-е гг., Эйзенштейн изложил проблему записи мизансцены во времени («метод четырехмерного графика») в «Режиссуре» (см.: Избранные произведения. Т. 4. С. 408–420).
- 162 *Концентры* — геом. круги различной величины, но с общим центром. На концентры подразделялись учебные предметы в ГВЫРМ, где учился Эйзенштейн.

28

Автограф. — РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 888. Л. 100–102.

- 163 Это слово выступает здесь, надо полагать, как метафора физической культуры и спорта как своего рода театра — «теофизкульт».
- 164 Думается, что речь здесь идет о неспособности воспринимающего произведение искусства в силу своего развития добиться его полного понимания. Напомним, что выше Эйзенштейн утверждал: «...воздействовать, т. е., конечно, [в первую очередь] *воприниматься* может только (Кант) отвечающее в основу заложенному...» Шопенгауэр описывает это следующей метафорой: «...моряк может погрузить свой лот лишь на такую глубину, которая соответствует длине его» (См.: Мейерхольд–1968. Ч. 1. С. 115–116).
- 165 Слова «фикция» и «подъем духа» (два последних взяты Эйзенштейном в кавычки) не оставляют сомнений, что имеется в виду одно из произведений Готье, посвященное гашишу. Поскольку фамилия писателя дана латиницей, то можно предположить, что это произведение, еще не переведенное к тому времени на русский язык. Вероятно, это «рецензия» из газеты «Ля Пресс» под названием «Гашиш», предваряемая следующими строками: «На этой неделе театральная жизнь выдалась, как видите, скудной — одна мелодрама едва ли в

- пяти актах и водевиль в простейшем своем выражении; это мало. По причине отсутствия спектаклей мы решили дать самим себе представление, не выходя из комнаты, в уголке дивана» (цит. по кн.: Искусственный рай. Клуб любителей гашиша. М., 1997. С. 354).
- 166 Имеется в виду статья А. Жаннере «Музыка и Машина» (Вещь. 1922. № 1–2. С. 27; журнал вышел в Берлине в марте-апреле 1922 г. под редакцией Эль Лисицкого и Ильи Эренбурга).
- 167 Речь идет о трюке из спектакля «На всякого мудреца довольно простоты», когда В.Д. Янукова без страховки влезала на многометровый перш, удерживаемый А.П. Антоновым. Работа над спектаклем началась осенью 1922 г. Премьера — 8 мая 1923 г.
- 168 Имеется в виду нетрадиционная трактовка Н.Н. Евреиновым аристотелевского термина «катарсис» в книге «Театр для себя» (см.: *Евреинов Николай*. Демон театральности. М.; СПб., 2002. С. 148).
- 169 Речь здесь, надо думать, идет не о Старинном театре — проекте Н.В. Дризена и Н.Н. Евреинова, осуществленном в Петербурге (сезон 1907/1908 и сезон 1911/1912), а об античном театре — книгу Г.К. Лукомского «Античные театры и традиции в истории эволюции театрального здания» Эйзенштейн называл «Старинные театры» (см.: Эйзенштейн: попытка театра. С. 103).

29

Автограф. — РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 888. Л. 108 об.

Симптоматичная запись о разном понимании «реальности» создателем спектакля левого театра и зрителем. Эта проблема не будет отменена и с уходом Эйзенштейна из театра и кино.

- 170 В качестве «реального делания» в спектакль «На всякого мудреца довольно простоты» были введены цирковые номера, в частности — переход Голутвина, которого исполнял будущий кинорежиссер Г. В. Александров (тогда еще Мормоненко, на афише значившийся как Мормонэнко), по наклонной проволоке из зрительного зала на балкон без страховки. О причинах падения его с высоты на одном из спектаклей Эйзенштейн писал в дневнике (см.: Мнемозина–2. С. 255–256).

Приложение

1

Автограф. — РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 842. Л. 1–2.

Текст не датирован. Время его написания легко установить: либо это осень 1932 г. — десять лет, как в словаре режиссера появилось слово «аттракцион» в качестве единицы воздействия на театрального зрителя; либо это весна 1933 г. — десятилетие манифеста «Монтаж аттракционов».

Как часто бывает у Эйзенштейна, он обрывает текст, едва начав его.

- 171 Если следовать указанию Эйзенштейна, то надо привести конец абзаца (правда, второго) из второй главки «Монтаж аттракционов» его знаменитого манифеста под тем же названием: «Орудие обработки — все составные части театрального аппарата (говорок Остужева не более цвета трико примадонны, удар в литавры столько же, сколько и монолог Отелло, сверчок на печи не менее залпа под местами для зрителей), во всей своей разнородности приведенные к одной единице — их наличие узаконивающей — к их аттракционности» (см.: Избранные произведения. Т. 2. С. 270).

Следующий абзац — третий — давал определение «аттракциона».

По всей видимости, для Эйзенштейна стало со временем важнее понять сам механизм «аттракционности», то есть воздействия «составных частей театрального аппарата» (или кинематографа) на зрителя, чем донельзя идеологизированное определение «аттракциона».

- 172 *Флогистон* (от *греч.* — зажженный) — в представлении химиков XVIII в. начало горючести, содержащееся во всех веществах, способных гореть с выделением пламени.
- 173 О неудачном решении А.П. Довженко эпизода с «голой бабой» в фильме «Земля» (1930) Эйзенштейн писал неоднократно.

2

Автограф. — РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1009. Л. 1–10.

Не удалось установить, состоялось ли выступление Эйзенштейна в ВТО. В любом случае этот текст интересен как сжатый автобиографический очерк и показателен как пример «отретушированного» прошлого.

- 174 Эйзенштейн в воспоминаниях сильно мистифицировал свое участие в спектакле «Мексиканец» (редакция 1921 г.). Он был одним из соавторов инсценировки рассказа Дж. Лондона и художником спектакля (совместно с Л. Никитиным). По его эскизам изготовили костюмы. Он занимался с актерами театра в студии. Однако не принимал участия ни в одной репетиции спектакля. На афишах и театральных программках стояло имя одного режиссера — В.С. Смышляева.

Следует добавить, что самостоятельная постановка Эйзенштейном «Мексиканца» (осень 1923 г.) успеха не имела. Им была предпринята еще одна попытка поставить рассказ Лондона (весна 1924 г.), но сведений о показе этой версии не обнаружено.

- 175 Имеется в виду спектакль «Слышишь, Москва?! по пьесе С.М. Третьякова (преьера — 7 ноября 1923 г.).
- 176 Первые три показа спектакля «Противогазы» по пьесе С.М. Третьякова состоялись на Московском газовом заводе (первый — 29 февраля 1924 г.). На представление попадали по особым пропускам для журналистов и театральных деятелей. Позднее спектакль был перенесен на сцену, но никакого успеха не имел и после трех или четырех показов был снят с репертуара.
- 177 *Фундус* — сборные элементы кинодекораций. Здесь слово употребляется в переносном смысле.
- 178 «*Горбодук, или Трагедия о Феррексе и Поррексе*» — первая английская трагедия, написанная Томасом Нортонем (1532–1584) (1–3 акты) и Томасом Секвиллом (1536–1608) (4 и 5 акты). Сыграна в 1561 г. (опубликована в 1565 г.). В основу трагедии положен сюжет из «Истории королей Британии» Гальфрида (Джефри) Монмутского, где изложена и история короля Лира. Король Горбодук делит свое государство между сыновьями Феррексом и Поррексом. В результате начинается кровавая междоусобица, в которой все гибнут.
- 179 Речь идет о сцене из «Короля Лира» Шекспира. Впервые к этой трагедии Эйзенштейн обратился еще в Великих Луках (см.: Мнемозина–2. С. 245–246).
- 180 Если говорить об отечественных изданиях, то миниатюра Фуке воспроизведена в книге А.А. Гвоздева и Адр. Пиотровского «История Европейского театра. Античный театр. Театр эпохи феодализма» (М.–Л., 1931. С. 465 — иллюстрация. С. 481–483 — описание).

- 181 Театральный жанр, в основу которого положено крайне натуралистическое изображение различных насильственных действий, преступлений, злодейств и т. д. Наименование жанра происходит от названия парижского театра Grand Guignol (1899–1960).
- 182 Речь идет об эпизоде, когда озверевший казак нагайкой выбивает глаз у учительницы. См. литературно-монтажную запись фильма в кн.: «Броненосец „Потемкин“» (Серия «Шедевры советского кино»). М., 1969. Часть 4. Одесская лестница. Кадр № 219.
- 183 Имеется в виду эпизод с маленьким Абой, труп которого топчут бегущие в панике люди. См. там же. Кадр № 104.
- Следует добавить, что мотив гибели ребенка входит в творчество Эйзенштейна, начиная с первого же фильма «Стачка»: там в эпизоде разгрома стачки казаки, врываясь в дома, сбрасывают младенцев с самых высоких этажей в колодезь двора.
- 184 Кинохроника Гамбургского восстания предваряла спектакль «Слышишь, Москва?!», то есть выполняла функции пролога (интерлюдия — небольшая пьеса в английском средневековом театре).
- 185 Поскольку рабочие готовились к восстанию, то они должны были пронести к замку, где давалось представление, оружие. Когда полиция остановила их, то Курт, их вожак, объясняя, что заряды холостые, предлагал своим друзьям стрелять в него и, смертельно раненный, изображал пьяного.
- 186 Эпизод восстания в спектакле кончался тем, что над средневековым замком разворачивался портрет Ленина. «Сего дня» надо понимать не как сдвиг во времени — действие разворачивалось в современности, а как перенесение атрибутов русской революции в Германию.
- 187 Не удалось разобрать одну строку текста Эйзенштейна.
- 188 Речь идет о направлении в языкознании, которое разрабатывал Николай Яковлевич Марр (1864/65–1934). См. воспоминания Эйзенштейна о нем в кн.: Монтаж. М., 2000. С. 363–365 (а также: Метод. Т. 1. С. 88–89, 136).
- 189 Концепция кинематографа, впервые изложенная Эйзенштейном в статье «И.А. 28» (интеллектуальный аттракцион) и развитая в статьях конца 1920-х гг.
- 190 «Хромофонный» — цветозвуковой.
- К концу 1930-х гг. Эйзенштейн пришел к следующему заключению: «Проблема решения вопроса звукозрительного монтажа есть проблема... цвета в кино» (Монтаж. С. 379). Ему удалось глубоко осмыслить проблему «хромофонии», работая над «цветовым» эпизодом второй серии картины «Иван Грозный».
- 191 Слова «в центр театра» следует понимать метафорически. В спектакле «Мексиканец» боксерский поединок проходил все-таки на сцене.
- 192 В своих воспоминаниях среди ярких впечатлений жизни Эйзенштейн упоминает и бой между Примо Карнерой и Максом Шмеллингом (см.: Мемуары. Т. 1. С. 379). О договорном матче в Америке режиссер узнал, надо думать, из газет.
- 193 Эйзенштейн резюмировал свои соображения о цирке в главке «Мистерия цирка. Структура как сюжет» (Метод. Т. 1. С. 431–439).
- 194 Эйзенштейн писал об этом подробно в статье «Средняя из трех» (см.: Избранные произведения. Т. 5. С. 61–64).
- 195 Формально (если говорить только о хронологии) Эйзенштейн констатирует, что спектакль «Мексиканец» (напомним, премьера состоялась 10 марта 1921 г.; первоначальная работа

над замыслом относится к поздней осени 1920 г.) предшествует деятельности Фабрики эксцентрического актера. Однако, если сравнить «Мексиканца» и «Женитьбу», то на фоне радикализма фэксовцев решения Эйзенштейна выглядят как робкий академизм.

Видимо, и сам Сергей Михайлович понимал остроту ситуации. Не случайно, что после пребывания в Петрограде (лето-осень 1922 г.), вернувшись в Москву, он отказался от осуществления в Мастерской Фореггера постановки «Подвязки Коломбины».

- 196 Конечно, в описании спектакля «Женитьба» в театре Колумба Ильфом и Петровым можно найти много параллелей со спектаклем «Мудрец», но не меньшее количество параллелей обнаруживается и с театром Мейерхольда и спектаклем «Ревизор», с самой фигурой Мейерхольда, да и с другими левыми театрами и спектаклями. Замысел писателей был все-таки более амбициозен — спародировать эстетику левого новаторства.
- 197 Здесь речь идет о разном понимании реального и условного в искусстве Чеховым и актерами МХТ (см.: Мейерхольд—1968. Ч. 1. С. 120).
- 198 Имеются в виду работы Пабло Пикассо раннего кубистического периода.
- 199 С понятием «физиологической ошутимости» Эйзенштейн связывал в 1929 г. концепцию «обертонного монтажа» (см. статью «Четвертое измерение в кино» // Избранные произведения. Т. 2. С. 45–59.).
- 200 Эйзенштейн ссылается на свою статью «За кадром» (1929), где характеризует монтаж «конфликтом двух рядом стоящих кусков», в результате чего «от столкновения двух данностей возникает мысль» (Там же. С. 290).
- 201 *Сапунов Николай Николаевич* (1880–1912) — художник. Оформлял спектакль «Принцесса Турандот» в постановке Ф.Ф. Комиссаржевского (Театр Незлобина, 1910). Эйзенштейн видел этот спектакль во время гастролей театра в Риге. В своих текстах он называет различные даты этого события.
- 202 В 1934 г. Эйзенштейн так формулирует взаимоотношения пьес Островского и Мольера: «Финал с условным обличительным речитативом, тирадами и посрамлением злодея казался концом оптимистически взятого „Тартюфа“» (См.: Эйзенштейн о Мейерхольде. С. 204).
- 203 Слово «петрушка» Эйзенштейн использует здесь, скорее всего, самоиронично, в значении «человек, ведущий себя как шут». После инфаркта, перенесенного в феврале 1946 г., он в своих рукописях время от времени фиксирует сбои в работе сердца.
- 204 Имеются в виду пьесы испанского писателя Мигуэля де Сервантеса Сааведра. В июне 1919 г. режиссер просил мать купить ему три пьесы: «Два болтуна», «Саламанкская пещера», «Ревнивый старик» (см.: Эйзенштейн: попытка театра. С. 41). В его архиве сохранились эскизы декораций и костюмов к пьесе «Два болтуна» (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 709.).
- 205 О какой пьесе идет речь, выяснить не удалось. Название «Без вина» в текстах Эйзенштейна, относящихся к 1920-м гг., не встречается.
- 206 Имеется в виду брошюра «Амплуа актера» (авторы Вс. Мейерхольд, В. Бобутов, И. Аксенов; издана ГВЫРМ в 1922 г.).
- 207 О том, что в первом постановочном плане он «итальянизировал» пьесу Островского, сводя ее персонажей к маскам «итальянской комедии», Эйзенштейн писал в 1934 г. (см.: Эйзенштейн о Мейерхольде. С. 204–205).

- 208 О «модернизации образов» пьесы Островского Эйзенштейн писал в статье «Моя первая фильма» (Советский экран. 1928. № 50. С. 10). *Жоффр Жозеф* (1852–1931) — французский маршал, главнокомандующий французской армией в Первую мировую войну.
- 209 *Милюков Павел Николаевич* (1859–1943) — один из организаторов и лидер партии кадетов, министр иностранных дел во Временном правительстве.
- 210 В сборнике «Как я стал режиссером» Эйзенштейн писал: «Так родится термин «монтаж аттракционов». Если бы я больше знал о Павлове в то время, я назвал бы теорию монтажа аттракционов „теорией художественных раздражителей“» (см.: Избранные произведения. Т. 1. С. 104).
- Судя по упоминанию «рефлексологии», режиссер не забыл, что источником его теории «художественных раздражителей» была «Коллективная рефлексология» В.М. Бехтерева.
- 211 Имеется в виду «Дневник Глумова», позднее демонстрировавшийся в кинотеатрах в составе «Весенней киноправды» как «Весенние улыбки Пролеткульта».
- 212 По всей видимости, мысль Эйзенштейна заключается в том, что после «Потемкина» критикам стал ясен метод, заложенный еще в «Стачке».
- 213 Речь идет о *Сергее Михайловиче Третьякове* (1892–1939). Его роль в работе над переделкой эпизода сценария «1905 год» в фильм «Броненосец „Потемкин“» до сих пор не исследована. Ему приписывают титры фильма. Между тем, нельзя не заметить бросающегося в глаза структурного сходства драматургической основы фильма и пьесы С.М. Третьякова «Рычи, Китай!». Как раз в момент остановки работы над грандиозным проектом хроники 1905 г. и продолжением работы над эпизодом из этого сценария к юбилейному заседанию в Большом театре Третьяков несколько недель провел в Одессе как главный редактор Первой Госкинофабрики, ответственный за юбилейный кинопроект. Интересно, что до съемок «Стачки» (весна 1924 г.) Эйзенштейн в Театре Пролеткульта репетировал пьесу Третьякова «Канонерка „Кокчефер“» (своего рода эскиз «Рычи, Китай!»).
- Все это заставляет предположить, что вклад Третьякова в переработку эпизода сценария «1905 год» в фильм «Броненосец „Потемкин“» был значительнее, чем принято считать.
- 214 Имеется в виду манифест «*Монтаж аттракционов*», появившийся в журнале, возглавляемом В.В. Маяковским (Леф. 1923. № 3. С. 269–273). Из этого манифеста выросла концепция «монтажа киноаттракционов», послужившая основой метода создания фильма «Стачка» (и отчасти «Броненосца „Потемкин“»).

«МНЕ БЫЛО ЗАВИДНО, ЧТО ЛЮДИ МОГУТ СМЕЯТЬСЯ»

Письма С.М. Михоэлса и С.Э. Радлова
(1929–1934)

*Публикация, вступительная статья и комментарии
В.В. Иванова*

Невозвращение А.М. Грановского, создателя ГОСЕТ и на протяжении десяти лет бессменного главного режиссера, в Москву после европейских гастролей (1928) переживалось С.М. Михоэлсом как катастрофа. Вынужденный возглавить труппу, он настойчиво искал человека, способного хоть в какой-то мере заполнить режиссерскую вакансию. Не обнаружив такого в еврейской театральной среде, он обратился к русской режиссуре. С утратой лидера ГОСЕТ оказался в положении «Габимы», которая, на протяжении всех московских сезонов не сумев выдвинуть собственного режиссера, пользовалась приглашенными талантами — Е.Б. Вахтангов, Б.И. Вершилов, В.А. Мчеделов...

Участие в жизни ГОСЕТ Ф.Н. Каверина, с видимым успехом поставившего пьесу И. Добрушина «Суд идет» (1929), осталось эпизодическим. Тогда выбор Михоэлса остановился на Сергее Радлове, хотя внешние обстоятельства и не благоприятствовали такому сотрудничеству. Ведь в это время Радлов возглавлял в Ленинграде Молодой театр (затем — Студия п/р. С. Радлова), а с 1931 г. был еще и художественным руководителем Ленинградского театра оперы и балета (бывш. Мариинский), преподавал в Институте сценического искусства.

Тем не менее, на протяжении двух лет ГОСЕТ показал три спектакля в постановке Радлова: «Глухой» Д. Бергельсона (15 января 1930 г.), «Нит дайгет!» П. Маркиша (март 1931 г.), «4 дня» М. Даниэля (7 ноября 1931 г.).

Но кульминация этого сотрудничества прилась на «Короля Лира», ставшего одним из главных художественных событий в отечественном театре 1930-х гг. Лир Соломона Михоэлса входил в трагедию своевольным и скептическим стариком, уверенным в своем избрничестве и особых прерогативах, а в степи — в безумии лаял по-собачьи. Жестом-лейтмотивом стало движение ладоней, снимающих с глаз пелену ложных представлений. Трагическое узнавание жизни, освобождение от власти отвлеченных и бесчеловечных идей стало сутью образа. Среди восторженных почитателей оказался и великий реформатор сцены Гордон Крэг. По свидетельству очевидца, он «взволнованно все повторял: „Это изумительно, это необычно, чудесно, прекрасно, прекрасно, прекрасно...“ Он стоял завороченный, он был покорен. Он восторгался игрой актеров, он восторгался декорациями

Тыслера и много раз повторял, что это настоящий, подлинный Шекспир, более истинный, чем в самой Англии. И каждый раз, когда в театре шел „Лир“, Крэг непременно бывал на этом спектакле. Таким образом, он видел его четыре–пять раз»¹.

Однако спектакль возникал мучительно. Несколько раз складывалась ситуация, когда режиссер Сергей Радлов был готов отказаться от продолжения работы.

Идея сыграть Лира сгустилась из личных трагических переживаний артиста. 4 августа 1932 г. в возрасте 32 лет умерла жена Михоэлса — Сара Львовна Кантор. В последние годы семейная жизнь перестала быть безоблачной. Михоэлса увлекла страстная любовь к актрисе театра Евгении Максимовне Левитас, которая в ночь с 29 на 30 декабря того же года умерла от инфаркта. Нельзя сказать, что Михоэлс был набожным евреем, но, воспитанный в патриархальной религиозной традиции, он с верой отцов никогда не порывал. Можно предположить, что потерю близких людей, последовавшую с такой катастрофической скоростью, Михоэлс переживал в категориях вины и возмездия, греха и воздаяния. Позже он вспоминал: «Выходить на сцену и играть свои старые роли стало для меня невыносимым. В этих ролях были комедийные эпизоды, смешившие весь зрительный зал. Мне же этот смех казался чуждым. Мне было завидно, что люди могут смеяться. Я сам был тогда внутренне лишен этой возможности. Я твердо решил уйти из театра»². Удерживала лишь возможность сыграть шекспировскую трагедию, которая воспринималась «во многом сродни библейским легендам»³. Лир виделся Михоэлсу не просто великой ролью мирового репертуара, о которой мечтают многие, а экзистенциальным спасением от душевного хаоса.

Задумав Лира, артист не сразу обратился к Радлову, с которым связывал общий творческий опыт. Даже несмотря на то, что Радлов уже утвердил себя как мастер шекспировского спектакля и к этому времени поставил «Виндзорских проказниц» (Театр народной комедии, 1920) и «Отелло» сначала с Ю. Юрьевым в главной роли (1927, бывш. Александринский театр), а затем с молодыми актерами (1932, Молодой театр). Тем не менее, Михоэлс сначала обратился к Н.О. Волконскому, режиссеру Малого театра, а затем к Эрвину Пискатору, известному немецкому режиссеру, представителю «левого искусства». Но разница в подходе к шекспировской трагедии оказалась непреодолимой. Сохранились театральные предания о том, что репетиции «Короля Лира» вел Лесь Курбас, вскоре репрессированный. Но никаких документальных подтверждений выявить не удалось. Если доля правды в этих апокрифах и сохранилась, то, скорее всего, состоялись только беседы о замысле.

Итак, Михоэлс вернулся к Сергею Радлову, но и здесь сказались глубокие идейные расхождения. Более чем когда-либо актер чувствовал себя не «исполнителем», но сотворцом роли. Репетиции начались осенью 1933 г., но шли медленно, с перебоями. Режиссер, крайне загруженный основной работой в Ленинграде, появлялся в Москве нерегулярно. По его режиссерским заданиям, «разминочные» репетиции вела помощница — М.И. Сизова.

Шекспир в тридцатые годы — это больше, чем Шекспир, это символ веры советского театра. Его пьесы ставят К.С. Станиславский, А.Я. Таиров, Ф.Н. Каверин, А.Д. Попов, Н.П. Акимов, Н.П. Охлопков, С.Э. Радлов. Играли великие актеры

А.А. Остужев, Л.М. Леонидов, А. Хорава, А. Васадзе, В.В. Тхапсаев, Ц.Л. Мансурова, Р.Н. Симонов, В.П. Марецкая, Н.Д. Мордвинов, Л.И. Добржанская и многие другие.

В начале октября 1933 г. газета «Советское искусство» анонсирует статью Соломона Михоэлса о работе над «Королем Лиром». 8 октября того же года выходит номер «Советского искусства», целиком посвященный теме «Шекспир и советский театр», обещанная статья Михоэлса в нем отсутствует. 1 декабря Комакадемия и редакция газеты проводят диспут на тему «Шекспир и советской театр». В отчете о дискуссии сообщалось: «Еще об одной интересной экспозиции шекспировской пьесы — „Короля Лира“ в ГОСЕТе — красочно и увлекательно рассказал С.М. Михоэлс, утверждая, что Шекспир, бродячий комедиант эпохи чумы, наскоро писавший свои пьесы, поставлен у нас *на ходули*, что Шекспира надо заново перевести, снять всю наслоившуюся и *несвойственную* оригиналу напыщенность и витиеватость. Тогда можно будет ощутить его большую реальность, воочию увидеть, что Шекспир как драматург одной из эпох *раскрытия нового человека с новыми страстями* по целому ряду ощущений нам сродни»⁴. О.С. Литовский, в ту пору заместитель главного редактора «Советского искусства», по обычной газетной практике присылает своего сотрудника, чтобы записать размышления Михоэлса. Текст был опубликован 5 февраля 1934 г. в виде авторской статьи артиста под хлестким названием «Разоблаченный Лир». Несомненно как то, что заголовок принадлежит журналисту, так и то, что основание для него дали сами размышления Михоэлса. Сергей Радлов прочел статью как экспликацию и увидел в ней покушение на свои режиссерские прерогативы. Его письмо с решением отказаться от участия в работе над спектаклем не сохранилось. Фрагмент был процитирован Михоэлсом в более поздней статье «Моя работа над „Королем Лиром“ Шекспира» (1936): «Чувствую, что мы расходимся настолько глубоко и ты выступаешь настолько самостоятельно, что мне не придется, очевидно, работать»⁵.

К столь решительным выводам толкало различие концептуальных подходов. Для Радлова Шекспир — оптимист и реалист. Для Михоэлса — с теми или иными оговорками — пессимист и символист.

Мнения историков по поводу этой дискуссии разошлись. Биографы Михоэлса были склонны приписывать успех целиком артисту и его концепции⁶. Исследователи творчества Радлова утверждали противоположное: победила концепция режиссера⁷. В действительности же победило искусство. Из столкновений различных концепций, за каждой из которых стояла своя относительная правда, рождалась абсолютная правда трагического искусства, преодолевающего антиномию оптимизма и пессимизма.

К сожалению, письма Михоэлса и Радлова не складываются в переписку. Они существуют разрозненно. Вопросы часто остаются без ответа, а ответы — без вопросов. Значительная часть писем не сохранилась.

Письма С.М. Михоэлса публикуются по автографу, хранящемуся в архиве С.Э. Радлова (РО РНБ. Ф. Оп.1. Ед. хр. 446. Л. 18–29). Были опубликованы В.Б. Левитиной (Континент. 1991. № 68. С. 264–268). Письма С.Э. Радлова публикуются по ав-

тографам, хранящимся в архиве С.М. Михоэlsa (РГАЛИ. Ф. 2693. Оп. 1. Ед. хр. 129). В качестве приложения публикуется текст «Разоблаченный Лир. Мысли об образе шекспировского героя», вышедший за подписью С.М. Михоэlsa.

1

9 августа 1929 г.

Бердичев

Глубокоуважаемый Сергей Эрнестович,

Долгое мое молчание объяснялось тем, что я ждал получения заказанного перевода пьесы, о которой Вам говорил. Сегодня, однако, выяснилось, что наш Худсовет внес ряд исправлений, и пьеса должна, таким образом, быть переделана автором. Дело, следовательно, затянется, и я решил больше не дожидаться и написать Вам.

Хочется знать, каково Ваше мнение о «Гирше Леккерте»⁸. Быть может, она, при условии тех исправлений, на которые Вы укажете, все же подойдет для Вашей работы у нас.

Так хочется, чтобы Вы с нами связались в хорошей работе.

Буду Вам очень благодарен, если напишете мне по адресу — Бердичев, Городской театр — гастролы ГОСЕТа. Мне.

Не откажите сообщить:

- 1) Ваше мнение о пьесе;
- 2) когда считаете целесообразным мой приезд к Вам для переговоров;
- 3) не можете ли Вы назвать нам ту пьесу, которую захотели бы у нас поставить.

Заранее благодарен. Жду с нетерпением Вашего ответа.

Примите выражение моего глубочайшего к Вам уважения.

Готовый к услугам

С. Михоэлс

2

9 февраля 1930 г.

Ленинград

Дорогой Соломон Михайлович,

Обстоятельства моей жизни складываются так, что не дают мне повода выехать в Москву, а держат здесь. Думаю все же вырваться дней через 8–9. Очень скучаю без Вас, без Вашего театра, без «Глухого». Эти два месяца стоят в моей памяти как лучшие дни творческого напряжения и морального отдыха.

С радостью и большим удовлетворением прочел рецензии в «Известиях», «Рабочем и Искусстве»⁹ и «Moskauer Rundschau» (видели ли Вы этот журнал?)¹⁰ Было ли что-нибудь в «Эмесе»¹¹?

Как только выяснится перспектива моего выезда в Москву, напишу Вам и в театр.

Как идет у Вас работа над новой пьесой? Как играет в «Глухом» второй состав? Все это, как и все, что касается Вашего театра, меня трогает и интересует как родное.

До свиданья, Соломон Михайлович, низко кланяюсь Вам, Вашей супруге и всему театру. Анна Дмитриевна ¹² просит передать Вам самый горячий свой привет.

Ваш С. Радлов

3

20 августа 1930 г.

Ленинград,

ул. Чайковского, д. 16, кв. 7

Дорогой Соломон Михайлович,

Вчера получил присланную Вами пьесу, прочел ее и спешу ответить.

Отвлеченно говоря, «Хлеб» — не плохая пьеса (хотя и очень узко берущая деревенскую политику партии) и Киришон, вероятно, самый способный в группе драматургов — Билль-Белоцерковский, Ромашов, Глебов ¹³ и т. д.

Но серьезнейшие опасения возникают при мысли, чтобы ставил ее я и у Вас в ГОСЕТе.

Прежде всего, я родился на Васильевском острове г. Петербурга, самого не русского из всех российских городов. За всю мою жизнь с русской деревней никогда не соприкасался, проводя летние месяцы то на Кавказе, то в Финляндии. Никогда в моей жизни не приходилось мне вступать в личные взаимоотношения ни с русским помещиком, ни с русским крестьянином. Да и по личным моим способностям я менее всего бытовик. Вот почему за все 12 лет моей работы я брал революционные темы Германии, Чехии, Америки, Японии и во всяком случае чувствую себя более приспособленным к трактовке урбанистических индустриальных, чем пейзажно-деревенских пьес. Я убежден, что целый ряд московских режиссеров оказался бы лучше меня в постановке «Хлеба».

Я не могу не поделиться с Вами и другими соображениями, дорогой Соломон Михайлович, хотя они относятся и не так прямо ко мне и даже могут быть восприняты как попытка вмешательства во внутренние дела ГОСЕТа. Но Вы же знаете, что мне интересы этого театра так бесконечно близки и дороги, что я не могу не поделиться с Вами моими сомнениями и страхами.

Мне кажется, что, взявшись за постановку «Хлеба», Московский ГОСЕТ совершит тягчайшую ошибку. Первым и непосредственным результатом этого выбора было бы теснейшее замыкание в исключительно еврейского зрителя в Москве. Потому что всякий, говорящий по-русски, предпочтет эту пьесу смотреть не в переводе. Но и более того. Мелодика интонаций, логика песенных напевов так крепко ассоциируются с русскими словами, что актеры ГОСЕТа будут в этом соревновании поставлены в очень невыгодные условия.

Кроме того, мне кажется, здесь будут нарушены те великие принципы, которые были провозглашены по поводу I Олимпиады ¹⁴. Лозунг Сталина о развитии культур национальных по форме и интернациональных по содержанию ¹⁵ будет здесь резко и тягостно искажен. В хоре московских театров ГОСЕТ ведет свой голос, который не должен безлично расплываться среди остальных.

«Хлеб» потянет за собой интеграцию, сведение к общемосковскому трафарету, приближение к стилю Театра МГСПС и т. д.

Чем больше дифференциация формы, тем более мощно должно звучать общее содержание.

В интернациональное море должны вливаться национальные реки. Интернациональность — это наше будущее, наша национальная принадлежность — наше прошедшее. Сегодняшний день — это борьба нашего будущего с нашим прошедшим. Не считаться с нашим прошлым значит верхоглядно смазывать трудности борьбы за будущее.

Все это менее всего должно обозначать, что я считаю единственной областью ГОСЕТа, так сказать, «местечковые» темы, хотя конечно свой «озетовский»¹⁶ «Хлеб» лучше этого «Хлеба». Напротив я убежден, что любая пьеса классического или современного западного репертуара, несомненно, будет сыграна ГОСЕТом по-госетовски, т. е. интернациональная мысль будет вскрыта национальным ключом. Больше того, если бы постоянное местопребывание ГОСЕТа было на Украине, Белоруссии, Кавказе, везде попытка играть «Хлеб» была бы менее тяжелой, менее aussichtslos¹⁷, чем в Москве.

Если же постановка «Хлеба» решена окончательно и мои рассуждения запоздалы, я очень прошу Вас подумать, нельзя ли переменить очередь постановщиков, так чтоб меня отставить немного подальше, тем более что и для здоровья моего это было бы, пожалуй, неплохо. Я только начинаю выбираться из очень тягучего воспаления легких и не знаю, когда могли бы начаться мои поездки в Москву.

Буду Вам очень благодарен, дорогой Соломон Михайлович, если Вы ответите мне на все мои сомнения.

Передайте, пожалуйста, мой привет тов. Рабинсу¹⁷. Я очень жалею, что не застал его в Москве, до моего отъезда.

Крепко жму Вашу руку.

Любящий Вас и преданный Вам С. Радлов

4

18 сентября 1930 г.

Москва

Дорогой Сергей Эрнестович,

Несказанно огорчили меня вчера сообщением о своей болезни. Это после поправки-то и отдыха.

Был бы Вам очень признателен, если бы Вы нашли возможным ставить меня в известность о состоянии Вашего здоровья. Причем, хотелось бы, чтоб Вы не приняли моего интереса к Вам и Вашему здоровью за счет «меркантильных» соображений худрука по отношению к режиссеру.

Я специально не пишу Вам о делах, чтоб не волновать Вас сейчас и не утруждать вопросами, которыми может заниматься лишь здоровый человек.

* Безнадежной (нем.)

Буду ждать известий о Вашем полном выздоровлении.

Пожелаю Вам возможно скорейшего выздоровления, а себе — скорого свидания с Вами.

Крепко жму Вашу руку

Любящий Вас С. Михоэлс

Не откажите в любезности передать Анне Дмитриевне мой сердечнейший привет.

5

27 октября 1930 г.

Дорогой Соломон Михайлович!

Наши планы и соображения Вам расскажет Исаак Моисеевич¹⁸, с которым мы провели несколько очень хороших дней в Детском Селе. Работа наша была сильно сокращена по досадной случайности: пьесы были посланы по адресу: ул. Чайковского 7 кв. 16 (вместо 16 кв. 7) и пропнулись в поисках дня три.

Теперь о главном: пьеса Маркиша¹⁹ кажется мне очень недурной и «настоящей». Мне видится в ней повод для спектакля, органически вытекающего из предыдущей истории ГОСЕТа. Меня соблазняет маячащая в тумане возможность сделать спектакль о судьбах еврейского народа, спектакль антиссионистский, но с таким же временным размахом — поворотом в судьбе тысячелетий. Прием для этого — ораториальные интермедии — музыка и текст в темноте во время перестановок. Так, после сцены найденных черепов — в оркестре и голосах — вихрь гражданской войны, погромы, марш Буденного. Это даст контрастовый упор, контрастовую сценическую атмосферу шолом-алеихемовской философии Менделя. «Трубы и барабаны» придадут его появлениям неотразимость Фальстафа шекспировской хроники. Из этих — первоначальнейших — намеков ясно, что без серьезных драматургических доработок не обойтись. Но самое главное впереди. Из слов Ис[аака] М[оисеевича] я понял, что очень затягивать с этим спектаклем театру нельзя. Из этого положения я вижу один выход, на который сердечно прошу Вас согласиться. Выход только в том, чтобы Вы пошли на официальную сорежиссуру со мной²⁰. Я не хочу тратить времени на утверждение очевидного — т. е. что и в «Глухом» такая сорежиссура фактически уже имела место. Я не хочу *поставить* на афишах: «постановка Михоэлса и Радлова», если бы это почему-нибудь не устраивало Вас (меня это вполне устраивает). Я с большим удовольствием сделаю из факта неполной моей работы те финансовые выводы, которые дирекция сочтет естественным сделать. Мне важно одно: это лучший или даже единственный выход для театра. Конечно, в этом случае была бы крайне желательна скорейшая встреча с Вами и с Маркишем²¹. Моим домом Вы можете всегда располагать как своим собственным, если захотите приехать.

Жму Вашу руку.

Сердечный привет Евгении Максимовне²².

Ваш С. Радлов

[Июнь–июль 1931 г.]

Дорогой, родной Сергей Эрнестович,

Лежит письмо Ваше у меня вот уже 12 дней. А я все молчал, молчал — от отчаяния. Я так потерялся, что не знал, с чего начать.

Надеюсь, Вы не сомневаетесь в том, что самый факт Вашего заболевания совершенно безотносительно к работе над «Юлисом»²³ меня глубоко огорчил.

Но было бы неверно, если бы я к тому не добавил, что это огорчение усугубилось обстоятельствами, в которых очутился театр и я лично.

Я чудно понимаю, что меньше всего вины здесь Вашей и что Вы-то и есть пострадавший.

Но в первый раз в жизни я очень основательно пожалел и себя. Весь ответ, вся тяжесть упреков падает на меня.

Пишу об этом исключительно для того, чтобы Вы поняли мое долгое молчание на этот раз.

Повторяю, я совершенно растерялся.

Ефим Леонович ²⁴ в отъезде. Я с ним списался по этому поводу. Он, конечно, ничем помочь делам в Театре не может.

Успокоившись несколько, я порассуждал над всем и пришел к следующим выводам:

пьеса «Юлис» идти должна *во что бы то ни стало*. Иначе — я — банкрот, а театр — тем более.

от Вашей помощи отказаться не только не хочу (Вы знаете, как я люблю работу именно с Вами), но и не могу: ведь помимо всего, мне придется, очевидно, играть в этой пьесе.

Пьесу необходимо довести до такого состояния, чтобы Вы могли ее пустить в самый короткий срок — ну, скажем, в трехнедельный. После отпуска — в октябре.

Есть ли основание надеяться, что пьесу можно будет пустить в такой срок? При всей проблематичности этой возможности кое-какое основание имеется.

Пьеса совершенно переработана согласно моему сценарию, о котором я Вам рассказывал и который я дополнил. Она — почти готова.

Второй акт («Минск») почти весь размечен. Еще в Харькове.

1) Пульвер ²⁵ сделал несколько музыкальных отрывков для второго акта (я называю второй акт по-старому — имею в виду «Минск»).

2) Станок готов.

3) Роли заново переписаны, многократно прочитаны.

4) Костюмы — монтировочные листы отосланы Исааку ²⁶. По получении эскизов пустит в работу.

Если теперь еще сделать следующее, а именно:

Я отказываюсь от отпуска. Еду к Вам в Ленинград с макетом; мы с Вами прорабатываем вместе весь план спектакля за макетом так, чтобы вопрос мизансценирования в общих, хотя бы грубых чертах был решен еще до начала репетиций. И не

только мизансценирования, но и музыка, даже кое-какие монтировочные репетиции, в смысле проверки уже готовых к тому времени декораций.

С 20-го числа сентября начинаем работу, подготовительную, конечно, со студийцами, из которых часть уже мною в поездке в довольно большой мере подготовлена к работе в «Юлис».

А второго октября начинаем репетиции с полным ансамблем. Вот — мыслимые мною темпы.

Мыслимы ли они вообще, приемлемы ли они для Вас, для состояния Вашего здоровья, для степени Вашей занятости в Мариинском и Молодом театрах — вот, вопросы, на которые я бы очень просил Вас сообщить Ваш ответ и суждение.

Добавлю, в коллективе рабочего настроения на сегодня нет, все устали и к «Юлису» относятся скептически.

Дорогой Сергей Эрнестович, еще раз подчеркиваю, что мое молчание объяснялось тем, что я, право, не знал, что практически предложить для выхода из создавшегося положения.

Меня Вы несказанно огорчили присылкой денег по обратному адресу. Они бы Вамгодились во время болезни.

Жду Вашего ответа по адресу: Воронеж, Городской театр, гастролы Московского Государственного Еврейского театра.

Горячий привет Анне Дмитриевне. Евгения Максимовна Вас приветствует. Надеюсь, что Вы уже совершенно оправились от болезни, и буду рад, если Вы это подтвердите в Вашем письме.

Целую Вас.

Уважающий и любящий Вас *С. Михоэлс*

Весь Театр Вас приветствует. Попросят все передать Вам пожелание совершенно оправиться от болезни.

С напряжением ждем возможности работать с Вами.

7

8 августа 1931 г.

[датируется по штемпелю]. Москва

Дорогой Сергей Эрнестович,

Получили Ваше письмо. Бесконечно рад, что Вы не возражаете против предложенного плана работы. Это сразу подняло дух, как у меня, так и у всего коллектива.

Жаль только, что Вы почему-то хотите отвести себе слишком скромную роль в этой работе. Об этом будем спорить много и долго, быть может, но я не сомневаюсь, что мне удастся Вас переубедить. Было заседание эконом-сектора, на котором решено ориентироваться на 7-ое ноября, как на дату премьеры «Юлиса», согласно Вашему предложению.

Я рассчитываю числа 8-го сентября к Вам приехать, если этот срок Вас устроит бы и Вы могли бы уделить мне некоторое время для обсуждения постановочного плана в общем и даже в некоторых более крупных деталях его.

Буду ждать Вашего сообщения об этом уже в Москве, где я рассчитываю быть ко 2-му сентября. Если же 8-е Вас не устраивает, не откажитесь сообщить, какие числа Вам более удобны для того, чтобы поработать со мной.

Заодно сообщите, родной, нужны ли Вам деньги и сколько, — они будут Вам немедленно переведены.

Если деньги Вам нужны немедленно, будьте добры написать об этом Рабинсу. Я с ним договорился по этому поводу, и он обещал сейчас же перевести их Вам, как только получит Ваше письмо.

Хочу Вас в заключение еще раз просить не преувеличивать моей роли в этом спектакле. На условия Ваши, Вы ведь сами поймете, я идти никак не могу.

Мне хочется работать с Вами, потому что у Вас я мог учиться. Не говорю о том, что Вы мне близки по ряду моментов как мировоззренческого, если можно так выразиться, так и вкусового порядка.

Я Вас как-то хорошо люблю. Простите такую искренность.

Жду Вашего письма уже в Москву.

Крепко жму Вашу руку.

Ваш С. Михоэлс.

Привет Вам и Анне Дмитриевне от Евгении Максимовны и меня. Все госетовцы Вас приветствуют и ждут возможности поработать с Вами. Эсфирь Иосифовна Карчмер²⁷ просит Вас приветствовать особо.

8

На бланке:

Государственный театр оперы и балета.

Художественный руководитель

18 октября 1932 г.

В Государственный Еврейский Театр

С.Э. Радлова Заявление

В ноябре 1931 г. я дал ГОСЕТу обещание ставить октябрьскую постановку 1932 г. Однако цепь несчастно сложившихся обстоятельств помешала мне выполнить взятое мною перед ГОСЕТом обязательство.

1) к июлю месяцу я был настолько переутомлен моей основной работой в ГАТО-Бе, что врачи категорически запретили продолжать работу без летнего перерыва.

2) После летнего отдыха на меня обрушились следующие неожиданности: на другой день после приезда в город я заболел воспалением легких, отнявшим у меня три недели; после этого я был вынужден вплотную заняться окончанием балетной постановки «Пламя Парижа»²⁸, которая уже была мною сдана в виде чернового спектакля весной и должна была по плану закончиться в начале сентября, однако потребовала столь сложных переделок, что выпуск ее оказался возможным лишь к октябрьским празднествам. Это отняло у меня возможность осеннего приезда в Москву; поэтому мы условились с С.М. Михоэлсом, что я начну свою работу не в Москве, а во время ленинградских гастролей ГОСЕТа. Я предупреждал

при этом, что моя работа не может быть особенно активной, однако твердо надеялся, что принять участие в постановке во время гастролей ГОСЕТа мне удастся.

3) И это мое намерение потерпело крушение по двум причинам: отъезд директора ГАТОБа В. Бухштейна ²⁹ по болезни в длительный отпуск очень увеличил мою организационную работу в театре, поскольку я остался его заместителем по всем художественным вопросам и, наконец, по распоряжению правительства в программу Октябрьских праздников московского Большого театра включено воспроизведение одного акта моей постановки балета «Пламя Парижа», что вынуждает меня к поездкам в Москву для наблюдения и консультации.

Попад в такое безвыходное положение, я вынужден просить театр либо считать наш договор расторгнутым с немедленно с моей стороны возвращением аванса, либо, если театру после 3-х сделанных мною в нем работ безразлично мое с ним сотрудничество, дать мне возможность отложить связанную со мной постановку до другого, менее для меня катастрофического времени.

9

16 марта 1933 г.

Соломон Михайлович,

Приехала из Москвы Анна и рассказывала о Вас, и мы сидели и плакали.

Я хочу еще раз сказать Вам, что Ваше горе ³⁰ — для меня горе и что я бесконечно люблю Вас и думаю о Вас постоянно со всем напряжением дружбы и любви.

Обнимаю Вас.

Ваш Сергей Радлов

10

Уважаемый Сергей Эрнестович,

Со времени начала работы над «Королем Лиром» прошло около 2-х месяцев. За это время Вы были всего два раза, а два раза Вы отменяли свой приезд.

С самого же начала темпы развертывания работы ни в какой мере не могут обеспечить срока, намеченного для постановки, что вызывает вполне законное беспокойство.

Ввиду того, что сейчас есть возможность устранить все неполадки, мешающие правильной работе, представляется крайне необходимым точно установить сроки Ваших приездов, длительность пребывания и количество репетиций, необходимых для безостановочной работы.

В настоящее время, в связи с Вашим отсутствием, работы над «Лиром», такой, какой должна быть, нет и, по общему мнению и по мнению Магдалины Ивановны Сизовой ³¹, двигать работу дальше без Вас нельзя.

С приветом

И. Лашевич ³²,
С. Михоэлс

19 декабря 1933 г.

Дорогой Сергей Эрнестович,

Вам, вероятно, понятно, как мне трудно писать это письмо. Этим объясняется и то, что я до сих пор Вам не отвечал.

Подписав письмо Иды Владимировны и перечитав несколько [раз] его копию после получения Вашего ответа — я пытался найти в нашем письме то, что Вас взволновало, задело, чтобы не сказать [обидело]. Я вынужден, однако признаться, что не нашел в нем окриков или других элементов в какой-либо мере недопустимого тона по отношению к Вам, кого у нас любят, почитают, кем дорожат.

В данном случае я говорю не только о себе, но и обо всем театре без исключений.

Письмо носило чисто деловой характер, — это объясняется тем, что автором был человек несколько еще чужой и мало с Вами знакомый — Ида Владимировна. Но в деловом тоне письма не было ничего, на мой взгляд, оскорбительного, не было никакой «агрессии».

Речь шла лишь о том, чтобы Вы поставили нас в известность о сроках Ваших дальнейших приездов, так как работа затормозилась и Магдалина Ивановна не может продолжать работы без Ваших направляющих указаний. И только.

В театре за это время стало заметно охлаждение к работе, так как репетиции стали терять свою насыщенность и целесообразность.

Вот почему Ваше желание отказаться от работы над «Лиром» нас и поразило своей неожиданностью. Мы до сих пор не можем понять, каким образом наше письмо могло повлечь за собою Ваш отказ от работы.

Дорогой Сергей Эрнестович, Вы знаете, насколько я восприимчив к тому тону, который обычно делает музыку — и я вынужден в данном случае искренне сожалеть, что ухо мое не уловило моментов, которые вызвали Вас на разрыв с театром.

Театру сейчас вдвойне тяжело: и от неприятного инцидента, и оттого, что работа остановилась и план наш повис в воздухе.

А ведь дела театра Вам известны.

Я хочу надеяться и верить, что Вы измените свое решение, что Вы придадите значение несомненно ошибочному впечатлению, вынесенному Вами из нашего письма, что Вы не подвергнете театр тяжелому испытанию. Честное слово, мы этого не заслужили — ни театр, ни я, ни Ида Владимировна.

Это так же верно, как верно и то, что я Вас люблю и обнимаю. В ожидании Вашего скорого ответа.

Любящий Вас С. Михоэлс.

Горячий привет Анне Дмитриевне и Мите ³³.

19 декабря 1933 г.

Дорогой Сергей Эрнестович,

Несколько дней прожил под тяжелым впечатлением Вашего письма.

Выводы, которые Вы делаете в нем, для меня столь же неожиданны, как и появление интервью, данного месяца 1 ½ тому назад — устно — репортеру «Советского искусства» по настоянию тов. Литовского — интервью, появившегося в виде статьи за моей подписью. Интервью было дано на тему о том, что было высказано мною в Комакадемии.

Повторяю, все это было сделано по настоянию Осафа Семеновича ³⁴.

И, несмотря на то, что ряд моих соображений был передан правильно, я не мог бы подписаться ни под тоном статьи, ни под целым рядом фраз и оборотов, равно как и под формулировкой того, где кончается моя роль — исполнителя, и где начинается Ваша — постановщика, и где и в чем они сплетаются или коренным образом расходятся.

Но о том, что интервью, обычно передаваемое по воле репортера, появится в виде статьи, да еще, вдобавок, за моей подписью, я не знал, как и не знал о существовании эскиза Лира, ознакомившись с ним после его опубликования.

Тем не менее, факт остается фактом, и статья, тон которой Вас никак удовлетворить не может, появилась — появилась за моей подписью.

Никак не могу понять, почему это обстоятельство

— заставляет Вас коренным образом пересмотреть вопрос о Вашей работе над нашим спектаклем

— превращает в тяжелый отвратительный груз Вашу работу над «Лиром»

— диктует Вам решение, на мой взгляд, ошибочное, которое Вы, однако, считаете большевистским.

Первое Ваше соображение, что я выступаю с режиссерской экспозицией, очевидно, относится к тому замечанию в статье, где говорится «о грозе в душе Лира» или же о взаимоотношениях Лира и шута.

Неужели эти два отнюдь не центральных, не решающих и не определяющих момента — означают самостоятельную экспликацию?

Второе. Ваше утверждение о моем понимании Шекспира как пессимиста и симболиста, простите меня, никак не соответствует ни моему истинному представлению о Шекспире, ни смыслу того, что высказано в этой статье.

Сергей Эрнестович, родной, мы, если и спорили, то, главным образом, о том, каковы мотивы поведения Лира в первой картине, о мотивах раздела королевства, изгнания Кента и Корделии и т.д.

Но с каких пор творческое разногласие, если таковое даже и существовало бы, даже опубликованное, высказанное в печати, может быть переведено на язык конфликта?

Почему, при всей моей актерской дисциплине, которая может Вам служить помощью, что Ваши постановочные планы будут целиком и полностью осуществлены, — почему при всем том во мне не может быть внутренней борьбы между различными мотивами, двигающими и управляющими загадочными поступками старого короля?

Почему философский смысл многого, открывшийся мне самым страшным событием моей жизни, в год наиболее трагический, какой я когда-либо знал, — почему этот смысл должен быть настолько изгнан из моего актерского существа, что я не

должен о нем сказать, хотя бы в печати, если не на сцене, сказать хотя бы для того, чтобы его изжить, если он ложен и противоречит истинному положению вещей?

Мне казалось, что Вы давно понимаете, какими силами и в какой год своей жизни я делаю эту свою работу и почему она столь перегружена, быть может, и посторонним философским грузом.

Я никогда не делал и сейчас не умею делать большой политики в театре.

Поэтому для меня — соображение, высказанное в печати, никак не является «Замечанием на весь Союз», как Вы пишете об этой злосчастной статье, которая мне уже стоила много крови и может мне еще стоить роли.

Я вынужден похвастать, что я обнаружил в отношении Вас, дорогой Сергей Эрнестович, гораздо больше, ну, как бы это сказать, понимания в целом ряде коллизий, которые возникали в Ваших отношениях к ГОСЕТу.

Много ударов обрушилось на мою голову после истории с пьесой Маркиша, немало я пережил и в связи с письмом Иды Владимировны к Вам. Я никогда не искал выхода из создавшегося положения так, чтобы при этом хоть крупица Ваших интересов была ущемлена.

Я ценю и знаю, что Вы массу сделали в период тяжелейшего кризиса ГОСЕТа. Для меня и моих товарищей это раз навсегда решило все.

И я хотел думать, что и Вы учтете необычные тяжелые условия, в которых рождаются, пусть и провинциальные (цитирую Ваше определение, возможно и справедливое), мысли мои и замыслы, и что появление их в печати никак не может и не должно быть истолковано ни как *узурпация Ваших режиссерских прав*, которые для меня, как актера, являются неоспоримыми, ни как оглашение творческих разногласий с тем, чтобы дать возможность впоследствии «громить» Вас, ни как *причина, а не предлог* для пересмотра вопроса о целесообразности Вашей работы над спектаклем.

Наши разногласия, если они и существуют, то отнюдь не там, где Вы их, дорогой Сергей Эрнестович, пытаетесь обнаружить. Ведь и для меня Шекспир — реалистичен и оптимистичен. Наши разногласия лежат именно в том, что Вы превращаете в *casus belli* * то, что по существу и по смыслу не может и не должно служить причиной к прекращению и умерщвлению интересно, хотя и с трудом осуществляемой большой работы.

То решение, о котором Вы пишете, конечно, по-моему, никак не является решением правильным:

- 1) У меня нет постановочного плана для «Лиры», а есть лишь актерские соображения о роли Лиры.
- 2) Ставить и играть одновременно, да еще Шекспира, есть задача, которую, по-моему, до сих пор еще никто не решил.
- 3) Отказаться от Вас, как от постановщика, значит зарезать напополам распаханный, если можно сказать, спектакль, ограбить Театр и себя.

Письмо, которое я Вам пишу, продиктовано и большим чувством к Вам, как к одному из считанных, близких мне людей-друзей, и отчаянием, в которое Вы меня повергли, и, простите за смелость, уже не в первый раз.

* Формальный повод к объявлению войны и началу военных действий (*лат.*)

Я не жалею.

Но я не могу ни понять, ни допустить, что возникшее, пусть и печальное, недоразумение должно катастрофически отразиться на работе.

Я знаю — Вы перегружены, Вас гнетет сознание необходимости ставить спектакль, где многое, не только статья, Вас нервирует, раздражает, Вы устали, быть может, — но все же, если только можете, не бросайте начатой работы.

Есть у меня чувство убежденности, что эта работа Вас обрадует.

Что касается недоразумения со статьей, я надеюсь, что при личном свидании и при помощи Осафа Семеновича мы найдем выход из положения, который Вас удовлетворит.

Я жду с нетерпением Вашего телеграфного извещения о Вашем решении. Я говорю телеграфного, потому что Ида Владимировна нервничает необычайно, в театре, несмотря на то, что никто еще о Вашем письме не знает, все идет вверх дном, а моя жизнь в театре превратилась в буквальный ад. Жду. Обнимаю Вас

Ваш
С. Михоэлс

13

15 марта 1934 г.

Дорогой Сергей Эрнестович,

К письму Магдалины Ивановны³⁵ присоединяю и свое.

Положение ее действительно тяжелое. Правда, Ида Владимировна ищет для нее выход из создавшегося затруднения и краски Магдалины Ивановны в письме несколько сгущены.

Тем не менее, вмешательство Ваше в данном случае было бы несомненно полезным.

Я себе представляю, что Вы должны были бы написать Иде Владимировне или мне, или же нам обоим, насчет того, что положение Магдалины Ивановны должно быть театром и облегчено и хоть несколько, частично, если не в полном объеме должно быть обеспечено. Тем более что работа над «Лиром» требует того, чтобы она участвовала в ней до самого конца.

Я думаю, что это поможет, что это подействует на тов. Лашевич.

У меня сейчас очень тяжелое состояние. Этим объясняется то, что я в этом письме ограничусь только деловой стороной.

Я Вас обнимаю и горячо приветствую.

Ваш
С. Михоэлс.

Мой горячий привет Анне Дмитриевне и Мите.

P. S. Письмо мое идет с опозданием. Бедная Магдалина Ивановна не знает об этом. Пожалуйста, не говорите ей об этом.

14

На бланке:
Заслуженный артист республики
Сергей Эрнестович Радлов
Ленинград, 28 ул. Чайковского д. 16, кв. 7.
Тел. 132–53

27 марта 1934 г.

Дорогой Соломон Михайлович,

Боюсь, что намерение мое приехать в Москву в конце апреля для меня невыполнимо. За это время на меня навалилась еще одна работа — обязательство участвовать режиссерски в постановке балета «Бахчисарайский фонтан»³⁶, возложенное на меня обкомом.

Наоборот, единственная для меня возможность — это вырваться в Москву на днях — примерно на 3, 4, 5 апреля. Если за эти дни мы могли бы провести совместные переговоры с Тышлером³⁷, Пульвером и м.б. небольшие частные репетиции с актерами, которые продолжали в течение марта работать над «Лиром», было бы очень хорошо. Если этот мой приезд Вам некстати — пожалуйста, мне сообщите. В комнате я нуждаться не буду — при очень мало интенсивной работе это необязательно.

Мне было бы очень приятно, если бы можно было сфотографировать макет Тышлера, в разных комбинациях для того, чтобы мне работать в Ленинграде.

Очень надеюсь, что водевиль³⁸ идет успешно. — Привет всем!

Ваш С. Радлов

15

24 апреля 1934 г.

Москва

Дорогой Сергей Эрнестович,

Тышлер не приступает к эскизам костюмов. Необходимой выписки действующих лиц с их соответственной характеристикой и Вашими пожеланиями в отношении костюмов он от Магдалины Ивановны не получил.

Посылая Вам монтировочные листы действующих лиц, прошу Вас очень заполнить их с тем, чтобы в дальнейшем не терять времени в смысле исполнения эскизов.

В театре нового и хорошего мало, вернее, ничего и нет.

Водевиль продвигается вяло и пока в нем мало интересного.

Начинаю волноваться за его судьбу.

Тоскую по «Лиру» и по Лиру.

Хотелось бы скорее с Вами повидаться и двинуть нашего «Шекспира».

Крепко обнимаю.

Ваш С. Михоэлс.

Горячий мой привет Анне Дмитриевне и Мите.

Если можете, поспешите с ответом. Мы уезжаем 10-го в Тифлис.

15 июля 1934 г.

[датируется по штемпелю]

Днепропетровск

Дорогой Сергей Эрнестович,

Приходится отвечать Вам письмом на Ленинград, так как письмо Ваше нашло меня с некоторым опозданием, и телеграмма может Вас не застать в Сталинграде.

Позвольте Вас, прежде всего, поздравить со счастливым избавлением от жутчайших обязанностей, связанных с художественным руководством³⁹. Никто Вас не поймет в такой мере, как я. Как бы ни было тяжело Вам оставлять насиженное место, оставлять работу, которой Вы отдали 9 лет жизни, Вы должны благодарить небо, что Вам больше не придется подписываться под чужими ошибками, делить ответственность с другими, что Вы сможете, наконец, заняться своим прямым делом и отвечать за себя и за свою работу, что Вы будете делать то, что Вы найдете нужным для полного раскрытия Ваших творческих сил. Какой Вы счастливый! Меня все это радует еще особо потому, что в новой обстановке я вижу возможность развить свои империалистические замыслы, которые ГОСЕТ питает в отношении Вас.

Я, естественно, как и любой неглупый еврей на моем месте, рассчитывал, что в будущем сезоне Вы могли бы нам уделить время для осуществления еще одной постановки. Помимо того, мы осуществили бы еще одну давнишнюю мечту и предложили бы Вам взять на себя строго консультационную работу по руководству одной постановкой, которую мы хотим поручить нашей молодой лаборантской группе. Словом, — масса розовых надежд.

Поверьте, однако, что, независимо от этих надежд, я рад происшедшим изменениям, главным образом за Вас, зная, сколько сил, здоровья, сколько огорчений и забот причинила Вам неблагодарная работа по художественному руководству.

Сейчас же я коснусь вопросов, которые Вас, естественно, столь живо интересуют.

Одесса в силе. С Николаевым, мы надеемся, будет так же. 17-го с.м. в Москве в Мосарбитраже разбирается наш спор с николаевскими организациями, и мы не сомневаемся, что все разрешится в нашу пользу. В случае обратном, мы кочевать не будем. Вероятно, посидим в Днепропетровске и дадим лишь несколько спектаклей (для близлежащей периферии).

Так или иначе, числа 18-го все будет известно, и я не замедлю Вам протелеграфировать.

Пока все остается по-прежнему в силе.

Таким образом, август нам придется работать.

Сентябрь — наш отпуск, и Ваш вариант, к большому сожалению, не может быть реализован.

В дальнейшем все складывается следующим образом: 6-го октября — открытие сезона.

Должны были открыться Лабишем. Но, к огорчению, водевиль наш недоработан. Два месяца, положенные на него, оказались недостаточными. Причиной — француз-

ский язык, который с трудом прививается нашим товарищам, равно как и французская обстановка и стиль игры.

Муссиак ⁴⁰ требует еще 3-х недель работы, ради которых он специально приезжает из Парижа, где он находится в настоящую минуту. Работа над «Лиром», таким образом, сможет начаться с полной нагрузкой лишь с конца октября — начала ноября.

Если бы Вы могли октябрь нагрузить своей работой на ГАТОБу — было бы, конечно, блестяще.

Очень и очень прошу учесть нашу исключительно тяжелую и напряженную обстановку работы. Последняя строчка продиктована худруком — Вы чувствуете, как она полна заботы и огорчения. Вам-то как хорошо сейчас!

Декорации «Лиры» делаются. Достали липу — делают фигуры. Степанов ⁴¹ сидит в Москве и руководит работами. Однако более подробно затрудняюсь Вам сказать об этом, так как последних сводок работы у меня еще нет.

С костюмами, конечно, хуже. В данном случае нас очень подводит Тышлер, который не дал ни одного эскиза. Он утверждает, что ему необходимо посмотреть хотя бы одну репетицию. Без этого он затрудняется что-либо сделать.

Задерживает он также и разрешение ступи. И пока Вы сами на этом не настаиваете — опасуюсь, из этого ничего не выйдет. Тем более что после очередной «динамовской бани», о которой Вы, вероятно, читали, с ним разговаривать очень трудно. Говорят, — он очень подавлен новым (громом) обвинений его в формализме.

Мы все готовимся к встрече с Вами.

«Лир» за последнее время всецело поглотил мою мысль и внимание.

Так хочется верить, что он «будет красавчик», как Вы об этом пророчесствуете. Мне и самому кажется, что это будет так.

Что касается условий жизни, то мы постараемся сделать все, что в наших силах, чтоб Вам было хорошо. Я уверен, что это нам удастся.

В Харькове кончаем 15-го, а 16-го уже играем в Днепропетровске. 18-го я Вам телеграфирую относительно Николаева.

Татьяне Самойловне ⁴² пишу сегодня же насчет сокращенного экземпляра «Лиры». Вот, как будто, все о делах.

Слышал Ваши успехи в Москве ⁴³ и чрезвычайно рад был этому.

Но очень огорчен болезнью Вашей матушки. Очень прошу Вас передать ей мой горячий привет и пожелание скорейшего выздоровления.

Сердечнейший привет Анне Дмитриевне и моему коллеге — Мите.

До скорого свидания.

Целую Вас.

Ваш
С. Михоэлс

На бланке:

Московский Государственный Еврейский театр

Художественный руководитель

народный артист республики

С.М. Михоэлс

9 июня 1935 г.
Днепропетровск

Дорогой Сергей Эрнестович,

Сегодня в конверте «Интурист» получил пересланное мне из киевской гостиницы «Континенталь» Твое письмо. Дело в том, что вторую половину моего пребывания в Киеве, ввиду острого заболевания, я жил у матери Евгении Максимовны.

Спешу Тебе ответить, чтобы рассеять досадное впечатление, которое могло произвести на Тебя мое фактически невозможное молчание.

Гнетет меня все то, о чем ты пишешь, не меньше, чем тебя самого.

Конечно, я выступаю с письмом в редакцию в той форме, в которой ты сочтешь это нужным и целесообразным. Я лишь считаю, что этого мало. Я хочу написать статью о Твоей роли в нашем Театре, в его росте и развитии за последние 6 лет, где в одном из разделов будет охарактеризована Твоя работа над «Лиром».

Сегодня искал номер «Театр и драматургия», где напечатана статья Нусинова⁴⁴ (ведь мне необходимо ознакомиться с ней основательно), но в Днепропетровске это не так легко осуществить.

С содержанием моего письма в редакцию и статьи я познакомлю Тебя предварительно. Очень прошу простить меня за вынужденное молчание.

Горячо приветствую Анну Дмитриевну.

Обнимаю тебя.

Твой С. Михоэлс

ПРИЛОЖЕНИЕ

С. Михоэлс

Разоблаченный Лир

Мысли об образе шекспировского героя

Мне часто задают вопрос. «Как вы будете работать над ролью Лира?» Я отвечаю, что был бы благодарен собеседнику за указания, как я должен сыграть эту роль. Задавать такие вопросы актеру, находящемуся в самом процессе работы над одной из труднейших ролей всего сценического репертуара, вещь явно неблагодарная.

Сейчас я могу изложить только некоторые основные мысли, легшие в основу моих размышлений над «Королем Лиром» со дня моего первого знакомства с этой блестящей трагедией великого ваятеля образов и характеров и до последнего времени, когда мне, наконец, уже пришлось приступить к непосредственной работе над

воплощением этого образа на сцене. Может быть, более закономерен был бы вопрос о том, почему я из всего обширного шекспировского репертуара выбрал именно «Лира». Есть вещи, о которых у нас почему-то стесняются говорить. Мы часто оперируем ходячими соображениями, истинами, куцыми и раз навсегда данными, тезисами, выхолощенными от всякого содержания. О так называемом художественном стремлении актера, о его личном вкусе, страстях и аппетитах у нас до сих пор принято больше молчать, чем говорить. Я не совсем уверен, что это правильно.

Мое первое активное столкновение с текстом «Короля Лира» произошло еще на школьной скамье. Мое чтение трагедии понравилось учителю немецкого языка реального училища, в котором я учился, почтенному Флезаку. Это впервые фиксировало мое внимание на трагедии как таковой, на образе Лира в частности, и на своих актерских задатках и вкусах в первую очередь. Впоследствии я очень часто возвращался к чтению Шекспира. Из всей галереи трагических образов, изваянных Шекспиром, Лир мне наиболее близок в силу ряда чисто личных, внутренних черт моего характера. Это также образ и наиболее мудрый, наиболее философско-рельефный, наиболее библейский, если разрешите так выразиться, из всех созданных драматургом на протяжении всей его творческой жизни. В термин «библейский» я, конечно, вкладываю понятие не религиозное, и даже не философское. Я говорю об эпичности, о психологической монументальности, о глубокой человеческой трагичности образа.

Если придерживаться только внешнего сюжетного рисунка трагедии, не вдумываясь в его подтекст, трагедия останется непонятой. Это, между прочим, произошло с Л. Толстым. В своей работе о Шекспире он с логической беспощадностью вскрыл ряд совершенно несуразных противоречий в поведении Лира, которые по его решительной оценке сводят к нулю все художественное значение трагедии. Ибо, в самом деле: для чего 80-летнему старику, которому все равно осталось жить уже немного, разделить свое царство между детьми еще при жизни? Разве дети не могли бы спокойно и без всякого ущерба для собственных интересов дожидаться его естественной кончины? Почему граф Глостер, умудренный опытом старик, сразу начинает верить Эдмонду в его наветах на Эдгара? Почему Эдгар без всяких колебаний выполняет все, что подсказывает ему Эдмонд, и ведет себя так, как это нужно и выгодно его брату-сопернику? Почему ряд действующих лиц, переодеваясь на глазах у своих партнеров, остается неузнанным? И т. д., и т. д. Спорить по этой линии с критиками «Короля Лира» бесполезно. Это бесплодно тем более, что обычная формальная логическая правда всецело на их стороне. Не в этой плоскости лежит ключ к раскрытию смысла трагедии Шекспира.

Мне король Лир кажется образом, задуманным Шекспиром для воплощения значительной и глубокой философской идеи.

Действие трагедии развертывается в эпоху, когда процесс государственного объединения Британии завершался, когда собирание всей страны, вопреки противодействию феодалов, представителей родовитой аристократии смыкался с выходящим на арену истории новым социальным классом торговой аристократии. Лир — человек, доживший до глубокой старости, сохранивший при этом во всей свежести

свои интеллектуальные силы, достигший высшего предела возможного в его время человеческого могущества, — задумался над смыслом бытия. Это все происходит в период, предшествующий первой сцене шекспировской трагедии. Начало пьесы застает Лира уже за осуществлением продуманного и принятого решения.

В чем величайшая ценность жизни? В могуществе власти, в свободе, в богатстве, глубокой и верной любви? Но не является ли все это недолговечной суетой, заслоняющей только подлинный смысл человеческого существования? Не является ли основой основ сама человеческая личность, ее всемогущее «я»? Лир решается испытать силы своего «я», противопоставив ему все общепризнанные ценности.

Предел государственной мудрости — объединение всей страны? Лир решает разделить свое царство, раздробив его на три равных части. Основой благоденствия считается богатство? 80-летний старик отдает все свое богатство детям. Верность? Любовь? Честь? Лир — мудрый скептик, во многом сходный с библейским Экклезиастом, — знает всю «относительность» этих человеческих качеств. Он решил отвернуться от них. Он возложил на себя бремя, непосильное рядовому человеку. Это вызов всему объективному миру. «Я» противопоставляется не только всему обществу, но впоследствии и всему мировому порядку.

Внимательное чтение шекспировского текста показывает, что Лир вовсе не был таким простодушным человеком, не умевшим разбираться в людях, как это кажется иным критикам Шекспира. Реплики, с которыми он обращается к своим старшим дочерям, окрашены скрытой иронией, подчас сарказмом. Первый его вопрос, обращенный к собравшимся в тронном зале, это: где французский король. Он прекрасно отдает себе отчет в достоинствах Корделии и подлинных качествах Гонерильи и Реганы. Он знает, что герцог Бургундский ищет руки его младшей дочери, имея в виду исключительно ее будущее королевское наследство, а французский король любит ее подлинной мужской любовью. И он тут же отказывает Корделии в наследстве, отталкивая этим самым от нее бургундского претендента. Так он устраивает судьбу Корделии. Лир знает, что как только он закроет глаза, начнется жестокая, междоусобная распря между герцогами Корнуэльским и Эльбени. И он еще при жизни делит свое царство между ними (их женами) на две равные половины. Внешне он объясняет близким свое поведение желанием обрести покой и провести остаток своей жизни вдали от людских забот и тревог. Но по существу он внутренне готов к испытанию огромных потрясений, которые его ждут уже в непосредственно близком будущем.

Готов, но он переоценил силы своего мудрого и взбунтовавшегося «я». Огромное борение страстей, приступы иллюзорной веры и отчаяние, попытки трезво рассчитывать перед лицом надвигающейся катастрофы озаряют образ Лира ярким трагическим светом. Когда Гонерилья предлагает ему сократить свою свиту наполовину, а Регана на три четверти, он еще способен трезво решить, что лучше вернуться к Гонерилье. Он пытается цепляться за малейшие возможности, проявляя при этом иногда трезвость человека, умеющего правильно рассчитывать. Но эти проблески твердости и сознания сменяются сплошными периодами отчаяния и потрясенности.

Если бы я ставил пьесу, я бы из третьего акта «Лира» грозу устранил. Гроза нужна Лиру для разрядки тех внутренних переживаний, которые раздражают в клочья

его взбунтовавшуюся и падающую под бременем непосильной ноши душу. От ума, от преисполненной скепсиса мудрости Лир приходит к безумию. И я бы показал это безумие, эту потрясенность, не прибегая к внешним эффектам грозы и бури.

Кстати, не произошло ли и нечто аналогичное судьбе Лири и с трезвым и беспощадным судьей шекспировской трагедии о безумном короле, о котором я упомянул в самом начале? Когда Толстой убежал из Ясной Поляны, преисполненный героического решения уйти из мира, в котором он прожил всю свою жизнь, то ведь это был бунт Лири. Но затем Толстой столкнулся с реальной действительностью. Ему стало невыносимо душно в вагоне третьего класса, он вышел на платформу Астапова выкурить папиросу, простудился и умер...

Столкнувшись с Корделией, единственной дочерью, сохранившей ему верность и любовь, Лир начинает пробуждаться. Его философская концепция, идеалистическая философия крайнего индивидуализма, оказывается несостоятельной перед лицом окружающей действительности. Горькие упреки, которые он посылает мировому порядку, держа на своих руках мертвую Корделию, дышат неизбежной потрясающей человеческой скорбью. Он понимает тщету своего искусства, непосильность возложенного на себя бунтарского бремени. Он умирает в полном понимании своей неправоты, обреченности. И эта смерть Лири, всю правомерность которой он сам сознает, звучит поэтому для нашего зрителя, так же как и для нашего актера, — оптимистически. Это есть последнее разоблачение скептически-идеалистической философии индивидуализма Лири и его поражение перед лицом действительности объективного мира.

Пьесу в ГОСЕТе ставит режиссер Радлов. Я не являюсь даже его сорежиссером. Это мешало бы моей актерской работе над ролью. Несколько слов я хочу ему сказать и о некоторых других персонажах трагедии.

Шут (его играет Зускин ⁴⁵) — это до известной степени изнанка короля. В своих репликах он с ним часто даже меняется местами. Это своеобразное зеркало, в котором с предельной четкостью и остротой выступает перед объективным зрителем подлинная сущность характера трагического короля.

Эдмонд (исполняет Пустыльник ⁴⁶) — полная противоположность Лиру. Реалист, близкий к полному пониманию природы вещей, он лишен всяких идеалистических вывихов, он действует трезво и обдуманно, ни перед чем не останавливаясь в выполнении задуманных им планов.

Тема Глостера — боковая линия трагедии. Но Шекспир нашел необходимым привести и его судьбу к катастрофической развязке. Это вариация на основную трагическую тему произведения.

И в заключение еще одно замечание. В «Короле Лире», так же как и в трех других величайших произведениях Шекспира — «Гамлете», «Отелло» и «Макбете», очень сильно представлена философская линия своеобразного пессимизма. Это не пессимизм созерцания, иронического скепсиса, примиренности, а бунтарский, трагический, протестующий пессимизм человека, переживающего крушение собственного «я» на фоне крушения всего объективного миропорядка. Мы намеренно несколько приглушаем эту пессимистическую ноту, в полной уверенности, что от этого философское качество нашей трактовки трагедии

не снизится, а наоборот поднимется на большую высоту. Ведь мы не можем не учесть опыта, проделанного недавно одним из наших талантливейших театров над «Гамлетом»⁴⁷. Вахтанговцы в угоду своей необоснованной сюжетной и социальной трактовке трагедии принесли в жертву всю философию шекспировской трагедии. Я считаю, что можно и должно сохранить всю философию великого английского драматурга, трактуя ее только с наших позиций и делая ее максимально понятной и доходчивой нашему советскому зрителю.

Советское искусство. 1934. № 6 (172). 5 февраля. С. 3.

КОММЕНТАРИИ

Вступительная статья

- 1 Воспоминания Г.Г. Алперс, в те годы работавшей в Малом театре и бывшей переводчицей *Г. Крэга* во время его визита в Москву в 1935 г., были опубликованы в примечаниях книги: Эдвард Гордон Крэг: Воспоминания. Статьи. Письма / Сост. А.Г. Образцова и Ю.Г. Фридштейн. М., 1988. С. 390.
- 2 *Михоэлс С.М.* Моя работа над «Королем Лиром» Шекспира // *Михоэлс С.М.* Статьи, беседы, речи; Статьи и воспоминания о Михоэлсе / Вступит. статья, ред. и примеч. К.Л. Рудницкого. М., 1981. С. 78.
- 3 Там же. С. 79.
- 4 *Кальм Д.* На диспуте в Комакадемии // Советское искусство. 1933. № 56. 8 декабря. С. 3.
- 5 *Михоэлс С.М.* 1981. С. 80.
- 6 См.: *Рудницкий К.* Михоэлс — мысли и образы // Там же. С. 28–36.
- 7 См.: *Золотницкий Д.* Сергей Радлов. Режиссура судьбы. СПб., 1999. С. 155–162.

1

- 8 Драма А. Кушнера «*Гириш Леккерт*», посвященная еврейскому рабочему, который стрелял в 1902 г. в виленского губернатора фон Валя поставлена в ГОСЕте не была.

2

- 9 См.: *Крути И.* «Глухой»: Государственный еврейский театр // Рабочий и Искусство. 1930. № 7 (15). 5 февраля. С. 4.
- 10 «*Moskauer Rundschau*» (1929–1933) — советский еженедельник на немецком языке, выходивший в издательстве «Огонек».
- 11 «*Эмес*», «*Дер эмес*» (*идиш* — «Правда») — советская еврейская газета. С 7 марта 1918 г. выходила в Петрограде (под названием «Вархайт»), а с 7 августа 1918 г. — в Москве уже под названием «Эмес». Свое назначение газета видела в утверждении «диктатуры пролетариата на еврейской улице» и в борьбе с сионизмом во всех его проявлениях. С сентября 1921 г. до октября 1937 г. ее ответственным редактором был М. Литваков, после его ареста за газету отвечала «редакционная коллегия». С 7 января 1921 г. по март 1930 г. «Эмес» значилась органом Центрального бюро Евсекции (вначале при ЦК РКП/б/, а потом при ЦК ВКП/б/), с 1930 г. — органом Совета национальностей ЦИК СССР. В январе 1939 г. издание газеты прекратилось. «Эмес» фиксировала все события культурной жизни советских

евреев — от открытия сельского еврейского клуба до премьеры в каждом из еврейских театров, освещала работу еврейских библиотек и музеев.

- 12 *Радлова (урожд. Дармолатова) Анна Дмитриевна* (1891–1949) — поэт, переводчица, жена С.Э. Радлова.

3

- 13 С.Э. Радлов перечисляет драматургов, ориентированных на актуальные идеологические установки: *Киршон Владимир Михайлович* (1902–1938), один из руководителей РАППа, *Билль-Белоцерковский Владимир Наумович* (1884–1970), *Ромашов Борис Сергеевич* (1885–1958), *Глебов (Котельников) Анатолий Глебович* (1899–1964). Пьеса Киршона «Хлеб» не была поставлена в ГОСЕТе.
- 14 Всесоюзная театральная Олимпиада проходила в Москве с 15 июня по 11 июля 1930 г. и, по словам наркома просвещения А.С. Бубнова, была призвана продемонстрировать «правильность и плодотворность национальной политики Октябрьской революции» (Советский театр. 1930. № 9–10. С. 6).
- 15 На XVI съезде ВКП(б), который проходил с 26 июня по 13 июля 1930 г., Сталин, осуждая «великодержавный шовинизм и местный национализм», сформулировал, «что такое национальная культура при диктатуре пролетариата»: «Социалистическая по своему содержанию и национальная по форме культура, имеющая своей целью воспитать массы в духе интернационализма и укрепить диктатуру пролетариата» (*Сталин И.В.* Вопросы ленинизма. М., 1952. С. 565). Эта идеологема оставалась основополагающей вплоть до распада Советского Союза.
- 16 *ОЗЕТ* — организация (формально — общественная), ставившая своей целью привлечение советских евреев к земледельческому труду; проводила сбор средств в разных странах; была организована 17 января 1925 г. в Москве по инициативе партийных кругов (устав утвержден Совнаркомом 24 декабря 1924 г.); была ликвидирована в середине 1938 г.
- 17 *Рабинс Ефим Леонович* — экономист. Член компартии США с 1919 г. С начала 1920-х жил в СССР. Член ВКП(б) с 1924 г. С 1931 по 1933 г. — директор ГОСЕТа. Его сокамерник в пору «борьбы с космополитизмом» М.Д. Маргулис вспоминал: «Рабинс оказался „старым“ зекком. Он приехал в Россию из США в 1917 году. В 1937 году был арестован, но ему повезло, и в 1939 году его освободили. Теперь же он не надеялся на благоприятный исход. Рабинса обвиняли в „еврейском национализме“ и еще в том, что он шпион, так как приехал из-за границы. Он хорошо знал Михоэlsa и Зускина» (*Маргулис М.Д.* «Еврейская» камера Лубянки. Иерусалим, 1996. С. 100).

5

- 18 *Рабинович Исаак Моисеевич* (1894–1961) — художник театра, монументалист. Окончил Киевское художественное училище в 1912 г. Работал в театре с 1911 г. Художник Дворца Советов (1939–1948). Оформил большое количество спектаклей во Втором государственном драматическом театре им. Ленина в Киеве (бывш. Соловцова), ГОСЕТе (Москва), ГАБТ СССР, МХАТе и его студии, в Театре Революции (Москва), в ГАТОБ им. С.М. Кирова (Ленинград), ЦТСА (Москва), Театре им. Евг. Вахтангова (Москва). По эскизам Рабиновича выполнены мозаики в наземных вестибюлях Московского метро на станции Павелецкая и витражи высотного здания на Смоленской площади в Москве. Художник спектакля по пьесе П. Маркиша «Нит гедайгет».

- 19 Имеется в виду пьеса П. Маркиша «Нит гедайгет» («Земля»).
- 20 В конце концов С.М. Михоэлс стал официальным сорежиссером С.Э. Радлова.
- 21 *Маркиш Перец Давидович* (1895–1952) — поэт, писатель, драматург. Кроме «Нит гедайгет» в ГОСЕТе шли его пьесы «Семья Овадис» (1937), «Пир» (1939).

6

- 22 *Евгения Максимовна Левитас*.
- 23 В окончательном варианте пьеса М. Даниэля называлась «Четыре дня». Ее премьера состоялась 7 ноября 1931 г. Постановка — С.Э. Радлов и С.М. Михоэлс. Художник — И.М. Рабинович. Юлис — С.М. Михоэлс.
- 24 *Ефим Леонович Рабинс*.
- 25 *Пульвер Лев Михайлович* (1883–1970) — альтист, дирижер, композитор. В 1909–1922 гг. работал в оркестре Большого театра. Затем с 1922 по 1949 г. дирижировал оркестром ГОСЕТа, где являлся также заведующим музыкальной частью. Написал для этого театра около 40 сочинений.
- 26 *Исаак Моисеевич Рабинович*.
- 27 *Карчмер Эсфирь (Эстер) Иосифовна* (1901–1986) — актриса ГОСЕТа.

8

- 28 Премьера балета «*Пламя Парижа*» («*Триумф республики*») в Ленинградском театре оперы и балета состоялась 7 ноября 1932 г. Композитор — Б.В. Асафьев. Балетмейстер — В.И. Вайнонен. Режиссер — С.Э. Радлов. Художник — В.В. Дмитриев. Дирижер — В.А. Дранишников.
- 29 *Бухштейн Вениамин Соломонович* (1888–1937) в первой половине 1930-х гг. директор ГА-ТОБ, в 1935–1936 гг. — директор ленинградской консерватории.

9

- 30 Имеется в виду скоропостижная смерть Евгении Максимовны Левитас в ночь с 29 на 30 декабря 1932 г.

10

- 31 *Сизова Магдалина Ивановна* (1899–1969) — режиссер, писательница. В работе над «Королем Лиром» была ассистентом режиссера.
- 32 *Лашевич Ида Владимировна* (1889–1938) — театральный функционер. С 1934 г. вплоть до ареста в 1937 г. — директор ГОСЕТа.

11

- 33 *Митя* — сын Радловых, Дмитрий Сергеевич Радлов — артист.

12

- 34 *Осаф Семенович Литовский*.

13

- 35 Письмо С.М. Михоэлса прилагалось к письму *М.И. Сизовой*, госетовскому ассистенту С.Э. Радлова:

Глубокоуважаемый и дорогой Сергей Эрнестович!

Пишу Вам в большом волнении, в отчаянье. Вследствие отсрочки выпуска «Лира» и того факта, что сейчас работа по этой пьесе не ведется — Лашевич заявила мне, что мне немедленно *теперь же* прекращают платить и лишают карточек (хлеба) — т. е. выбрасывают на улицу, — не считаясь с тем, что сейчас конец сезона, театры готовятся к поездкам

и потому сжимаются, а я, будучи уверена в том, что весной у меня будет разгар работы по «Лиру», не считала для себя возможным воспользоваться другой реальной возможностью, которая у меня была и которая теперь уже неосуществима.

Несмотря на то, что в данное время мною еще ведется работа (я составляю тот список образов пьесы для Тышлера, о котором Вы мне говорили, переписываю и привожу в порядок мой невозможный, многократно исправленный латинский текст и т. д.), несмотря на то, что многие актеры уже заявили мне о своем желании продолжать занятия по «Лиру» и поставят этот вопрос на производственном совещании — Ида Владимировна сказала мне, что этот вопрос решается дирекцией, а не производственным совещанием.

Очевидно, все накопившееся в ней раздражение из-за отсрочки спектакля, которое она не может излить на Вас, — она, прорвав плотины, обрушила на меня — ибо несколько дней тому назад она сама сказала мне, что в создавшемся в театре положении меньше всего можно упрекнуть меня.

И я думаю, что с моей стороны не будет дерзостью сказать, что если осенью много говорилось об исключительных трудностях для ГОСЕТа в преодолении шекспировского материала, и если в Ваш последний приезд уже говорилось о возможности закончить спектакль вчерне через 2 месяца (если бы Вы остались и если бы мы не имели дела с такой сложной монтировкой, о которой Вы говорили) — то во всей этой черновой распашке мною проделана немалая работа.

И хотя «дирекция» и ставит мне на вид «ужасное положение театра» — ни один живой человек этого театра не потерпел от этого реальной катастрофы, кроме меня...

Пишу я Вам все это, дорогой Сергей Эрнестович, конечно, не в порядке личной жалобы и лирики, и не надеюсь иметь в Вас своего адвоката, — как Вы думали осенью, — но потому, что для театра (т.е. для дирекции) я формально являюсь Вашим ассистентом и Вашим представителем; и Соломон Михайлович, который в данное время на мое несчастье с Лашевич вообще не разговаривает, — сказал мне, что если Вы напишете Дирекции о том, что моя работа по «Лиру» нужна или в поездке (быть может, с середины ее) или теперь, и с какого времени точно (за сколько времени до Вашего приезда) — то дирекция обязана будет поступить согласно Вашему желанию.

В вечер Вашего отъезда Вы мне сказали, что до мая, т.е. до отъезда театра, мне, конечно, будет уплачено. Более чем жаль, что Вы не успели, как собирались, сказать хоть кому-нибудь (Лашевич или, быть может, Нею?) несколько слов обо мне. Пожалуйста, Сергей Эрнестович, сделайте это сейчас в письменной форме в самом спешном порядке, — потому что я переживаю все это как тяжелую болезнь.

М. Сизова

P. S. Говорить теперь со мной о работе над «Лиром» — равносильно просьбе о том, чтобы мне из милости разрешили ее. Но, зная теперь коллектив ГОСЕТа и видя желание работать у многих актеров — я ясно вижу, для кого этот 5-месячный перерыв возможен (с натяжкой) и для кого он опасен, — независимо от моего положения.

- 36 Премьера балета «Бахчисарайский фонтан» в ГАТОБ состоялась 28 сентября 1934 г. Композитор — Б.В. Асафьев. Балетмейстер — Р.В. Захаров. Художник — В.М. Ходасевич. Дирижер — Е.А. Мравинский. Мария — Г.С. Уланова.

- 37 *Тышлер Александр Григорьевич* (1898–1980) — живописец и сценограф. В годы революции и Гражданской войны служил художником при штабе Красной Армии на Украине (1919–1920), оформлял политические празднества, агитпоезда и «Окна РОСТА». С 1921 жил преимущественно в Москве. Примыкал к созданной К.Н. Редько группе «Электроорганизм» (1922), был одним из членов-основателей «Общества художников-станковистов» (ОСТ; с 1925). Работу в театре начал в 1927 г. Создал ряд сценографических шедевров, наиболее известным из которых стал «Король Лир» в ГОСЕТе (1935). Там же оформил спектакли «Разбойник Бойтре» М. Кульбака (1936), «Семья Овадис» П. Маркиша (1937), «Пир» П. Маркиша (1939), «Блуждающие звезды» по Шолом-Алейхему (1941), «Фрейлехс» З. Шнеера (1945).
- 38 Имеется в виду водевиль Э. Лабиша «*Миллионер, дантист и бедняк*» в постановке Л. Муссинака. Премьера состоялась 10 ноября 1934 г.

15

- 39 В несохранившемся письме С.Э. Радлов, судя по всему, пишет об уходе с должности художественного руководителя ленинградского Государственного театра оперы и балета, в котором работал с 1925 г. Его вклад в реформирование музыкального спектакля был значителен.
- 40 *Муссинак Леон* (1890–1964) — французский писатель, театровед, киновед. С 1918 г. выступал как кинокритик. С 1921 по 1932 г. возглавлял отдел кино в газете «Юманите». Автор книг, оказавших большое влияние на развитие теории киноискусства: «Рождение кино» (1925, рус. пер. 1926), «Советское кино» (1928), «Сергей Эйзенштейн» (1964) и др. Муссинаку принадлежат также работы о театральном искусстве: «Новые тенденции в театре» (1931), «Трактат о режиссерском искусстве» (1948), «Театр от его истоков до наших дней» (1957) и др.
- 41 *Степанов Александр Федорович* (1894–1965) — заведующий монтажной частью ГОСЕТа. Учился в Строгановском художественно-промышленном училище, затем в 1-х Свободных художественных мастерских (с 1920 — ВХУТЕМАС). С 1922 г. — в постановочной части ГОСЕТа, где проработал вплоть до закрытия театра.
- 42 *Кантер Татьяна Самойловна* — машинистка театра.
- 43 Вероятно, С.М. Михоэлс имеет в виду гастроли Студии п/р. С. Радлова в Москве, которые открылись 16 мая 1934 г. в помещении Камерного театра спектаклем «Ромео и Джульетта» У. Шекспира и продолжались до конца месяца.

17

- 44 См.: *Нусинов И.* Проблема Шекспира на театре. «Король Лир» в ГОСЕТе // Театр и драматургия. 1935. № 60. С. 4–10.

Михоэлс С.

Разоблаченный Лир

- 45 *Зускин Вениамин (Биньямин) Львович* (1899–1952) — актер, режиссер. С 1921 г. в труппе ГОСЕТа. Был одним из ведущих артистов труппы. В 1948 г. после гибели Михоэлса возглавлял театр, но в декабре 1948 был арестован и впоследствии расстрелян.
- 46 *Пустыльник Авраам Соломонович* (1903–1990) — актер ГОСЕТа (1931–1941, 1945–1949).
- 47 Михоэлс имеет в виду «Гамлет» в Театре им. Евг. Вахтангова, премьера которого состоялась 19 мая 1932 г. Постановщик и художник — Н.П. Акимов, режиссеры — Б.Е. Захава, П.Г. Антокольский, И.М. Рапопорт, Р.Н. Симонов, Б.И. Щукин, композитор — Д.Д. Шостакович.

«Я, АКТЕР, ПОПАВ В РОЛЬ КРИТИКА-ЗРИТЕЛЯ...»

Дневник записей впечатлений артистов Первой студии МХТ
Сезон 1916–1917 гг.

*Публикация, вступительная статья и комментарии
М.В. Хализевой*

Последние годы жизни Леопольда Антоновича Сулержицкого (1872–1916) были почти безраздельно отданы Первой студии МХТ, в которой он являлся не только руководителем, проводником идей Станиславского, но и верным другом студийцев, наставником, на практике осуществлявшим мечты о слиянии этического и эстетического начал в театре.

На протяжении всего публикуемого ниже «Дневника записей впечатлений артистов Первой студии МХТ» имя Сулержицкого не встречается ни разу. Между тем, именно он являлся инициатором ведения различных студийных книг; в них любой мог оставить запись: от К.С. Станиславского до рядового члена Студии. На вечере памяти Сулержицкого, устроенном в сороковой день после его смерти в помещении Первой студии, Е.Б. Вахтангов произнес грустную и благодарную речь. Среди высоких искренних слов об учительстве, силе духа, памяти, актерстве как священнослужении там был такой фрагмент: «В твоём скромном кабинете наверху есть полочка с нашими студийными книжками. И полочку устроил ты сам и каждую книжку завел сам. Их около 30... и в каждой из них мы можем найти твои замечания, пометки, обращения к нам, обобщения многих частных случаев нашей жизни. И везде, даже в маленьких строчках, ты взываешь к милосердию, к любви, к чуткости, к добрым отношениям»¹.

О студийных книгах упоминают в своих мемуарах и С.В. Гиацинтова, С.Г. Бирман, М.А. Чехов, однако исключительно в единственном числе: «В Студии была заведена книга, в которой каждый мог изложить свое предложение, мнение, недовольство»², или: «Студиец оскорбился и излил сердечную обиду в „Жалобной книге“, на страницах нашего студийного „журнала“»³, или: «Завел Сулер в студии книгу, куда каждый из нас мог записывать мысли об искусстве вообще и о наших текущих спектаклях. Книге этой Сулер придавал большое значение. Она лежала на особо устроенной, наклонной полочке, как Евангелие на аналое, около двери его кабинета, на третьем этаже. Он часто заглядывал в нее и, хотя знал наизусть все, что в ней было, все же читал ее сосредоточенно и серьезно»⁴. Не вполне ясно, о каких годах идет речь; у Гиацинтовой, скорее всего, о периоде репетиций «Гибели „Надежды“».

Несколько лет назад была опубликована одна из таких «книг записей» Первой студии МХТ⁵ — большая тетрадь в твердой картонной обложке формата А-4, в бледную линейку, так называемая амбарная книга. Даты под записями здесь стоят довольно редко (первая, которая встречается, 3 апреля 1915 г., последняя — 20 апреля 1916 г.). Высказывания преимущественно по-детски шкодливые (остроты, стишки, студийные песенки, ернические вопросы и столь же ернические ответы, лихие однострочные комментарии к предыдущим записям). Образумить студийцев периодически пытаются художник М.В. Либакон («...книга сия подобна коллекции булавочных головок, сама себя обесценившая»⁶) и Л.А. Сулержицкий («Жалко — я полагал, что приобретаю к старости целый круг близких по духу людей, но по этим шуточкам увидел, что душа у вас не отзывчивый, тонкий инструмент, а плоская сосновая доска, которая может резонировать только после удара поленом. То, что я написал свои мысли в этой книге, полной шуток, иногда остроумных и милых, частенько бездарных и плоских, вовсе не дает еще повода для чуткого маломальски человека отнестись к моему обращению так, как вы отнеслись»⁷). Порыв А.Д. Попова написать о чем-то всерьез сопровождается его же комментарием: «Завтра на полях сострят, а послезавтра я кому-нибудь припишу. Как же вылечиться? А?»⁸ Ему отвечает С.И. Хачатуров: «Все зло в том, что в нас во всех живет масса скептицизма...»⁹.

Приведенная цитата из воспоминаний Михаила Чехова («Завел Сулер в студии книгу...») поставлена эпиграфом к публикации «Книги записей Первой студии МХТ». Однако представить себе, что Сулержицкий «сосредоточенно и серьезно» читал и перечитывал многочисленные хохмы своих воспитанников, редко относящиеся к сути их деятельности в Студии, да еще знал их все наизусть, довольно сложно. Судя по его собственным записям, прочитанное Сулержицкого, мягко говоря, не поразило, задевало и тревожило, если не обижало.

Возможны, впрочем, и другие предположения: слова Чехова относятся к какой-то ранней тетради, периода более трепетного отношения к Студии ее участников (когда они еще всерьез ощущали себя «собранием верующих в религию Станиславского», по выражению все того же Михаила Чехова), или же, напротив, к заведенному в следующем после «Книги записей» сезоне «Дневнику записей впечатлений», который активно велся вплоть до конца осени 1916 г., а отдельные записи возникали на его страницах примерно до конца февраля 1917 г. (Кстати, обе тетради, и «Книга записей», и «Дневник впечатлений», завершаются призывами А.А. Гейрота не забрасывать это дело: «Хочу заставить опять заговорить эту книгу» и «Хотя и смотрят, но не пишут ничего. Почему?») На Евангелие, правда, толстая ученическая тетрадь, куда разнообразными почерками вносились актерские соображения о текущих спектаклях, похожа мало.

Прямых упоминаний о «Дневнике записей впечатлений артистов Первой студии» в мемуарах первостудийцев не встречается. Доподлинно неизвестно, кому принадлежала инициатива каждодневных дежурств на спектаклях Студии и последующих отчетов-рецензий. Несмотря на отсутствие упоминаний в «Дневнике впечатлений» имени Сулержицкого, велика вероятность, что этот замысел принадлежал именно ему, вызывавшему к серьезности и ответственности своих подопечных. Из текстов самих

«рецензий» следует, что была четко сформулирована задача — не занятому в данном представлении студийцу, пришедшему на спектакль, следовало «быть критиком».

Сезон 1916–1917 гг. — время, когда Первая студия постепенно начинает формироваться в самостоятельный театральный организм, не теряя при этом связей с Художественным театром. На начало сезона — осень 1916 г. — приходится момент, когда окончательно становится ясно, что Сулержицкий безнадежно болен. Члены Студии разом становятся взрослее, серьезнее, стараются максимально точно воплощать идеи Сулержицкого. В записях сезона 1916–1917 гг. ощутима значительная динамика по сравнению с сезоном предыдущим: то же многоголосье, но это уже голоса не чуждых ответственности людей, рядом с которыми, бок о бок, уходящий из жизни любимый Сулер. До ноября, когда Сулержицкий слег совсем и многие студийцы дежурили уже не на спектаклях, а у него в больнице, записи в «Дневнике впечатлений» ведутся регулярно. Со смертью Сулержицкого (17 декабря 1916 г.), точнее, за месяц до нее, отчеты о спектаклях заглохли. Дважды, в январе и феврале 1917 г., А.А. Гейрот пробовал их возродить, но отклика со стороны коллег не последовало (спектакли смотрят, но не пишут или не смотрят и соответственно не пишут). Следовательно, можно говорить лишь о двух полноценных месяцах дежурств студийцев на своих спектаклях, включавших в ту пору четыре названия: «Сверчок на печи», «Потоп», «Гибель „Надежды“» и «Вечер А.П. Чехова».

Сезон, когда было решено завести «Дневник впечатлений», открылся 16 сентября 1916 г. «Сверчком на печи», шедшим в 150-й раз (о 200-м спектакле, состоявшемся 14 марта 1917 г., уже никто не отчитывался). «Рецензия» на него написана В.В. Готовцевым 17 сентября. Общий принцип, по которому датировалась та или иная запись, оказался не выработан: чаще всего, это именно дата, когда делалась запись (иногда прямо в день спектакля, иногда на следующий), но порой ставилась дата самого спектакля, а рядом имелась приписка, что автор пишет на следующий день. Встречается и по две записи (разных лиц) от одного числа; в этом случае неясно, были ли это утренний и вечерний спектакли или же один из них шел накануне.

В нескольких местах после пространной записи «критика» возникают короткие одно-двустрочные реплики и даже некоторое подобие дискуссии по мотивам размышлений первого «рецензента».

Студийцы пишут об атмосфере спектаклей, пеняют товарищам на отсебятину, дикцию, гримы и плохо приклеенные парики, напоминают о сверхзадаче, делают выводы не только для других, но и для себя, благодарят и восхищаются, упрекают и сетуют, говорят об упущениях и накладках, подмечают детали, анализируют отношения между персонажами, размышляют об отличиях очередного спектакля от премьерного, пересказывают реакцию публики. Актеры выступают здесь в роли зрителей, особых зрителей, знающих, как должно быть, как задумывалось, и отмечаящих все отклонения. Иногда оставляются чрезвычайно любопытные свидетельства. Например, в записи А.Д. Попова о «Потопе» от 24 сентября читаем о Михаиле Чехове в роли Фрэзера, о попытке актера добиться нужного настроения: «М. Чехов, выходя на сцену, боялся скуки и думал, что будет играть плохо. Он нервил себя всем,

чем мог, и для этого создал себе за кулисами прохожего, с которым якобы столкнулся, вылетев на сцену со словами: „А, черт!.. Мешаетесь под ногами!“»

Примечательна и запись Г.М. Хмары (от 30 сентября или 1 октября), имеющая даже заглавие — «Кое-что о том, что я перечувствовал и передумал со дня открытия наших спектаклей в Студии». Через пятнадцать дней после начала сезона Хмара, отчаянно неудовлетворенный обстановкой в театре, пишет об омертвлении Студии, превращающем «наш спектакль в послушание, а не дерзновение». Обращаясь к товарищам, Хмара восклицает: «...я боюсь, чтобы вы меня не поняли так, что „вы“ это вы, а „я“ это я, что я кого-то поучаю, что я кого-то упрекаю. Я только ищу у вас помощи — ищу у вас совета. Если это все мне представляется в неверном свете, убедите меня в том, что я заблудился. Если тут есть доля правды — согласитесь со мной, и давайте что-нибудь делать, чтоб избавиться от этого». По поводу этого «выкрика» последовала на страницах «Дневника» лаконичная дискуссия. Ее участниками стали А.А. Гейрот, Е.Б. Вахтангов и Р.В. Болеславский.

Нечто подобное «Дневнику записей впечатлений артистов Первой студии МХТ» в предыдущем сезоне 1915/16 г. было затеяно в самой метрополии, МХТ, — «Журнал замечаний следящих за ходом пьес»¹⁰ (формат А-4, обложка картонная, продолжал вестись и в сезоне 1916/17 г.). Сходство, однако, только отдаленное — оно лишь в самом принципе дежурств на спектаклях, причем не за кулисами, а в зрительном зале. Мхатовцы (Н.Н. Литовцева, В.Л. Мчедлов, В.В. Тезавровский, А.Б. Велижев, В.М. Бебутов, Н.Г. Александров, А.Н. Уральский; есть записи К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко) пишут отнюдь не рецензии: они хронометрируют акты и антракты, фиксируют время начала и завершения спектаклей, от занавеса и до занавеса, и изъясняются в основном отрывистыми констатирующими фразами, порой в повелительном наклонении, иногда вопросительными. Например: «Часы стоят»; «Надо запирать крышку сундука»; «Обратить внимание на траву»; «Почему испорчен эффект звезд?»; «Починить боковик слева от публики»; «Качалась люстра»; «У М.П. Лилиной не было манто. Уже при выходе, при спуске со ступенек ей подали какое-то, и то чужое»; «Неужели нельзя сделать, чтобы стена справа на 2-м плане (за аркой) в покаях царя не так морщила? Крыльцо в саду ходило ходуном. В тереме направо на потолке 2 больших темных пятна»; «Забыли положить блокнот»; «Сукно на подрамнике имело неважный вид» и т. п. Чаще всего замечания сводятся к необходимости подновить, подклеить, подправить, выровнять, натянуть и т. д. Много оставляется пустого места для дальнейших комментариев, но оно редко используется. В заметках, делавшихся участниками Первой студии, значительно больше содержательного начала.

Из записей первостудийцев в «Дневнике впечатлений», среди которых С.Г. Бирман, Н.Н. Бромлей, С.В. Гиацинтова, Л.И. Дейкун, М.А. Дурасова, Н.Ф. Колин, И.В. Лазарев, В.С. Смышляев, М.А. Чехов и другие, ранее публиковались только несколько высказываний Е.Б. Вахтангова — одно развернутое и несколько лаконичных.

После прочтения «Дневника впечатлений» многое в повседневной жизни Студии и в отношениях ее членов становится яснее.

Сама же тетрадь, в которой в сезон 1916–1917 гг. велся «Дневник записей впечатлений Первой студии МХТ», хранится в Музее театра им. Евг. Вахтангова (№ 1960).

Дневник записей впечатлений артистов Первой студии МХТ.
Сезон 1916–1917 гг.

17 сентября

«Сверчок на печи»¹¹

Прежде чем указать на дефекты отчетного спектакля, мне хочется горячо поблагодарить и участников, и режиссерскую коллегию, назначивших мне смотреть спектакль, за громадное удовольствие, какое я получил от представления «Сверчка». Вот удивительный автор, вот прекраснейшая пьеса, которую чем больше смотришь, тем больше радуешься ее простым глубинам. Во время четвертого акта, правда, чудесного от автора, но и сыгранного сегодня с громадным подъемом и необычайной теплотой, то и дело вспоминался мне образ нашего вдохновителя, хотелось от души благодарить его как создателя Студии, хотелось идти вперед и работать, работать без конца, пока хватит сил, во имя искусства Театра, этой трибуны нравственной красоты и справедливости *при правдивом к нему отношении*.

В первом акте волнение сковало вас, дорогие товарищи, душа не могла долго, долго, почти до конца акта, победить нашего заклятого врага — волнение, но вы не потерялись — автора и его мысль я все время чувствовал, и действие к концу развивалось. Замерло оно в сцене Калеба, Джона, маляutki¹² и Тилли у камина — было тягостно следить за вами, сквозное действие вы позабыли, увлекшись подробностями. Очень тихо говорит М.А. Чехов¹³ в сцене — Кaleb, Текльтон, Неизвестный¹⁴ («спичечницы»).

Второй акт был весь прекрасен. В третьем акте мне бросилось в глаза не совсем ясное отношение Мей (В.Г. Орлова¹⁵) к Текльтону. Была какая-то неопределенность. 4-й акт блестяще играли, если бы не начало. Г.М. Хмара¹⁶ как-то бурно сразу начал; мне казалось, что было бы лучше, если бы мысль убить неустанно зарождалась, но *постепенно*, я больше бы сочувствовал доброму Джону, если бы он перебрал в своей несложной голове все средства «дозволенные» покончить с кажущейся ему обидой и пошел бы убивать, уже не владея собой.

Было очень досадно, что в 4 акте не шли часы, а к концу не погасили свет.

В. Готов[цев]¹⁷

18 сентября

«Потоп»¹⁸

Начало несколько вялое, темп замедленный.

Заметно, что исполнители стараются «освежить» свои роли и не повторять прошлогоднего рисунка.

Отсюда — какая-то «простота», не всегда интересная (Хмара — О'Нейл и Чехов — Фрэзер).

Отсюда же — тихая речь и смазанный рисунок (Хмара).

О.В. Бакланова¹⁹ в 1 действии бросила свой прошлогодний слезливый тон и играла по-новому, очень ярко и интересно.

К концу действия и все подтянулись, выровнялись — впечатление сильное!

2-е действие — прекрасно.

Дуэт Хмары и Гейрота ²⁰ — пять с плюсом.

Бакланова — гораздо интереснее, хотя «слезливость» все-таки прорывается.

Гейрот во время интимной, любовной сцены — холоден, глаза пустые. Исполнителям (разговор с Хмарой) казалось, что 2-й акт идет вяло, а посему, желая поднять настроение, Хмара хватил свою заключительную речь с «нервом».

Напрасно. Акт шел прекрасно, в публике тишина и глубокий интерес. Хорош и III акт.

Много мелких упущений, мелких технических «накладок», но они случайны, а посему о них ничего не говорю.

И все-таки спектакль прекрасный.

Н. Колин ²¹

18 сентября

«Гибель „Надежды“» ²²

Спектакль прошел хорошо, смотрелось все время с непрекращающимся интересом.

I акт немного был тяжел, но это понятно, I-ый спектакль, все то же волнение, как и в первых спектаклях «Сверчка» и «Потопа».

II акт чудесно, так весело, так жизненно.

III и IV акты тоже хорошо.

Каких-либо дефектов, внешних, не заметила.

М. Дурасова ²³

19 сентября

«Сверчок на печи»

Как зрительница:

Мне приходится писать на второй день после просмотра. И я уже не та, какой я слушала спектакль, да и вы не те. Но я стараюсь вспомнить, что я вчера передумала.

Есть сказка о соловье, который своей песней отогнал от умирающего богдыхана тоску смерти. Это было чудо. Но тогда вообще чудес было много. Да и богдыхан был человек наивный.

А вчера «Сверчок» отогнал своим пением из душ людей неверящих — отогнал тоску, злобу, апатию. И я была в числе этих людей. И сердцу хоть на время спектакля вернулась теплота. Я видела, как плакали. Это большое чудо. И за это хочется поблагодарить тех, коими вы были вчера.

Но так как я была еще «критиком», то:

1) не надо повторять своих слов по несколько раз, а также слов роли своих партнеров. Это совершенно не украшает ролей.

2) не надо забывать задач и играть интересные приспособления. Исчезает движение, а оно только убедительно.

И потом — камин. Платья, а затем и люди подвергаются риску действительно «исчезнуть», если бы камин был настоящим.

С. Бирман²⁴

20 сентября

«Потоп»

Второй акт «Потопа» — настоящее искусство и, кроме того, если делить искусство на *необязательное* и *необходимое*, то это необходимое искусство: испытываешь сильнейшее волнение, и эстетического, и морального свойства. Начало 1-го акта и весь почти 3-й — в смысле искусства — пустая формальность, поэтому-то трудно и скучно играть, в особенности самое начало, никому не жарко, никто не женится, и Фрэзеру совершенно не хочется ни с кем ссориться; страшное курение, нечленораздельность речи, среднеевропейская температура и глубокое неуважение к автору. Все остальное в исполнении Вахтангова мне показалось превосходным, очень интересным, очень [приятным] (публика реагировала замечательно). Во 2-м акте Сушкевич²⁵ во много раз трогательнее и правдивее, чем был на генеральной репетиции. Лицци в общем как-то окрепла, но еще недостаточно сильна, чтобы разнообразить свои приемы (приспособления): много негодования, мало боли, мало страха (одиночества и пр.), мало горечи, очень мало любви. Это образ, который должен ранить, этого нет пока. В третьем акте линия Лицци сходит на нет; актрисе не дают паузы, когда ей надо сыграть «зачем!» — совершенно необходимое для всей роли и для спектакля «зачем».

Нет у Вахтангова начала 3-го акта, он встает с своего места оттого, что пошел занавес; очень хорошо было, когда Фрэзер просыпался разбитый и его знобило, и еще какие-то превосходные подробности.

Оставьте мне еще эту страницу, мне сейчас некогда, и я не все помню²⁶.

Бромлей²⁷

21 сентября

«Потоп»

Личность человека слагается в ряд дней, который ему устраивает жизнь. Кладет на лицо его черты и определяет его физиономию. И весь душевный склад и мироотношение вырабатываются день за днем.

И поэтому тот или другой человек естественно реагирует на то или другое событие именно так, как должен реагировать. И для человека нет заботы о том, чтобы выявлять себя последовательно, в логике черт своей внутренней физиономии.

Об этом заботится сама природа, и реагирование совершается бессознательно для человека.

У него есть зерно его личности. У человека бывают минуты, когда он особенно хочет жить и радостно ощущает свою причастность к живому.

Он делается бодрым, добрые или злые начала выявляются с особенной яркостью.

В эти моменты человек становится вдохновенным, глаза его загораются празднично, и весь он наполняется энергичными желаньями и жаждой деятельности. Это праздничный момент.

Так и у актера.

День за днем, от репетиции к репетиции слагается образ его роли в данной пьесе.

Крупинка за крупинкой, бессознательно для актера откладывается в его душе все, что он найдет для образа.

Потом идет ряд спектаклей.

И здесь продолжается работа образования зерна образа.

Но вот наступает момент, когда созрело это зерно и актеру не нужно беспокоиться о логике выявления черт внутренней и внешней физиономии образа. Сама художественная природа актера позаботится об этом.

Нужен только праздник.

Радость ощущения сцены.

Нужно наполниться энергичными желаньями «выявлять», иначе говоря, творить.

В такой момент не нужно «играть».

Нужно только выполнять задачи образа. Нужно быть деятельным в выполнении этих задач.

Как воспитать в себе уверенность, что все это так?

Как воспитать в себе способность вызывать «творческое самочувствие»? Этим вопросам сцены должна посвятить себя Студия этого года.

С этими вопросами должны мы идти к К.С.

Нет праздника — нет спектакля.

Бессмысленна тогда наша работа. И нечем тогда увлечь зрителя.

Мне не повезло. Я смотрел спектакль, когда «играли».

Навязывали принять образ. Настойчиво старались убедить, что вот они такие, а не другие.

Играли тени прошлого.

Слабо и бледно.

И первый акт показался ненужным, длинным, бессодержательным и противным.

По рисунку второго — догадывался о том, что должно быть. Третий сыгран хорошо.

Линии ролей ясны: у Смышляева²⁸. И задачи и непосредственность.

(Не надо много шататься пьяным, даже лучше совсем не шататься во II акте.)

У Зеланда²⁹ все хорошо.

(В 3-ем акте больше задержаться глазами на аппарате. Хорошее лицо.)

У Баклановой только в 1-м акте.

Во 2-м акте она не имеет права менять в основном мизансцены: нарушается цельность ее сцены, так сказать, скульптурная законченность.

О Сушкевиче хочу сказать то же, что и Н.Н. Бромлей³⁰.

Гейрот пусть поговорит с К.С. о 2-м акте.

Он настолько холоден, что я не знаю, как и чем вызвать его темперамент.

У Бондарева³¹ и Лазарева³² все хорошо.

О Чехове и Хмаре писать нужно много.

Лучше я поговорю как-нибудь лично.

Они больше всех меня огорчили. Оба играют хорошо.

Но не то, не то, не то.

У Миши³³, помимо его воли, получается фарс.

Я знаю, как он относится к роли, ни одной секунды не думаю, что он делает это умышленно.

И тем более это меня огорчает. Я сам играю эту же роль и, наверное, в тысячу раз хуже, но пусть это обстоятельство не закрывает мне рот, и да дозволено мне будет сказать все это.

Очень хочу, чтобы нашелся день, который бы мы отдали всецело «Потопу».

*Е. Вахтангов*³⁴

22 сентября

«Сверчок на печи»

Замечания свои я сказал исполнителям.

Вообще же скажу: нужно как можно скорее новую пьесу, ибо от ролей «Сверчка» — и особенно от ролей основных — исполнители уже устали и основательно — у них нет уже радости на сцене, а какое-то равнодушие и даже подчас злоба — им надоели все слова, все *mise-en-scène*, им скучно, а это передается и в зрительный зал, и тут делается скучновато в 1-х актах, и еле-еле раскачиваются исполнители к 4 акту. Необходимо сохранить пьесу — она наш «Чехов», и, прежде всего, необходимо сейчас же реже пускать ее в репертуар.

Ив. Лазарев

23 сентября

«Сверчок на печи»

Я не видала «Сверчка» с генеральной репетиции. И да простят мне — не смогла быть критиком. «Сверчок» опять меня заставил плакать, радоваться, смеяться, как и 4 года тому назад³⁵. Глубокая, большая радость была в душе за себя и товарищей, что у нас есть Студия, где мы можем работать. Каждое движение души — все чувствует

зритель. Еще в I акте я хотела что-то записывать, но скоро бросила — так меня увлекло. Как ни пошло и ни избито выражение — «это не игра на сцене, а самая настоящая жизнь, которую мы подсмотрели», но я должна повторить вместе с публикой, другого ничего и не скажешь. Все старые исполнители до того «вжились» в роли, что уж не знаешь, кто же это: Хмара или Джон. С радостью смотрела и новых (хотя теперь тоже довольно старых) исполнителей — они тоже настоящие «Сверчки».

А вот что мне удалось записать:

В I акте, когда ребенок просыпается, над ним так все старательно кричат, что он от страху, со сна, должен моментально умереть.

Хочу напомнить товарищам, а также и себе, что все голоса, даже тихие, и «шумок» за кулисами — все очень ясно слышно в публице.

Когда Колин ³⁶ кончил прогон и дали свет на сцене — видны были быстро движущиеся тени за занавесью.

Вот и все мои скромные замечания критика: зритель его задавил.

В другой раз, надеюсь, будет наоборот.

Лидия Дейкун ³⁷

24 сентября

«Потоп»

Первый акт не ладился, но это явление до некоторой степени хроническое, и поэтому я не очень огорчился. М. Чехов, выходя на сцену, боялся скуки и *думал*, что будет играть плохо. Он нервил себя всем, чем мог, и для этого создал себе за кулисами прохожего, с которым якобы столкнулся, вылетев на сцену со словами: «А, черт!.. Мешаетесь под ногами!» Он *теребил* себя весь I акт, боясь закиси и скуки... Вентилятор и телеграф нервили его больше, чем мысли о Бире и О'Нейле. Главное и неглавное перепуталось, нерв расходился, как через худое решето — безалаберно и досадно... Рисунок смазался...

Во время сцены Бира и Лицци («сегодня вечером?!») я заметил несколько скукающих физиономий у окна, а между тем за окном начало потопа!

О.В. Бакланова играет лучше, чем в прошлом году.

II акт. Дуэт О'Нейля и Бира прошел мягко и приятно. А вообще второй акт на редкость безучастно и равнодушно рассказали. Крикливые места II-го акта были бесшабашным пьяным разгулом, а в жуткие паузы все сладко дремали. На реплику Б.М. Сушкевича: «Дома?!» никто даже ухом не повел, и было непонятно, почему не забеспокоился О'Нейль? Свою речь О'Нейль мог и не говорить, пауза *тихой усталости* ему не страшна, его может обеспокоить *тихий ужас*, надвигающийся на обреченных к смерти. Т.к. подхода к речи не было, и потребности в ней не ощущалось, то и говорить ее было трудно, и вышла она [желчной] и неубедительной, и, по-моему, Г.М. Хмара виноват в этом не больше, чем остальные. Знаменитое чеховское: «Понял!!!» запоздало минут на пять и прозвучало тихим лепетом. Троекратное пение было тягостно и для зрителей, и для актеров, а все оттого, что забыли о потопе. Температура была у всех 36, 2°.

Финал II-го акта режиссерски построен так прекрасно, что всегда захватывает зрителей — так было и в этот раз.

III акт смотрелся приятнее двух первых. Я это объясняю тем, что в пьесе потеряли больше всего «потоп», а жизнь до потопы и после его прошла глаже. Публика на протяжении всей пьесы посмеивалась над М.А. Чеховым, даже в местах «не подобающих».

М. Чехова в этом упрекали, и он сам, кажется, этим обеспокоен, но я об этом думаю иначе: если в драматических местах зрителю будет жутко и кой-кого жалко, то мало найдется зрителей, желающих повеселиться, а когда немножко скучновато, то на Фрэзере зритель отдыхает. Ведь зритель на «Потопе» легко может устать, в особенности, если он не принимает деятельного участия во всем, что делает актер.

Вот и все.

Под такой рецензией мог бы смело подписаться Кугель³⁸, но это произошло, во-первых, оттого, что закрыл глаза на себя как на актера, а во-вторых, спектакль был действительно слабый — вы и сами знаете.

О гримах. Даю слово себе и товарищам, что я отныне все парики со лбом буду заклеивать ленточкой!!!

У Б.М. Сушкевича очень видно парик.

У М.А. Чехова сзади из-под парика видны свои волосы, и он на сцене заметно беспокоится об этом. Наклейка на подбородок светла и не связывается (с личностью).

Как исключение — хорош лоб у Хмары (хотя и без ленточки).

В «Потопе» особенная осторожность нужна в гриме, т. к. на сцене необычная белизна и масса света!!

Ал. Попов³⁹

25 сентября

Чеховский спектакль⁴⁰

Сказал каждому исполнителю лично.

М. Чехов

«Юбилей»

В первом монологе слишком «показ»: услышано приближение депутации.

Следи⁴¹ за кашлем в начале монолога. Было чуточку не верно.

В одном месте мешал, щелкая на счетах.

Есть кое-где неприятная «отсебятина».

Ты говоришь «да налейте чистой воды», и в глаза бросается полный графин чистой воды. Это пустяки, но все-таки на минуту отвлекает внимание. Может быть, наливать графин хоть до половины?

Плешь белая, лоб красный.

«Ведьма». Не дав Ф.В.⁴² прислушаться, спрашиваешь «что?»

«Проехала» — тоже немного скоро — публика не успела послушать вместе с тобой.

Слова «и теперь это недаром почту кружит» хорошо бы слышать, как вывод из того, что говорилось перед этим, а не как догадку, только что пришедшую в голову. Это должно дать хорошую связь с началом, сильно округлить и поставить хорошую точку.

Не напирай на фразу: «чтобы свет в глаза не бил» — она и без того сильна.

Когда входит почтальон ⁴³ и вносит с собой холод, то хорошо, если дьяк ⁴⁴ тоже поедится или закутается в одеяло. Это нужно для общего настроения.

Нехорошо скрипит кровать.

Звонков за окном не слышно.

М. Чехов

26 сентября

«Сверчок на печи»

Пишу 27-го.

В отзыве одного из товарищей как раз о «Сверчке» было, между прочим, сказано, что, пересматривая этот спектакль, ему «хотелось идти вперед и работать, работать без конца, пока хватит сил».

Я смотрела вчера «Сверчка». И мое искреннее, глубокое пожелание всем, чтобы эта жажда работы в Студии жила во всех думах и, главное, как можно дольше. Чтобы как можно позднее наступила душевная усталость (она не может не наступить, к несчастью), при которой самое дорогое часто становится безразличным.

Такие вечера, как вчерашний, нужны людям. Некоторые из нас, может быть, бессознательно, некоторые с какими-либо косвенными целями, но в конце концов все живем для наших вечеров. И второе мое искреннее желание — чтобы в работе по новым постановкам мы достигали такие же и еще большие результаты, какие показал «Сверчок» во вчерашнем спектакле.

Не могу и не умею быть критиком (но умею еще хорошо разбираться, по какой причине получается то или иное) и говорю как зрительница: я вчера отдохнула душой. И если бы все зрители пришли на спектакль усталые и разбитые душевно, то я уверена, что ушли бы они вчера со спектакля умиленные, с внутренней [нрзб.] примиренностью, и в каждом бы было желание жить. Верилось в радость жизни. И потому еще раз скажу: пусть в ваших душах растет и крепнет жажда хорошей работы, радостной для всех, потому что это нужно, нужно и нужно, потому что без этого нельзя жить ни нам, ни тем, кто к нам приходит.

Теперь еще два слова. Не видела пьесу давно, с год. По-моему, выросла она очень. И каждая роль в отдельности. Все утвердились на своих местах, окрепли. Немного скучно было в I акте в сцене прихода м-ра Текльтона и в начале II-го. Затем, одному из участников спектакля не следует из-под цилиндра смотреть дальше положенной условиями сцены линии, а другому иметь в кармане нужный предмет для того, чтобы капюшону пальто не давать неподобающего ему вовсе назначения.

Ел. Федорова ⁴⁵

27 сентября

«Гибель „Надежды“»

Всякое произведение искусства только тогда искусство, когда оно заключено в форму. Только с этого момента его можно разобрать как таковое. Степень законченности желательна, форма необходима.

У публики и даже у большинства актеров требование к драме весьма ограничено. Заставить внимательно слушать и даже выпустить слезинки еще мало, т. к. зритель приходит в театр верить, а когда ему безусловно талантливо изображают, как матери и жены теряют детей и мужей, то это, естественно, трогает и в строгом смысле не искусство.

Я, актер, попав вчера в роль критика-зрителя, ужаснулся тем, как актер забывает самое главное, для чего он пришел на сцену, — искусство (форма).

Недопустимая вещь, чтобы актер играл для себя. Он играет для пьесы, которую пришел смотреть зритель; это его цель, для этого существует театр!

Как достигается форма?

Сравним театральное представление с оркестром, где, как и в пьесе, каждый инструмент (актер) исполняет свою задачу (роль), положенную автором. В оркестре палочка дирижера дает законченную форму, объединяет всех, выделяя важное и отдалая неглавное. Он вкладывает свою душу.

В драме актер, предоставленный самому себе, подчиняется сквозному действию (вчера это было забыто).

Забыто было и то, что зритель пришел сопереживать с актером.

С кинематографической быстротой последнего сеанса актеры мазали задачи, не давая мне времени опомниться, вжиться в переживаемое.

Я не успевал не только творить [нрзб.], но даже иногда только «резонировать» (реагировать).

Объясняю себе это заигранностью и невниманием к зрителю, а наш зритель достоин внимания, он благоговел к Студии (больше чем актер). Как они ждали начала! Разговаривали — почти шепотом.

Два слова об исполнителях.

Дейкун ⁴⁶ разыгралась к концу. В начале мазала и не жила задачами.

Хмара ⁴⁷, его надо повесить за то, что он сморкается в полу костюма — это противно! Играл для себя и на мышцах. Пил без глотков, и не водку.

Чехов ⁴⁸ почему-то не загримирован, выделяется, как если одна фигура на картине была бы нарисована только углем.

Соловьева ⁴⁹ была очень близка к пьесе, все было мне понятно.

Попов ⁵⁰ молод.

Лазарев ⁵¹ тоже близок к пьесе. (Выразительные глаза.) Телефону не верил.

Бирман ⁵² хороша сама по себе, но не все слова слышал.

Гиацинтова ⁵³, по-моему, должна быть наивнее, легче, тогда ее «не помню» будет для нее драмой и невольной подлостью, а не на[г]лостью по натуре, что сильнее для пьесы.

Сушкевич⁵⁴, если хочет быть добрым в IV акте, не должен быть злым в III-м.

Бондарев⁵⁵ играл очень законченно, сильно и понятно, был в пьесе.

Ефремова: Маритье получила хорошее воспитание. Троекратный стук заторопила, было нестрашно. В IV акте нужно мочить под глазами, а не переносицу — заметно.

Готовцев⁵⁶ не из их годов и страны — ближе к нам.

Попова⁵⁷ два раза заставила меня вспомнить Мерчуткину ([нрзб.] лишь), смех очарователен.

Успенская⁵⁸. Не могу понять без ошибки.

Смышляев⁵⁹ молод — [нарочный] старик.

Колин⁶⁰, у него есть любимые места.

Извините за свой первый опыт критика.

А. Гейрот

28 сентября

Чеховский спектакль

Все замечания и советы переданы мною лично исполнителям.

*В. Мчедлов*⁶¹

28 сентября

«Потоп»

К удивлению своему вижу, что дававшие отчеты о прошлых спектаклях «Потопа» также находили вялость первого акта, которую я сочла сегодня случайной. Очевидно, здесь что-то забыто или неверно. Особенно хладнокровен в сцене драки примиряющий Стреттон. Нехорош у Хмары первый выход: сразу хочет показать необыкновенного человека. Никто не верит в близость смерти. У каждого есть свое ударное место, а общего, заражающего, острого страха — нет. Во втором акте изменили к лучшему начало сцены Лицци и Бира, они ее смягчили и углубили. Очень приятен своей наивностью и искренностью Нордлинг — А. Попов. Очень хорош был по темпу и нерву III акт. Хочется того же и в первом акте. В общем, спектакль смотрится с большим интересом.

В. Соловьева

30 [сентября]

«Сверчок на печи»

I акт — вяло и небрежно.

Много очень и очень своих слов, поэтому было грустно за хороших актеров. Сцена с младенцем и незнакомцем напомнила положительно какой-то кагал.

Остальные акты лучше.

О мелочах говорила отдельно каждому. А в общем прекрасный спектакль.

*Л. Дмитриевская*⁶²

Кое-что о том, что я переживал и передумал со дня открытия наших спектаклей в Студии:

*Боюсь одного, чтоб
я не был дурно
понят, но...*

1

Прошло пятнадцать дней, как открылись спектакли в Студии. Пятнадцать дней у меня невыразимая тоска!

Думаю, спрашиваю себя: что мне делать, сомневаюсь..., колеблюсь..., как будто я не знаю, забыл — или никогда и не знал, *что такое правильное сценическое самочувствие во время спектакля?*

Не так давно, еще в прошлом году — бывали спектакли, когда, выйдя на сцену, я чувствовал, что надо мной размыкался купол неба, душа устремлялась в иной мир, хотелось уже нездешней завершенной красоты, а какую-то красоту, лежащую за пределами мира сего, т.е. там, где искусство. (Пусть каждый, кто прочтет эти патетические слова, отнесется к ним с тем доверием, с какой искренностью я их здесь написал.)

Теперь же, в нынешнем году, я выхожу на сцену, и вместо раскрытого купола неба и устремленности — какая-то скованность, порабощенность, какое-то омертвление состояния духа! И эта ужасная скованность, это *отяжеление* закрывает от меня творческую тайну.

2

Я и мои товарищи по сцене, насколько мне удалось понаблюдать за ними, как-то неактивны во время спектакля, а скорее на редкость пассивны. А тайну творчества, то, что дает радость нам и зрителям, *нельзя воспринять в пассивности*, в атмосфере послушания или *покоя*.

3

Это омертвление, это окостенение превращает наше творчество на сцене, наш спектакль в послушание, а не дерзновение. И вот, когда я начинаю чувствовать в себе и в окружающих меня в спектакле исполнителях эту пассивность, *просто не творческую, а просто покоя*, тогда я начинаю метаться, биться, кричать, актерствовать, и все это оттого, что хочу свершить прорыв в иной мир. И когда измученный в попытках сделать что-либо в этом направлении, меня охватывает такое отчаянье, что хочется уйти со сцены и сказать помощнику режиссера: «Занавес».

(Я устал писать, dokonчу после.)

4

«Потому что мы все, находящиеся на сцене, не говоря уж о том, что далеки от творчества, в лучшем случае честно академически исполняем наше задание».

Принято даже называть художеством ярко творческое отношение к науке, к философии — во всех сферах *активности духа* есть творческий элемент. Как же мы..., за-

нимающиеся искусством, позволяем себе быть по отношению к нему пассивны, а не активны. Все силы, все средства необходимо напрячь, чтобы вывести себя из этого скучного омертвления.

5

Знаю, что в искусстве человек должен жить вне себя, вне своей тяжести жизни.

А мы, наверно, приходим на сцену, не освобожденные от тяжести нашей жизни...

Мы знаем, как надо по системе К. С. освобождать себя от этой тяжести, знаем... но если вы спросите меня, пользуюсь ли я ею перед спектаклем, если я вас спрошу, прибегаете ли вы к ее помощи? И я, и вы скажем, что нет. Вы ею не пользуетесь, потому что прямо со «службы» едете на спектакль, едва успеваете загримироваться и успеть вовремя выйти на сцену... Вы не делаете потому, что заняты службой. Я не делаю — потому что, «говорю от чистоты моего сердца», потому что забываю.

И вы, и я наверно хотим этого, но ни вы, ни я практически не делаем... и, может, это самое не позволяет ни мне, ни вам жить на сцене радостной творческой жизнью. [Фрагмент вымаран.]

Как в начале, так и в конце я боюсь, чтобы вы меня не поняли так, что «вы» это вы, а «я» это я, что я кого-то поучаю, что я кого-то упрекаю. Я только ищу у вас помощи — ищу у вас совета. Если это все мне представляется в неверном свете, убедите меня в том, что я заблудился. Если тут есть доля правды — согласитесь со мной, и давайте что-нибудь делать, чтоб избавиться от этого.

Г. Хмара

P. S. Пока это еще не все. По мере времени у меня будут еще возникать вопросы, еще сомнения, которые я буду заносить сюда. Мне бы хотелось, чтоб это сделал каждый из нас.

Хмара, если художника заставить каждый день писать одну картину, — как он будет настроен творчески?

А. Гейрот

Гейрот, *каждый* спектакль есть *новый* спектакль.

*Е. Вахтангов*⁶³

Но, к сожалению, красок, кистей, карандашей и бумаги отпускается всегда одно и то же количество — вот потому-то я и пью.

*Ричард Болеславский*⁶⁴

1 октября

«Потоп»

В этом году я уже два раза видела «Потоп» и должна сказать, последний спектакль был очень удачный. При всем желании найти какие-либо крупные недочеты в пьесе, этого сделать нельзя.

В первый раз видела Готовцева ⁶⁵: с большим вкусом пережито и показано, причем совсем не по-«готовцевски».

Из мелких промахов, мне кажется, могу отметить следующее. В начале, кроме Сушкевича, все мало чувствуют жару.

Невозможен парик Вахтангова, видны свои волосы.

Около пальмы свет мигал, и это мешало слушать.

Входило ли в план постановки, что все подают без подноса?

Некоторые паузы растянуты. Они, безусловно, пережиты, но настаиваю, что у публики остается впечатление чего-то лишнего.

Об остальном, в чем сама была не уверена, говорила [и] советовалась лично с исполнителями.

М. Ефремова ⁶⁶

1 октября

«Гибель „Надежды“»

По началу первого акта можно было бояться, что спектакль будет вял, куски смазаны, Попов Ал. особенно мажет не только куски, но и вообще образ, нельзя разобрать, кого и что он играет, Колин тоже передерживал паузы, но с приходом Хмары акт захватил, и пьеса до конца пошла очень хорошо. Я получила большую радость от спектакля. Почти всем исполнителям маленькие замечания я сказала лично, не успела сказать Скуковскому ⁶⁷ — поучиться старческой походке (и Ал. Попов тоже немного грешит в этом). Из технических недостатков спектакля говорить приходится немного: 1) в 1 акте — горшок для картошек курьезно мал, как будто вся семья состоит из одного десятилетнего ребенка, Соловьевой приходится класть картошку верхом, так ее сварить нельзя, только 30 к. стоит миска или горшок побольше. 2) В 3 акте лампа не погасла, и свет дурил.

Вообще, весь спектакль был очень хорош, я и плакала, и смеялась дружно с вами. Спасибо.

М. Успенская

2 октября, утро

Чеховский спектакль

Я «Чеховский спектакль» не видела с первого представления и нахожу, что он изменился. Особенно «Юбилей». Не так смешно, как раньше. Как только на сцене относятся вполне серьезно к тому, что делают, так все доходит. Но когда комику, когда сыпят слова для быстрого темпа, когда ищут какой-то легкий тон, становится скучно. Может быть, легкость и комизм получают, именно когда все серьезны и не думают о том, что играют водевиль. Я видела французских актеров в водевиле — они трещали слова, бегали по сцене, но все доходило, все было заразительно, потому что это свойственно их французской натуре, их темпераменту. А русский актер может дойти, может быть, и до

еще более бешеного веселья, но каким-то своим путем, совсем не быстротой и торопней. И когда себе давали возможность быть серьезными — было очень хорошо, и все доходило. Потому что играют все прекрасно, и жалко, что сами себя обкрадывают. А главное, чеховские комедии именно в этом серьезе и в наивности. Не было «веры и наивности». Есть слова, которые значат очень много, но их так часто повторяют, что они перестают как бы то ни было задевать воображение. «Вера и наивность» относятся именно к этим словам, а между тем это чуть ли не ключ к актерской душе. Еще одно — так все в образах, так с ними сжились, что не стоит об них думать. А в «Юбилее» выходит человек и точно говорит: «вот я какой», «вот я какая». Об этом заботятся все, а действия нет, нет общего, совершенно нет сквозного действия. Потом иногда не слышно. Публика смеется и заглушает слова. Например, диалог Поповой и Колина. А жалко же, если это пропадет! Вообще, несмотря на быстроту произносимых слов, получаются вдруг неожиданно длинные паузы. И от всего этого впечатление не легкости, а тягучести какой-то. Кажется, одно какое-то слово, очень важное, такое близкое, что вот, на языке вертится, — и все встанет на место, и «Юбилей» расцветет, потому что по отдельности все очень хорошо играют. Но какое это слово — увы, я не знаю. Пусть кто-нибудь другой постарается это понять.

«Лекция» на меня, как всегда, произвела большое впечатление. Я следила очень внимательно, и мне кажется, ничего не утеряно. Может быть, только уж очень центр тяжести во второй части, и Иван Васильевич ⁶⁸ точно все силы и всю фантазию направляет туда, и начало как-то побледнело. Но, в общем, мне нравится страшно. В публике сначала точно недоумевали, смеялись, потом слушали очень хорошо и плакали.

«Ведьмой» я до того увлеклась, что ни к чему придраться не могу. Вообще, смотреть «критиком» очень трудно. Может быть, здесь совершенно не к месту изливать свои восторги, но не могу не сказать, что играют все удивительно и что в чеховском рассказе ничего не побледнело, не снизилось и не пропало от сцены.

А в «Предложении» тоже, как и в «Юбилее», нет какой-то нити, но здесь получается не тягучесть, а страшный гвалт. И как-то нет того, что начинается скандал — раздражается — кончается. Нет логики. Вдруг закричат все, опять поговорят, опять закричат. Начало было очень хорошее и серьезное и потому смешное. Мне показалось, что в разговоре о Лужках пропустили какой-то кусок, и потому не было нарастания, а какая-то заминка и потом дикий крик. И устаешь от крика — не следишь внимательно. Это я заметила и по своим соседям. Вообще же, так слушает, так смотрит, так ждет публика, что вспоминаешь все спектакли, которые проходили распущенно и невнимательно, и становится стыдно. Но спектакль 2 октября был очень внимательный. Не знаю я этого слова, не могу выразить, чего в нем во всем не было, но вниманье во всяком случае было.

С. Гиацинтова ⁶⁹

2 октября, вечер

«Сверчок на печи»

Смотрел только два акта (по независящим обстоятельствам не мог досмотреть) и о двух актах могу сказать немного. Два первых акта играли всё, что нужно, правильно, [550]

но тот покой, который пришел к исполнителям от громадной цифры спектаклей, лишил их настоящего творческого горения. Постараюсь объяснить проще. В первые спектакли у актера есть подсознательный регулятор, который не позволяет ему «перетянуть» или долго останавливаться над тем, что не очень важно для сквозного действия его роли, и от этого роль получается компактной и насыщенной, но от громадного количества спектаклей (одной и той же пьесы) к актеру приходит невозмутимое спокойствие, которое позволяет ему долго думать, прежде чем сказать слово, долго нести корзину, долго возиться с посылаками, делать все так же долго, как в жизни, и те куски пьесы, которые волей-неволей ведут на активность (сцена с ребенком, разговор с незнакомцем. I акт), получаются гораздо лучше и смотрятся с большим вниманием. У меня напрашивается такая аналогия (я говорю о первых двух актах): бокал шампанского разбавили водой, пить его можно, и есть аромат шампанского, но оно разбавлено.

Я очень люблю наблюдать за зрителем — раньше он сидел с вытянутой шеей и полураскрытым ртом, а теперь сидит, откинувшись на спинку, слушает внимательно, но все же находит время рассмотреть камин, холщовые стены и проч., проч.... Это я объясняю исключительно тем, что актеры в покойных местах своей роли — *жизненно покойны*, и самочувствие у них *не волнительное, не творческое*. Там, где обязательно нужна активность, они активны, и эти места волнуют зрителя.

Как бы сделать, чтоб актер был все время активен?

Ал. Попов

3 октября

Чеховский вечер

«Неизлечимого» я смотрела в первый раз.

Играют прекрасно, но вещь не для спектакля. Публика не может оценить тонкость и художественность игры. Вначале и Чебан⁷⁰, и Попов⁷¹ были вялы как актеры, но скоро прошло. При всем своем добродушии доктор должен выйти из терпения. А дьячок — где ему кажется, что он победит доктора «своей точкой [нрзб.]», больше торжества. Но в каких местах — не смогу указать — смотрела только 1 раз. Я знаю, что декорации рисовались наспех и, кажется, даже не для спектакля, а для показывания, но все же что-то надо сделать, а то уж очень «любительский спектакль».

Я ухожу всегда вся разбитая после чтения Ивана Васильевича⁷². Лучше читать нельзя.

«Ведьма» — прекрасно. Все двинулись вперед. У Фаины Васильевны⁷³ гораздо лучше пауза. Она бросила метанья по сцене.

Колин затянул паузу, когда ищет платок. И в «Юбилее» все пошли вперед, много новых интересных приспособлений.

У Марии Николаевны⁷⁴ исчезла ее личная нервозность, а появился хороший нерв.

Но конец — никогда мне не нравился, а теперь еще больше. Что-то нужно сделать — что, не знаю.

Спектакль очень хороший.

Нахожу большую пользу смотреть спектакли как «критик». Учиться «смотреть», и, согласна с С. Гиацинтовой, что, видя, как публика ждет нас, делается стыдно за те спектакли, которые сыграла кое-как ⁷⁵.

А. Дейкун

4 сентября ⁷⁶, вечер

«Сверчок на печи»

Спектакль шел неровно: некоторые акты (1-й и особенно начало 4-го) были очень затянуты. Чувствовалась вообще по всей пьесе какая-то вялость, а некоторые сцены — наоборот, были слишком шумны. Как, например, сцена со стариком в 1-м акте (разговор о ребенке).

Очень верю словам [Мей], что «ребенок очень здоровый» — иначе трудно выдержать такой шум.

2-й и 3-й акты были крепче и слушались с большим вниманием. Немножко холодновата в 4-м акте сцена встречи сына с отцом. Как-то мало веришь долгой разлуке и радостной встрече.

Много сказала исполнителям лично.

И все-таки я люблю «Сверчка» и смотрела его с большой любовью и вниманием.

А. Попова

5 октября

Чеховский вечер

Наверное, «чеховцы» постарались в тот вечер, когда я смотрела спектакль. И опять я не могу быть «яростным зоилом». Так было весело, хорошо.

То, что я нашла неверным, я сказала лично, т.к. я думаю, что в этой тетради можно писать о промахах — вредящих целому. [Фраза вымарана.] Таких промахов не было. Со сцены веяло правдой.

А когда читал Иван Васильевич, казалось, что эта правда искусства стала действительностью.

Это было почти страшно.

Я с нежностью вспоминаю всех чудаков «Предложения» и «Юбилея» и участвующих в «Ведьме».

Серафима Бирман

6 октября

Спектакль «Сверчка»

Первый акт ужасно медленно разыгрывался в смысле тона и настроения. Слушать его было трудно и утомительно.

II и III акт лучше, и только IV акт был сыгран почти безукоризненно: и по нерву, и по правильности подхода и чувствам.

Иногда как будто скользят — отсебятина и свои слова.

Выше всяких похвал Бромлей⁷⁷ и Успенская⁷⁸.

У Г. Хмары хронически, вот уже во второй пьесе, волосы стоят дыбом с первого акта.

Себе делаю замечание за платье Орловой.

М. Ефремова

7 октября

«Гибель „Надежды“»

Друзья мои — я ничего не буду говорить Вам об исполнении, настроении и игре.

А скажу лишь два слова о вас самих и о себе, между прочим.

Вы все очаровательны, милы и талантливы. Я всей душой люблю вас всех — и мне жалко расставаться с вами.

Примите мои лучшие чувства и верьте моей признательности.

Остальные поддерживали ансамбль.

Всем сердцем ваш

Ричард Болеславский

8 [октября]

«Потоп»

Замечания мои сказаны исполнителям. В прошлое дежурство, предлагая реже ставить «Сверчка», не назвал пьесы, которую можно чаще ставить; теперь — это «Потоп». Пьеса свежа, волнительна, ибо свежесть эта и волнительность в самих исполнителях. Очень хорош образ у А. Попова⁷⁹; жаль, что немного робко играет, кое-что мажется. Смелее, А. Д.!

Ив. Лазарев

Категорически заявляю, что весь смех публики в «несмешных» местах от Фрэзеров-евреев. Ради Бога, оправославьте его.

10 октября

«Сверчок на печи»

Единственное, что хочу сказать: при прекрасном, виртуозном часто исполнении отдельных ролей — ужасно, что все почти играют только *свои* роли, выигрышные места их, попадая в сквозное действие по счастливой и очень редкой в отчетном спектакле случайности.

Вспомните — зачем вся пьеса и зачем нужна каждая сцена для общей цели пьесы.

Еще — ради Бога, меньше жизненных подробностей, меньше прекрасных деталей: их за 159 спектаклей набралось так много, что лесом стоят, заслоняя часто даже смысл текста.

Б. Сушкевич

11 [октября]

«Потоп»

Смотрела с большим удовольствием спектакль, не видала его с генеральной репетиции, нахожу, что все стали играть тоньше [фрагмент вымаран], лучше. Вообще, мне спектакль понравился, и я ничего не имею сказать.

М. Дурасова

15 октября

«Потоп»

Дорогие исполнители! То, что я здесь пишу, — не критика для публики; поэтому прошу не обижаться на отдельные замечания.

Общее мое впечатление от спектакля 15 октября — среднее исполнение хорошо сделанного спектакля. То есть: и художественно-правдивое твердо, и штампы крепки.

Вот отдельные — случайные — мысли.

Роль Фрэзера: определенный, яркий, мастерски выполненный образ (прежде был более расплывчатый, но, быть может, и более поэтичный).

Чрезвычайно выросла за год роль у А.А.Гейрота. Это — настоящий, самоуверенный мужчина. Сильнейшее место — превосходная сцена с Фрэзером (начало 2-го акта); слабейшее — во 2-м акте сентиментальные, неискренние нежности с Лицци (мало увлечения моментом).

У Г.М. Хмары не удается начало роли. Неудавшийся гений, душа, сжигаемая постоянной потребностью мыслить, такой человек шутит крепче, не улыбаясь. Мне показалось, что следует убрать улыбку при словах «Я наживаюсь на плотинах, как и на конкурсе» и дальше при словах о спрутах...

Надо кривляться с *более небрежной* мрачностью, менее напряженно. Да и весь первый акт легче. Зато очень растет роль у Г.М. во 2-м акте (речь, например).

Трудность роли Лицци в том, что автор дает мало ступенек, ведущих в конец 1-го акта к истерике. Тем более, нужно уметь использовать имеющийся материал. То есть: больнее воспринять оскорбление Стреттона, больше волноваться при имени Бира... Иначе истерика кажется неподготовленной; ей не веришь. Во 2-м акте, мне думается, роль от этого тоже выиграет, можно будет богаче разработать отдельные куски, отдельные краски — презрения, ласки, отчаяния и т. д.

Слишком вял и кроток показался мне изобретатель у А. Попова. Ведь этот человек переехал через океан со своим изобретением. Это — фанатик!

Очень приятное *представление* — актер у Владимира Васильевича⁸⁰. Еще мало войти в образ.

У Чарли мне показалась наигранная плутоватая мальчишеская готовность услужить в 1-м акте (мышцы — сжимание губ!)

Лучший акт — 2-й. Слабее всего — первый. (Во 2-м слишком *суетлив* выход «гладиаторов»). На маленькой сцене — при близком расстоянии — *чрезвычайно* важна художественная правда. Маленькая ложь кажется здесь огромной, как в увеличительное

стекло. Поэтому главное в Студии — что, впрочем, всеми и сознается, — правдивая атмосфера, глубоко пережитое настроение. Идеиные выводы здесь должны быть внушены зрителю совершенно бессознательно; о них и думать не следует. [Фрагмент вымаран.] Да и вообще — вспомнились мне слова Чехова, что «худ. произведение — молния». Глядишь, дивишься и размышляешь. Но молния не размышляет, не раздумывает.

*В. Волькенштейн*⁸¹

16 октября, утро

Чеховский спектакль

Чеховского спектакля не видел с генеральной, очень многое стало лучше, ярче, смешнее... Но как и на генеральной, так и теперь не было чего-то единого, что связывало бы весь этот разнообразный спектакль, что оставило бы единое, цельное впечатление... Как и раньше, прекрасен Ив. Вас.⁸², даже больше чем прекрасен. И сегодня в особенности, сначала было страшно за него — публика его приняла смехом, но потом лица у публики вытягивались, и Ив. Вас. окончательно завладел симпатией всех. Но слабо было сыграно «Предложение» — вяло, скучно, «с утренним настроением». Сцена с ружьем никак не вышла, не поверил ни единому движению, отметил, впрочем, исключительную бережливость и вежливость друг к другу. «Ведьма» — хорошо, одно место, впрочем, Шевченко не удалось (перед финальной сценой кричит на мужа). «Юбилей» — весело, живо. Очень хороша Попова. И еще, ради бога, замазывайте лучше лбы у париков!

Вал. Смышляев

20 октября

«Сверчок на печи»

Пишу на другой день после спектакля, потому что вчера, немедленно, не хотелось ничего написать, кроме большой, большой благодарности всем игравшим. Я испытал моменты настоящей радости и, порою, умиления — художника, узревшего свои лучшие мечты осуществленными. Об отдельных моментах пьесы скажу следующее: 1) Первый кусок музыки за сценой громок и мешает Б.М. Сушкевичу. Дальше — допустимо, но лучше тоже помягче. 2) Занавес с левой стороны от публики не дотягивают, и это мешает видеть часть сцены. (Жалоба из публики.) 3) Непрочно был поставлен помост для Хмары и Вахтангова⁸³ в III акте, и они чуть не свалились.

От отдельных исполнителей такие впечатления: у Хмары — все понимаю с начала и до конца спектакля. По-новому сыграл начало IV акта — и чрезвычайно жизненно. В сцене с Текльтоном есть досадные вставные «вот», и почему-то ощущается неуверенность актера в том, что то, что он делает, интересно и не [длинно]. Объясняя себе это утомлением от частых спектаклей «Сверчка».

На протяжении всего спектакля по всей роли удивительно живет М.А. Дурасова⁴. Все внутренние линии роли рельефны чрезвычайно. Очень выросла сцена (последняя) с Джоном: совсем нет игры образа. Все от себя.

Необычайно трогательна и обаятельна О.В. Бакланова⁸⁵. Просил только ее подумать о встрече с вернувшимся братом.

У Евгения Багратионовича почему-то с большим напряжением понимаю его хотения в первом акте.

Зеланду⁸⁶ очень еще мешает отсутствие нужного покоя. Но это понятно.

Чебан — лакей вышел после своих слов на первый план и сделал это неуверенно. Не четок. Это мешает.

София Владимировна⁸⁷ очаровательно смеется. Ребенка тискает немножко неправдоподобно, без нужной бережности. В сцене, когда вместе с Дурасовой слушает из-за камина Джона, по-моему, ей нужно быть немного дальше от Дурасовой, особенно в начале.

Прекрасно у Надежды Николаевны Бромлей.

По-прежнему у А.В. Ребиковой⁸⁸.

Еще раз благодарю и радуюсь за прекрасный, исключительный спектакль.

В. Тезавровский⁸⁹

[Приписано]: Колин⁹⁰ играл изумительно хорошо. (Приходится самому писать о себе, ибо никто из критиков — ни слова.)

Н.К.

23 октября

«Сверчок на печи»

Очень хороший спектакль. Начиная с первых слов Колина⁹¹ все было трогательно и очень интересно. Всегда говорят, что, когда в пьесе много дублеров, пьеса разваливается. Почему это не произошло со «Сверчком»? Именно аромат его, его прелесть осталась. Может быть, потому, что к «Сверчку» вообще все в Студии относятся с особенной любовью. В этот вечер дублеров было очень много — Колин, Бакланова, Сушкевич, Зеланд, Орлова и Пыжова⁹². И никто из них не повторял прежних образов, но все были в пьесе и все очень интересны. Вот недочеты, которые я заметила: Колину надо помнить об освещении — часть лица его попадает в тень, и его совсем не видно.

Всем надо говорить громче. Ох, как я поняла записки Влад. Ив. о тихих голосах! В 1-м акте: «Что в этой круглой коробке? Я знаю — свадебный пирог» — пирог пропал и так бесследно, что несколько минут после этой фразы слышался шепот: «Что она сказала, что она говорит, что же в коробке?», и никто не мог объяснить, кроме меня, потому что я знаю «Сверчка» наизусть. Дальше: «Мухи велики сравнительно со слонами» — кругом шепот: «С чем, с чем?» До чего это мешает!

Незнакомцу нужно бы поменьше двигаться или двигаться не такими мелкими движеньями — мне кажется, это ему мешает. А может быть, нет?

Единственное место, которое мне не понравилось, это начало 4-го акта. Здесь ошибка совсем не в игре. Мне кажется, монолог Джона или не так сделан, или просто его нельзя сделать для сцены. Там логически развивается такое большое чувство, и так мало для этого слов и материала, что никак его не выразить, не выразить этот *путь*

чувства. Ведь у Диккенса прошел целый вечер и целая ночь. Может быть, не так надо было составлять этот монолог, может быть, поискать у Диккенса другие слова? Одним словом, я чувствую в этом месте какую-то ошибку против Диккенса — это получилось не то, что он написал в рассказе. Все остальное в 4-м акте и конец, когда опять пришел этот мудрый добрый старичок, — все было, на мой взгляд, очень хорошо. Неужели эта пьеса когда-нибудь развалится? Тогда всей Студии нужно будет надеть траур.

С. Гиацинтова

24 октября

«Потоп»

1-й акт. Люди идут разными дорогами жизни, разобщенные и равнодушные в лучшем случае, и враждебные, ненавидящие при встречах на одной дороге.

2-й акт. Захваченные ужасом жизни, они идут рука об руку. [Фрагмент вымаран.]

3-й акт. Фрэзер говорит: «хорошенькая прогулка».

Так слажена эта пьеса. Если она — сатира, то место этой сатире в первом и третьем акте. Но не во втором. Иначе зритель тоже будет Фрэзером третьего действия и будет смотреть на цепь обезумевших людей, как на «веселенькую прогулку».

Может быть, я узко смотрю, но я говорю: во втором акте вы исказили мысль автора и не дали прекрасных человеческих чувств, которые должны быть здесь.

Правда, эти чувства родились насильственно. Они не явились результатом какой-нибудь проповеди о правде, любви и красоте. Если бы такой проповедник появился, то его даже не распяли бы, как раньше. В Америке его бы ошিকাи, освистали. Такой переворот производит ужас смерти. Сначала он отнимает у человека признаки внешней культуры, обращает его в обезумевшее животное. Если бы в комнате находился какой-нибудь выход, какое-нибудь отверстие в стене, то они могли бы перебить друг друга, изгрызть зубами. Но в том-то и дело, что никакой надежды нет. Бездна, пустота... Эта пустота страшна. Они заполняют ее криком, вином, песнями. А потом на место всего этого придуманного заполнения пустоты является что-то новое — совсем неожиданное.

Близость смерти расцарапала, раскрыла души и вытащила на свет Божий то, что было затоптано, загнано, забыто...

Появляются необычайные гости: нежность, сострадание, вера, грезы о звездах. Эти чувства незнакомы людям больших городов, где возвышаются дома-небоскребы, где улицы полны шума, где борьба за существование выставляет своих «протеже» — жестокость, эгоизм, а главное — умение вовремя играть на повышение. Господа, не думайте ради Бога, что, так нелепо выражая свои мысли, я пытаюсь подражать поэтам-модернистам. Я только беспомощно ишу слов, чтобы сказать вам, что вы не правы во втором акте, а в конце его в особенности. Вы сами не пожалели этих людей. А «сделали» их жалкими. Поэтому ваши

образы вызывают в зрителе иногда смех, а иногда обидную жалостливость. А мне кажется, что зритель должен сказать, как и Лицци: «зачем?» Т.е. зачем не могут жить хоть некоторые из этих чувств. Если нельзя приблизиться к звездам, то отчего хоть не думать о них?

Я не разумею под этим зрителем девицу с бутоньеркой на груди, которая восклицает: «отчего мне такие гадкие?» Но жалость должна быть. У вас конец второго акта окрасился сентиментальностью опьяневших людей. Это неверно, хотя бы потому, что страх, смерть, как чувство сильнейшее, нейтрализует алкоголь. И яд в слишком большой дозе даже не убивает. И мне, как зрительнице, хотелось бы видеть, как люди, освещающие дома и улицы электричеством, вспоминают, что в темные ночи обыкновенно на небе сияют мудрые звезды. Это грех, что вы не показали этого.

Если бы это вы сумели, то вряд ли кто обвинил вас в сентиментальности: третий акт явился бы вашим защитником в этом обвинении: такую оплеуху дает третий акт второму.

Что касается игры исполнителей, то: симфония есть гармоническое сочетание нескольких самостоятельных мелодий. А не малороссийский хор, где кто-то умеет вторить, попадать в тон. Каждый актер, конечно, должен дать то, что нужно для режиссерского куска, но *непрерывно в границах своей мелодии*. Т.е. не просто кричать и метаться, когда надо изобразить кусок паники, или говорить пониженным тоном, когда надо дать кусок безнадежности.

Многие из исполнителей потеряли границы своего образа, поэтому образы расплываются, слова таят в неясности построения.

Писать о каждом образе я не могу, это слишком долго. А есть роли, настолько запущенные, что это мне не под силу. Кому интересно знать, что я думаю, то я всегда готова ответить на вопросы. Буду ли говорить правду или чепуху — будете судить сами. Вам же оставляю возможность поверить, что только воспоминание о том, как шел спектакль, даже [нрзб.] и в начале, заставляет меня все это написать. Думать плохо и не говорить об этом считаю худшим видом бойкота. Сама боюсь его и не могу подвергать ему своих товарищей, которых уважаю, чтобы не сказать больше.

Серафима Бирман

27 октября

«Сверчок на печи»

Очень плохо, что так часто приходится играть одну и ту же пьесу. От усталости ли, оттого ли, что пьеса надоедает, получается какой-то смазанный спектакль.

Внимательно смотрела вчера (записываю 28-го окт.) первый и четвертый акты. Второй вовсе не видела, третий слабо остался в памяти.

Нет резкого деления на куски, как-то все сливается. Вероятно, забыты и не выполняются задачи. Были отдельные хорошие места.

В первом акте очень хороша сцена Текльтона. Вообще, вчера Евг. Багр. все время притягивал к себе внимание зрителя. Давно не видела его в таком ударе. Когда-то он говорил, что не всегда может уловить сущность этой роли. Вчера сидело в нем что-

то такое, что делало его именно Текльтоном. Как режиссер и опытный исполнитель Евг. Багр. сам уловит, что это такое; я в данном случае не смогу помочь. Хорошо жила, ярко выполняя свои задачи в I акте, Мария Александровна⁹³. В 4-м хорошо слушала Джона. По-моему, побольше у Мери тепла к Берте и побольше трепетного ожидания, что вот-вот подъедут молодые; и подъедут ли, пока [нрзб.] еще раз».

Не тронула меня так, как всегда трогала, исповедь Джона в 4-м акте. Не могу еще сказать, отчего это произошло; могу сказать, что получилось: неглубокость переживания, несерьезность момента, торопливость (не оттого, что до пробуждения Мери хочет все сказать, а какая-то посторонняя торопливость). И потом, не было того, что могут услышать; потому не надо кричать. Очень хороша была эта сцена 26 сентября (я тоже смотрела тогда), когда Джон выкладывал свою душу горячо, но без крика; а когда Текльтон, не понимая, перебивал, Джон весьма внушительно осаживал его. Вчера было — крик в первом случае и удивительная мягкость во втором. Джону еще два слова: не надо в I акте передвигать свадебный пирог ногой, чтобы убрать его с дороги. Не годится.

Первый раз видела Соню⁹⁴ в Тилли и О.И. Пыжову — фея. Соня мне понравилась. Маленькое пустышное упущение, но на которое каждый раз обращаешь внимание; Маруше⁹⁵ уже сказала. У Тилли есть фраза: «а когда они сняли свои шапочки, то волосики у них стали черненькие да курчавенькие». А в 4-м акте вместо черненьких и курчавеньких — светленькие и гладенькие. Это у Сережи Попова⁹⁶ были черненькие и курчавенькие.

Ольга Ивановна⁹⁷ играла вчера только третий раз; не могла еще вполне освоиться с ролью. Мне кажется, надо больше любить Джона, теплее его утешать. Это для добра, счастья, семейного благополучия; она — вся любовь, ласка.

В четвертом акте сцена встречи отца с сыном должна быть гораздо значительнее. Нет долгой разлуки, нет неожиданности свидания. А Эдуард⁹⁸ еще и после венца.

И еще скажу: очень много своих слов. И часто такие неудачные. Не то что я, знающая текст, заметила это. Даже для постороннего, не посвященного в текст, человека заметно, что это именно свои слова, не по пьесе. И очень это мешает, портит впечатление.

Ел. Федорова

26 октября

«Потоп»

(Моя «рецензия» опоздала попасть в эту тетрадь на один день, но лучше поздно, чем никогда.)

Спектакль очень хороший, если не предъявлять к нему требований выше того, что было достигнуто этой постановкой при известной режиссерской трактовке пьесы. Можно не соглашаться с общим толкованием режиссера, официально ответственного перед публикой за все то, что публика получает со сцены. Но возражать против идеи постановки хотя и очень интересно, но практически бесполезно — «Потоп» уже поставлен однажды и «кончено — точка». К сожалению, нам, «рецензентам» Студии, поручено следить на спектакле и отмечать здесь то, что нарушает нормальный ход спектакля, который я понимаю как гармонию всех сценических средств в

выявлении идеи постановки — идеи достигнутой и [слово вымарано] с которой нам уже, волей-неволей, надо считаться. Иначе наши замечания будут противоречивы и будут только сбивать актеров с того, к чему вел их режиссер.

Итак, повторяю, спектакль очень хороший с точки зрения возможных достижений при существующей постановке.

Но мне кажется, было бы еще лучше, если бы:

1) Б.М. Сушкевич в первом акте до прихода посетителей был жизненнее и отбросил бы тон — трафарет, который правдив, [слово вымарано] характерен, но только тогда, когда заработала машина «Бар» (гости, стойка, касса, угодливость кабатчика).

2) М.А. Чехов не раздражал бы зрителя, жаждущего заглянуть в душу — в глаза Фрэзера, но получающего с самого начала и довольно долго вместо глаз — души — затылок в глубине сцены у стойки, где Чехов ведет всю свою сцену до Бира; и еще замечу Чехову: полутона — прекрасное актерское средство — но ему не место там, где нужно сильное душевное действие...

По не зависящим от меня обстоятельствам обрываю свою рецензию на этом.

А. Чебан

31 октября

«Гибель „Надежды“»

Первый и третий акты ведутся в каком[-то] однообразном общепониженном тоне: как-то в одной общей краске, вяло. Начало второго акта: *уход Бондарева в кабаке* хочется сделать не таким смазанным — дать ему место. Иначе остается недоумение. Баренд, когда его тащат на судно, в момент, когда к нему кинулась мать, — должен уцепиться за нее руками. Иначе висит в воздухе фраза матери: «брось руки» или «пусти руки» — не помню. Н.Ф. Колин: 1) Сделался вдруг моложе к IV акту. 2) Надо непременно просмотреть сцену Н.Ф. с Клементиной, когда у нее вырывается фраза о «Надежде». Ведь Кобус здесь впервые узнает об опасности, грозящей судну, и публика должна этот момент получить ярче. Рассказ Дейкун в III акте не слышал из второго ряда. Вообще, от Лидии Ивановны хочется более суровой и строгой простоты и серьезности в тех местах, где ее тянет на сентиментальность, т. е. во II, III и отчасти в IV актах.

IV акт крепко лежит на плечах, во-первых, Лазарева, а затем Сушкевича и Бирман. Бондарев в сцене с Капсом утратил какую-то значительность, и сцена сделалась мельче. С Босом — хорошо. Не нахожу слов выразить восхищение И.В. Лазареву, особенно за IV акт и особенно за сцену допроса Симона и дочери.

В. Тезавровский

9 ноября

Чеховский спектакль «Неизлечимый»

А.И. Чебану

Очень хорошо играешь, Саша.

Очень смешно, просто и искренно.

Толщинка мертва.

Котурны велики.

А.Д. Попову

Хорошо задумано и много прекрасных моментов (именно тогда, когда не навязываете, не объясняете и не «хотите казаться» углубленным).

Почти все чуть «по-ученически», как говорится: надо определенно наметить куски и линий кусков придерживаться, и в их границах можно импровизировать.

Декорации плохи.

Е. Вахтангов⁹⁹

14 ноября, утро

Чеховский спектакль

В первый раз после долгого перерыва видел «Неизлечимого». Отрывок очень пошел вперед. У Чебана прибавилось много юмористических деталей, отчего весь облик вышел мягче и жизненнее. Ярко вышла сцена ссоры.

Последняя пауза (перед возвращением Аркадия с книжкой) несколько коротка, ее следовало бы удлинить, тем более, что публика смотрит немую сцену Чебана с интересом.

Очень мягко и жизненно сыгран был конец — но не было точки — чувствовалось, что публика ожидала другой развязки. Виной этому не исполнение, а сам отрывок.

Из деталей: неживая толщинка у Чебана, сборки у парика Попова над ленточкой. Нехороши окно и двери. «Лекция» была исполнена Иваном Васильевичем с прежним подъемом и с еще большей мягкостью.

«Ведьма» — начало вяловато, конец хорошо. Много новых хороших деталей у Владимира Васильевича¹⁰⁰.

Дружно разыгран был «Юбилей», очень сочно и ярко играл Колин.

Д. Зеланд

15 ноября

«Сверчок на печи»

Заслуженный спектакль, который не хочется критиковать — а разве только указать артистам моменты, которые могли бы освежить их самочувствие. Но таким освежением будет прежде всего чтение Диккенса. В виде неизбежной «критики». Мне почудилось что-то чрезмерно острое в прекрасном исполнении М. Чехова. Такой Калев слишком *болезнен*, старчески болезнен, слишком страдалец — и притом страдалец «сознательный»; у Диккенса Калев прежде всего чужак, фантазер, вечно детская душа, а не мученик. Калев М. Чехова — не из Диккенса, а скорее из какого-то английского Достоевского. Несколько подчеркнуто наивное и угловатое внимание к рассказу Кале-

ба об игрушках у Успенской в 1-м акте. Хотелось бы больше таинственности, что ли, наивной сказочности в прологе Н.Ф. Колина. Монолог показался мне слишком весело-открытым. А, в общем, [фрагмент вымаран] я, вероятно, не скажу ничего нового исполнителям «Сверчка». После [1]-го акта явилась мрачная брюнетка и согнала меня с места, ссылаясь на какого-то полковника... Рецензенты должны сидеть удобно, а то рецензии будут сердитые!..

Смотрел я 3 акта.

Волькенштейн

16 ноября

Чеховский спектакль

Очень хороший спектакль.

Сидеть было неудобно.

Скажу лично.

А. Гейрот

16 января

Два месяца прошло, но никто ничего не смотрит и не пишет. Скучно?!?

А. Гейрот

20 февраля

Опять пусто.

А. Гейрот

Пора, пора начать смотреть снова.

[Без подписи]

Когда начнут смотреть снова?

[Без подписи]

Хотя и смотрят, но не пишут ничего.

Почему?

А. Гейрот

КОММЕНТАРИИ

Вступительный текст

- 1 Евгений Вахтангов: сб. / Ред.-сост. Л.Д. Вендровская, Г.П. Каптерева. М., 1984. С. 156.
- 2 *Гиацинтова С.В.* С памятью наедине. М., 1989. С. 94.
- 3 *Бирман С.Г.* Леопольд Антонович Сулержицкий: сб. С. 618.

- 4 Чехов М.А. Леопольд Антонович Сулержицкий: сб. С. 606.
- 5 Книга записей Первой студии МХТ // И вновь о Художественном. МХАТ в воспоминаниях и записях / Сост. М.Ф. Полканова. М., 2004. С. 140–203.
- 6 Там же. С. 167.
Либаков Михаил Вадимович (1889–1953) — театральный художник. Был художником Первой студии с 1913 по 1924 г., затем — МХАТ-2 (до 1929 г.).
- 7 Там же. С. 171.
- 8 Там же. С. 186.
- 9 Там же. С. 186.
Хачатуров (Хачатурян) Сурен Ильич (1889–1934) — режиссер, педагог, театральный деятель. В МХАТ-2 — помощник режиссера, заведующий постановочной частью театра, член режиссерского правления.
- 10 Музей МХАТ. РЧ № 431. Ф. 1 16/3.

Дневник записей впечатлений

- 11 Премьера «Сверчка на печи» по Ч. Диккенсу в инсценировке и постановке Б.М. Сушкевича состоялась 24 ноября 1914 г. Этим спектаклем, игравшимся в 150-й раз, Студия 16 сентября открыла сезон 1916/17 г.
- 12 *Малюткой* Диккенс величает свою героиню Мэри Пирибингль.
- 13 *Чехов Михаил Александрович* (1891–1955) — актер МХТ с 1912 по 1924 г., член Первой студии с момента ее создания, первый исполнитель роли Калеба Племмера, которую впоследствии играли Б.М. Сушкевич, Н.Ф. Колин и другие. С 1922 г. — директор Первой студии, с 1924 — МХАТ-2. Покинул Россию в 1928 г.
- 14 В разные годы *Неизвестного (Незнакомца)* в «Сверчке на печи» играли С.В. Попов, А.А. Гейрот, Д.А. Зеланд и другие.
- 15 *Орлова (Аренская) Вера Георгиевна* (1895–1977) — актриса МХТ с 1913 по 1921 и с 1923 по 1924 г., играла роль Мей вслед за А.В. Ребиковой. С 1924 г. — в труппе МХАТ-2.
- 16 *Хмара Григорий Михайлович* (1882–1970) — актер МХТ с 1910 по 1920 г., участник Первой студии, первый исполнитель роли Джона Пирибингля, в ней же он снялся в ленте, созданной на основе спектакля Студии. Покинул Россию в 1923 г.
- 17 *Готовцев Владимир Васильевич* (1885–1976) — актер МХТ с 1908 по 1924 и с 1936 по 1959 г., член Первой студии с момента ее создания, затем в труппе МХАТ-2. В данном представлении «Сверчка на печи» занят не был, но мог исполнять роль от автора, вслед за Б.М. Сушкевичем и наряду с Н.Ф. Колиным, И.В. Лазаревым и другими.
- 18 Премьера «Потопа» Г. Бергера в постановке Е.Б. Вахтангова состоялась 14 декабря 1915 г.
- 19 *Бакланова Ольга Владимировна* (1893–1974) — актриса МХТ с 1912 по 1925 г.; в «Потопе» исполняла роль Лицци. С 1919 г. участвовала в музыкальных спектаклях Вл.И.Немировича-Данченко. Покинула Россию в 1928 г.
- 20 *Гейрот Александр Александрович* (1882–1947) — актер МХТ с 1913 по 1924 и с 1935 по 1947 г.; в «Потопе» исполнял роль Бира. Был актером МХАТ-2 до 1935 г.
- 21 *Колин Николай Федорович* (1878–1973) — актер МХТ с 1911 по 1920 г., одним из первых вошел в Первую студию. Покинул Россию в 1920 г.

- 22 Премьера «Гибели „Надежды“» Г. Гейерманса в постановке Р.В. Болеславского состоялась 15 января 1913 г. Этим спектаклем открылась Первая студия.
- 23 *Дурасова Мария Александровна* (1891–1974) — актриса МХТ с 1912 по 1924 и с 1936 по 1955 г., вошла в Первую студию при ее создании. С 1924 г. — в труппе МХАТ-2, вплоть до его закрытия.
- 24 *Бирман Серафима Германовна* (1890–1976) — актриса МХТ с 1911 по 1924 г. Будучи актрисой Первой студии с ее основания, дебютировала здесь как режиссер («Любовь — книга золотая» А.Н. Толстого). С 1924 г. — в труппе МХАТ-2.
- 25 *Сушкевич Борис Михайлович* (1887–1946) — актер МХТ с 1908 по 1924 г.; режиссер; в «Потопе» исполнял роль Стреттона. Принимал участие в создании Первой студии; с 1924 по 1933 г. — в МХАТ-2, член правления.
- 26 Дописано не было.
- 27 *Бромлей Надежда Николаевна* (1884–1966) — актриса МХТ с 1908 по 1924 г.; режиссер, драматург, входила в режиссерское управление МХАТ-2. Покинула этот театр в 1933 г. В энциклопедии «Московский Художественный театр. 100 лет» о Бромлей сказано: «актриса Первой студии с 1918 г.», но, судя по записи 1916 г. в «Дневнике впечатлений», была близка Студии значительно раньше.
- 28 *Смышляев Валентин Сергеевич* (1891–1936) — актер МХТ с 1913 по 1924 г.; режиссер, теоретик театра; с 1915 г. — в Первой студии, затем — в МХАТ-2, вплоть до 1931 г. В «Потопе» исполнял роль Чарли.
- 29 *Зеланд Дмитрий Александрович* — актер МХТ с 1914 по 1921 г., в те же годы — в Первой студии, актер на небольшие роли слуг и лакеев; с 1915 г. активно снимался в кино, последний фильм датирован 1932 г.; в «Потопе» исполнял роль клиента.
- 30 См. коммент. № 27.
- 31 *Бондарев (Бондырев) Алексей Павлович* (1882–1939(57)) — актер МХТ с 1908 по 1924 г.; в «Потопе» исполнял роль актера Гиггинса. Во время гастролей МХАТа 1922–1924 гг. остался за границей.
- 32 *Лазарев Иван Васильевич* (1877–1929) — актер МХТ с 1902 по 1903 и с 1909 по 1922 г., в «Потопе» исполнял роль изобретателя Нордлинга. Во время гастролей МХАТа 1922–1924 гг. остался за границей.
- 33 Речь идет о М.А. Чехове.
- 34 *Вахтангов Евгений Багратионович* (1883–1922) — актер МХТ с 1911 по 1922 г.; режиссер, педагог, один из создателей Первой студии. Запись Вахтангова публиковалась в кн.: Евгений Вахтангов. М., 1984. С. 150–152 под заголовком «Из „Книги впечатлений“ Студии МХТ».
- 35 Премьера спектакля «Сверчок на печи» состоялась не за четыре, а за два года перед тем.
- 36 В этом представлении *Н.Ф. Колин* исполнял роль от автора.
- 37 *Дейкун Лидия Ивановна* (1889–1980) — актриса МХТ с 1910 по 1924 г.; режиссер. В Первой студии с 1913 г., в МХАТ-2 — с 1924 г. и до его закрытия в 1936 г.
- 38 *Кугель Александр (Авраам) Рафаилович* (1864–1928) — театральный критик.
- 39 *Попов Алексей Дмитриевич* (1892–1961) — актер МХТ с 1912 по 1918 г.; режиссер, теоретик театра, играл в спектаклях Первой студии до 1918 г. включительно. В 1924 г. вступил в Третью (вахтанговскую) студию.

- 40 Премьера «Вечера А.П. Чехова» («Предложение», «Лекция о вреде табака», «Ведьма», «Юбилей», «Лебединая песня»; в один вечер показывались не все пять названий, а три-четыре из них) в постановке В.Л. Мчедлова и В.В. Готовцева состоялась 22 марта 1916 г. Иногда вместо какой-либо из этих пьес шел «Неизлечимый» Г.И. Успенского, тогда «Вечер А.П. Чехова» нарушался, и на программке общее название не значилось.
- 41 М.А. Чехов обращается к Н.Ф. Колину, игравшему в «Юбилее» роль бухгалтера Кузьмы Николаевича Хирина.
- 42 Речь идет о *Шевченко Фаине Васильевне* (1892–1971) — актрисе МХТ с 1909 по 1959 г., игравшей роль дьячихи Раисы Ниловны в рассказе «Ведьма».
- 43 *Почтальона* играл В.В. Готовцев.
- 44 *Дьяка Савелия Гыкина* играл Н.Ф. Колин.
- 45 *Федорова Елена Петровна* (1896–1933) — актриса МХТ с 1912 по 1924 г.
- 46 В «Гибели „Надежды“» *Л.И. Дейкун* играла роль вдовы Книртье Фермер.
- 47 В «Гибели „Надежды“» *Г.М. Хмара* играл роль Герда.
- 48 В «Гибели „Надежды“» *М.А. Чехов* играл или роль Кобуса (18 сентября), или Баренда (27 сентября, 9 октября).
- 49 *Соловьева Вера Васильевна* (1892–1986) — актриса МХТ с 1907 по 1924 г., Первой студии — с 1913 по 1924 г. и МХАТ-2 — с 1924 по 1930 г. Уехав с мужем А.М. Жилинским в Литву, в 1929 г. поменяла гражданство на литовское. С 1935 г. в США. В «Гибели „Надежды“» играла роль Ио.
- 50 В «Гибели „Надежды“» *А.Д. Попов* играл роль Даантье.
- 51 В «Гибели „Надежды“» *И.В. Лазарев* играл роль судохозяина Клеменса Боса.
- 52 В «Гибели „Надежды“» *С.Г. Бирман* играла роль госпожи Матильды Бос.
- 53 В «Гибели „Надежды“» *С.В. Гиацинтова* играла роль Клементины.
- 54 В «Гибели „Надежды“» *Б.М. Сушкевич* играл роль бухгалтера Капса.
- 55 В «Гибели „Надежды“» *А.П. Бондарев* играл роль плотника Симона.
- 56 В «Гибели „Надежды“» *В.В. Готовцев* играл роль Матиса.
- 57 *Попова Анна Игнатьевна (Игнатовна)* (1886(89)–1959) — актриса МХТ с 1908 по 1924 г., затем МХАТ-2. В «Гибели „Надежды“» играла роль вдовы Саарт; Мерчуткина — ее роль в «Юбилее».
- 58 *Успенская Мария Алексеевна* (1887–1949) — актриса МХТ с 1911 по 1924 г., в Первой студии по 1924 г. Осталась в США после американских гастролей МХТ. В «Гибели „Надежды“» играла роль Трус.
- 59 В «Гибели „Надежды“» *В.С. Смышляев* играл роль нищего Иелле.
- 60 В этом представлении «Гибели „Надежды“» *Н.Ф. Колин* играл роль Кобуса. Обыкновенно играл роль Даантье.
- 61 *Мчедлов (Мчедлишвили) Вахтанг Леванович* (1884–1924) — режиссер, один из инициаторов и организаторов создания Второй студии МХТ, педагог. В МХТ с 1904 г.
- 62 *Дмитревская Любовь Ивановна* (1890–1942) — актриса МХТ с 1906 по 1924 г., после 1924 г. — актриса Четвертой студии МХТ, а в дальнейшем Реалистического театра.
- 63 Этот комментарий Вахтангова публиковался в сб. «Евгений Вахтангов» (с. 152).
- 64 *Болеславский (Стржезницкий) Ричард Валентинович* (1887(89)–1937) — актер МХТ с 1908 по 1920 г., режиссер, постановщик первого спектакля Первой студии «Гибель „Надежды“». Покинул Россию в 1920 г. Принимал участие в гастролях МХАТа по Америке.

- 65 В «Потопе» *В.В. Готовцев* играл роль актера Гиггинса.
- 66 *Ефремова Мария Александровна* — актриса МХТ с 1909 по 1918 г.
- 67 *Скуковский Антон Донатович* (1889–?) — актер МХТ с 1915 по 1924 г., затем в МХАТ-2. В «Гибели „Надежды“» играл роль первого полицейского (стражника).
- 68 Речь идет о *И.В. Лазареве*.
- 69 *Гиацинтова Софья Владимировна* (1891–1982) — актриса МХТ с 1910 по 1924 г.; режиссер. В Первой студии с момента ее создания, с 1924 г. — в МХАТ-2.
- 70 *Чебан (Чебанов) Александр Иванович* (1886–1954) — актер МХТ с 1911 по 1924 и с 1936 по 1954 г., в Первой студии с момента ее создания; с 1924 г. по 1936 г. — в МХАТ-2; в «Неизлечимом» играл роль Ивана Ивановича.
- 71 В «Неизлечимом» *А.Д. Попов* играл роль Аркадия.
- 72 Речь идет об исполнении *И.В. Лазаревым* «Лекции о вреде табака».
- 73 Речь идет о *Ф.В. Шевченко*.
- 74 Речь, вероятно, идет о *Марии Николаевне Кемпер* (1888 — после 1941) — актрисе МХТ с 1909 по 1924 г., затем МХАТ-2. Играла в «Юбилее» роль Татьяны Алексеевны.
- 75 См. запись *С.В. Гиацинтовой* от 2 октября, утро.
- 76 Здесь, по-видимому, описка: автор имеет в виду 4 октября.
- 77 В «Сверчке на печи» *Н.Н. Бромлей* играла роль Фильдинг.
- 78 В «Сверчке на печи» *М.А. Успенская* играла роль Тилли.
- 79 В «Потопе» *А.Д. Попов* играл роль изобретателя Нордлинга.
- 80 Речь идет о *В.В. Готовцеве*.
- 81 *Волькенштейн Владимир Михайлович* (1883–1974) — актер МХТ с 1911 по 1912 г.; драматург, теоретик драмы, заведовал литературной частью Первой студии.
- 82 Речь идет о *И.В. Лазареве*.
- 83 В «Сверчке на печи» *Е.Б. Вахтангов* играл роль Текльтона.
- 84 В «Сверчке на печи» *М.А. Дурасова* играла роль Мери Пирибингль.
- 85 В «Сверчке на печи» *О.В. Бакланова* играла роль слепой Берты.
- 86 В этом представлении «Сверчка на печи» *Д.А. Зеланд* играл роль Незнакомца.
- 87 Речь идет о *С.В. Гиацинтовой*, игравшей в этом представлении «Сверчка на печи» роль Тилли. На других представлениях она играла роли Феи (первая исполнительница) и Мери Пирибингль.
- 88 *Ребикова Александра Васильевна* — актриса МХТ с 1913 по 1919 г., в «Сверчке на печи» играла роль Мей. В период с 1915 по 1922 г. активно снималась в кино.
- 89 *Тезавровский Владимир Васильевич* (1880–1955) — актер МХТ с 1905 по 1918 г.; режиссер, в Первой студии до 1918 г. включительно.
- 90 В этом представлении «Сверчка на печи» *Н.Ф. Колин* играл Калеба Племмера.
- 91 В этом представлении «Сверчка на печи» *Н.Ф. Колин* играл роль от автора.
- 92 По-видимому, в этом представлении «Сверчка на печи» роли распределились так: *О.В. Бакланова* — Берта, *Б.М. Сушкевич* — Калев Племмер, *Д.А. Зеланд* — Незнакомец, *В.Г. Орлова* — Мери Пирибингль или Мей, *О.И. Пыжова* — Фея.
- Пыжова Ольга Ивановна* (1894–1972) — актриса МХТ с 1914 по 1924 г., участница Первой и Второй студий; с 1924 г. — в МХАТ-2, с 1928 по 1934 г. — в Театре Революции.

- 93 Речь идет о *М.А. Дурасовой*.
- 94 Речь идет о *С.В. Гиацинтовой*.
- 95 Речь идет о *М.А. Успенской*.
- 96 *Попов Сергей Васильевич* (1891–1957) — актер МХТ с 1912 по 1924 г., затем МХАТ-2.
- 97 Речь идет о *О.И. Пыжовой*.
- 98 *Эдуард* — сын Калеба Племмера, он же Незнакомец.
- 99 Эти замечания Вахтангова также опубликованы в сб. «Евгений Вахтангов» (с. 152).
- 100 Речь идет о *В.В. Готовцеве*, игравшем в «Ведьме» не только роль почтальона, но, по-видимому, и ямщика.

РУКОПИСНАЯ ГАЗЕТА ПЕРВОЙ СТУДИИ МХАТ КАК ИСТОЧНИК ПО ИСТОРИИ ЕВРЕЙСКОГО ТЕАТРА В РОССИИ

1. «Гадибук» глазами соперников:

к рецепции спектакля в Первой студии

Актеры Первой студии МХТ (будущий МХАТ-2), в которой Е.Б. Вахтангов начинал играть и режиссировать, болезненно переживали его параллельную работу в других коллективах. В частности, это относилось к его сотрудничеству с еврейской студией «Габима», начатому летом 1918 г., затем прерванному на полтора года, когда Вахтангова заменил В.А. Мчеделов, и в 1920–1922 гг. возобновленному.

Эта деятельность захватила Вахтангова. Однако ему приходилось совмещать ее с продолжающейся службой в Первой студии МХАТ и с руководством своей собственной, т. н. Мансуровской студией (впоследствии Третья студия МХАТ, затем Театр Вахтангова). Все вместе складывалось в немислимую нагрузку, изнурявшую его, уже смертельно больного. Понятно, что сами студийцы относились и ко всем остальным конкурентам, претендующим на время и внимание гениального учителя, не менее ревниво, чем к «Габиме», но документальные свидетельства указывают прежде всего на нее.

Чтобы убедиться в этом, достаточно обратиться к рукописной газете «Честное слово», которая «издавалась» в Первой студии в 1922 г. (единичный «юбилейный» номер вышел и в 1928 г.) *. Она до сих пор еще не стала «достоянием доцента», а между тем читать ее очень интересно именно потому, что она говорит об изнанке будущих великих театральных событий в нецензурированной, интимной и шутиливой форме.

Первая студия, любимое детище Леопольда Сулержицкого, место, где Вахтангов развился как режиссер, была скорее духовным содружеством, чем иерархически упорядоченной группой. Чтобы оберегать эту духовную общность и демократическую атмосферу, просветлять настроение, дать возможность студийцам высказаться, а руководству студии — общаться с ними, весной 1915 г. появилась «Книга записей Первой студии МХТ» ¹, а вслед за ней «Дневник записей впечатлений артистов Первой студии МХТ. Сезон 1916/17 г.» (см. наст. изд.). Независимый дух студии сохранялся и после смерти Сулержицкого, несмотря на тяжелейшие испытания революционного перио-

* Хранится в Музее МХАТ (Фонд Первой студии и МХАТ-2. № 13939). Автор благодарит директора Музея И.Л. Корчевникову, научного сотрудника Музея М.Ф. Полканову за помощь в работе.

да, среди которых самыми легкими были холод и голод. В 1921 г., когда с наступлением НЭПа страна начала оживать, студийный коллектив попытался вновь создать в театре атмосферу веселой гласности, общественное мнение, демократическую альтернативу контролю чиновников и идиотизму бесконечных заседаний. Именно этим целям и должна была служить газета «Честное слово»².

Ее в 1922 г. стал издавать незадолго до того ставший актером студии Владимир Афанасьевич Подгорный (1887–1944). До того Подгорный (сценическое прозвище – Чиж), блестящий комический актер, работал у В.Ф. Комиссаржевской (1908–1910), участвовал в «Бродячей собаке», был одним из учредителей «Привала комедиантов», прославился своим участием в театрах-кабаре «Кривое зеркало» (1910–1914) и «Летучая мышь» (1915–1919). Его искусство было отмечено оригинальностью, иронией, остроумием. С 1919 г. — в Первой студии³. В качестве редактора «Честного слова» он взял себе псевдоним «Гюг Гиггинс» — в честь героя успешной студийной постановки «Потоп» по пьесе шведского драматурга Геннинга Бергера, одной из первых режиссерских работ Вахтангова в студии (1915).

Более проблематичен другой псевдоним, которым подписаны некоторые материалы «Честного слова», в частности, театральные рецензии: «Оконтрэр» (буквально «напротив»). Это старое, еще с довоенных лет, прозвище совладельца «Бродячей собаки», легендарного композитора Цыбульского, персонажа, часто упоминающегося в мемуарах о Серебряном веке; ср. памятное место у Георгия Иванова:

«Сияющий и в то же время озабоченный, Пронин носится по „Собаке“, что-то переставляя, шумя. Большой пестрый галстук бантом летает на его груди от порывистых движений. Его ближайший помощник, композитор Н. Цыбульский, по прозвищу граф О’Контрэр, крупный, обрюзгший человек, неряшливо одетый, вяло помогает своему другу. „Граф“ трезв и поэтому мрачен.

Пронин и Цыбульский, такие разные и по характеру и по внешности, дополняя друг друга, сообща ведут маленькое, но сложное хозяйство „Собаки“. Вечный скептицизм „графа“ охлаждает не знающий никаких пределов размах „доктора эстетики“. И, напротив, энергия Пронина оживляет Обломова-Цыбульского. Действуя они порознь, получился бы, должно быть, сплошной анекдот. Впрочем, анекдотического достаточно и в их совместной деятельности»⁴.

Николай Карлович Цыбульский (1879–?), автор оперы «Голос жизни, или Скала смерти» и превосходный пианист, исполнял в «Бродячей собаке» музыку собственного сочинения, а помимо того разделял с Прониним организаторские функции – постольку, поскольку это позволял его тяжелый алкоголизм. Неизвестно, что с ним случилось после 1919 г., когда следы его потерялись. Маловероятно, что он всплыл в Москве, хотя его бывший компаньон Пронин в начале 1920-х гг. там возник и дважды пытался возродить кабаре («Странствующий энтузиаст» и «Мансарда»). Скорее всего, в газете «Честное слово» кто-то другой (а может быть, тот же Подгорный?) выступал в качестве театрального критика под прикрытием старого псевдонима, правда уже без графского титула.

Понятно, что Подгорный был причастен наиболее причудливым, ярким и ироническим начинаниям предвоенного литературного Петербурга. Помимо него, к тому же кру-

гу в студии относился и Александр Гейрот, в прошлом артист Старинного театра Н. Евреинова, феноменально остроумный человек, замечательный исполнитель эпизодических ролей. Итак, на «Честном слове» блистал отсвет петербургской кабаретной культуры, «кривозеркального» пересмешничества, изысканно-абсурдной атмосферы «Собаки».

Непритязательная рукописная газета студийцев, более похожая на журнальчик, сохранила несколько замечательных образцов особого и редкостного жанра театральной пародии. Это квазирецензии, имитирующие советскую малограмотную и идеологизированную критику. Рецензия авторитетно рассказывает сюжет пьесы и уверенно его толкует — но при этом образуется чудовищный зазор с действительным сюжетом, прекрасно известным внутреннему театральному кругу. Эффект получается комический, хотя текст рецензии с виду безукоризненно корректен и неотличим от своих прототипических образцов. Например, Оконтрэр описывает открытие театрального сезона 1922 г. следующим образом:

«...изящный театр Прохоровской фабрики не смолкая звучит молодыми голосами здоровых пролетариев, без ложного стыда предлагающих во время действия папиросы и шутивно перекликающихся между собой. То тут, то там слышатся взвизгивания девушки, оберегаемой несколькими юношами сразу, то тут, то там звучит веселая беззлобная перебранка, слова которой, к сожалению, не вполне усваиваются ушами увлеченных игрою артистов. Пол усыпан милыми демократическими семечками, значительно превосходящими по своей декоративности ненужные жалкие цветы аристократов...»

В № 3 «Честного слова» за 1922 г. освещаются последние, зимние новости. Именно здесь мы читаем заметку «Новое бедствие» — о потенциально опасном для студии совместительстве ее сотрудников. В ней повествуется о «новом эпидемическом заболевании — раздвоении личности»:

«Болезнь выражается в том, что заразившиеся видят свою вторую личность в другом учреждении<...> Зараза не пощадила и министров. Ее первой жертвой стал Е.Б. Вахтангов, увидевший себя в „Габиме“»⁵.

Что означает здесь слово «министры», ясно из того же номера «Честного слова», где приводится список Худсовета студии, выбранного в начале 1922 г. — с характерными шуточными наименованиями должностей: 1. Е.Б. Вахтангов — министр постановок. 2. Б.М. Сушкевич — премьер-министр. 3. Н.Н. Бромлей — правительственная партия. 4. С.Г. Бирман — женская лига. 5. М.А.Чехов — министр культов. 6. Гюг Гиггинс — партия Честного слова. 7. А.А. Гейрот — анархо-индивидуалист. 8. А.П. Чебан — деловая группа. 9. В.В. Готовцев — министр финансов.

При этом Вахтангов руководит «Габимой» уже третий год, но именно сейчас, в разгар триумфа «Гадибука», «новая болезнь» становится предметом ревнивого обсуждения. Об отношении в Первой студии к «Габиме» можно судить из следующей хроникальной заметки: «На Генеральной репетиции „Гадибука“ в „Габиме“ присутствовали: Премьер-министр Б.М. Сушкевич с супругой, Редактор „Честного слова“, несколько Эфросов⁶ и видные представители светской и духовной власти РСФСР: Московский лорд-мэр г. Каменев⁷ и Московский Метрополит Мазе»⁸.

В этой заметке налицо обычное для этого периода интеллигентское подтрунивание над диспропорцией еврейского представительства во власти и культуре. Это несколько язвительное отношение к конкурентам из «Габимы» не менее, чем общая ироническая изготовка «Честного слова», предопределило тон и содержание пародийной рецензии на премьеру «Гадибука», которая появилась в газете: с одной стороны, придирчивый и насмешливый взгляд всегда видит то, что не видно «простому» зрителю, а с другой — мы вправе предположить определенную нелояльность или неприязнь.

Эта рецензия, появившаяся в «Честном слове» после премьеры «Гадибука», по тону весьма напоминает вышеприведенный текст Оконтрэра, но подписана она иначе — «Чистотелов». Кто был ее автором — нам неизвестно, возможно, это коллективное творчество редакторов, а псевдоним отсылает к звукообразу названия газеты. С другой стороны, в редакции состоял и актер Первой студии А.И. Благонравов — не был ли он загадочным Чистотеловым?

Авторы (или автор) умышленно, заведомо неверно прочитывают мистическую пьесу Ан-ского как среднеарифметическую народническо-революционную халтуру, а заодно не без удовольствия забраковывают и постановку. Казалось бы, пародия, так «криво» толкующая сюжет, не может восприниматься всерьез и в тех художественных оценках, которые она расточает, — однако создается впечатление, что она верно передает определенный скепсис, ощущаемый в Первой студии по поводу успеха «Габимы», фактически отобравшей у них Вахтангова.

Габима «Гадибук»

Более жалкого зрелища, чем новый спектакль Габимы, трудно себе представить. Прежде всего о самой пьесе. Содержание ее и не ярко и не богато коллизиями. Действие происходит в 80–90-х гг. прошлого столетия. Два народовольца приезжают с целью агитации и пропаганды в захолустный еврейский городок и «страха ради полицейска» скрываются в местной синагоге: один — под фамилией Прохожего, другой — Ханана.

Вскоре им удастся завязать связи среди местного купечества. Особенно страстной их последовательницей становится дочь местного Креза — Лея. Но синагога наводняется полицейскими шпиками (батланы) под предводительством г. Варди. Прохожему, как опытному конспиратору, удастся скрыться, Ханан же попадает в их лапы. Его допрашивает неопытный следователь «охранки», тщетно старающийся скрыть свое лицо под гримом еврейского начетчика. Ханан погиб. Его ждет виселица. Но он не хочет отдаться живым в руки врагов. Поручив Лее продолжать его дело, он умирает от принятого им яда. На этом и кончается I акт. Чего же нам ждать от пьесы дальше. Конечно, во II-м акте Лею насильно выдает замуж ее отец-самодур, тип комедий Островского. Лея почти покорила своей судьбе. Но в последний момент, идя под венец, она встречает пляшущих (?!?) нищих. Вид голодных измученных людей потрясает душу впечатлительной девушки. И вот она порывает с родителями и уходит в народ. В третьем акте мы видим конец этой драмы. Лея в лапах охранки. Местный царь и бог — г. Цадик (тот же г. Варди), как человек «гуманный», пытается через отца воздействовать на самоотверженную девушку.

Это не помогает, тогда он сам начинает орудовать. Лея, измученная ужасами застенка, остается непреклонной: «Да она революционерка». — «В отчий дом она не вернется».

Тогда творится суд скорый и немилостивый. Лее грозит виселица. (Уже второй раз в пьесе фигурирует эта виселица!) Палач ждет ее. Совершен немногосложный церковный обряд напутствия осужденной, но Лея не допустит надеть себе на шею веревку.

И вот мы видим ее бездыханный труп. Она тоже отравилась. Вот и вся пьеса. Автор явно хочет достичь в этой пьесе небывалых трагических эффектов, а получается схема — кинематограф.

Режиссер спектакля пытался поставить пьесу в реалистических тонах, что ему отчасти и удалось. Но Боже, как громоздки, фальшивы и патетичны многие (и очень многие) сцены. Чья в этом вина — неопытного режиссера или не более опытных актеров, сказать трудно. Но, безусловно, виноват режиссер в том, что пьеса идет на фоне таких изжитых и плоских декораций. Г. Альтман напрасно старался в своих эскизах приблизиться к идеалам декоративной живописи («Гибель „Надежды“») — это ему не удалось, и если бы не исключительно талантливое выполнение декораций маститым П.Д. Сенаторовым, спасшим положение, фон «Гадибука» был бы совершенно неприемлемым. К хорошим моментам спектакля относятся национальные песни и пляски, но Боже, до чего они жалки по сравнению с классической постановкой еврейских плясок М.И. Цибульского⁹, показанной на одном из барбизонских¹⁰ банкетов¹¹.

Эта лукавая «интерпретация» построена на сплошном сознательном неузнавании. Мистический и универсальный сюжет о трагедии двух разлученных душ превращен в жалостную историю о скрывающихся, схваченных и умирающих, чтоб избежать казни — виселицы, подпольщиках-народовольцах и сочувствующей им девице из богатого дома, которую постигает сходная участь.

Прохожий — это важнейший персонаж, роль которого в проспекте спектакля определена как «мистическая фигура, как бы олицетворяющая веления народной совести, нечто вроде единоличного воплощения хора античной трагедии», он присутствует при решительных поворотах сюжета и комментирует их. Здесь Прохожий становится пришлым «народовольцем-агитатором», а его спорадическое появление толкуется как опытность конспиратора. В такого же бродячего, только менее ловкого, возмутителя спокойствия превращен и Ханан — ешиботник, влюбленный в Лею, погруженный в каббалистические штудии и прибегающий к помощи запрещенной книги с целью подчинить себе высшие силы и с их помощью добиться руки Леи. Батланы, еврейские паразиты, толкущиеся в синагоге — оказываются «полицейскими шпииками». Под маской начетчика скрывается «следователь охранки». Лея у Цадика интерпретируется как «Лея в лапах охранки», а сам Цадик — как «местный царь и бог». Виртуальные реплики-оценки поведения Леи, вкладываемые пародией в уста действующих лиц, истерты и банальны донельзя. От истории о дибукке ничего не остается — гибнут герои, чтоб не даваться живыми в руки палачей.

Вопрос, однако, состоит в следующем. Несомненно, подобное ироническое прочтение пьесы Ан-ского высмеивало тогдашние казенные попытки истолковать пьесу как социальную по преимуществу — тем, что их в преувеличенной форме предваряло

и так «разряжало». Ведь и советская догматика чуть ли не полвека придерживалась весьма сходного толкования, — например, в книге о Вахтангове советского театрального критика Херсонского (1963) говорится, что «автор скорбит по поводу социального неравенства. Его тема — душевная трагедия обездоленных. Ханан падает жертвой этого неравенства и религиозного мракобесия»¹².

Но не было ли в рисунке самой драмы неких черт, может быть самых крупных, структурных, которые подсказывали бы зрителю, что перед ним разворачивается, условно говоря, поздненародническая пьеса, нечто в духе избыточной и плаксивой литературы о девятьсот пятом годе (ставшей внезапно вновь востребованной в победивших обстоятельствах) — только с мистическими мотивировками? Не представлял ли сюжет пьесы Ан-ского — народника, эсера, секретаря Петра Лаврова — некий палимпсест? Не заглянули ли пародисты в «подсознание» пьесы?

Конечно, разбирая эволюцию Ан-ского от социально-этнографического бытописательства к символистскому шедевру, нам нельзя не вспомнить, что проблемы преодоления быта и создания двупланового повествования, в том числе на еврейскую тему, символисты левого лагеря, т. н. «знаньевцы», решали десятилетием раньше. «Гадибук» имел точный прецедент в виде *еврейской социальной мистерии* — а именно пьесы Леонида Андреева «Анатэма» (1910), триумфально сыгранной в МХТ и прославленной не только игрою Качалова-Анатэмы, но и потрясающей пляской нищих. Даже сама фраза «на грани двух миров», вынесенная в подзаголовок «Гадibuка», в андреевской пьесе возникает в первых строках. Любопытным образом, наша пародия вчитывает в пьесу досимволистское, до-андреевское содержание, как бы указывая еврейскому театру на его традиционную тематику и тембр — плоско-рассудочный, чуждый метафизике.

Продолжая комментировать студийную пародию, мы находим в ней смесь нападок абсурдных и потенциально серьезных. К последним можно отнести обвинение в схематизме и мелодраматизме: «получилась схема — кинематограф». Эта инвектива адресована собственному, предумышленному кривотолкованию пьесы, — но угадывается в ней и некая доля серьезности. То же самое можно сказать и по поводу недовольства рецензентов повторяющимся мотивом виселицы. Никакой виселицы у Ан-ского нет, но есть целых три внезапных смерти (одна из них ложная — обморок Леи), что как бы даже и оправдывают такое раздражение. Суждение же рецензии о громоздкости, фальши и патетичности многих сцен пьесы невозможно не принять всерьез — не надо было быть театральным старовером, чтобы раздраженно реагировать на символистские «ходули». Пересмешничество «Кривого зеркала» и «Бродячей собаки», к которому восходит наша рецензия, означало не отказ от поисков нового, а недовольство достигнутым.

К абсурдным выпадам рецензентов относится, например, фраза о том, что режиссер якобы пытался поставить пьесу в реалистических тонах, что ему отчасти и удалось. Она, несомненно, инсинуирует обратное — что экспрессионистский гротеск в пьесе так и не удалось разгрузить от быта и этнографии. Оформителю спектакля авангардисту Альтману рецензия в том же духе вменяет неумение следовать идеалам декоративной живописи, якобы воплощенным в декорациях к студийной постановке «Гибель „Надежды“» (1913). Этот старый, очень успешный спектакль по пьесе гол-

ландского натуралиста Г. Гейерманса (1864–1924) в постановке Р.В. Болеславского и оформлении М.В. Либакова и П.Г. Узунова стал символом студийной скудности. В рецензии вдобавок нагло утверждается, что неудачное оформление Альтмана «спас» маститый и опытный студийный художник-исполнитель. И, наконец, знаменитые еврейские пляски в сцене свадьбы, по мнению рецензентов, не выдерживают конкуренции с еврейскими танцами, исполненными на банкете студийной фракции «в классической постановке» — то есть, очевидно, без затей. Можно суммировать: предлагаемое в рецензии прочтение и есть еврейская пьеса «в классической постановке».

На наш взгляд, упоминание о «изжитых и плоских» декорациях Альтмана требует более подробного внимания. Перед нами явный каламбур — действительно, Альтман¹³ решил декорации схематично и плоскостно. Слово «изжитые» нужно авторам, чтобы перевести значение слова «плоские» в оценочный регистр, — а может быть, и чтобы намекнуть на несовременность старых футуристических изысков в новой ситуации национальной и мировой катастрофы?

2. К несостоявшемуся участию Шагала в «Гадибук»

Еще один конфликт, связанный с постановкой «Гадибук», неожиданно оказался темой соседней заметки в «Честном слове».

Известно, что на роль художника «Гадибук» вначале предназначался Шагал, однако он не сошелся с Вахтанговым, и лишь тогда оформление поручено было Н. Альтману. Вокруг соперничества двух художников и несогласий Шагала и Вахтангова выросла целая мифология. Параллельно Шагал рассорился и с Грановским, который заменил его в Еврейском Камерном театре тем же Альтманом — то есть в Москве Шагал оказался вытесненным из еврейского театра, как год назад из своих художественных проектов в Витебске. Напуганный призраком нищеты, в 1922 г. Шагал решил вновь уехать за границу, и всего через год, в 1923 г., опубликовал в Берлине мемуары «Моя жизнь», где подробно описал, в числе прочего, и свои московские злоключения.

О своем несостоявшемся сотрудничестве с Вахтанговым Шагал в этой ранней версии мемуаров написал так:

«В это же время мне предложили взяться за оформление спектакля „Дибук“ в театре „Габима“. <...> Я не знал, что делать. <...> Но не пойти в эту „Габиму“, где актеры не играли, а молились — увы, и там тоже! — на систему Станиславского, я не мог.

Если наш роман с Грановским, как он говорил, не получился, то Вахтангов был мне еще более чужд. Он играл в театре у Станиславского и одновременно был режиссером «Габимы», но его постановки были тогда еще никому не известны».

И, несколько ниже:

«— Марк Захарович, как, по-вашему, надо ставить „Дибук“? — это Цемах¹⁴, директор „Габимы“, прерывает мои мысли.

— Спросите сначала у Вахтангова, — отвечаю я.

Молчание.

И Вахтангов медленно изрекает, что любые извращения для него неприемлемы, верна только система Станиславского.

Не часто меня захлестывало такое бешенство.

Зачем, в таком случае, было меня утруждать?

Однако, сдержавшись, я замечаю только, что, по-моему, эта система не годится для возрождения еврейского театра»¹⁵.

При внимательном рассмотрении оказывается, что версия Шагала преобразует факты в определенном направлении — видимо, чтобы создать требуемый эффект: «новатор Шагал против консерватора Вахтангова».

На деле Вахтангов уже давно не играл в Художественном театре. После 1913 г. он был актером Первой студии, а режиссировал в Первой и Второй студиях, своей собственной Студенческой, или Мансуровской (впоследствии Третья студия МХАТ, затем Театр им. Вахтангова) и некоторых других студиях и коллективах. Постановки Вахтангова к тому времени были весьма известны. Впрочем, они могли оставаться неизвестными самому Шагалу. Ведь он еще в 1910 г. уехал из Петербурга, где учился, в Париж, вернулся в 1914 г. в Петербург, где занимался главным образом еврейским искусством, а революционные годы, до конца 1920 г., провел в Витебске; в Москве же оказался совсем незадолго до описываемого момента в 1921 г.

Но важнее всего то, что Вахтангов в это время уже вовсе не был строгим последователем психологизма Станиславского. В игре своей он рано — уже в «Сверчке на печи» по Ч. Диккенсу (1915), — играя бездушного богача Текльтона, дал экспрессионистский образ механического человека. В режиссуре его сдвиг от психологизма к гротеску произошел около 1919–1920 гг. Чеховскую «Свадьбу» (1920) в Мансуровской студии Вахтангов поставил как «пир во время чумы», изобразив засилье кошмарных гротескных уродов, с единственным живым человеком в виде свадебного генерала. Вторая редакция «Чуда святого Антония» Метерлинка (1921), поставленная им в Третьей студии, по контрасту с первой, лиричной и психологичной, утверждала гротеск, контрастные цвета, сводила к минимуму быт, утрируя типы до фантастики, превращая людей в фантомы. На год раньше «Гадибука», к концу марта 1921 г., была завершена работа и над другим новаторским спектаклем — «Эриком XIV» Стриндберга. Это был трагический гротеск, оформленный авангардистом Игнатием Нивинским: с кубистическими костюмами, декорациями из скошенных плоскостей и острых углов и утрированным гримом, разыгрывавший противоборство тьмы и света, смерти и жизни, с мечущимся между ними гениальным Чеховым — Эриком. Современный историк Театра им. Вахтангова пишет:

«То был момент разрыва Вахтангова с Художественным театром — театром, по его словам, „натуралистическим“, „бытовым“ (таким он уже, после „Гамлета“, „Бесов“ и „Мысли“, по существу, не был). Разрыва заметного всем и слишком горячо утверждаемого в собственных дневниках для того, чтобы быть полной правдой. В его отталкивании любви к Художественному театру, к боготворимому Станиславскому и глубоко уважаемому Немировичу был протест сына, уходящего из семьи, но уносящего с собой свое воспитание и сходство с родителями. Дерзость и чрезмерность его обвинений в адрес „умершего театра Станиславского“ были бунтом против сковывающей родительской любви и опеки. Вахтангова вел азарт самостоятельных исканий, страст-

ность нового увлечения Мейерхольдом и, наконец, жадность к жизни, понимаемой как акт творчества»¹⁶.

Короче, Шагал не имел ни малейших оснований говорить о Вахтангове начала 1920-х гг. как о традиционалисте-мхатовце.

Его ранняя автобиография интересна тем, чего в ней нет. А нет в ней упоминания о том, что эскизы к «Гадибуку» существовали и Вахтангов их не принял. Об этом мы узнаем из гораздо более поздней идишской версии автобиографии Шагала. Он писал в 1944 г.:

«I really didn't have much luck with directors. Nor with Vakhtangov, who at first empathized neither with my art nor with my sketches for the Dibbuk in Habima, and yet later asked to make it a la Chagall without me; nor with Tairov, who was still sick with Constructivism; nor with the Second Studio¹⁷ of the Moscow Art Theater, which was still drowning in psychological realism... All of them, as well as others, asked me to make sketches, and later got scared of them»¹⁸.

Несомненно, дело было в другом — в том, что Вахтангов не принял его эскизы, и надо было это объяснить.

В первой же, берлинской версии Шагал писал так, что оставалось непонятным, были ли ему заказаны эскизы или нет:

«Найти с ним общий язык казалось мне нелегким делом. Я откликаюсь на любовь, приязнь родственной души, а настороженность, колебания меня отталкивают.

Пока шли первые репетиции „Дибук“, я слушал Вахтангова и думал: „Он грузин. Видит меня первый раз. Молчит. Мы поглядываем друг на друга букой. Небось, ему чудится в моих глазах восточный хаос и необузданность, непонятное искусство, в общем, он видит во мне чужака“»¹⁹.

Объяснения настороженности Вахтангова, выдвигаемые Шагалом в мемуарах, кажутся сомнительными. Вахтангов был насторожен, потому что он грузин? С чего бы это грузину испугаться «восточного хаоса»? И какой такой хаос мог ему почудиться в глазах модного парижского художника, за плечами которого вдобавок левый художественный эксперимент в Витебске и роспись театра Грановского? И чем искусство Шагала было непонятнее искусства Нивинского?

Можно ли верить Шагалу, что камнем преткновения явился спор о системе Станиславского? Из текста Шагала создается впечатление, что Вахтангов упомянул о системе, чтобы оттолкнуть Шагала. Возможно, проблема была в присутствии Цемаха. Провинциал Цемах был страстным запоздалым поклонником Станиславского. Именно он ориентировал «Габиму» на Художественный театр. Вахтангов делегирован был Станиславским руководить «Габимой» от его имени — другое дело, как видел художественные приоритеты в это время он сам. В любом случае, первоочередной задачей было обучить студийцев азам театральной культуры — что неизбежно означало в нашем случае театральную культуру Художественного театра.

Может быть, Вахтангов в присутствии Цемаха на подобный «политический» вопрос почти незнакомого Шагала и не мог бы ответить иначе? Но сам факт, что мгновенно реагирующий Вахтангов говорил с Шагалом подчеркнуто медленно, наверняка означал, что вся эта тройственная ситуация для него неудобна и неестественна.

И как же быть с постоянными заявлениями Шагала о том, что именно он, его эскизы, его панно для Еврейского камерного театра задним числом воздействовали на якобы отсталые вкусы Вахтангова? Ведь в том же мемуарном тексте Шагал далее писал:

«Мое дело — впустить в него [Вахтангова] каплю отравы. Когда-нибудь, не при мне, так после меня, яд подействует, и он все вспомнит. Найдутся другие, те, кто продолжат и доходчиво растолкуют то, о чем я говорил и мечтал.

И прибавляю, обращаясь к Цемаху:

— Все равно, вы поставите спектакль так, как вижу я, даже без моего участия!

Иначе просто невозможно!

Позднее я узнал, что спустя год Вахтангов стал присматриваться к моим панно в театре Грановского. Стоял перед ними часами, а в „Габиму“ пригласили другого художника и велели ему написать декорации „a la Chagall“.

А у Грановского, говорят, пошли „дальше Шагала“.

Что ж, в добрый час!»²⁰

Действительно ли нужен был Шагал, чтобы разбудить авангардиста в Вахтангове? Явно нет. Гротескное, отрицательное решение «Эрика» как царства утрированной мертвечины Вахтангова не испугало — ведь решение Нивинского было авангардистским, антипсихологичным. Это было в том же 1921 г.

Вопрос нужно ставить иначе. Авангардиста ли желал Шагал разбудить в Вахтангове?

Из чтения «Моей жизни» складывается впечатление, будто Шагал весьма презрительно относится к постреволюционным уже российским «„открытиям“ [кавычки Шагала] кубизма, симультанизма, конструктивизма, контррельефности — европейских новинок, подхваченных с опозданием на десяток лет!»²¹ В идишской версии автобиографии он пишет о Таирове, который тогда еще «болел конструктивизмом». Действительно, в Москве с назначением Мейерхольда на пост главы ТЕО Наркомпроса начинается «Театральный октябрь» — приветствуется, фактически насаждается конструктивизм. Постановки Таирова (соперника Мейерхольда) в 1920–1921 гг. оформляли Г. Якулов, А. Экстер и А. Веснин, все в конструктивистском стиле. Но и Грановский в эти годы привлек Альтмана в Еврейский камерный театр и ставил с ним конструктивистские спектакли. И Первая, и Третья студии, обе вахтанговские, работали с И. Нивинским, с Первой студией сотрудничала и Валентина Ходасевич, и также в стиле конструктивизма. Да и самому Шагалу ничто не помешало, как мы увидим выше, в том же году создать для Первой студии конструктивистский эскиз. Итак, в реальности речь шла не об оппозиции: «натурализм и психологизм или авангардные „измы“», а о чем-то другом. О чем же?

Вероятнее всего, Шагалу хотелось бы разбудить в Вахтангове подобное своему видению мира — и в первую очередь еврейского мира. Это органический мир, в котором люди и звери, домики и вывески — все равно живо, не имеет установленных границ, перетекает друг в друга, вроде того, что позднее будет названо сюрреализмом, и по-экспрессионистски вихрится, метется, несется. Мир, в котором словесные смыслы развертываются в картинки²².

Шагал вспоминает свои опасения, что не знавший ни еврейского языка, ни еврейской жизни Вахтангов его не поймет.

Мы не знаем, действительно ли Вахтангов не понял Шагала. Неизвестно, почему именно он не принял шагаловских эскизов к «Гадибуку».

Впрочем, тут интересно напомнить, что он не сразу принял и эскизы Альтмана к той же постановке, а счел их «декадентскими». Можно ли толковать это как его консерватизм? Мы знаем, что спор художника с Вахтанговым шел об альтмановском художественном отрицании еврейского мира. Именно его гротескное, уродливое, искаженное представление еврейского быта не принимал Вахтангов, хотя сходную гротескную концепцию он сам воплотил и в «Эрике XIV» 1921 г., и в «Архангеле Михаиле» – пьесе Надежды Бромлей, которая в то же самое время готовилась к постановке в Первой студии в оформлении Валентины Ходасевич.

Некоторый свет помогает пролить на эту историю книга Херсонского, который изображает дело так, что именно Альтман зажег Вахтангова. Но не своей художественной смелостью, а... своей отрицательной концепцией еврейства:

«Несколько дней спорят. Альтман делится с Евгением Багратионовичем своим критическим отношением к теме и образам пьесы, вновь и вновь говорит о трагической истории еврейского народа, о религии страдания, о жестоком и страстном еврейском искусстве, об искалеченных, несчастных человеческих лицах, которые смотрят на нас сквозь поэтические образы легенд. Вахтангов начинает иначе относиться к эскизам художника. Нет, это не уход от жизни, а, напротив, приближение к ее глубокой внутренней сущности. Это не декадентство!»²³

Эту мысль Херсонского надо понимать так, что Альтман писал с натуры, которая была ужасна, схватил суть еврейства, «жестокую» и «искалеченную». Но трудно поверить, чтобы Вахтангов вдруг потребовал от Альтмана — специально для еврейской темы – натурализма, от которого он в своих постановках давно отказался. На наш взгляд, именно его неприятие навязываемого Альтманом гротескно-отрицательного решения еврейских тем подсказало ему выход — тогда-то Вахтангову и понадобилось нацелить Альтмана на пример Шагала как художника, отношение которого к еврейству внутреннее и окрашено пониманием и теплом, несмотря на экспрессионистскую судорогу.

Вот драгоценное мнение о «Гадибуке», резко противоречащее отрицательной, «социально-критической» традиции понимания пьесы, представленной Херсонским. Это мемуарная заметка Надежды Бромлей, человека, в то самое время тесно и кровно связанного с Вахтанговым совместной работой над постановкой ее пьесы:

«Когда я читаю о том, что тема „Гадибука“ — „уходящее“, — я этого не понимаю. Тема искусства, смысл артистичности — утверждение, радость, великолепия человека и жизни. Все „уходящее“, всякий „распад“ и „разложение“ может быть только контрдействием произведения; иначе это болезнь, вред, опасность»²⁴.

Альтмановская задача: убедить Вахтангова — облегалась, однако, тем, что Вахтангову гротескное видение вообще было свойственно. А поскольку Альтман был и евреем, и маститым новатором, и специалистом по еврейскому искусству, Вахтангов в конце концов с ним согласился.

И все же — почему же ничего не вышло из его попытки сотрудничества с Шагалом?

Может быть, имеет смысл присмотреться к спрятанному Шагалом внутри своего повествования словечку «необузданность» — Вахтангову якобы чудилась в Шагале необузданность: она означает, в числе прочего, поведение не по правилам.

Дело в том, что Шагал только в 1944 г. признался, что, кроме недоразумения с Вахтанговым, у него имелся и другой опыт сотрудничества с Первой студией — и что опыт этот тоже имел результаты отрицательные, и вовсе не из-за системы Станиславского. В отличие от его работы для «Гадибука», нам известен этот второй эскиз, сделанный тогда Шагалом. На конфликт вокруг этого эскиза проливает неожиданный свет все та же газета «Честное слово»²⁵:

Барбизонцы

В партии барбизонцев произошел раскол на почве постановки «Ирландского героя».

Приглашенный левым крылом барбизонцев художник Марк Шагал представил эскиз декорации, изображающей зеленого барана и золотого тельца, связанных между собой кровавой спиралью — символическое изображение молодых сил, истекающих кровью из-за халтурных условий жизни (золотой телец). В этом увидели намек на гражданскую войну.

Представители правого крыла категорически заявили о недопустимости хождения актеров по «спирали крови». Режиссер Дикий подчинился требованиям большинства. Художник Шагал выставил иск в 50 000 000 рублей, мотивируя это тем, что ему «нечего отказываться от своего счастья». Дело дошло до Худсовета. Премьер-министр Б.М. Сушкевич проявил согласие быть посредником между барбизонцами и художником и даже вступил в переговоры с женой художника²⁶.

В начале 1922 г. Шагал действительно создал эскиз к этнографической пьесе ирландского драматурга Д.М. Синга (**John Millington Synge, 1871–1909**), которая в оригинале называется «The Playboy of the Western World», в современном переводе — «Удалой молодец — гордость Запада», а в переводе К.И. Чуковского — «Герой» (студия выбрала промежуточный вариант — «Ирландский герой»).

На эскизе изображена сцена, разделенная по диагонали большой красной спиралью. В левом нижнем углу на небольшом возвышении стоит обычный шагаловский теленок, оранжевый (это и есть «золотой телец» заметки — а может быть, знаменитая мистическая «красная корова», символ и условие искупления?); оранжевая же спираль восходит от нижнего животного направо и загибается вниз, заканчиваясь чем-то вроде косо висящей трапеции. Под последним верхним витком спирали находится второе животное, весьма похожее то ли тоже на теленка, то ли на козла, судя по форме рогов. Цвет его скорее серый, оно в обычном, ногами вниз, положении как-то фиксировано высоко вверху, внутри вертикальной лестницы левой трапеции. Лестница эта уходит за верхний край картинку. Под лестницей и трапецией на сцене находится круг с разбросанными по нему бочками, что означает ирландский кабачок; его украшает надпись «Trink id bag», обыгрывающая сходство-несходство ирландского и идиша — то

ли «бар: выпей, еврей», то ли «бар: выпей еврея». Можно сделать вывод, что, врезав со своими инвективами в адрес Таирова и других, «все еще» культивировавших конструктивизм, Шагал и сам попытался здесь создать конструктивистское оформление, не отказавшись, однако, от обычных своих идеологических эмблем — элементов своего, впрочем, не слишком загадочного, символического языка.

Что важнее всего — над спиралью и параллельно ей, так же косо, ногами вверх свисает огромное, явно сверженное распятие с условной фигурой в нимбе (Б. Харшав считает, что это Христос-ребенок²⁷), нанизанной на вертикальную ось, голова ее проткнута насквозь верхней осью «креста», а правая кисть отсутствует (отсохла правая рука? упрек в забвении этим персонажем национальных ценностей?). Христос свержен с небес и по спирали (фаворская спираль восхождения духа?) дольняя жизнь (красная тёлка или теленок) восходит на небеса, очевидно, в качестве альтернативного божества (лестница в небо — лестница Иакова?)²⁸. И тёлка, и козленок (козел отпущения) суть еврейские искупительные жертвы. Иисус же обычно отождествляется с другим жертвенным животным — агнцем из библейской сцены жертвоприношения Исаака. Шагал, свергая Иисуса, отказывается от человеческой (или Богочеловеческой) жертвы в пользу жертвы ветхозаветной, животной и обожествляет ее²⁹.

Не вполне ясно, каким образом все это связывалось с сюжетом ирландской пьесы о двойном отцеубийстве, правда так и не состоявшемся³⁰.

Итак, что же произошло с постановкой Синга? Почему эскиз Шагала не был одобрен?

По всей очевидности, перед нами ранняя стадия одного из внутростудийных конфликтов. «Барбизонцы» в целом — это, возможно, молодое крыло Первой студии. Но внутри этой группы есть еще одна, левая «фракция» во главе с режиссером Алексеем Денисовичем Диким (1889–1955). Шагала, еврейского художника с репутацией «левого», которого незадолго до того отверг Вахтангов для «Габимы», он приглашает для оформления пьесы Синга в Первой студии. Против готового шагаловского эскиза, однако, возражают остальные его коллеги. При этом дело, как представляет его газетная заметка, якобы вовсе не в авангардности эскиза, или его непонятности, или слабой связи с содержанием пьесы. Наоборот, студийцы якобы опасаются слишком лобового политического его толкования, чреватого осложнениями с начальством (в него якобы можно вчитать намеки на гражданскую войну, на «халтурные условия жизни», на недовольные «молодые силы» и т.д.). То есть в «левом», казалось бы, донельзя проекте выискивается опасность «контрреволюционного» толкования. Здесь явственно ощущим тот же призыв лукавства, что и в предыдущей заметке.

Не говорится только одного — что всем и так ясно с первого взгляда на эскиз: что для начальства свержение главного христианского символа было не только понятно, но и означало изъятие тогдашней политкорректности. Зато для большинства студийцев и руководства студии богоборческая мифология Шагала: свержение Христа и взамен канонизация теленка или козлика — была совершенно неприемлема. Можно уверенно полагать, что оттолкнул от Шагала Первую студию антихристианский, богоборческий мотив — ведь как раз тогда студия уже начинает увлекаться розенкрейцерством, Вахтангов ставит розенкрейцерскую пьесу Надежды Бромлей «Архангел Ми-

хаил» (1921), и горячо одобряет ее вторую пьесу того же года, еще более проникнутую христианско-розенкрейцерскими мотивами, «Легенду о Симоне Аббате чудовище».

Вместо этих реальных мотивировок в заметке упоминается тема «недопустимости хождения по спирали крови» (из чего мы понимаем, что и спираль имела конструктивный смысл — предполагала перемещение по ней). Не симпатизирующие Дикому остальные барбизонцы то ли действительно верят, что художник провокационно вынуждает актеров попить эту самую кровавую спираль, то ли, что более вероятно, просто использует этот фантастический повод, чтобы придраться к протезе Дикого Шагала, а значит, и к самому Дикому, и провалить их инициативу (может быть, опасаясь конфликта с Вахтанговым и/или Сушкевичем). А скорее всего, это автор нашей заметки с обычным лукавством обходит молчанием реальную причину неприятия шагаловского эскиза, а выпячивает взамен второстепенную. В том же духе и именование в заметке шагаловского теленка Золотым тельцом — возможно, с легкой инсинуацией относительно якобы излишней шагаловской озабоченности материальными соображениями.

Дикий вынужден был принять победившую точку зрения и отказать Шагалу. В результате разбиралось с Шагалом общестудийное руководство³¹.

Самое главное, что явствует из вышеприведенной корреспонденции — это раздражение, с которым воспринимался в студии левый радикализм Шагала, идущий вразрез с духовными ценностями, важными для студии. Можно предполагать, что и Вахтангов эти духовные ценности разделял. Естественно, шагаловская позиция не могла не восприниматься как некоммуникативность, несговорчивость, неготовность сотрудничать, а его денежные претензии, на взгляд студии, где не было принято считать ни времени, ни усилий, могли показаться рвачеством. Все это Шагала задним числом мог обозначить словом «необузданность». Как видно из приведенной недоброжелательной цитаты, в которой Шагала выглядит эгоистически-безответственно и глуповато, он Первой студии не понравился. В конце концов оформление «Героя», поставленного в 1923 г., сделали художники А. Радаков и М. Либаков.

С другой стороны, хотя Шагала в иноязычных версиях мемуаров и говорит откровеннее о чуждости Вахтангова еврейству, но все же необходимо представлять себе, что именно для режиссера значила его работа в еврейском театре. Так, в октябре 1918 г. Вахтангов записывает в дневнике:

«Хорошо было бы заказать такую пьесу:

1. Моисей (косноязычен). Жена. Аарон. Может, видел, как египтянин бил еврея. Убил его. Сегодня ночью, в своей палатке, возбужденный рассказывает об этом... Ночью с ним говорит Бог. Бог велит идти к фараону и дает ему для знамений способность творить чудеса (жезл). Моисей, страдающий за свой народ, зажженный мыслью освободить народ, готовится к утру идти к фараону.

2. Моисей перед народом. Речь.

3. У фараона.

4. В пустыне.

5. Моисей перед народом со скрижалями.

6. Идут века.

7. Ночь. Далеко за пределами осязания пространства огонь. В ночи слышна песня надежды, тысячи приближающихся грудей. Идет, идет народ строить свою свободу. Занавес»³².

Вахтангов мечтает об освобождении евреев как русский, переживающий неслыханную революцию, которая, как он верит, освобождает и русский народ, и как армянин, мечтающий о самостоятельности своего народа на своей земле.

Поистине пересмотр Божьего приговора, вынесенного еврейскому народу, воспринимался как великая духовная революция. Именно эта грандиозная мечта о пересоздании еврейства, имеющая значение прототипическое и для других народов, сообщила спектаклю «Габимы» тот революционный дух, который так явно сквозил за мистической историей о соединении душ и который не могли не ощущать современники даже тогда, когда они настроены были к нему враждебно. Вахтанговская концепция еврейства вначале отталкивалась от «страдальческого», «искаженного» облика еврейства, диктуемого старой, в том числе «знаньевской» традицией — в пользу нового, выпрямленного, идеализированного, универсально привлекательного образа, созвучного сионизму и во многом определившего его культурные параметры; в конце же концов спектакль сплавил оба эти образа в сложное единство. Ср.: «Вахтанговский гротеск, соединяющий несоединимое, разрушительный в созидании и созидательный в разрушении, отрицающий видимый мир во имя его становления, аккумулировал художественные тенденции 20-х гг. и стал голосом нового искусства XX века»³³.

КОММЕНТАРИИ

- 1 Книга записей Первой студии МХТ / Сост. М.Ф. Полканова // И вновь о Художественном. МХАТ в дневниках и записях. 1901–1920. М., 2004. С. 140–203.
- 2 Истоки названия, возможно, лежат в истории вахтанговских студий. «Честное слово» — так называлось открытое письмо участников Мансуровской студии Вахтангову после провала первой студийной постановки «Усадьба Ланиных» Б.К. Зайцева (1914). Это была их клятва верности учителю.
- 3 После закрытия МХАТ-2 в 1936 г. Подгорный перешел в Малый театр.
- 4 *Иванов Г.В.* Из воспоминаний. «Бродячая собака» // *Иванов Г.В.* Собр. соч.: В 3 т. Т.3. М., 1994. С.340; см. также в «Петербургских зимах» // Там же. С. 32–40.
- 5 «Честное слово». Сатирическая газета Гюга Гиггинса. 1922. № 3. Л. 58. — Музей МХАТ. Фонд Первой студии и МХАТ-2. № 13939.
- 6 Кроме *Абрама Марковича Эфроса* (1888–1954), театрального критика и активного деятеля еврейского театра, в зале, очевидно, был и старый театральный критик *Николай Ефимович Эфрос* (*Чужой, Старик, Москвич* и др.; 1867–1923).
- 7 Кстати, именно Л. Каменев стал восторженным поклонником «Габимы»: «На премьерах «Габимы» московского раввина Мазэ можно было видеть рядом с членом Политбюро Каменевым, и они удовлетворенно кивали друг другу головами» (*Эфрос А.* Художники театра Грановского // *Искусство.* М., 1928. №1–2. С. 59).
- 8 Честное слово. 1922. № 3. С. 60.

- 9 *Цибульский Марк Ильич* — актер Первой студии, затем МХАТ-2, был близок группе А.Д. Дикого. Годы жизни неизвестны. Последние упоминания относятся к 1938 г. (Драматический театр, Архангельск).
- 10 «*Барбизонцами*» называли группу французских художников XIX в. Покинув шумные и душные города, они основали общину вольных художников, уединившись в деревне Барбизон близ Парижа — отсюда и название. «Барбизонцы» отвергали официальные правила изображения исторических, мифологических и героических пейзажей, открывали для себя сельскую природу. «Барбизонцами» называлась одна из группировок внутри студии, которую организовал актер А.П. Бондырев. В нее также входил актер и режиссер А.Д. Дикий.
- 11 Честное слово. 1922. № 3. С. 61–63.
- 12 *Херсонский Х. Н.* Вахтангов. М., 1963. С. 299.
- 13 *Натан Альтман* участвовал в выставках «Бубнового валета» и «Союза молодежи», то есть определился как авангардист. Он оказался в числе и деятелей «Еврейского ренессанса» и основателей «Еврейского общества поощрения художеств». Как театральным декоратором он дебютировал в 1916 г. в кабаре «Привал комедиантов», а в 1918 г. создал футуристические декорации для массового действия, поставленного на Дворцовой площади в честь годовщины Октября. В 1921 г. Альтман переезжает в Москву руководить отделом ИЗО Наркомпроса и начинает работать в Государственном еврейском камерном театре А. Грановского и продолжает работать там после отъезда Шагала.
- 14 *Цемах Наум Лазаревич* (1887–1939) основал в 1912 г. любительскую труппу, играющую на иврите, перевез будущую «Габиму» в Москву и руководил ей до 1927 г. Работал в еврейских театрах в Америке, в 1935–1937 гг. в Тель-Авиве руководил Народным театром, но вернулся в Нью-Йорк.
- 15 *Шагал М.* Моя жизнь. М., 1994. С. 165–166.
- 16 *Годер Дина* // Театр имени Евг. Вахтангова: Альбом / Авт.-сост. И.А. Сергеева, М.Р. Литвин. М., 2004. С. 5.
- 17 На самом деле Шагал имеет в виду свой опыт сотрудничества с Первой студией, которую он путает со Второй, потому что с 1924 г. она стала самостоятельным театром, под названием МХАТ-2. См. ниже.
- 18 «Мне не везло с режиссерами. Ни с Вахтанговым, которому вначале не симпатичны были ни мое искусство, ни мои эскизы к „Габиму“ в „Габиме“; ни с Таировым, который пока еще болел конструктивизмом; ни со Второй студией Художественного театра, которая все еще тонула в психологическом реализме... Все они, как и другие, просили меня сделать эскизы, но позже пугались их» (*Mark Chagall. My first meetings with Solomon Michoels. Published in Yiddish in Yidishe Kultur. Monthly of the Jewish World Culture Union. New York, Vol. 6. № 1 (Jan. 1944) // Mark Chagall and the Jewish Theater. Solomon R. Guggenheim Foundation. N. Y. 1992. P. 152.*)
- 19 *Шагал М.* Моя жизнь. С. 165–166.
- 20 Там же.
- 21 Там же.
- 22 Ср.: *Amishai-Maizels Ziva. Chagall's Jewish In-Jokes // Journal of Jewish Art. Vol. 5. 1978. P. 76–93.*
- 23 *Херсонский Х. Н.* Указ. соч. С. 303–304.
- 24 *Бромлей Н.* Путь искателя // Евг. Вахтангов. Материалы и статьи. М., 1959. С. 325.

- 25 На полях против этого текста сделана приписка: «рукой Вл. Подгорного».
- 26 Честное слово. 1922. № 4. С. 71–72.
- 27 *Harshav B.* Mark Chagall and the Lost Jewish World. N.Y. 2006. P. 166. Автор не считает еврейские буквы, нарисованные на кресте: шин, бет, мем (на древке креста) тав и др., связным текстом, отмечая лишь, что шин означает Шаддай, одно из имен Бога. Можно все же предположить, что шин-бет-тав, с вычетом вставного мем, читаются «шаббат», суббота, что увязывается с апокалиптическим толкованием эскиза в целом.
- 28 Не зря Шагал отнесся в автобиографии с такой симпатией к Сергею Есенину. Свержение Христа и вознесение на небо в качестве альтернативного божества теленка — это мифология есенинской поэмы «Июния» (1918) и множества стихов того же времени.
- 29 Ср. у Корнелии Ичин о такой же топографии картины в связи со сходной семантизацией пространства в другой, более поздней работе из его библейского цикла: «Шагал разрывает связь времен, помещая собственный образ в верхний правый угол картины, изображающей возвращение Моисея к братьям Израилевым, причем напротив образа Моисея в нижнем правом углу картины» (*Ichin Kornelija*. Об источниках божественного в творчестве Марка Шагала. Toronto Slavic Quarterly №12. www.utoronto.ca/tsq/12/ichin12.shtml).
- 30 Герой, негодящий и болезненный деревенский дурачок, убивает своего отца-деспота — и внезапно к нему проникается почтением вся округа, в нем видят героя, он любим женщинами. Однако выясняется, что отец жив, и «героя» подвергают издевательствам. Тогда он вторично покушается на жизнь отца, его ловят, хватают, но отец все же остается в живых, и герой уходит из деревни, проклиная ее, но сознавая себя «настоящим ирландским героем».
- 31 Кажется, именно эта история, впервые связавшая имя Алексея Денисовича Дикого с деятелем еврейского театра, отчасти предопределила его дальнейшую судьбу. В 1926 г. он очень удачно поставил в Еврейской студии из Белоруссии «Свадьбу в Касриловке» по Шолом-Алейхему. В 1927 г., войдя в открытый конфликт с Чеховым, Дикий поведет против него кампанию, но проиграет и в конце концов с группой сторонников будет вынужден покинуть театр, после чего направится на два года (1928–1929) режиссером в Палестину, где будет ставить в той же «Габиме», оказавшейся наконец, после долгих европейских гастролей, в Тель-Авиве, «Клад» Шолом-Алейхема и «Корону Давида» Кальдерона. Он мечтал о том, чтобы художником «Клада» был Шагал, но тот не смог приехать — тогда Дикий наполнил сцену на кладбище зверьем, т.е. изображениями зверей на надгробиях, и заставил актеров «летать» — вполне по-шагаловски.
- Неудачное сотрудничество Дикого с Шагалом в его самостоятельном творческом проекте 1922 г. и может быть тем недостающим звеном, без которого неясны оставались мотивы ни обращения Дикого к еврейской тематике в 1926 г., ни последующего приглашения его в Палестину (*В.В. Иванов*. Русские сезоны театра «Габима». М., 1999. С. 166–167). И не палестинские ли гастролы отозвались в 1936 г., когда Дикий был арестован и на пять лет (1937–1942) заключен в лагерь?
- 32 *Вахтангов Евг.* Материалы и статьи. М., 1959. С. 103–104.
- 33 *Иванов В.В.* Указ. соч. С. 111.

«ЗРИТЕЛЬ — ЛИЦО ВСЕГДА ЗАГАДОЧНОЕ ДЛЯ АРТИСТА...»

Письма зрителей, читателей и коллег Михаилу Чехову

*Публикация, вступительная статья и комментарии
М.В. Хализевой*

Данная публикация писем 1920-х гг., адресованных Михаилу Александровичу Чехову, включает в себя лишь часть посланий артисту, хранящихся в его архиве в РГАЛИ (примерно одна пятая всего объема). Их авторы — преимущественно рядовые зрители, люди без громких имен (Ф. 2316. Оп. 1. ед. хр. 62), но иногда и фигуры заметные, как скажем, крупный провинциальный актер Николай Петрович Россов (1864–1945; ед. хр. 55); режиссер и драматург Николай Александрович Попов (1871–1949; ед. хр. 59); чья сценическая деятельность началась в Обществе искусства и литературы, продолжилась в Театре В.Ф. Комиссаржевской и московских Малом и Большом театрах, в его пьесе «Оле-Лук-Ойе, или Андерсеновы сказки» Михаил Чехов играл в Суворинском театре в 1911 г., а в пьесе «Шемякин суд» репетировал в 1913-м, ее же он ставил в своей студии в 1921 г.; литературовед и искусствовед Борис Александрович Грифцов (1885–1950; ед. хр. 62), актриса Зинаида Николаевна Райх (1894–1939; ед. хр. 54), писательница, переводчица, критик и историк театра, человек, близкий Художественному театру, Любовь Яковлевна Гуревич (1866–1940; ед. хр. 43), театровед, сотрудник издательства «Academia» Евгений Михайлович Кузнецов (1900–1958; ед. хр. 58) или режиссер и драматург Виктор Яковлевич Головчинер (1905–1961; ед. хр. 62), работавший в Минске, Иркутске, Ташкенте, Вильнюсе, на момент написания письма Чехову — двадцатилетний ученик Белорусской оперно-драматической студии в Москве.

Из эпистолярного массива, состоящего помимо прочего из огромного количества виршей, просьб об ответе, пропуске в театр, фотографии с подписью или без и денежной помощи («примеров Вашего великодушия очень много»), серии посланий от девочки-подростка, в чьей семье все — поклонники Чехова («У нас даже есть уголок, только не Ленинский, а Гамлетовский»), а также пачки разухабистых страниц за подписью двух шестнадцатилетних барышень (со ссылкой на дядюшку, некогда знакомого с Чеховым и с «Женькой Вахтанговым» и повествующего о них «ужасные вещи») — отобрано девятнадцать писем. Формально публикация включает в себя два корпуса текстов: письма зрителей («многоглаголанье», по выражению одного из авторов, — шквал самых разнообразных, часто туманно-многословных откликов, писанных под впечатлением «Гамлета», нередко в

ночь после самого спектакля) и письма читателей чеховской рукописи, а затем книги «Путь актера» (создававшейся по заказу издательства «Academia» и вышедшей в нем — Л., 1928; фрагменты печатались в журнале «Красная нива» — М., 1927, № 50, с. 7–9; № 51, с. 18–19), которые могли бы стать заметным подспорьем при написании истории публикации книги Чехова. Выдержки из некоторых писем использовались М.С. Ивановой при составлении Летописи жизни и творчества М.А. Чехова.

Несколько особняком оказывается во второй части публикации письмо З.Н. Райх, начинающееся с описания впечатления, произведенного на нее чеховскими мемуарами («Я пьяна Вашей книжкой»). Но невероятно эмоциональный корреспондент тут же перескакивает на рассуждения о творческой индивидуальности актера и опасения по поводу его будущего, которые избилуют всплесками восторженности, красочными предостережениями и угрозами («Ваша книжка замечательна, но я волнуясь за актера Чехова...»; «Я слышала, что Вы увлеклись писанием, и решила Вас дернуть за рукав...»; «Мельпомена — не любит измен!»). Не заботясь о понятности и стиле своего письма, Райх припоминает эпизод на заседании жилищного кооператива дома № 12, построенного в Брюсовском переулке архитектором И.И. Рербергом (предполагалось, что семья Михаила Чехова будет жить в одном доме с Мейерхольдом и Райх), когда Чехову напрочь отказало чувство иронии, а возможно, и самоиронии. Надо признать, что Зинаида Николаевна предстает в этом письме как ярчайшая индивидуальность, не привыкшая сковывать себя какими бы то ни было рамками; не только как второе лицо — жена великого Мейерхольда, но как самостоятельная единица, личность, и притом крайне оригинальная.

Хорошо известна режиссерская максима: «Спектакль — это не то, что творится на сцене, а то, что рождается в зрительном зале». История театра пишется во многом на основе трудов театральных рецензентов, с той или иной степенью профессионализма фиксирующих и интерпретирующих происходящее на сцене. Однако рецензия критика-профессионала и эмоциональное письмо зрителя к актеру разнятся не только по уровню литературного мастерства, но и по степени свободы высказывания, выражения своего «я». Жанр рецензии неминуемо регламентирует, отсекает нечто очень существенное в восприятии человека: то личностное, потаенное, лирическое, что разбужено театром, сознательно не находит выхода на бумаге. Таким образом, спектакль, разыгрывающийся в уме и душе человека из публики, «спектакль, рождающийся в зрительном зале», практически выпадает из истории театра.

В советскую же эпоху зрительские письма как источник приобретают особое значение. В их подчас велеречивости и сумбуре непременно проскальзывает то, что не имело шансов просочиться в официальную прессу или прозвучать в письмах, опубликованных на страницах газет. А именно — несоветизированные и неполитизированные взгляды и вкусы определенной части публики.

Письма Михаилу Чехову от зрителей — не только из Москвы или Ленинграда, но, скажем, из Ярославля, Омска и даже Гамбурга, — обыкновенно лишены права голоса (неслучайно вместо имени под письмом можно встретить — «Одна из многих», или «Группа студентов», или «Подписей не нужно»; о том же — строка: «Я — только зритель,

лицо всегда загадочное для артиста»), лучшее тому свидетельство. Закономерно, что именно отклики на «Гамлета» (не столько на премьерные спектакли, сколько на рядовые, 1925–1927 годов) демонстрируют очевидную несовместимость большинства их авторов с советской действительностью. Через несколько посланий проходит схожий вопрос: «Как жить в том мире без смысла и цели, как принять эту жизнь, случайную и нелепую, миг сознания в вечном хаосе?» Люди жаждут не столько искусства (взбудораженные и объединенные именно искусством Михаила Чехова), сколько ответов на терзающие их сущностные вопросы, алчут смысла жизни, просят указать им путь. Триада, занимающая умы адресующихся Чехову: хаос — смысл — путь, иными словами, исход из хаоса.

Сосредоточенные на «мучительных вопросах» бытия, авторы, апеллирующие к Чехову (преобладают, естественно, эмоционально-взвинченные дамские письма; редкие мужские обращения к актеру отличает несколько более дисциплинированная мысль), очень мало описывают из того, что так потрясло их на спектакле. Их послания — скорее, свидетельства растревоженной экзальтированной души.

Следует отметить и то, что большинство корреспондентов Чехова второй половины 1920-х гг. не скрывает своего отношения к религии, ее значимости в их жизни: «Сейчас суббота, вечер, я привыкла быть эти часы в церкви, в доме божьем, но я не пошла туда сегодня, осталась, чтобы писать Вам. Для меня это так серьезно, я хочу еще раз, и, кажется, в последний, попытаться найти в Вас разгадку жизни...»; «Вы принесли <...> в нашу мрачную, бездорожную жизнь кусочек неба, Вы мне воочию показали путь к небу, по которому я до сих пор шла ощупью, а теперь пойду сознательно и крепко, потому что вижу перед собой то Небо, которое Вы нам вчера открыли»; «Идя в театр, я не напрасно молилась о возможности постигнуть смысл трагедии»; «Ведите нас, слабых, но стремящихся и горячо желающих, ведите нас к Богу!»

Несомненно, что в разговоре о творчестве Михаила Чехова сходятся вопросы искусства и вопросы морали, и это принципиально и для самого актера, и для его корреспондентов.

Порою «Гамлет» заставляет радикально пересмотреть отношение безымянного автора, убежденного члена коммунистической партии, к актеру и человеку Чехову: от «ущемленного, хлюпкого, малосознательного интеллигента», «пораженца», «трупа», «конченого для жизни человека» до «верного и достойного борца за справедливость, любовь и гуманность». Фрагменты этого письма цитирует Б.В. Алперс во второй редакции статьи «Творческий путь МХАТ Второго»¹.

Судя по карандашным пометам на письмах или по содержанию нескольких писем от одного и того же человека, М.А. Чехов старался отвечать незнакомым людям, откликаясь порой даже на самые абсурдные послания. А они нередко начинались так: «Милый принц Гамлет!», «Король Эрик, милый, милый», «Я вас знать не знаю и даже не знаком», «Брат!», «Великий человек!» и т. п. По поводу книги «Путь актера» Чехов отвечал практически всегда (крупным почерком поверх строчек письма нередко встречается: «Отвечено. Книга» или «О книге отвечено»), любые вопросы на тему становления артиста и актерской техники, включая самые примитивные и невнятно сформулированные, виделись ему заслуживающими отклика.

Хронология в расположении писем не соблюдена, в первой части публикации она и не принципиальна. Во второй части, связанной с мемуарами Михаила Чехова «Путь актера», приводятся сначала соображения и рекомендации по поводу рукописи, а затем отклики на вышедшую из печати книгу. Письмо Зинаиды Райх вынесено в финал.

I

1

5 августа 1925 г.
Ярославль

Михаил Александрович!

Зимой я была в Москве, видела Вас в «Гамлете»² (раньше я знала Вас как актера только по «Эрику»³, который тоже оставил незабываемый след) и, хотя я не знаю Вас, Вы не знаете меня, мне тогда же так сильно захотелось написать Вам обо всем, что загорелось в душе под влиянием «Гамлета» и Вашей игры. Но я подавила это желание, сказав себе: «Зачем это делать? Зачем своими изливаниями отнимать время у человека, которому оно дорого? Зачем откуда-то издалека раскрывать душу человеку, который меня не знает и никогда не узнает? Я не девочка, чтобы поверить, что он не поскучает над моим письмом, обещавшим быть длинным, и не отложит его недочитанным. Быть может, подобных этому писем он получает ежедневно не одно».

Но прошло полгода. Заглушенное желание не раз за это время вырывалось наружу, и сегодня я хочу осуществить его. Пусть это письмо даже пройдет незамеченным, но пусть оно будет, пусть Вы лишний раз убедитесь, что на сцене Вы не только актер, но и пророк, вождь мысли и чувства.

Чувство... Этот термин теперь устарел, теперь — время материализма и рефлексологии, но я не сторонница материализма; меня иные, [ретивые] люди считают идеологически несовременной (с чем я еще могу очень и очень поспорить), но я прежде всего хочу быть тем, что я есть, и не ломать свой внутренний мир в угоду обстоятельствам и времени. Пусть меня обвиняют в отсталости, в склонности к идеализму, но я — человек и живу не только физической жизнью, даже, вернее, почти не живу ей.

Мой мир — мир искусства, творческого экстаза, мир духа, так отрицаемого теперь.

И вот «Гамлет» и Ваша игра в этой трагедии дали мне столько незабываемых блаженных минут взлета ввысь, отрыва от нашей пошлой обыденной жизни, полной мелких дряг и счетов, что я не могу молчать и хоть через полгода, но скажу Вам «спасибо» за тот толчок для моей внутренней жизни, который Вы дали своим «Гамлетом».

За время своего пребывания в Москве я два раза (через 2–3 дня) смотрела «Гамлета» и готова была бы смотреть без конца — каждый раз открывал бы мне все новые и новые глубины.

Это была не трагедия Шекспира, не драматическое произведение, написанное в далекие от нас времена, так как время революции отдалило от нас прошлое сразу на 30–50 лет; это был не просто спектакль, это была — мистерия духа, и главный жрец этого таинства — Вы.

Я не видела в Вас актера, играющего роль; нет, это был человек, живущий на сцене полной творческой жизнью, говорящий не чужие слова написанного Шекспиром и обработанного переводчиками текста, а свои слова, свои мысли, [выпевающего] в них тем, кто может слышать и понимать, свое, много передуманное, перечувствованное; может быть, выстраданное, то, что Вы хотите сказать как свое *credo*.

Я так остро чувствовала это, так жадно ловила каждую интонацию, каждую пережитую паузу, каждое Ваше насыщенное движение, каждый Ваш взгляд, и все убеждало меня, что это именно так.

Актер — проповедник, актер — вождь, несущий свой, может быть, для многих непонятный, свет. И этот свет осиял меня, я жила в его лучах, и до сих пор он продолжает гореть передо мной.

Сколько новых мыслей, чувств нахлынуло на меня после «Гамлета»; сама жизнь предстала в ином свете, и проснулась задремавшая было жизнь духа. Совершилось возрождение человека, и это совершил артист — Человек Чехов.

Как дальше пойдет моя жизнь, куда и как бросит меня судьба — не знаю, знаю одно, что зернышко, заброшенное в мою душу Чеховым-Гамлетом, будет расти и крепнуть.

Вот что делает искусство, вот что делает талант!

Желаю Вам от души здоровья, сил, бодрости и сознания, что творя, живя среди экстазов творчества, Вы делаете большое, нужное дело. Быть может, такими возрожденными, несущими впереди себя светоч, уходило много подобных мне после Вашей игры-служения. Как все это нужно именно теперь, когда люди часто забывают, что они отличаются от животных.

МХАТ 2-й — мой любимый театр, где я нахожу отраду и ответ на свои запросы в области театра, так как я сама человек близкий к театру (бывшая актриса), и если зимой снова буду в Москве, надеюсь еще раз получить запас энергии и веры от Вашей игры. Если это будет, вероятно, снова не утерплю и напомню Вам о себе.

А пока среди повседневной работы, в поисках живого, удовлетворяющего дела, в мечтах о создании театра, отвечающего моим запросам, который готов был осуществиться, но рассыпался под натиском «современной» жизни и «живых газет», буду жить в лучах «Гамлета».

Искусство для меня — все в жизни, но жизнь убивает искусство и требует ремесла, подчиненности сцены требованиям момента, — мне это нестерпимо.

Искусство — выше жизни, оно ее светоч и бич, путеводный маяк, а не отражение пошлости и тины жизни.

Театр — могучее средство перерождения человечества, он доступен пониманию всех и действует непосредственно на чувство, которое все-таки является главным двигателем действий человека; но театр не должен пресмыкаться, он должен быть подобен полным чувства собственного достоинства актерам «сцены на сцене» «Гамлета». Но «должен» и «есть» не совпадают, отсюда неудовлетворение и платонические поиски выхода из тупика.

Найду ли я этот выход — не знаю, вероятно, нет. Но для Вас это не важно, и напрасно было писать о личной неудовлетворенности.

Буду верить, что театр, это высшее и наиболее тонкое из искусств (ведь материал театра — живая душа человека), когда-нибудь будет поставлен на достойное его место, и актер не будет смотреть на свое дело, как на ремесло, дающее заработок, а как на великую миссию. Театр пришел на смену религии, мистерия храма должна быть перенесена в мистерию творчества духа, со сцены должны зазвучать слова вечного призыва к справедливости, правде, глубине, чистоте, красоте, призывы ввысь от грязи земли, театр должен переродить человечество, заставить его понять великие истины добра и красоты, которая спасет мир.

Придет время, когда театр заменит храм, сольет всех в одной религии добра и справедливости, и актер, осознавший свое призвание, будет совершенным человеком и вождем людей.

Начало положено: «Гамлет» и Чехов.

Многое написанное здесь похоже на бред, но когда ищешь, мучительно хочешь верить и найти, но не находишь, то теряешь связность мысли и говоришь сразу все, что накопело годами. Не судите строго это излияние и поверьте — все вылилось от души.

Я не хочу, чтобы у Вас закралась даже мысль о том, что какая-то неведомая искательница приключений хочет завести переписку со «знаменитым» Чеховым, почему не хотела называть свое имя.

Поверьте, что это письмо, особенно вторая часть его, вызвано одним желанием — поделиться пережитым, передуманным и перечувствованным с человеком, который, я знаю, поймет меня, так как безгранично любит искусство.

В нашей дыре — Ярославле даже поговорить об интересующем меня вопросе почти не с кем, Вы же могли бы дать ответ на многие вопросы, интересующие меня, дать толчок моему дальнейшему развитию; совершенствованию и достижению каких-то результатов в моем стремлении к удовлетворяющему делу. <...>

Н. С. [Нина Михайловна Стронина]

4 апреля 1925 г.

Москва

С тех пор как я увидела Гамлета, я живу его мыслями, его чувствами и страданиями. И писать Вам, как Чехову, я могу только после долгой борьбы с собой, постепенно сживаясь с мыслью, что нет Гамлета, а есть только Чехов на сцене. Какая наивность сливать в одно артиста и образ, им изображаемый, — не правда ли? Но ведь этот образ — Гамлет! Я все еще так глупо, так по-гимназически верю, что не могли бы Вы быть таким Гамлетом на сцене, не нося его в душе. Если я ошибаюсь, обращаюсь не по адресу, ради Бога, не читайте письма дальше, бросьте его.

Сейчас суббота, вечер, я привыкла быть эти часы в церкви, в доме божьем, но я не пошла туда сегодня, осталась, чтобы писать Вам. Для меня это так серьезно, я хочу еще раз, и, кажется, в последний, попытаться найти в Вас разгадку жизни. Мне в моем теперешнем состоянии так трудно говорить об том, но я хочу и должна говорить с Вами.

Надо ли прежде говорить о Гамлете?

Кажется, да, чтобы Вы лучше меня поняли. Боже мой, что я могу Вам своими слабыми словами сказать о нем? — Выхожу из театра как в тумане. Москва, улицы, шум, обыденные, плоские лица — зачем все то, куда я? И принц Гамлет остался там, он умер. «Конец... молчание...» Какие сны увидел ты там? Успокоилась ли твоя страдающая душа, и светлые ангелы навевают ей чудные сны о всеобщем счастье, о торжестве добра и красоты? Или нет никаких сновидений? Ты так боялся их, но, милый Гамлет, *ничего не может быть более жестоко, чем жизнь* *, и нигде несчастнее ты не будешь. «Покойной ночи, милый принц! Спи мирно, под светлый ангелов небесных хор!» О, какими ничтожными, какими пустыми кажутся после него все люди и весь мир. *Как жить в том мире без смысла и цели, как принять эту жизнь, случайную и нелепую, миг сознания в вечном хаосе? Не лучше ли покончить разом?* Как, чем живете Вы? Не можете же Вы после Гамлета жить так, как живут все кругом: или просто не задумываясь ни над какими «проклятыми вопросами», или создавая себе самообман из красоты, искусства или привязанности к одному человеку? Ведь это все не ответ и не объяснение жизни. Если со смертью все кончается, и мы превращаемся в прах («Аlas, бедный Йорик, где теперь твои шутки, твои остроты и песенки? Нет ничего!»), то глупо и нелепо подчиняться случайности, вызвавшей нас на свет, быть орудием в руках слепого «Нечто». Если нет Бога — нет жизни, а из этой трагической комедии, которая зовется жизнью, лучше уйти. Мне страшно, что я обращаюсь к Вам с вопросами, Вас не затрагивающими, которые Вам — быть может, не всегда, но в данную минуту — кажутся ненужными, тогда простите за докучливое письмо. Но все еще верю, что Вам эти вопросы не могут быть безразличны. Ведь, говорят, Вы больны после Гамлета. Я хватаюсь за Вас как за последнюю соломинку. Если только Вы сможете меня понять, если Вам все эти вопросы близки, Вы между строк прочтете, каким бесконечным рядом страданий, мук, тоски и отчаяния дошла я до того, чтобы писать Вам. Но неужели вы живете с этими неразрешенными вопросами? А если нет, если вы нашли ответ, то где он? Я не вижу другого, кроме веры в Бога, в совершенное и законченное продолжение нашей жизни, *но веры нет в душе*, и смерть все ближе и ближе неслышными шагами подходит к ней. Раньше, когда в себе самой был неиссякаемый источник радости, которая, не спрашивая, что и зачем, освещала все кругом и даже эту пустую жизнь, этот призрак жизни одевала подобием богатого и яркого содержания, тогда этот красивый, блестящий обман я приняла за сущность жизни, им жила. Но сброшены пышные одежды, и передо мной стоит страшный желтый скелет. Можно ли жить с ним рядом? Я гнала от себя все мысли, я старалась забыть в суете и сутолоке жизни, но *Гамлет снова поднял все муки*, и я увидела всю невозможность для себя спрятаться от этих вопросов. Они стоят и требуют ответа, а я «не знаю». Если Вы хоть немножко знаете, скажите! Может быть, я что-нибудь упускаю, но не вижу, не вижу выхода иного, кроме того, чтобы не продолжать это унижение, «не оставаться в ничтожном мире этом».

* Скорее всего, в этом письме все подчеркивания сделаны Михаилом Чеховым.

Я не хочу просить Вас ответить, и не делайте этого, если это явится для Вас досадным обязательством. Не надо.

Адрес пишу Вам не свой. Я ведь не могу сказать родным то, о чем писала Вам. Я очень замкнута и скрытна, они не подозревают, что моя духовная жизнь дошла до такого острого, переломного момента, когда можно говорить о добровольном уходе из жизни. Только ли говорить? Не знаю. Я не думала еще: смогу или нет? В душе еще тлеет искра надежды на то, что и мне жизнь улыбнется тысячью своих прекрасных улыбок, как это и может быть, если осмыслить всю эту дивную красоту, разлитую в природе, в душе человеческой, во всех маленьких радостях жизни, которых я сейчас не замечаю, потому что для меня они так скучны и не нужны.

Простите! <...>

[Евгения Георгиевна Мариц]

3

14 февраля 1925 г.

Извините, что не аккуратно. Очень трудно в глуши писать и волнуюсь... *

Михаил Александрович.

Душенька Вы моя! Берегите себя. Вы были так утомлены, и мне снова неловко, что я точно требую, чтобы меня слушали, задержала Ваш уход к себе скорей разгримироваться. Вся суть в том, что я люблю Ваш молодой театр, очень люблю Ваше дарование — и с чувством глубокой симпатии ко всем вам хочу благополучия Вашего. Когда я в первый раз увидела Гамлета, душа не вмещала нахлынувших мыслей и чувств. Я была потрясена... Как безумная ходила я, ничего не видя вокруг себя. Непосредственное мое чувство было такое.

Образы, мысли, воспоминания, действительность, моя жизнь, моя душа — все точно потянулось в высь над всем — куда-то — и чудилось, будто там, глубоко, в моем сознании выросло что-то освобожденное, умиротворяющее, радостное... Я видела всю пьесу и видела Вас в ней *одного!* И любила изящный образ Гамлета и [страстное — зачеркнуто и фраза оборвана].

Да, теперь скажу Вам о перчатках — сцена с черепом 3-го января была без перчаток! И когда я увидела Вас без перчаток — я мысленно поцеловала Вас и сказала: «Хорошо, душенька!» У Вас очень красивые руки — они полны выражения. Из художников-артистов ваши 2-е руки, первые руки божественной Дузе ⁴.

Они полны красоты одни. Вы весь живете. Особенно — все существо — дышит. Закрывать себя одеждой нужно очень осторожно. Нужно, чтобы ничто не загрузило вас в смысле характерности в ущерб душе. Говорю, любя Вас. Вот о черепе и перчатках. Вы брали его изумительно. Как? Да так разве музыку передать словами? И как теперь вижу темный череп и Ваши прекрасные руки, исполненные мудрости, спокойствия и

* Это концовка письма, приписанная в начале листа вверх ногами.

глубокого проникновения куда-то. Держали вы, отдаляя его на расстояние, не приближаясь, а как бы всматриваясь. Я восхищалась красотой картины. И грустный Горацио, могильщики все гармонировало Вам. Потом сцена известия о смерти Офелии. У гроба все шло в глубокой внутренней правде, и уход от гроба, закрыв лицо руками. Это был момент [свертывания] — к концу! — решение вопроса! Вся сцена на кладбище у памятников с Горацио на большом углублении внутрь должна быть внешне освобождена от спины — здесь надо уступить духу — дайте нежные, исполненные выражения — руки! Перчатки грубят! Вы очень легки! Они в темноте большие, неуклюжие для Вас. Сцена со шпагами — нужны перчатки — идут — вы свернулись, ушли совсем вглубь — и внешне красиво. В руках оружие холодное стальное!

7-ое января. Вижу Вас снова, и вы играете не так. Я чувствую отсутствие сосредоточенности. Не ровно — не разворачивается — что-то качается во всей пьесе. Техники местами темнят сцены. Например, с матерью.

Я мучаюсь за Вас и не слышу то, что слышала 3-го января. А когда вы вышли в перчатках, я чуть не заплакала. Они были, куда ушла моя красота. Душенька вы моя! Пишу Вам, что хочу говорить мои вам [оборвано].

Смотрю 3-й раз. 12 февраля. Жду первого появления Гамлета. Вижу Гамлета, вот он [нрзб.] углублен в себя. И уже по той трепетной нежной радости, что заструилась в душе, я почувствовала, что Вы будете играть хорошо. Я смотрела на Вас и тихо молилась о силе вашего [нрзб.] как художнику. Было так хорошо. Играли Вы иначе, чем в первый раз, как видела я. Играли хорошо, *очень* было спокойно, уверенно, сосредоточеннее разворачивание, искренний художественный подъем. Сцена с королевой прошла лучше, чем те 2 раза, светлей по освещению, мягче. Сцена с Офелией, монолог «Быть», все это звучало как музыка глубокая, прекрасная... Я бесконечно любила все, что видела и слышала. Я не сказала вам о сцене с актерами. Она увлекательна — зажигает, заставляет трепетать с вами! Душенька! Зачем — ох, зачем вы надели перчатки! Опять, Господи. Я просила Верочку сказать вам: снимите перчатки. И ждала увидеть вас без перчаток (какая смелость просьбы к Вам). Но очень люблю Гамлета. Вы вышли в перчатках и сердце мое наполнили горячим свинцом!

Я постаралась успокоиться и смотреть. Сцена прошла иначе. Вы приблизили череп, не было рельефа, *черный череп, ваши руки*, полные звучности! Сцена вышла не так, это перчатки закрыли красоту — и тем, что вы приблизили череп, вы [нрзб.] отношение к факту.

Ваша большая благодетельница

Вера Петровна

Проникновенное искание истины художника и доверие вечному источ[ни]ку. Я лихорадочно ждала, что дальше... Сцена с Офелией и «быть или не быть». Все так тонко, необыкновенно — неожиданно, исполнено правды — так искренно... Душенька вы моя. Ах, голубушка! Вы знаете! Вы, в первый раз, когда я вас видела — разворачивали этот свиток исканий духа — и все шло стройно, гармонично! Это было 3-го

января. И смерть Гамлета, и поединок его, все гармонично. Ваш Гамлет, как произведение чистого искусства во времени, было закрыто белой пеленой, за которой лился поток мыслей и трепетно прекрасных чувств. Пишу Вам, и волнует меня воспоминание и Вы... Вы даже не знаете, как нежно я люблю Вашу сущность, как я молюсь за Вас и как мысленно хочу всегда Вам блага!

4

2 июня 1927 г.

Многоуважаемый Михаил Александрович!

Боюсь, что мои излияния покажутся Вам и смешными, и ненужными. Да и себе самому я кажусь в эту минуту несколько смешным. Но бывают минуты, когда хочется, не стыдясь своих чувств, заговорить громко, хочется откликнуться. Впечатление от Вашей несравненной игры в роли Муромского⁵ останется у меня в душе надолго, если не навсегда. Но я должен оговориться, что все высокое мастерство Вашей игры тут еще не самое главное. К тому же, говоря откровенно, в вопросах сценического искусства я большой профан. Нет, меня берет за самое сердце не ваше высокое мастерство, тут совсем другое. Когда среди современного бездушия и мертвечины окружающей обстановки бродишь как в потемках и не слышишь живого человеческого голоса и так устал и изверился, и не знаешь, где же правда? и чувствуешь себя бессильным бороться со злом, вот тогда вдруг выходите Вы и с высоты сцены провозглашаете: «Се человек!» Вот он — живой, страдающий, униженный и оскорбленный. Душа, живая и сострадающая душа — вот что велико и высоко в Вашей игре. Вот это находит свой горячий отклик и у таких профанов, как я. И так хочется рвануться навстречу этому живому, воплотившемуся всечеловеческому страданию, так хочется крикнуть в ответ: «Я здесь, я слышу и вижу тебя, униженный и оскорбленный человек! И я несчастен, и я страдаю вместе с тобой и твоим страданием». Вот эти-то чувства и побудили меня написать Вам это письмо, за смелость которого очень прошу меня простить.

Сердечно Ваш —

М. Арсеньев

5

Здравствуйте, Михаил Александрович Чехов,

Наконец и я попал к вам в театр на шекспировского «Гамлета». Трудно будет передать то, что вы заставили почувствовать и пережить в течение одного лишь вечера. Мое перо бессильно и ничтожно, но все-таки живые чувства клокочат и вырываются искренним потоком благодарности за то большое добро, которое вы смогли мне сделать. Я не только взволнован, но сильно потрясен и расстроен. Как тяжело, как безумно тяжело пережить живого Гамлета. Как страшно оставаться на этом свете после его могучих истинных слов. Вы заставили меня взглянуть на жизнь и глубоко, глубоко скорбеть за ее земную, жуткую бессодержательность. Гамлет

ваш совершенно особенный, совершенно своеобразный, и, может быть, в этом его громадная сила. Это понятно. Гений не может научиться трафарету. Нет, он создает новое на новых началах и силой своего дара заставляет почувствовать и понять величие грядущей истинности. Ваш Гамлет — принц с глазами, которые колдуют. Поверьте, я видел, я вчера видел волшебство этих глаз. Они стоят предо мною, зовут меня и кричат о скорби, великой мировой скорби. Я слышу голос этих мучающих, терзающих и говорящих серо-голубых, громадных глаз. Они разорвали мою грудь, растерзали мое сердце и вырвали оттуда самый ценный, глубоко спрятанный сосуд чистых чувств, терзая больные раны души моей. <...>

Не могу забыть вашего лица, когда вы стоите напротив Лаэрта в ожидании сражения. Сколько ужаса, сколько боли на этом застывшем неподвижном профиле. Кошмар и любовь слились в единый взгляд. А любовь к Офелии. О, как она прекрасна и чиста. Да, вы любите ее как 40 тысяч братьев. А последний жест, когда вы, прощаясь, хотите ее обнять и поцеловать, но попытка эта заглушается новым потоком скорби, с которым образ ваш и исчезает со сцены. Что говорить о сцене смерти. Здесь я бессилён. Мне жутко, и на глазах появляются облегчающие слезы.

Больно, очень больно пережить так много. Но как радостно, сколько новых сил рождается, когда сознаешь, что дух человеческий еще может быть так велик, еще может быть так могуществен и своей могучей силой может заставить дышать тысячи сердец. Надо преклониться пред этой огромной силой природы, которой есть лишь одно имя — гений. Вы не только можете волновать, не только возбуждаете самые близкие живые воспоминания, не только заставляете пережить то, что уже, может быть, пережито, но вы можете потрясти и довести до кошмарного состояния злой душевной болезни. Слава Орфею человеческих сердец, слава владыке их. Тяжко и темно на душе по возвращении с «Гамлета». Не хочется прощаться с жизнью, неведомой доселе, но почему-то такой близкой и родной. Прощай, дивный принц с колдующими глазами, которые и сейчас смотрят, колдуют своими чарами и призывают жить, чтобы, может, снова когда-нибудь пережить то, что так недавно неизгладимо пережито.

Дорогой Чехов, трудно одному человеку пережить столько, сколько вы переживаете. Берегите свои силы, берегите свое здоровье, ведь вы еще так нужны человечеству.

6

25 марта 1925 г.

Когда я была в последний раз на «Гамлете», во 2-м акте принц держал в руках... синюю книжечку, похожую на английский учебник, и мое сердце, беспокойное сердце старого книжника, перевернулось от негодования: старинные переплеты были или из темной кожи (почти черной), или из благородного белого пергамента, который в редких случаях окрашивался в пурпур или золото, но *никогда* в синий или другой соответственный цвет. У меня есть один такой красный с золотом переплет и даже с короной, но формат неудобен для сцены (слишком толст), а содержание смешно для «Гамлета» — трактат о полномочиях посольства. Впрочем, всегда к вашим услугам, принц. Поэтому

я решаюсь послать вам эти две книжки — примите их как малую дань вашему прекрасному таланту. Одна из них даже и для сцены годна, особенно если сделаете маленькую починку (я говорю об Овидии); пергамент у меня найдется, нет только под рукой опытного мастера — черкните тогда два слова, я занесу материал в контору театра. Другую я не могу не присоединить, так как именно этот сатирик мог быть в руках несчастного Гамлета, к тому же книга почти его современница — какие-нибудь 30–40 лет разницы. А шут похож на вас, трагический шут Ювенала. Не благодарите — мы все у вас в долгу, и нет цены, которая оплатила бы это сгорание на подмостках ради удовольствия 3–4-х сотен людей, да еще многие ли из них поймут это?.. Конечно, высшая награда в творчестве, но — но все-таки мы полными пригоршнями черпаем из этого творчества, и потому мы ваши должники, несостоятельные злостные плательщики.

Когда я в первый раз (в 917-м году) смотрела «Потоп» ⁶, Фрэзера играл умный и тонкий артист Вахтангов — очень хорошо, мне очень понравилось, но попав во 2-й раз случайно опять на «Потоп», была заранее недовольна. Но Фрэзера играл уже Чехов — и я пошла еще и еще раз. Потом Мальволио ⁷, потом Хлестаков ⁸ — тоже еще и еще... Теперь Гамлет...

Знаете, что самое ценное в вашем Гамлете? То, что вы им опровергаете ходячую историю, будто Гамлет живет в каждом мыслящем человеке, эту клевету на Шекспира, которую повторяют я не знаю уже сколько сотен лет. Нет, увы! (а может быть — наоборот — слава Создателю!) Гамлет рождается, живет, страдает и умирает всегда один, всегда отгороженный ото всех тем высшим пониманием, которое дается одному из тьмы тел. И вы один из таких. Благословенна жизнь, дарящая нам Шекспиров, Гамлетов и Чеховых.

Е.

7

16 ноября 1924 г.

Пишу Вам, дорогой Михаил Александрович, под впечатлением Светлого Праздника, который я пережила вчера на «Гамлете».

Не могу не говорить Вам о моей радости, не могу не поблагодарить Вас душою, той душой, которая вчера в каком-то светлом забытии пила Радость, которую Вы дали ей.

Михаил Александрович! Вы принесли вчера в нашу мрачную, бездорожную жизнь кусочек неба, Вы мне воочию показали путь к небу, по которому я до сих пор шла ощупью, а теперь пойду сознательно и крепко, потому что вижу перед собой то Небо, которое Вы нам вчера открыли.

И я радостными слезами благодарю Вас и благословляю Вас.

В Ваших руках светоч; и как радостно сознавать, что он в *Ваших* руках, потому что есть не только вера, но глубокая спокойная уверенность, что пока Вы его держите, он будет гореть, ясно, спокойно и неизменно, и в бурю, и непогоду, во мраке и холоде, и *будет, будет* людям напоминать о том, кто зажег его и вложил в Ваши руки. Меня многие спрашивают: «Как играл Чехов?» И мне трудно отвечать. Я не знаю, как вы играли. Наверное, хорошо. Но я не знаю, можно ли это назвать игрой? Можно ли сказать, что

то, что было в сцене Гамлета с тенью отца, была игра? Мне казалось, что Вы стоите где-то на недостижимой высоте, что Вы, просветленный и невыразимо-прекрасный — в Вечном и, помня о тех, кто внизу, собою освещаете путь туда, где Вы.

Я пишу очень несвязно, но это неважно, Вы поймете, я знаю.

Вчера у меня родилось желание, большое, быть хоть пылинкой на сцене, чтобы участвовать, быть частицей Вашего праздника Света.

Я так ждала «Гамлета», чтобы услышать Ваше слово, ведь я Вас давно знаю через Сережу⁹, давно глубоко люблю.

Я молюсь за Вас, Михаил Александрович, и за тех людей, которые Вас понимают и Вам помогают. Как велико и прекрасно то, что Вы делаете! Я всегда верила, что Свет восторжествует, победит мрак, а со вчерашнего дня я *знаю*, что это так и не иначе. Если слова «о, вы, души моей оковы...» были для меня глубокой по смыслу фразой, то со вчерашнего дня я знаю, что это за оковы, которые делают нас маленькими и безрадостными. Светите нам, дорогой Михаил Александрович, помогайте нам идти по Вашему пути. Ведите нас, слабых, но стремящихся и горячо желающих, ведите нас к Богу! Я Вам посылаю мою любовь и надежду мою, ибо Вы владеете Истиной, в которую я верю.

Господь да поможет Вам; радость, которую Вы послали людям, вернется сторицей в Вашу душу и умножит силы ее.

Горячо любящая Вас *Люся Попова*.

P.S. А завтра я еще раз буду на «Гамлете»! Гамлет — лестница в Вечность — к Богу.

8

7 февраля 1925 г.

Москва

Дорогой, любимый артист...

Вчера, 6 февраля, на спектакле ГАМЛЕТА, захваченный обликом, который дан Вами вечному образу, я, «старый театрал», думал о Вас, мой любимый артист.

Когда Вы, усталый, выходили на аплодисменты, эти условные знаки любви и благодарности к Вам нас, зрителей, трепетавших вместе с Вами весь спектакль, мне жаль было, что невозможно мне сказать Вам словами всего, что рвалось из души к Вам туда, за рампу, где зал Эльсинорского Замка уже превращался в подмостки, и театральные рабочие с подвязанной щекой поспешно прятался за картонный трон...

Ваш ГАМЛЕТ, весь спектакль, — это возрождение театра, единственно нужного нам, зрителям, раздавленным плоскостью современной жизни; единственно оправданного сейчас, когда мы достаточно... «эпатированы» и попросту, по-русски, ошарашены «конструктивизмами» и гаерством разных «Лесов, Озер Люль, Бубусов, Рогоносцев, Д.Е., Святых Иоанн; Людей, которые были Четвергом...»¹⁰ и пр., и пр.

Высокий пафос истинной трагедии вошел вчера в реальных обликах в нашу трагичную своей обыденщиной жизнь.

Я не говорю здесь о спектакле ГАМЛЕТА. Хочется говорить «по поводу» него... Об оформлении Гамлета Вашим театром; об основной идее постановки; об исполне-

нии каждым артистом в отдельности — и всеми вместе — своей роли можно сказать много. Все это было прекрасно своей логичной продуманностью, оправданностью и законченностью всего в целом.

Я — не критик. Я — только зритель, лицо всегда загадочное для артиста. Я — друг театра, о котором много думалось с детства; в котором много переживалось в самые лучшие годы расцвета русской драматической сцены, когда Ермолова, Федотова, Никулина, Ленский, Рыбаков, супруги Садовские, Правдин, Горев—отец, Макшеев, Музиль—старший, Южин, Лешковская¹¹; когда все теперешние «старики» М.Х.А.Т.а были в зените своих сил и много раз порою заставляли трепетать мое тогда юное, «студенческое», сердце так, как оно теперь, уже усталое, трепещет, когда видишь и слышишь Вас.

Страдая ГАМЛЕТОМ и с ГАМЛЕТОМ, мне трудно было понять, кто больше дорог: Вы ли, МИХАИЛ АЛЕКСАНДРОВИЧ ЧЕХОВ, или Принц Датский, облик которого любишь с юности за мировое страдание: «...Быть или не быть?..»

Никогда не знаешь этого, — кто дорог: облик или самое существо? — когда смотришь ЭРИКА, ФРЭЗЕРА, КАЛЕБА¹², МАЛЬВОЛИО, ХЛЕСТАКОВА в Вашем исполнении...

Не в этом ли очарование театра: любить облик, любя артиста за его талант «божьей милостью»? Ценить то и другое без истерических воплей в антрактах.

Каждый раз, как видишь Вас, хочется сказать Вам о том, как любишь Вас, отделенный рампой и неспособный сказать об этой любви своей к Вам, большому артисту. Глупые хлопки досадны, но невольно, сами собой, складываются для них руки, а сердце просится сказать Вам об этом тихо, чтобы не разбудить «сна» милого принца.

Не думайте, что Вам пишет какая-то «истеричка» или театральный неврастеник. Это строки «старого театрала» (еще не старого годами), который в дни своей юности видел последний спектакль «Орлеанской Девы» с М.Н. Ермоловой¹³; зрителя, который помнит МХАТ в спектаклях Художественного Кружка на маленькой, как чайное блюдечко, сцене Охотничьего Клуба...¹⁴.

...Любить, не значит ли это: «беречь»?..

Есть около Вас люди, которых не отделяет, как меня — зрителя, рампа.

Пусть они берегут Вас... Берегите сами себя для нас, зрителей. Безмолвные, загадочные, в темном зрительном зале, мы можем только ценить и любить Вас, дорогой, любимый артист.

Когда я смотрел вчера после спектакля на ваше усталое лицо, я думал о том, как много надо беречь Вас для нас, зрителей, тоже усталых ежедневной жизнью будничных дней.

Вы на сцене — это праздник...

Трагичный ЭРИК; жалкие КАЛЕБ и ФРЭЗЕР; неудержный в своей юности ХЛЕСТАКОВ; искристый МАЛЬВОЛИО; влекущий за собой ГАМЛЕТ — все они часто стоят около меня, склоненного над серыми, деловыми, служебными бумагами... И на душе праздник от обликов, данных Вами.

Спасибо Вам, дорогой артист...

«...Покойной ночи, милый Принц...»

В. А.

18 января 1925 г.

Уважаемый дорогой незнакомый друг!

Из множества театральных работников города Москвы я от своих друзей слышал хорошее только о вас.

В театре есть много талантливых людей, из них некоторые гениальны, но в ком найти отзывчивое сердце? Кто ответит на мучительный вопрос, к кому обратиться в дни тяжелых страданий?

Каждый занят своим делом. Каждый заботится о себе — все стали чужими, ненавидящими, злобными.

Кто же ответит на мучительный вопрос?

Я тоскую по целым дням и в отчаянье ищу друга — большого или маленького, гениального или просто способного — ищу простое человеческое сердце, любящее театр и работающее на нем.

Я заранее предчувствую недоумение по поводу моего письма. Как? В наше время, когда люди объединяются в свои организации, общаются только с членами своих групп — вдруг какой-то незнакомый смельчак врывается со своими муками и вопросами? Но это так. Может быть, это крайне невежливо, но что же мне делать со своими думами и мечтами. Пишу к вам и, может быть, понапрасну. Мои учителя, друзья и товарищи говорили много о вас, как о чутком добром человеке. Но вы ведь не создание из чудесного материала — вы простой смертный человек и, может быть, как другие, не обратите внимания на зов «небольшого человека», отмахнетесь от ненужных просьб. Что ж, если так случится — я уйду лишний раз невыслушанный и непонятый со своей тоскою и неразрешенной мыслью.

Пока прощу — прочтите до конца письмо и если захотите помочь своим советом — ответьте — это ведь так нетрудно — и так много радости доставит мне.

Я маленький, ненормальный человек, ненавидящий грязь и разврат в искусстве и стремящийся к ясной солнечной чистоте человеческих отношений.

Я сын театра — черная цепь лжи, обмана и унижений опоясала мою молодую душу. Я вижу — на моих глазах чистые, невинные, неискушенные сердца погрязают в болоте, портятся, звереют. Где выход? Режиссеры развращают актеров. Преподаватели губят учеников. Где правда? Как установить равенство в Театре? Ведь не в таланте же все дело? Талант выделяет человека на сцене, но кто сказал, что талант должен унижать, давить и уничтожать честного, менее одаренного человека.

Кто постановил, что статист — плебей и раб сцены.

Всюду, вокруг в жизни люди чувствуют естественную потребность морального освобождения, презирают насилие и угнетение. В театре царит средневековый жестокий закон. Драматурги в своих пьесах видят только героев, остальное [придаток], ерунда. Режиссеры видят премьеров — остальное так себе — *corps de ballet* *. А человеческое достоинство? Не пора ли драматургам и режиссерам увидеть то, что видно только

* Кордебалет (*фр.*).

простым смертным? Не пора ли главарям Театра постараться изменить старый закон Сцены и установить равенство, *равенство* в театре. Больше уже невыносимо терпеть. Невыносимо чувствовать свою боль и боль себе подобных. Пусть поймут это те, кому в своем величии недоступна простая маленькая обида тысячи униженных работников театра. Где выход? Может быть, в новой драматургии, желающей удовлетворить каждого персонажа пьесы, установить равенство в *материале творчества*. О исполнении, конечно, говорить не приходится. Весьма возможно, что выход в режиссерах, изменяющих и дополняющих драматургию. Может быть, необходимо убить режиссера для спасения множества и устроить Актеро-театр без единой воли, но с волей всех. О, ответьте, прошу, моему наболевшему мозгу, что делать, в чем правда, где выход? Слишком велики примеры, чтобы молчать. Скажите, что делать? Как изменить закон, угнетающий невинных и жаждущих творчества людей?! Михаил Александрович, не пренебрегите моим обращением, ведь и вы бывали, надеюсь, одиноким в своих мыслях, и вы искали друга, чуткого человека, и вы с нетерпением ждали ответа на свою жестокую боль.

Заранее благодарный за дружеский совет

Витя Головчинер

Мой адрес: Москва, Красная площадь

д. № 1, кв. 17 Государственная Драматическая Студия, Виктору Головчинеру

[После 17 ноября 1924 г.]

Дорогой Михаил Александрович,

на днях прочел в журнале Ваш ответ на приветствия в день поднесения Вам звания заслуженного артиста ¹⁵. К глубокому моему сожалению, не могу дословно процитировать те слова, которые приписываются Вам журналом, но мысль в основном такова: принимаю эти выражения внимания как ответ на ту любовь, которую я всегда стремился поселить в зрительном зале и послать ее туда ¹⁶. Думается мне, что мысль, так или иначе изложенная, совсем или не слишком, — Ваша.

И вот мне захотелось думать, что это не обычная казенная отговорка на официальном торжестве, не расплывчатая туманная формула, какими обычно отделываются, когда надо очертить свою роль в строительстве культуры. Думается мне, что это вырвалось у Вас как большое откровение. Для меня, по крайней мере, это было ответом на тот мучительный вопрос, который волнует меня с тех пор, как я Вас по сцене знаю (с 1921 г.). Вы знаете, что всякого зрителя при взгляде на любимого актера помимо непосредственного восприятия образа волнует другой, может быть, обывательский вопрос: а сама личность исполнителя, его биография, его классовая сущность, его бытовая физиономия, традиции, вырастившие эту индивидуальность?

Меня, человека совершенно чуждого старой театральной традиции интеллигенции, лично Вам совершенно не знакомого, по печати тоже, с самой первой нашей «встречи» этот вопрос мучительно волнует.

Не ради праздного любопытства, нет, а из добросовестности рядового зрителя, желающего осознать роль, смысл общественный и исторический, культурные корни воспринимаемого зрелища.

Когда в 21 году я в первый раз увидел Вас в «Потопе», я был изумлен слепотой газетчиков и журналистов, обнаруживших к тому времени в Вас гениальность. Помилуйте, ведь видно же сразу, что это не актер, без всякой крепкой театральной традиции, без ясного представления о своей роли в классовой борьбе, в культурной жизни человечества. И, конечно, сразу же встала и Ваша личность вне сцены: ущемленный, хляпкий и не глубокий, малосознательный интеллигент. В том вульгарно-исшаблоненном смысле этого слова, какое теперь часто придают ему желающие отгородиться от идеализма, слабодушия и бесцельности существования.

Именно «интеллигент», а не интеллигентный человек и не представитель интеллигенции.

И интеллигент совершенно не активный. Не способный на самостоятельное осознание своей роли в общественной борьбе. Помню только, что царапнуло слегка противоречие. В тот вечер Вы в антракте, в костюме и под гримом, в числе других исполнителей спектакля собирали с кружкой на какое-то благотворительное дело. Думалось мне, что это Вы не от души, а скорее демонстративно или просто пассивно, подчиняясь принятому там, у Вас за кулисами, решению.

Как, думал я, могут восхищаться таким актером, у которого все искусство в своеобразно выработанной манере интонаций и случайно счастливым сочетании внешних данных? Особенно гнусно было после «12-ой ночи». Так укрепила она в мысли, что Вы играете роль ради того, чтоб играть, чтоб не думать, забыть о мучительных вопросах культуры человечества и о своем артистическом «credo». После — взлет в «Хлестакове». Думалось, вот встрепенулся этот труп, конченный для жизни человек, и теперь уже не внешними данными только, а и всей своей гнилой сущностью поет сам себе и себе подобным художественную отходную. Отходную декласированной интеллигенции и тому театру, в который она все-таки влезла, хоть там ей совершенно не место. Интеллигенция российская и... театр. Согласитесь сами — это противоестественно.

И вот, наконец, Гамлет... Тут нужно опять немного в сторону. Меня, члена коммунистической партии (не по билету только, а и по существу, по органическому средству, по вполне осознанному выбору: или нравственная и общественная гибель, или партия), всегда чрезвычайно остро волновал вопрос об отношении таких, как Вы в моем представлении после «Потопа», к нашей партии. Злитесь ли Вы только на то, что Вас грубо ущемили и материально обидели, вычеркнули из жизни Ваш углубленный индивидуализм? Или, осознав в благородном пессимизме торжествующий большевизм, как естественный результат гипертрофии капиталистических навыков, жестокости и тупости человечества, Вы примемете его, как таковой, фаталистически? Или еще как-нибудь, по-Вашему, по-особенному. И мне так хотелось знать Вас, М.А., в Ваши интимные минуты, чтобы получить представление о «таких, как Вы», в этом вопросе. А вот после «Гамлета» — понял. И представил ясно, какое вы

сами себе отводите место в классовой борьбе, в нашей общественности, в культуре. Думаю, что Ваш ответ на приветствие и Ваша идея «Гамлета» — одно и то же.

И как на большое счастье я надеюсь на Ваше письменное «да» или «нет» по поводу моего заключения о идее Гамлета и тем самым о той социальной и культурной сущности Вашего «я», которое я сейчас буду излагать. Вы должны понять, М.А., что это не попытка грубо ворваться в личную жизнь или потребовать общественного отчета. Нет, это мучительные поиски философской правды человека иной культуры, человека, начинающего работать в совершенно ином по духу театре, чем Ваш, борющегося за торжество человечества и в силу этого вынужденного все время оглядываться на свой путь, так ли, не к гибели [ли] идем, не гибнут ли с нами и из-за нас те, кто лучше нас умеет добиться радости людям.

Вы — пораженец. Вы активный борец-пораженец. Вы яснее многих видите всю ту мерзость, жестокость и несправедливость, какой много и в нашей партии и, тем более, в нашей общественности. И Вы всей душой против нее, она возмущает Вас и она мешает Вам воевать. Вы бросаете оружие, оставаясь активным и верным (о, теперь я это отчетливо понимаю) борцом и глашатаем нормальных человеческих отношений и любви, именно любви. В них этого нет. И мы — это знаем. Но знаем и то, что если не будет большевизма и его воинствующей деятельности, не будет и путей к любви, к развитию людей из человекообразных. Мы понимаем мерзость войны, но мы не бросаем винтовки, потому что война уж очень противна, и без войны, последней и единственно-целесообразной, не будет и нужного «мира». Понимаете это и Вы, но знаете, что Вы не смогли бы воевать сами, что война запачкает Вас. И Вы бросаете винтовку, Вы без путей идете к той же цели, что и мы. И Вы примете партию, может быть, даже она Вас восхищает, если Вы иногда думаете понять необходимость и неизбежность ее язв и зол. Вы с нами, но в нашем тылу. Вы не менее нужны той заварухе, которая должна же преобразить лицо человечества. Вы просто по хрупкости здоровья не можете непосредственно воевать. Вот и вся разница.

Теперь мне ясно и Ваше отношение к партии как к фронтовикам-солдатам, и Ваше положение в обществе во время войны — честного, активного, преданного, но физически слабого (предположим — близорукого — ведь его на войну не возьмут) борца.

В «Гамлете» и в Вашей речи Вы воскресли для меня. Вы верный и достойный борец за справедливость, любовь и гуманность. Вы прямой и более активный продолжатель тех из интеллигенции, которые так часто говорили об общественном идеале, о лучшем человеке, об искании правды в театре и жизни. И вот передо мной скорбное лицо чистого, по-женски нежного, по-гамлетовски слабого, физически истосковавшегося по «хорошему человечеству» юноши. Приветливо встречающего солдат, идущих на фронт, но остающегося, когда они проходят. Может быть, он долго затуманенным, полным тоски взглядом будет смотреть им вслед, но на предложение пойти с ними лишь грустно покачает головой. И ведь в этой «слабости» вся Ваша, всех таких, как Вы, сила. Это силища Гамлета, бледного, нежного, как тростинка, принца. Но эту тростинку еще не сломала ни одна буря. В этом Ваши и радость, и счастье, и неумное страдание. Порой и Вы, вероятно, чувствуете себя физически сильным для нашей житейской борьбы и заварухи, но, в конце концов, она Вам все-таки чужда. Вы, может быть,

безумно тоскуете о Мировой революции, а мы ее хотим так остро и живо, как хочется немедленно вырвать больной зуб. И из этого — разница в методах нашей борьбы. Но мы понимаем друг друга. Наши сердца не раз устраивают таинственную переключку.

И на вопрос рецензента: «нужен ли нам „такой Гамлет“ сейчас?» нужно ответить: если мы хотим вдвинуть театр в передовую линию окопов, — отвечаю, нет не нужен. Но если нельзя не иметь тыла — то нужен, до зарезу. Погибнем мы все, если останемся навсегда и один на один с тупостью, вшами и грязью передовой линии и если никогда не будем знать о том, что в тылу остался родной нам, заскорузлым и грубым, бледный, но славный и, главное, родной юноша, который провожал нас на фронт и так ласково улыбался нам, и так гневно сверкали его глаза в сторону человеческих уродств, против которых мы боремся.

Так надо было написать рецензию о «Гамлете». Согласен я и с другим рецензентом, что Чехов — не Гамлет, что чарует Чехов, а не образ принца. Да не все ли равно. Вероятно, Гамлет один из бесчисленных Чеховых.

Хорошо бы, если бы Гамлет «воскресил» Вас не только в моем представлении о Вас, но и в Вашем собственном мироощущении.

Вас, вероятно, убьет это идиотское длинное письмо, но помню, что когда я долго работал на сцене, уходя немножко в ее узкую жизнь, отрываясь слегка от общих вопросов, меня такие письма радовали. Ответ нужен до зарезу, в одно слово.

[Подписи нет, видимо, имелась на конверте.]

11

9/22 марта 1926 г.

Прошло около двух месяцев с тех пор, как мы обменялись несколькими словами после «Гамлета». И ныне я не хочу скрывать того восхищенного удивления, которое Вы вызвали в моем сознании. Однако я испытываю большое затруднение при начертании этих строчек.

Быть может, это проистекает от единой мысли, потенциально [отравленной], что я могу ошибкой своей восторженности покрыть факты иного порядка.

Но Вы мне позволили Вам написать несколько строчек; я иду еще дальше. Я хочу Вас назвать во духе своем глубоко чтимым Михаилом Александровичем. До встречи с Вами мне было понятно мое индифферентное отношение к театру, к которому я обычно применял философский анализ *sub specie* * единого искусства. Если поэтом театра является лучший артист, желающий перелить, слить игру с самой жизнью, то все же это только игра, может быть, зачатки творчества, но никогда не теургия, не творчество сына человеческого с Богом и во имя Бога. Созерцание Вас (более удачного слова я не знаю) не есть для меня следствие Вашего артистического дарования, но — некоторое трансцендентное миру откровение. Я не могу поэтому назвать Вас артистом. Вы — больше этого. В этом заключается исключительность Вашего явления и дела в жизни. Быть может,

* С точки зрения (лат.).

я слишком афоризирую мысль, быть может, она будет двоиться в Вашем сознании, но это утверждение есть для меня наиболее адекватная формула исповедания Вас. В этих строчках лежит мое благоговение пред всем святым, что Вы несете в своем проблемном, боюсь сказать, в почти недозволенном для земли сего дня творчестве.

Я обрываю мысль. Иначе она может меня вывести далеко за пределы предположенного письма.

В заключение я Вас прошу, Михаил Александрович, понять и принять мой во Христе братский привет за то озарение космическим светом, частицы которого Вы дали мне и несете в своем подлинно пророческом деянии. Так ли я Вас понял?

Александр [Алексеевич Леновский]

12

20 ноября 1924 г.

Москва

Дорогой Михаил Александрович!

Чувствую, что и мне нужно сказать Вам несколько слов непосредственно под впечатлением сегодняшнего вечера. Вы мне простите, если слова мои бессвязны и немощны, но вот они: сегодня, я думаю, Вы можете быть удовлетворены тем, что «игры» не было. Не было Гамлета как такового, а было почти развоплощение плоти и материи. И сегодня еще больше, чем в субботу, я чувствовала, что от такого Гамлета следующий шаг ведет к Лонгину¹⁷. Вы дали сущностное «wissenschaften» Гамлета, которого Вы развоплотили так же, как и духа его отца. Все в зале чувствовали что-то новое, как говорили вокруг меня незнакомые мне люди. Это новое, неожиданное для них — это та духовная устремленность, которой имени еще многие не знают, которую Вы пронесли через весь сегодняшний вечер и которая без имени же в них сегодня раскрылась, встревожила и потрясла. Переживание было подобно тому, которое испытываешь, поднявшись на большую высоту в горах, где воздух почти нестерпимо чист и разрежен, и приходится учащать дыхание. <...>

Пусть во всем сопутствует Вам Господь!

А. Красильщик

Какая радость и утешение, что именно теперь, когда все наше более, чем когда-либо, молчит и зажато тупым кольцом, — заговорили Вы и заговорили так, что оно дошло.

А. К.

13

[Не позднее 14 ноября 1927 г.]

Искренно уважаемый Михаил Александрович,

Слышал, что Вы играете Мармеладова¹⁸. Заранее сердечно приветствую Вас с безусловным успехом в этой роли. Вы должны необычайно проникновенно понимать образы нашего русского Шекспира — Достоевского.

[604]

У Вас такая гибкая, чутко воспринимающая душа все то, что не подлежит гробу ответу, что не возьмешь никакой техникой, которой тщетно хотят заменить сейчас «буржуазное» вдохновение.

По крайней мере для меня слово вдохновение есть только непосредственная сила духа, даруемая избранникам человечества, а отнюдь <...> не счастливое «[нрзб.]» соединение элементов человеческой природы, при «седьмом поте» могущее сделать любого из смертных крупнейшим художником.

Как будто мы не знаем примеров, когда при великолепном сложении, хорошем росте, мощном голосе человек, например, на сцене, во всякой роли оказывался нулем, будучи лишенным [нрзб.], и рядом с ним невзрачный, слабый физически человек делал чудеса на сцене, если обладал даром вдохновения. Можно любую трагедию превратить в безвкусный фарс и самый примитивный водевиль обратить в перл поэзии при наличии вдохновенного актера.

Жму Вашу руку.

Ваш слуга *Н. Россов*

II

14

На бланке: «Красная газета»

Глубокоуважаемый и дорогой Михаил Александрович,

Рукопись Вашу читал с интересом, волнением, радостью. Трудно осознать ее сразу, схватить впечатление от нее в нескольких словах: она вызывает слишком много самых различных мыслей и чувств. При чтении первых страниц, пожалуй, преобладает удивление: никак не ожидаешь, что актер может видеть свою автобиографию так, как видите ее Вы. Вы осознаете прожитое как жадную, стремительную смену психологических состояний, как упорную борьбу за технику и форму, и это сразу подымает автобиографию Вашу чрезвычайно высоко. Тон записок счастливо вызывает нужное состояние: он настраивает на в высшей степени искренний, настроженный, несколько торжественный лад, и удивительно, что бытовые эпизоды не разряжают установившегося состояния. Честность, прямолинейность, взыскательность к себе — все это родственно лучшим последним вещам Горького. Отдельные места поражают своей пронизательностью; характеристика сущности готического собора и античного храма впечатляет с особой силою. Смелое нарушение всякой хронологии, ощущаемое не как формальный прием, но как личная, глубоко индивидуальная особенность, великолепное смешение планов — житейского, философского и профессионального — все это в целом создает форму необычную и сложную в своей простоте. Я глубоко рад за эту большую удачу.

Теперь разрешите мне поставить перед Вами несколько деловых вопросов.

1) Об изменениях текста. По-моему, ни менять, ни выкидывать ничего не надо. Смущает меня только то место, где Вы говорите о «состояниях на выносливость»

и взаимном «истязании прутьями» (стр. 35). Это будет понято каждым, как он пожелает, и я лично склоняюсь к купюре¹⁹. Подумайте на досуге. Что же касается добавлений, то, по-моему, они крайне нужны. Боюсь — как бы внешний вид книжки не был бы слишком тощей — по моим подсчетам она тоньше книги о Шаляпине²⁰. А.А. Кроленко²¹ передавал мне, что Вы чрезвычайно интересно рассказывали ему о Ваших ощущениях в киноателье, и я всячески прошу Вас включить в книгу эти эпизоды и связанные с ними мысли²². Расширение размера рукописи я считаю существенным.

2) О заглавии. Характер материала и тон письма требуют скромного и значительного вместе с тем названия. Все время вертится что-то вроде «Былое и думы». Я как будто нашел такое название: «Пережитое». Такое название показалось Кроленко удачным, сполна отвечающим сущности и тону записок, и он просил меня узнать Ваше мнение²³. Очень прошу Вас отнюдь не стеснять себя выбором и прямо написать Ваше решение.

3) О примечаниях. Текст нуждается в нескольких кратких примечаниях, характеризующих ныне несколько забытых деятелей (Глаголин, Арбатов, Хмара²⁴ и др.) Это справки полубиографического характера вроде тех, которыми снабжена книга Савиной²⁵. Я надеюсь, что с Вашей стороны нет возражений (примечания будут сделаны нашим аппаратом)²⁶.

4) О фотографиях. Очень хотелось бы достать какую-нибудь малоизвестную фотографию для помещения в книге. Нельзя ли найти снимок в юношеские годы?

Будьте добры вырешить поставленные выше вопросы и ответить мне письмом либо на адрес «Академии» (пр. Володарского, д. 53-Б), либо в «Красную газету».

Пользуюсь случаем поблагодарить Вас также за участие в Театральном отделе нашей газеты²⁷.

Кланяюсь Вам и Ивану Николаевичу²⁸, крепко жму Вашу руку.

Вам преданный *Евгений Кузнецов*
28/X 27

16 ноября 1927 г.

Дорогой Михаил Александрович

Я уже сказала вам по телефону, что прочла Вашу автобиографию с величайшим увлечением. Молодец издательство Academia за то, что дала Вам толчок в этом направлении. Много хотелось бы, правда, видеть более распространенным, гораздо более распространенным, а иное что, сравнительно, можно было бы и немного сократить: заметна некоторая несоразмерность частей. Но это все не так важно, и если срок, взятый Вами для работы, уже истекает, то об этом и думать не стоит. Я даже колебалась, говорить ли Вам об этом, и если решила все-таки сказать, то лишь для того, чтобы вы могли убедиться в искренности моего суждения.

Читая, думала и о цензуре, с которой мне много приходилось возиться и сражаться на моем веку. Весь дух Вашей книжки, во 2-ой ее половине, будет ей, ко-

[606]

нечно, очень не по нутру. В общем, вы вышли из цензурных затруднений довольно искусно, но все же мне страшновато (в точности с ней никогда ничего нельзя предугадать). И вот что я думаю по этому вопросу. В случае ее помарок и т. п. огромную роль играет возможность для автора лично переговорить с цензором, поспорить или просто взять его личным обаянием. За это говорит весь мой долгий опыт, включающий в себя и опыт многих других лиц. Нельзя ли переговорить с Academia в том смысле, чтобы они проводили книжку через цензуру здесь, в Москве, и таким образом Вы имели бы возможность в случае чего лично побеседовать и поспорить с цензором?

Из отдельных мест, сомнительных с точки зрения цензуры, могу указать только одно: то, где Вы говорите о ногах. Оно может насторожить цензора и по отношению ко всему дальнейшему, а это была бы уже совершенная беда. Но если бы книжка печаталась в Москве, то дальнейшее, я думаю, можно было бы во всяком случае отстоять, ибо написана эта часть достаточно «прикровенно», как выражался Лесков.

Теперь — кое-какие мелкие придирки с точки зрения будущего читателя, который любит ясность и в мелочах и которого можно уважить в этом отношении:

1) Стр. 2, конец 1-го балетного абзаца. Предпоследняя фраза — безукоризненна: «Вершина моего отчаяния» и т. д. Но когда в последней фразе Вы говорите: «С этой вершины...» — выходит, что та точка зрения, с которой Вы пишете книгу, совпадает с «вершиной отчаяния», а между тем во 2-ой половине книги отчаяние уже явно преодолено, и, в сущности, всю книгу Вы пишете уже с вершины преодоления.

2) Стр. 7, 2-ая половина страницы — о смешливости. В эпизоде с дамой неясно, был ли хотя бы какой-нибудь повод для смеха? Или иногда и самый повод ускользает от сознания? Последнее тоже возможно, но тогда лучше прямо это указать.

3) Стр. 9. Последняя фраза, переходящая на стр. 10, — о провинциальном актере уж очень недоговорено, — печально, что если ничего не хочется прибавить, то лучше совсем выбросить эту фразу.

4) Стр. 13. Отчеркнутая сбоку фраза: «...искал фактов... и их уничтожал». Не совсем хорошо выражено и потому может быть нелепым.

5) Стр. 16 — о Малом (Суворинском) театре²⁹. Этот театр представлен Вами как-то совсем без теней, которых было много, — так что читателю может показаться, будто этот театр был ничуть не ниже Художественного. Правда, Вы говорите об актрисах, но ведь это относится к лицам, а не к строго художественной жизни в целом.

6) Стр. 25. Обозначение известных лиц инициалами их имени без фамилии для читателя затруднительно. Например, Е.Б., К.С. на этой странице³⁰.

7) Стр. 27а. «Один мой галош...» Ей Богу, это не по-русски! По-русски — «одна моя калоша».

Во 2-ой половине страницы Вы начали переделывать градоначальника на «бургомейстера», но дальше пошел опять градоначальник, что, конечно, неправильно.

8) Стр. 29, внизу (3 строка сн[изу]) — описка.

9) Стр. 42, последний абзац: «Я продолжал пить», а в конце того же абзаца на стр. 43 «я невероятно страдал без алкоголя». Противоречие.

9) * Стр. 56. (Ниже замеченной Вами описки в дате смерти Сулержицкого ³¹, 4 строка снизу). Слово «изживались» употреблено в слишком необычном смысле и может навести на мысль, что Ваши отношения с Е.Б. Вахтанговым шли на убыль.

10) Очень значительный по содержанию кусок — о смерти Вашей матери — стоит как бы не на месте: по-видимому, она скончалась еще в первые годы революции. И по ходу изложения эти страницы как-то оторваны от сюжета с нею. Нельзя ли переставить?

11) Не забудьте заполнить пропуск на стр. 65, строка 11 сверху.

12) Стр. 76, строки 19 и 20 снизу. «Мои попытки вернуться к вину *не удавались*» оставляют впечатление неясности: как будто было почему-то *сознательное намерение* вернуться к вину.

13) Стр. 73, 1 строка сверху. Слово «любуется» вводит в соблазн, как бы санкционируя *самолюбование*, *самодовольство*, свойственные многим актерам, хотя Ваша мысль, конечно, не та.

14) Стр. 76, предпоследняя строка. Не описка ли: «со *своей* искренностью»? Может быть, «со *всей* искренностью»?

Вот и все мои придирки. Еще добавлю, пожалуй, что все написанное Вами об Италии мне очень нравится, но, может быть, по соизмерению многим другим (например, о Е.Б. Вахтангове), эти страницы можно было бы немного сжать.

Название церкви, где стоит Моисей Микеланджело, я позволила себе вставить, так как справка могла бы взять у Вас лишнее время.

Заканчиваю, так как очень спешу, хотя еще кое-что прибавила бы — вообще, из дружеских чувств.

Искренно уважающая Вас

А. Гуревич

7 декабря 1927 г.

Многоуважаемый Михаил Александрович

Те немногие замечания, которыми удалось обменяться в воскресенье вслед за чтением ³², конечно, далеко не достаточны для оценки Ваших мемуаров. Первое, что естественно захотелось тогда отметить, это — их занимательность, разнообразие, колоритность. Их было интересно слушать. Но, оказывается, интерес к ним не пропадает и после того, как они прослушаны. Среди дел, не имеющих к ним никакого отношения, они вспоминаются и с какой-то другой стороны. Оказывается, от них возникло и другое впечатление, в первую минуту оставшееся незамеченным, гораздо более длительное. В них есть внутренний смысл, которого Вы нисколько не подчеркивали, не дедуцировали. Они даны непритязательно и легко, как эпизоды, несвязанные впечатления, в них много юмора и отличных частных. Они нисколько не трактат. Тем не менее, они оказываются поучительными. Заглавие «Путь» (в

* Два пункта 9 подряд — так у А.Я. Гуревич.

смысле «Внутреннего Пути») к ним вполне применимо. Я не вполне знаю, почему это случилось, но от них жизнь оказывается более выносимой и целесообразной. Разрозненность событий, сложность характеров и неизбежная трудность получают себе оправдание. Первоначально разнообразные, они становятся едиными, настолько проникнутыми единым мироощущением, что далее не было надобности выражать его претенциозными фразами.

Свое писательство Вы, конечно, недостаточно цените. В его простоте заключена редкостная подлинность.

Если эти строки побудили бы Вас продолжать Ваш, как будто случайный, опыт, записывая и то, что по разным причинам не могло бы сейчас быть опубликовано, я был бы чрезвычайно рад. Во всяком случае примите благодарность и за то, что Вами уже сделано.

Б. Грифцов

17

Михаил Александрович

Можно о книжке?

Когда читала — был порыв сейчас же бежать и делать что-то, как будто над Вами готова разразиться ужасная катастрофа и надо ее предотвратить; едва справилась с собой и втолковывала себе долго, что тот измученный человек *были* Вы, но что теперь Вы — не он. С трудом уверилась, что никакая непосредственная опасность Вам не грозит. <...> Особенно обратило внимание, что о всех людях Вы отзываетесь удивительно хорошо, а себе отводите место где-то в сторонке, и что эффект от этого получается неожиданный — Ваша фигура все равно выступает на передний план, и во всем сквозит внутренний облик Ваш, какой он на самом деле, мне даже пришло в голову, что недоверчивые люди сочтут, что Вы говорите о себе так объективно и беспристрастно — с расчетом произвести выгодное впечатление, потому что многим трудно поверить, что Вы такой, как Вы есть.

Несколько подробностей, вроде эпизода в Царском Селе, показались ненужными. Зато некоторые картины стоят, как живые, благодаря художественности их исполнения — описание операции и Италии — особенно. Часто впечатление, что ужасно остроумные вещи Вы нарочно говорите с серьезным лицом, вроде как об премьере с признаками гениальности и поспешном отречении от престола, а в шутиливом тоне — совсем серьезные, помните, о чувстве превосходства, написанном на лице в связи с чтением Шопенгауэра, или о мрачности о своей.

Как мне бы хотелось узнать, ошеломляет ли книжка так же, как меня, людей, не знающих Вас лично. Вы знаете, перед тем, как читать, я приложилась к ней с чувством бережного отношения ко всему пережитому человеком, о котором Вы теперь можете все рассказать. Теперь Великий Пост. Прошу опять — простите меня, родимый, милый Михаил Александрович.

Наташа

[609]

На бланке:

Русский театр имени Шевченко

Дорогой Михаил Александрович!

Мне хочется хотя бы письменно поблагодарить Вас за то большое что-то, что дает Ваш «Путь актера». Книгу я по первому разу не прочел, а проглядел, перескакивая временами через строчки. Она волнует и будоражит и мысль, и чувства. Ее, вероятно, будут разбирать и вкривь, и вкось — это, конечно, потому, что мимо нее спокойно пройти нельзя.

Ваш самоанализ так же ценен, как и анализ отдельных современников. А как читателя начинаешь и самого себя анализировать, как бы ты сам себе ни был ясен и сам себе ни надоел благодаря «производственной» стороне театральной профессии.

Мы с Вами слишком мало знакомы, чтобы я имел право вмешиваться в Ваши интимные переживания и претендовать на то, что когда-нибудь смогу расшифровать многое, непонятное мне в Вас. Знаю одно, что вы давно задели меня своей личностью, когда чудесно сыграли в моей сказке в Суворинском театре, и откровенно признаюсь, что заснул на «Гамлете» во время монолога, благодаря чему весьма низко пал в глазах той дамы, с которой был на спектакле. Но когда я бываю в театре зрителем, то и веду себя как тот зритель-готтентот, для которого и ради которого я всегда работал и работаю в театре. И мне Вам не стыдно сознаться в этом храпе: Ваш Гамлет мне просто, как обывателю, не по зубам. И чтобы не казаться смешным, я вслух определяю себя «веселым неврастеником», чтобы другие не определили меня иначе. Я просто слишком люблю жизнь и всех готтентотов, которые живут кругом меня, и поэтому в «Деле» Вы кажетесь мне почти недосягаемым художником, потому, вероятно, что там Вы любите, а не приносите себя в жертву.

Простите, что пишу несвязно. Вы сами виноваты: после прочтения «Пути актера» захотелось мысленно пожать Вам руку и сказать кое-что как всегда несвязное, что говорится в таких случаях от избытка нахлынувших чувств.

Ваш *Н. Попов*

27 февраля 1928 г.

Ах, Михаил Александрович!

Я пьяна Вашей книжкой.

Я сегодня захлебнулась ею. — Читала на репетиции, во время обеденных пауз, во время, назначенное мной для работы над новой ролью! Все 6 часов я не отрывалась от нее — пока не кончила. В ней, коротенькой, я почувствовала длинную замечательную жизнь, Вас замечательного.

Я ее еще перечту много раз. Всеволоду Эмильевичу я читала отрывки — он нашел, что у Вас блестящий талант беллетриста. Я смеялась, грустила, поучалась, читая Вас. Необычайно разнообразный материал, прекрасный дар остро [впечатлять в] читателя.

Описание хирургической операции [нрзб.] Вашему Аблеухову³³.

Сейчас я чувствую себя — будто пропутешествовала эти 6 часов в какую-то сумасшедше замечательную страну.

Ах, черт возьми, — вот Ваше «нечаянно хочу» на стр. 125 — это просто гениально.

[Но умоляю Вас! — вычеркнуто]. Если Вы получите сотню таких экспансивных писем — вдруг возомните себя соперником Вашего дядюшки Антона — нечаянно скажете *хочу* писать, а не играть! А я так жду Дон Кихота³⁴! Я очень люблю Шаляпина-актера. Я видела его во всех его ролях по несколько раз, но его Дон Кихот³⁵ — это такая «готика» в искусстве его! Я страстно люблю этот образ. Я жду Вашего Дона, я осязаю его в своих мечтах. Вдруг напал страх, боюсь, что не увижу *Вашего* Дона.

Я помню, как на заседании кооператива № 678 Вы говорили о Неждановой³⁶ и Голованове³⁷. Я обомлела. Это был такой пафос! Ирония Ваша сидела в Ваших пятках и не смела дохнуть мерзкая. Хоть бы пискнула она Вам в рот! Ужас! Глубокое *почтение* воцарилось после Вашей речи среди присутствующих. В эту минуту я завидовала дивану, на котором сидела, он по своей деревянности не чувствовал «*почтения*»... Гипербола таким восклицательным знаком стояла среди комнаты.

Потом все растаяло. Мейерхольд особенно старательно вызывал иронию из всех пятков. Она восторжествовала. Решение было принято *против*. Ура!

Ваша книжка замечательна, но я волнуюсь за актера Чехова...³⁸ Честно — ведь Дон Кихот — это жизнь вприсядку (в творчестве), а книжки? Они все — накопленные в мозговых слоях и во всякое время (и через 10 лет) прыгнут легко на бумагу. Я слышала, что Вы увлеклись писанием, и решила Вас дернуть за рукав, сказать Вам несколько нелеповатых слов.

Я знаю, что не смею делать этого. Кто я, что я? Но иногда камень, о который спотыкаются, — приносит пользу — заставляя очнуться от увлечений мысли и трезво взглянуть на дорогу.

Мельпомена — не любит измен!

А может быть, это я впала в гиперболизм?!

Хотела бы.

Мой сердечный привет Ксении Карловне³⁹. Вс.Эм. тоже кланяется.

Зинаида Райх

КОММЕНТАРИИ

Вступительная статья

- 1 Алперс Б.В. Театральные очерки: В 2 т. Т. 2. М., 1977. С. 49–50.

1

- 2 Премьера спектакля «Гамлет» У. Шекспира состоялась в МХАТ-2 20 ноября 1924 г. (первая премьера в статусе театра, а не студии). Перевод — А.И. Кронеберг. Режиссеры — В.С. Смышляев, В.Н. Татаринов, А.И. Чебан. Художник — М.В. Лобаков. Композитор — Н.Н. Рахманов. Михаил Чехов играл роль Гамлета.

- 3 Премьера спектакля «Эрик XIV» А. Стриндберга состоялась в Первой студии 29 марта 1921 г. Перевод — Ю.А. Веселовский. Постановка — Е.Б. Вахтангов. Режиссеры — Е.Б. Вахтангов и Б.М. Сушкевич. Художник — И.И. Нивинский. Музыка — Н.Н. Рахманов. Михаил Чехов играл роль Эрика.

3

- 4 Дузе Элеонора (1858–1924) — итальянская актриса. В 1891–1892 гг. и в 1908 г. гастролировала в России. По словам А.Р. Кугеля, являла собой «образец гениальной неврастении». Выразительность рук Дузе отмечали все без исключения. В 1908 г. на страницах «Новостей дня» (№ 7123, с. 3) критик писал, что в руках актрисы «живет душа, в них трепещут нервы, каждый их жест поясняет больше, чем выкрики и слова. И Дузе сумела довести технику этой игры до недосягаемого».

4

- 5 Муромский — роль Михаила Чехова в спектакле МХАТ-2 «Дело» А.В. Сухово-Кобылина (премьера — 8 февраля 1927 г., постановка — Б.М. Сушкевич).

6

- 6 Премьера спектакля «Потоп» Г. Бергера состоялась в Первой студии 14 декабря 1915 г. Перевод — В.Л. Биншток и З.А. Венгерова. Режиссер — Е.Б. Вахтангов. Художники — М.В. Либак и П.Г. Узун.

- 7 Мальволио — роль Михаила Чехова в спектакле Первой студии «Двенадцатая ночь, или Как вам угодно» У. Шекспира (премьера — декабрь 1917 г., режиссер — Б.М. Сушкевич; Чехов ввелся на эту роль в 1920 г., первый его выход — 3 октября 1920 г.).

- 8 Хлестаков — роль Михаила Чехова в спектакле МХАТ «Ревизор» Н.В. Гоголя (премьера — 8 октября 1921 г., режиссер К.С. Станиславский).

7

- 9 Возможно, речь идет о Сергее Васильевиче Попове (1891–1957) — актере МХТ с 1912 по 1924 гг., затем МХАТ-2.

8

- 10 Обыгрываются названия спектаклей В.Э. Мейерхольда: «Лес» А.Н. Островского (1924), «Озеро Люль» А.М. Файко (1923), «Учитель Бубус» А.М. Файко (1925), «Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка (1922, вторая редакция — 1928), «Д.Е.» («Даешь Европу!») по И.Г. Эренбургу и Б. Келлерману (1924) и А.Я. Таирова: «Святая Иоанна» Б. Шоу (1924), «Человек, который был Четвергом» по Г. Честертону (1923). Таким образом, автор письма противопоставляет спектакль «Гамлет» театральному авангарду 1920-х гг.

- 11 Перечисляются артисты московского Малого театра: М.Н. Ермолова (1853–1928), Г.Н. Федотова (1846–1925), Н.А. Никулина (1845–1923), А.П. Ленский (1847–1908), К.Н. Рыбаков (1856–1916), О.О. Садовская (1849–1919) и М.П. Садовский (1847–1910), О.А. Правдин (1849–1921), Ф.П. Горев (1850–1910; играл и на Александринской сцене), В.А. Макшеев (1843–1901), Н.И. Музиль (1839/41–1906), А.И. Южин (1857–1927), Е.К. Лешковская (1864–1925). Очевидно, что автор письма видит в Михаиле Чехове продолжателя русской актерской традиции XIX в.

- 12 Калейб — роль Михаила Чехова в спектакле Первой студии «Сверчок на печи» по Ч. Диккенсу (премьера — 24 ноября 1914 г., режиссер Б.М. Сушкевич).

- 13 В спектакле Малого театра «*Орлеанская дева*» Ф. Шиллера (1884) *М.Н. Ермолова* играла роль Иоанны д'Арк.
- 14 Под *Художественным кружком* автор письма подразумевает, по всей видимости, Общество искусства и литературы, из которого отчасти вырос Художественный общедоступный театр. Общество на протяжении пяти лет нередко играло свои спектакли (с участием К.С. Станиславского) на сцене Русского Охотничьего клуба, сменившего несколько помещений. В первый сезон своего существования МХТ также изредка давал спектакли на четвергах Охотничьего клуба.

10

- 15 Грамота о присуждении М.А. Чехову звания заслуженного артиста государственных академических театров была передана ему А.В. Луначарским 17 ноября 1924 г. по окончании публичной генеральной репетиции «Гамлета».
- 16 Автор письма передает слова М.А. Чехова («Я принимаю эту незаслуженную честь как ответ на любовь, которую я всегда искренне стремился передать со сцены в зрительный зал») очень близко к тексту.

12

- 17 Возможно, это отсылка к опере Р. Вагнера «*Лоэнгрин*», но в контексте антропософских настроений тех лет.

13

- 18 Михаил Чехов сыграл роль *Мармеладова* 14 ноября 1927 г. в спектакле «Преступление и наказание» по Ф.М. Достоевскому, поставленном силами московских театров для П.Н. Орленева — Раскольникова.

14

- 19 По-видимому, Михаил Чехов согласился на эту купюру. Цитируемых слов в опубликованном тексте «Пути актера» нет.
- 20 Скорее всего, речь идет о книге В.А. Теляковского «*Мой сослуживец Шалапин*», изданной в 1927 г. под редакцией автора письма Евгения Кузнецова в издательстве «Academia», в котором готовилась к печати, а затем, зимой 1928 г., вышла книга мемуаров Михаила Чехова «Путь актера». В итоге книга Чехова оказалась даже на десяток страниц толще воспоминаний Теляковского.
- 21 *Кроленко Александр Александрович* (1889–1970) — создатель и директор (до 1929 г.) издательства «Academia».

«Academia» — книжное издательство, созданное 31 декабря 1921 г. как издательство Философского общества при Петроградском университете. С конца 1923 г. «Academia» — издательство Государственного института истории искусств. Выходило 38 серий, в том числе «Театральные мемуары, судьбы театра и театральный быт в освещении деятелей сцены». Большое внимание уделялось текстологической подготовке изданий. Всего издательство «Academia» выпустило свыше 1000 изданий. До 1929 г. располагалось в Ленинграде, затем в Москве. В 1937 г. слито с Гослитиздатом.

- 22 В книгу мемуаров вошел эпизод, связанный со съемками Михаила Чехова в фильме «Трехсотлетие царствования дома Романовых» (1913), в котором он играл роль царя Михаила Федоровича. Описываются, однако, съемки не в киноателье, а на выезде — в одном из провинциальных российских городов.

- 23 Как известно, название «*Пережитое*» не было оставлено. По поводу же названия «Путь актера» одна из корреспонденток Михаила Чехова впоследствии (после выхода книги) писала ему: «Вы назвали ее „Путь Актера“, но уже от нескольких лиц мне довелось слышать, что Вы ошиблись, не дав ей названия: „Путь Человека“. Я не знаю, какой заголовок дороже и ближе Вам, но нам, читателям и зрителям, всегда дороже *Человек* в актере и в писателе, чем „писатель“ или „актер“ в человеке» (письмо Кротовой М.А. Чехову от 11 апреля 1928 г. Автограф. — РГАЛИ. Ф. 2316. Оп. 1. Ед. хр. 46. Л. 2). Это мнение отчасти перекликается с утверждениями П.И. Новицкого, автора предисловия к мемуарам Михаила Чехова: «Они представляют собою захватывающе интересный *человеческий документ*, историю *души* замечательного русского актера» и «Это не простая автобиография. Это — исповедь» (*Новицкий П.И.* Проблема актера. (О записках М.А. Чехова) // *Чехов М.А.* Путь актера. Л., 1928. С. 5, 12). Ему вторит М.О. Кнебель: «Эту книгу можно назвать: „Покаяние артиста Чехова“» (*Кнебель М.О.* О Михаиле Чехове и его творческом наследии // *Чехов М.А.* Литературное наследие. В 2 т. Т. 1. М., 1995. С. 22).
- 24 *Глаголин Борис Сергеевич* (Гусев; 1879–1948) — актер, режиссер, драматург, театральный педагог. Учитель Михаила Чехова в Театральной школе им. А.С. Суворина. Оказал значительное влияние на актерское становление Михаила Чехова, способствовал тому, что Чехов сыграл в Театре ЛХО роль царя Федора и ряд других заметных ролей. (См. статью в данном издании: *Иванов В.В.* Русский Протей.) Скорее всего в связи с публикацией мемуаров Михаила Чехова Глаголин прислал ему из Америки следующую телеграмму: «ЦЕЛУЮ МОЕГО МИЛОГО ЧЕХОВА И ПЛАЧУ НЕ СТЫДЯСЬ РАДОСТИ ЗА ПАМЯТЬ О ЗАБЫТОМ И ОКЛЕВЕТАННОМ И КАЖЕТСЯ БУДТО МОЖНО ЕЩЕ ЖИТЬ ГЛАГОЛИН» (телеграмма Б.С. Глаголина М.А. Чехову от 27 января 1929 г. — РГАЛИ. Ф. 2316. Оп. 1. Ед. хр. 62. Л. 55).
- Арбатов Николай Николаевич* (Архипов; 1869–1926) — актер, режиссер, театральный педагог. Участник спектаклей Московского общества искусства и литературы, после образования МХТ возглавил это общество. С 1904 г. — режиссер театра В.Ф. Комиссаржевской. Учитель Михаила Чехова в Театральной школе А.С. Суворина. В 1908–1915 гг. — главный режиссер Театра ЛХО. В своих мемуарах «Путь актера» Чехов вспоминал: «Н.Н. Арбатов своими постановками научил меня ценить тонкость и четкость сценической работы. Под его влиянием я начал впервые ощущать, какое значение имеет на сцене четкая *форма*» (*Чехов М.А.* Литературное наследие. В 2 т. М., 1995. Т. 1. С. 53) и отмечал его поразительную трудоспособность.
- Хмара Григорий Михайлович* (1882–1970) — актер, театральный деятель. Актер МХТ с 1910 по 1920 г., участник Первой студии. Покинул Россию в 1923 г.
- 25 Автор письма имеет в виду вышедшую в 1927 г. в издательстве «Academia» книгу мемуаров *М.Г. Савиной* «*Горести и скитания*», снабженную развернутыми примечаниями А.М. Брянского.
- 26 Примечания в издании «Пути актера» 1928 г. так и не появились. Имелось только предисловие П.И. Новицкого, датированное 4 ноября 1927 г.
- 27 В «*Красной газете*» были опубликованы статьи Михаила Чехова: «Загадка творчества» (1926, 21 ноября) и «Об актерах и критиках „без портфеля“» (1927, 13 сентября).

- 28 Скорее всего, имеется в виду *Иван Николаевич Берсенеv (Павлищев; 1889–1951)* — актер, режиссер, театральный деятель. Актер МХТ с 1911 по 1922 г., актер и член правления Первой студии, затем МХАТ-2. С 1927 г. заместитель директора театра по административно-финансовой части. Стал во главе МХАТ-2 после эмиграции М.А. Чехова.

15

- 29 *Суворинский, Малый театр, или Театр Литературно-художественного общества (с 1899 г.)* — частный театр, существовавший в Петербурге (Петрограде) в 1895–1917 гг. Был организован Литературно-артистическим кружком по инициативе А.Р. Кугеля, П.П. Гнедича, П.Д. Ленского и А.С. Суворина. Последний вскоре стал основным его пайщиком и единовластным хозяином. Наряду с произведениями Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, А.Н. Островского, У. Шекспира, Ф. Шиллера, Э. Ростана на сцену допускалась и весьма низкопробная драматургия.

Михаил Чехов в 1910 г. окончил Театральную школу им. А.С. Суворина при Театре ЛХО и был принят в этот театр, где проработал до 1912 г., сыграв в числе прочего Епиходова в «Вишневом саде» и Чебутыкина в «Трех сестрах» А.П. Чехова, царя Федора в «Царе Федоре Иоанновиче» А.К. Толстого.

- 30 В опубликованном варианте инициалы имени без фамилии не встречаются. Везде — К.С. Станиславский, Е.Б. Вахтангов и др.
- 31 *Сулержицкий Леопольд Антонович (1872–1916)* — режиссер, педагог, литератор. В 1900-е гг. тесно сблизился с МХТ; последние его годы были отданы Первой студии МХТ.

16

- 32 Дата и место публичного чтения мемуаров Михаила Чехова не установлены.

19

- 33 *Аблеухов* — роль Михаила Чехова в спектакле МХАТ-2 «Петербург» Андрея Белого (премьера — 14 ноября 1925 г., режиссеры — С.Г. Бирман, В.Н. Татаринов, А.И. Чебан).
- 34 Постановка спектакля «*Дон Кихот*» по М. Сервантесу была включена в репертуарный план МХАТ-2 30 декабря 1925 г. В 1926 г. в «Программах государственных академических театров» (№ 27) были опубликованы «<Размышления о Дон Кихоте>» Михаила Чехова, открывавшиеся так: «Дон Кихот! Еще в первые годы моей театральной работы мне являлся Дон Кихот и скромно заявлял о себе словами: „Меня надо сыграть...“ Я, волнуясь, отвечал ему: „Некому!..“»; имелся здесь и пассаж о Дон Кихоте в исполнении Ф.И. Шаляпина: «Являлся ко мне и некто еще... это был Дон Кихот Ф.И. Шаляпина. Он вопрошал меня грозно: „Ты, ты осмелишься?“» 12 января 1928 г. Михаил Чехов начинает вести дневник, посвященный работе над образом Дон Кихота, и ведет его полтора месяца. 31 января 1928 г. им утверждается распределение ролей в спектакле. Постановка поручается В.Н. Татаринovu, оформление — М.В. Либакову. Дон Кихот — М.А. Чехов, Санчо Панса — А.М. Азарин. Несмотря на всю вдохновенную увлеченность Михаила Чехова этим образом (роль могла бы стать одной из ключевых в его актерской биографии), спектакль осуществлен не был.
- 35 В 1910 г. *Федор Иванович Шаляпин (1873–1938)* был участником мировой премьеры оперы Ж. Массне «*Дон Кихот*» в Монте-Карло. Заглавная партия создавалась композитором специально для певца, по его просьбе. В этой же роли Шаляпин в 1932 г. снялся в фильме «Дон Кихот» (музыка Ж. Ибера).

- 36 *Нежданова Антонина Васильевна* (1873–1950) — оперная артистка, камерная певица, педагог. В труппе московского Большого театра с 1902 по 1934 г.
- 37 *Голованов Николай Семенович* (1891–1953) — дирижер. В 1919–1953 гг. (с перерывами) дирижер московского Большого театра, с 1948 — главный дирижер.
- 38 Беспокойство З.Н. Райх оказалось не беспочвенно. Актерские достижения Михаила Чехова после выхода книги, действительно, пошли на спад.
- 39 *Чехова Ксения Карловна* (Зиллер; 1897–1970) — вторая жена Михаила Чехова. От того же 27 февраля 1928 г. имеется письмо З.Н. Райх и к ней. О книге «Путь актера» в нем сказано следующее: «Книжка Михаила Александровича — шедевр. Не люблю этого скверного слова, но хочется покороче, слов не подберу. Прочтите, пожалуйста, письмо мое к Михаилу Александровичу — Вы увидите, как я ее восприняла» (РГАЛИ. Ф. 2316. Оп. 1. Ед. хр. 54. Л. 3).

ДАЕШЬ ЕВРОПУ, МЕЙЕРХОЛЬД!

Гастроли ГостИМа в Германии в 1930 г.

*Публикация, вступительная статья, перевод и комментарии
В.Ф. Колязина **

**Вместо введения: Немецкий след в творчестве Мейерхольда, его
русско-немецкий контекст**

«Самое трудное: знать,
что мы знаем и чего не знаем».

П.Д. Успенский

«Мейерхольд — человек гениальных идей», — возвестил на всю Европу в 1928 г. немецкий критик В. Хинкис¹. Образуя вокруг себя мощное энергетическое поле, гении в то же время часто оказываются в противоречии со своей эпохой, трагически не совпадая с ней по скорости творения, видения и предвидения. Искусство Мейерхольда — яркий тому пример.

Весь XX век был одержим его идеей сценической реформы, условного театра, мечтой о поиске новых театральных форм, способных обобщить и обогатить весь предыдущий опыт древнейшего искусства сцены. Задолго до того, как состоялось единственное европейское турне Мастера, по Германии распространилась легенда о Мейерхольде — главе левого фронта, решающем проблемы вагнеровского масштаба, давшем театру «новый конструктивистский канон». (Впрочем, то, что я называю легендой, один из левых критиков 1920-х гг. предпочел назвать «великой тенью», которую Мейерхольд «отбрасывал на протяжении десятилетий».) Стремительность и структурность мышления Мейерхольда, четкая геометрия его конструктивизма наиболее соответствовали характеру исканий немецкой живописи, театра и архитектуры 1920-х гг. Не случайно наиболее чуткое понимание он нашел в кругу сторонников Баухауза (В. Гропиус, О. Шлеммер), режиссеров экспрессионистского толка (А. Йеснер), критиков, чутко ухвативших родственность «эстетики монтажа» Мейерхольда и молодого Брехта (Г. Йеринг). Слух о пророке нового искусства разнесли по всему миру сотни московских очевидцев — путешественников и корреспондентов, критиков и сторонних наблюдателей, драматургов и профессиональных революционеров. Привозили и выписывали из Москвы фотографии спектаклей, эскизы, макеты, книги. В середине 1920-х гг. в Германии, Австрии, Франции образовался це-

* Автор приносит огромную благодарность О.М. Фельдману и В.А. Щербакову за бесценные советы в работе над данной публикацией, а также сотрудникам РГАЛИ Е.А. Гаспаровой, Д.В. Неустроеву и Е.Е. Чугуновой за помощь в архивных изысканиях.

лый «клуб» собирателей раритетов как таировского, так и мейерхольдовского театра (Карл Ниссен² в Германии, Йозеф Грегор³ и Рене Фюлоп-Миллер⁴ в Австрии, Луи Жуве во Франции), а потом русские «вещи» поплыли и за океан (вспомнить хотя бы вэнца Фридриха Кизлера⁵, автора проекта «пространственной сцены», который и с отъездом в Америку не изменил Мейерхольду). С легкой руки Карла Ниссена возникла мода на «русские макеты» („*Russen-Modelle*«) — копии—научные реконструкции оригинальных макетов, которые после выставок, будучи собственностью Бахрушинского музея, не могли оставаться за границей. Реконструкции Ниссена давали широкую перспективу «сценометрии», соотношения конструкции и движения актеров, воспроизводили «механическую формулу» спектакля. Большинство «ниссеновских» макетов было повреждено во время бомбардировки Кёльна английской авиацией 2 мая 1942 г. и последующих скитаний коллекции, однако они, к счастью, выжили, были обновлены и недавно вновь показаны на выставке в кёльнском театральном музее «*Schloss Wahn*» «Театральный Октябрь. Русский авангард 1917–1931», наполовину состоящей из «мейерхольдовских» и «таировских» экспонатов.

Театр имени Мейерхольда стал местом паломничества иностранцев, Мастер даже завел специальную «Картотеку иностранных посетителей». Вот лишь одна характерная запись в книге отзывов от 19 марта 1925 г. о «Лесе», сделанная членом президиума Коминтерна Хансеном⁶: «Поначалу можно было бы сказать: это цирк! Надо быть революционером, чтобы, приехав из Западной Европы, наслаждаться театром Мейерхольда. Его веселый дух напоминает Ренессанс, его манера высмеивать деньги, святош, буржуа принадлежит триумфующему пролетариату. Капиталистический темп жизни — в технике, чистый живительный воздух будущего — в ритме, во всей атмосфере. Здесь дух нового искусства, здесь можно учиться и смеяться, здесь — прошлое, настоящее и будущее. Актер со слугой, дамы (последние дамы!) в «Лесе» останутся в моей памяти рядом с лучшими сценическими созданиями Моисси⁷ и Марии Орской»⁸.

А еще были десятки и сотни статей на разных языках, информировавших о каждом новом спектакле и описывавших их, восхвалявших и низвергавших, распространявших его теории и устраивавших по их поводу «тотальный дискурс». Мейерхольд был принят на Западе как главный выразитель и воплотитель идей русского театрального авангарда, и ни одна театральная выставка не обходилась без его конструкций, макетов и эскизов его художников, фотографий спектаклей и самого Мастера — человека нордического характера с орлиным носом и не нордическими, русскими глазами. Не имея возможности выехать с театром, сам он, тем не менее, ежегодно выезжал на Запад, посещая театральные выставки, конгрессы, общаясь с Крэггом, Жуве, Шагалом, Пикассо, Йеснером, Пискатором, Гропиусом, Вальденом, Карлом Эйнштейном.

Документы *первой части* публикации — письма, просьбы прислать статью, заметку по вопросам теории и практики, кипа приглашений на гастроли — разительное подтверждение изначальной «укорененности» имени и идей Мейерхольда в немецком авангарде «золотых двадцатых», стремления сотрудничать с ним, чему упорно пре-

пятствовала Москва. Документы *второй части* в основе своей — гастрольные рецензии 1930 г., моментальный и сжатый в небольшой промежуток времени отклик на развитие искусства Мейерхольда в течение десятилетия. В этом для нас особый эстетический интерес: перед немецкой критикой предстали *разновременные* спектакли, которые она оценивает *одновременно*, в атмосфере состязательности русского и немецкого авангарда, и что немаловажно, когда в Германии уже практически прошли пик своего развития и театральный экспрессионизм, и радикальный авангардизм Пискатора; следовательно, остро вставал вопрос *итога и новой ориентации*. Испытываешь шок и от позитивного, и от негативного напора, от широты и многоголосия гастрольной критики. Существовало также множество заблуждений относительно Мейерхольда и его «метода», и с ними читатель неоднократно столкнется в статьях рецензентов (так, с утверждением в том, что Мейерхольд — якобы «теоретик Пролеткульта» и проповедник, наряду с биомеханикой, некоего «принципа трансформации»).

...Мастер явился Европе с трагическим опозданием. «От него мы ждали слишком много», — признается один из рецензентов Вилли Хаас, вынося слишком суровый и, по существу, несправедливый приговор: Мейерхольд 1930 г. «находится приблизительно там, где Рейнхардт находился в 1910 г., и пусть он себе развивается так, как Рейнхардт».

Количество противников Мейерхольда к началу 1930-х гг. значительно превысило количество сторонников. Причиной тому были асинхронность эстетического развития на Западе и в России, резкая трансформация западного авангарда к моменту приезда ГосТИМа, но, пожалуй, самым кривым зеркалом оказалось зеркало идеологическое. Левые и коммунисты к концу тридцатых перешли на ортодоксальные позиции, так что «боец» Мейерхольд с их высоты казался недостаточно революционным и даже буржуазным (см. статьи О. Бихи, Б. Балажа, П. Корнфельда, Дурса). Особняком стояли либералы с их различными эстетическими пристрастиями (А. Керр, Б. Дибольд, Г. Йеринг), независимость суждений которых сочеталась с предельной остротой высказывания. У правых (статьи Ф. Хуссонга, Ф. Сервеса) были свои причины морально уничтожить Мейерхольда. Ведь он, говоря словами А.А. Гвоздева, поставил перед своим театром задачу огромной трудности — «дать новую технику игры, которая показывала бы, говоря словами Руссо, порок как порок, а не добродетель. А переводя на современный язык, мы получаем задание: изобразить „вредную утонченность“ буржуазии и интеллигенции именно как вредную, а не как приятное для глаз зрелище»⁹.

Разумеется, была и другая Европа. Чего стоит хотя бы жест абсолютного прития и понимания со стороны Вальтера Беньямина (статья которого предшествовала гастролям¹⁰) и Вальтера Гропиуса (его письма Мейерхольту 1930 г. не приводятся в данной публикации, поскольку уже были опубликованы мной¹¹). Однако даже сам Мейерхольд не решился опереться на это мнение, защищаясь перед московскими бюрократами. Признанный единицами и отвергнутый большинством, Мастер вернулся из Европы внешне невозмутимый, внутренне же надломленный и подавленный. Но исчезновение ореола быстротекущей славы не отменило возникшего в кругу

Баухауза, экспрессионистов и экспериментаторов в области сценического движения интереса к проблеме новых театральных форм, поставленной Мейерхольдом и им своеобразно решенной.

Особая страница взаимосвязей Мейерхольда с немецкой режиссурой — его отношение к Максу Рейнхардту как к своего рода «немецкому псевдо-Станиславскому» и их возможное, но несостоявшееся сотрудничество. Известны критические отзывы молодого Мейерхольда о своем ровеснике, застрявшем «на полдороге от натурализма к условной сцене». После поездки в Берлин Мейерхольд опубликовал в «Весах» (1907, № 6) разгромную статью о режиссере «Каммершпиле». Правда, в 1910 г. в планы Мейерхольда как будто даже входила постановка у Рейнхардта блоковского «Балаганчика», но посылал ли он в Берлин затребованный перевод пьесы, неизвестно. Критик Пауль Бархан, беседовавший с Мейерхольдом о Рейнхардте, писал ему в открытке от 25 марта 1910 г.: «Ваш план осуществить не так просто»¹².

В первое революционное десятилетие Рейнхардт для Мейерхольда — прежде всего «лакей банкиров». В эстетическом смысле искусство Рейнхардта представлялось ему вчерашним днем европейской сцены. Рейнхардт, между тем, не оставлял попыток наладить нормальные творческие контакты со столь высоко ценимым среди его германских коллег советским режиссером. Именно от него последовало самое загадочное, так много обещавшее для Мастера предложение — поставить в Немецком театре «Гамлета» (письмо директора Немецкого театра Роберта Кляйна от 10 августа 1926 г.¹³). Откуда Рейнхардт мог знать об этой режиссерской мечте Мастера?.. Буквально десять дней спустя, когда в газетах пронесся слух, будто ГосТИМ собирается предстоящей зимой на гастроли в Берлин, Кляйн от имени дирекции предложил для этого «в техническом смысле самую обустроенную в Берлине площадку» на 1300 мест и попросил срочного ответа. Заключительные строки письма не требуют особых комментариев: «Мы еще раз подчеркиваем, что были бы исключительно рады каким-либо образом вступить с Вами в творческое сотрудничество»¹⁴.

С другой стороны, идею обменных гастролей между Немецким театром и ГосТИМом выдвигал А.В. Луначарский. Весной 1927 г. театр получил официальное письмо за подписью наркома просвещения, предлагавшего согласиться на обмен (Мейерхольд ответил, что не успеет — «срок осуществления обмена слишком близкий»). В № 31 берлинской рабочей газеты «А-И-Z» за 1927 г. появилось сообщение о том, что «известный режиссер Вс. Мейерхольд по приглашению М. Рейнхардта в начале 1928 г. будет ставить в Немецком театре „Гамлета“». Но и эти планы не осуществились. Множество адресованных Мейерхольду предложений середины 1920-х гг. не рассматривалось всерьез его московскими начальниками, одержимыми подозрениями в адрес идеологически неустойчивого Мастера, «созревшего» к бегству за границу. После упомянутого выше приглашения последовало новое — на постановку по собственному выбору весной 1928 г., также официально Мастером не принятое. В немецкой периодике в это же время появились слухи, что Рейнхардт пригласил русского режиссера поставить в его театре целых пять спектаклей! Пресса сообщала, что между Мейерхольдом и Рейнхардтом, наконец, состоялись переговоры, но до

завершения они пока не дошли. Ответ на вопрос, почему, прост: мнение наверху, что Мейерхольду «рано» («не стоит») ехать на Запад. «Запросите Наркоминдел, можно ли вступать в переговоры»¹⁵ — и так приходилось запрашивать каждый раз, по поводу каждого сигнала, любого встречного движения оттуда...

Последнее приглашение из Берлина пришло в 1931 г. — бывший директор Немецкого театра Роберт Кляйн, взявший под свое начало другую труппу, предлагал поставить «Ревизора» с Альбертом Бассерманом в роли Городничего. Мейерхольд ни разу лично не ответил Рейнхардту, хотя с критикой на него уже не обрушивался. Кто знает, сожалел ли Мастер впоследствии о несостоявшейся работе в театре, где были собраны лучшие актерские силы Берлина. Заметок о личных встречах и общении двух великих режиссеров никто не оставил¹⁶. Контакты крупнейшего деятеля немецкой режиссуры с Мейерхольдом происходили через третьи лица, но не отметить намерения Рейнхардта сделать мейерхольдовскую «прививку» немецкой сцене невозможно.

За каждым документом мейерхольдовского архива, хранящегося в РГАЛИ, стоит чрезвычайно интересная, сложная и противоречивая история, имеющая свой внутренний сюжет и требующая расшифровки и объективного исторического толкования. Особенно длинный «шлейф» тянется за документами о переговорах по организации гастролей с австрийским писателем, журналистом и исследователем творчества Достоевского Рене Фюлоп-Миллером, председателем Общества друзей новой России Эрихом Бароном и руководителем Межрабпома Вилли Мюнценбергом (эти документы выделены в три отдельных блока, что, на наш взгляд, не нарушает общий хронологический принцип). Здесь стоит напомнить о том, что перед Мейерхольдом в первую очередь стоял вопрос о выживании театра в условиях ничтожного дотирования — так же, как и перед МХАТом, ГОСЕТом и Камерным театром (Таирову гастролы буквально помогли выжить).

Вопрос о гастролях, безусловно, обсуждался в Наркомпросе, Главискусстве и Межведомственной комиссии при СНК СССР по регулированию обмена артистическими силами с заграницей (куда Мейерхольда вызывали и после гастролей, 30 октября 1930 г.). В Берлине две недели провел директор ГосТИМа, он же «администратор поездки» Б.И. Гольдберг. Практические вопросы решал режиссер-лаборант П.В. Цетнерович, выехавший после 24 марта вместе с двумя практикантами театра — студентами ГЭКТЕМАСа. Постановление Межведомственной комиссии по регулированию обмена артистическими силами, разрешающее гастроли, датировано 15 марта 1930 г., оно было выдано лишь после получения НКВД через советское посольство в Берлине «данных, подтверждающих материальную базу театра в Германии»¹⁷.

Бюрократическую эпопею завершает Постановление Наркомпроса, подписанное А.С. Бубновым 15 января 1930 г.: «Признать поездку за границу целесообразной и разрешить ее при условии гарантии полной бездефицитности этой поездки и без каких бы то ни было государственных дотаций». (Напомним, что и Таиров, и Грановский такую дотацию на гастроли получали, но Наркомпрос извлек из финансовых итогов этих гастролей свои уроки). Мейерхольд надеялся за счет гастролей поправить финансовое положение труппы, но поездка ГосТИМа, увы, не оказалась безде-

фицитной. В архивах театра не содержится полного финансового отчета, но имеются заметки Мейерхольда «для себя» о расходах:

«сумма выдачей на 25 июня 1930 г.

задолженность труппе 3.345.00

задолженность З. Райх 2.158.20

<...>

итого: 15.907.50»¹⁸.

В итоге Мюнценберг окончательно рассорился с ГосТИМом, которому были предъявлены непомерные финансовые претензии. Театр неожиданно оказался заложником. В августе 1930 г. Мюнценберг потребовал, чтобы театр полностью компенсировал расходы Межрабпома. Уже после возвращения из поездки, после длительных проработок Мейерхольда на всевозможных заседаниях Главискусства, 8 мая 1931 г. Мюнценберг предъявил ГосТИМу требование оплатить долг в 19 тысяч марок (оплата изготовления декораций и костюмов и выкуп конструкций).

Полудетективная история разыгралась с застрявшими в Берлине гостимовскими декорациями, которые частично нужно было отправлять в Москву, частично в Париж, где должны были быть продолжены гастроли. Продумывая во Франкфурте-на-Майне план французских гастролей, Мейерхольд включает «Рогоносца» условно, так как «неизвестно, где конструкции находятся». Между ГосТИМом и Межрабпомом разыгралась настоящая торговая война. 16 июля 1930 г. берлинская экспедиционная контора «Роберт Донат и К» пригрозила Мейерхольду, что если не будет выкуплен «груз декораций» «Рогоносца» и «Командарма 2», то они будут проданы с торгов. Деньги из Москвы присылать не торопились, так что Мейерхольду пришлось обращаться за помощью к родственникам в Нижней Силезии (15 августа его племянник Тадеуш Мейерхольд отправил ему в Париж из Сосновец, что близ Катовице, 5622 франка). В конце августа Мюнценберг лично отклонил выкуп декораций до получения им валюты, пожаловавшись на то, что без его ведома в Париж были отправлены декорации «Леса», «Великодушного рогоносца» и «Ревизора», большая часть которых — согласно договору — являлась собственностью Межрабпома (поскольку изготовлялась в театральных мастерских Берлина). 28 августа директору Гольдбергу с трудом, «после больших разговоров» удалось договориться с «очень настроенным против Мейерхольда» Мюнценбергом отправить декорации в Москву и выслать деньги в Виши. 2 ноября 1930 г. Мейерхольд телеграммой в Париж специально просил продлить срок хранения декораций, наивно ожидая разрешения на американские гастроли, уверяя французских партнеров, что все дело лишь в ответе американского антрепренера Сиднея Росса относительно даты отправки в Америку¹⁹. В итоге декорации прибыли через Кенигсберг в Москву только 7 марта 1931 г. Мейерхольду пришлось дополнительно просить вернуть оставленный в парижской гостинице сундук с театральными костюмами и его личной одеждой. Часть декораций застряла в Германии, где так и пропала бесследно.

Для названия второй части публикации, где речь идет о восприятии немецкой критикой гастролей ГосТИМа, не случайно выбрана фраза из характеристики «золотых двадцатых», данной Жоржем Гросом: «Везде раздаются песни ненависти. Ненавидят

всех: евреев, капиталистов, юнкеров, коммунистов, военных, домовладельцев, рабочих, безработных, черный рейхсвер, контрольные комиссии, политиков, и снова евреев. Это была оргия инспирации *. Республика была слаба, едва ощутима. Это был совершенно негативный мир, с пестрой пеной наверху, которую в преддверии наступления нового варварства принимали за подлинную, счастливую Германию». Характер прессы, ее деление на враждующие направления ярко отражают мучительный процесс бесконечного взаимоперетекания, поисков консолидации и распада. Перефразируя слова Гюнтера Рюле, писавшего о Пискаторе, можно было бы сказать: «в критике отразилась трагедия Мейерхольда». Но совершенно справедливо было бы утверждать, что в немецкой критике гастролей ГосТИМа отразилась и ее собственная трагедия.

С 1926 г. в газетном мире наблюдался сильный рост шовинистических тенденций. Левые и правые с удвоенной энергией боролись за влияние, критика политизировалась настолько, что отдавала приоритет критериям внехудожественным. Маститые Альфред Керр и Бернхард Дибольд дрейфовали влево, Франц Сервес и Пауль Фехтер — вправо. Если буржуазные критики пытались спасти Пискатора для «высокого искусства», то правые принялись разносить его в клочья, спев ему «отходную»; все кончилось тем, что Пискатор в 1931 г. покинул Германию, не видя возможностей продолжать искания в области политического театра. В не менее сложный переплет попал и театр из Советской России. Представляется, что и достаточно закаленный в боях с рапповцами Мейерхольд, и труппа ГосТИМа не были готовы ни к плюрализму и квазиплюрализму, ни к разгулу классовых инстинктов в критике, не осознающей глубины бездны, над краем которой зависла Веймарская Республика. Но, как сказал Дюрренматт, тот, «кто имеет дело с парадоксом, сталкивается с жизнью». Противоречивый опыт немецких гастролей дал огромный толчок художественному мышлению Мастера.

Не следует забывать и о том драматическом фоне, на котором происходили немецкие гастроли. Мейерхольду пришлось сокрушаться отнюдь не только потому, что из-за «реакционно составленного [Мюнценбергом] договора отпала возможность играть в ряде городов Германии», а также отправиться в Швейцарию, Австрию и Югославию. В середине июня должны были начаться гастроли театра в Париже, однако нарком просвещения А.С. Бубнов телеграммой от 12 мая поездку запретил. Находясь, по завершении германского турне, в гостинице «Frankfurter Hof» чуть ли не в шоковом состоянии от «незаслуженного удара», повторяющего удар года 1928-го, Мастер исписывает гору бумаг, во многих вариантах письма к Бубнову пытаюсь обосновать свою позицию, и, наконец, ставит Наркомпросу ультиматум: если ему не разрешат гастроли во Франции, он обратится в Политбюро с просьбой отпустить его в годичную командировку в Америку, чтобы «все 100 % моей энергии под конец моей жизни я мог бы всецело отдать на усовершенствование [зачеркнуто и вписано «изучение»] техники того искусства, которое дало толчок к росту не только театра в СССР, но и в других странах»²⁰.

В данной публикации речь идет о многолетней борьбе немецких интеллектуалов, коммунистов и леворадикалов за приезд театра в Германию, о массиве театраль-

* Orgie der Verhütung, что можно было перевести и резче, как «оргия подстрекательств».

ной прессы, отразившей восприятие гастролей ГосТИМа в 1930 г., а также о реакции самого Мастера на «опоздание в Европу» и о запрете продолжить турне. Эту публикацию следует рассматривать отчасти как параллель и дополнение к моей книге «Таиров, Мейерхольд и Германия. Брехт, Пискатор и Россия», где не фигурировали многие документы и факты, а о многих было упомянуто вскользь. Это была первая попытка проанализировать взаимосвязи «Мейерхольд и Германия». Но лишь систематическая публикация архивных документов «по обе стороны диалога» с подробными историко-театроведческими комментариями способна дать полную картину, позволяя сделать гораздо более глубокие выводы и гораздо более широкие обобщения. Подобная «коллекция» архивных документов позволяет также увидеть фигуру Мейерхольда на фоне эпохи во всех ее противоречиях, задуматься над логикой его поступков и, возможно, способствовать открытию новых подходов к интерпретации его художественного наследия.

Со времени выхода книги автору удалось получить целый ряд новых материалов, сведений и т.д., в том числе и из зарубежных архивов, соединить германские источники с бесценным архивом рецензий, хранящимся в РГАЛИ (случилось так, что в Германии недостает ряда рецензий из газет левого и коммунистического толка, изъятых из библиотек или уничтоженных в годы фашизма, но они имеются в России, так как педантичные сотрудники ГосТИМа вывезли все, что ими кропотливо было собрано во время гастролей).

Только из одного написанного о Мейерхольде в Германии со времени, по видимому, первой статьи о нем Пауля Бархана (в приложении к газете «Berliner Tageblatt» за 1 февраля 1909 г.: «Дамские епархии на петербургских театрах») и до отъезда театра из Берлина после гастролей 1930 г. можно собрать огромную библиотеку. Не забудем при этом об уровне и плодovitости тогдашней немецкой театральной критики. Если исходить из того, что после первого гастрольного спектакля в Берлине на стол Мастера, по утверждению Зинаиды Райх, легло около 30 статей, то можно полагать, что в целом за гастроли в Германии и после них их набралось около трех сотен, крупных и мелких, газетных и журнальных. Библиографии этих публикаций не существует, и мы, и русские, и немцы, никак не можем приступить к ее составлению (нет средств, нет программ, нет молодых германистов-театроведов). Речь не идет о том, чтобы переводить и издавать все подряд — следовало бы сделать это хотя бы частично, ведь издал же Таиров в 1924 г. в порядке самозащиты своеобразный дайджест критики «Политические отклики западной прессы на гастроли МКТ». Но хотя бы собрать и систематизировать о с н о в н о й материал, понять масштабы воздействия мейерхольдовской авангардистской формулы в условиях немецкой театральной ситуации 1930 г., без сомнения, следует. Ибо ни с какой другой театральной культурой у Мейерхольда не было таких мощных связей, как с немецкой.

Влияние Мейерхольда на европейскую сцену XX в., на мировой театр в целом, роковая связь его судьбы с Западом, где он мог спастись (и спасся бы, поступи он, как Михаил Чехов), мало изучены, оттого и в значительной степени недооценены. В Германии написана масса диссертаций о всевозможных параллелях. Однако нет

ни одной крупной книги на эту тему (хотя есть серьезные исследования ее отдельных аспектов — во Франции ею занимается Беатрис Пикон-Валлен, в Берлине в 1995 г. вышла небольшая книга Дитера Хофмайера и Клауса Фолькера «*Werkraum Meyerhold*», посвященная, правда, только проблемам творческого применения биомеханики). До сих пор остается неизученной история несостоявшейся американской эпопеи Мастера, которая задумывалась в Германии. Ряд материалов по этой теме находится в РГАЛИ ²¹, а также в библиотеке Гарвардского университета (в коллекции Генри Вудсворта Дана, нью-йоркского профессора литературы, встречавшегося с Мейерхольдом в 1935 г.). Очевидно, для того, чтобы иметь возможность судить об этой проблеме, необходимо сначала собрать, опубликовать и проанализировать весь массив написанного о Мейерхольде на Западе, документы, хранящиеся в архиве Мейерхольда и ГосТИМа, касающиеся зарубежных гастролей и связей Мастера и его театра. Частично эту задачу выполняет начавшее выходить «Наследие» Вс. Мейерхольда (под ред. О.М. Фельдмана). Но оно не в состоянии охватить все аспекты проблемы, в том числе специфические, решаемые только с помощью германистики.

«Игровое пространство», образуемое пока еще не до конца изученным немецким следом в творчестве Мастера, его немецкой перепиской, реально существующими контактами и запросами о таковых, огромная литература о Мейерхольде в Германии и, конечно же, весь этот необъятный корпус рецензий периода гастролей можно было бы назвать *русско-немецким контекстом* его творчества.

Немецкая критика, часто ведущая совсем в иную сторону, чем наша, — не только увлекательное и познавательное чтение, не только срез немецкого исторического и эстетического сознания времени заката Веймарской республики. Неожиданное смещение взгляда рождает нечто третье, остраивающее от привычного «русскоцентричного» подхода. Изучение огромного «немецкого следа» в творчестве Мастера и его немецко-русского контекста вряд ли изменит кардинально наше представление о Мейерхольде и понимание сущности его экспериментальной эстетики (хотя неизбежно то тут, то там возникает менее нам знакомый, более противоречивый и сложный Мейерхольд). Однако оно, конечно же, внесет существенные коррективы, укрепит систему взглядов на его творчество как на явление не только русского, но и европейского авангарда.

Публикация состоит из четырех разделов: 1) переписка Мастера касательно возможных гастролей, 2) массив немецких рецензий периода гастрольной поездки ГосТИМа, 3) материалы Управления полиции Берлина, отслеживавшего гастроль, 4) реакция самого Мейерхольда на немецкую гастрольную критику и запрет продолжить турне.

Читателю и исследователю, естественно, необходимо иметь перед глазами репертуар и географию гастролей. Мечтой Мейерхольда еще с 1928 г. было вывезти на Запад три спектакля: «Лес», «Ревизор» и «Мандат». Но очень скоро стало ясно, что «Мандат» не пройдет... На гастроль 1930-го труппа отправилась в составе 42 человек, имея в репертуаре 5 спектаклей. Первоначально предполагалось, что в афишу

войдет «Клоп» В.В. Маяковского, одна из самых последних работ коллектива, но в конечном счете поехал «Командарм 2» И.Л. Сельвинского, что оказалось не самым удачным решением. Кроме того, немецкие партнеры из Межрабпома с их ультрасоциалистической ориентацией, по выражению Мейерхольда, «усиленно продвигали» «Рычи, Китай!», что действительно привело к крену гастрольного репертуара из сферы художественной в политическую. В РГАЛИ хранится репертуарный план заграничной поездки ГосТИМа, выстроенный согласно договору с Межрабпомом, с учетом пожеланий его генсека Вилли Мюнценберга. Выглядел он следующим образом:

Берлин. «Theater in der Stresemannstrasse». 1–4 апреля = «Ревизор» Н.В. Гоголя; 5–8 апреля = «Рычи, Китай!» С. Третьякова; 9–11 апреля = «Лес» А.Н. Островского [10 апреля спектакль для рабочей публики начинался в 8 часов вечера, а в полночь было дано еще одно представление, на этот раз для актеров]; 12–17 апреля = «Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка [13-го спектакль давался утром и вечером]; 18 апреля = выходной день. [Всего в Берлине за первый цикл было дано 20 представлений].

Бреслау. Театр «Thalia». 19–22 апреля = «Рычи, Китай!» [4 представления].

Берлин. «Wallner-Theater». 23–25 апреля = «Рычи, Китай!». (Первый спектакль начался с дискуссии между Мейерхольдом и Пискатором о политическом театре). 26–27 апреля = «Командарм 2» И. Сельвинского. [За второй цикл пребывания в Берлине в театре Пискатора для рабочего зрителя дано 5 представлений]. 28 апреля = выходной день.

Дюссельдорф. 29–30 апреля = «Лес» [дано 2 представления. Согласно отдельному договору от 17 марта 1930 г., подписанному Отто Кацем со антрепризой Дюмон — Линдемманн, театр должен был сыграть в Дюссельдорфе «Ревизора» и «Рычи, Китай!», на месте же произошла корректировка].

Кёльн. 1 мая = «Рычи, Китай!» [1 представление, для рабочей публики].

Штуттгарт. 2 мая = «Лес», 3 — «Рычи, Китай!» [всего 2 представления].

Мангейм. 4 мая = «Рычи, Китай!» [1 представление].

Гейдельберг. 5 мая = «Лес» [1 представление].

Франкфурт-на-Майне. 6 мая — «Ревизор»; 7 мая = «Лес», 8 мая = «Рычи, Китай!»; 9 мая = «Лес»; 10 мая = «Рычи, Китай!» [всего 5 представлений].

Дармштадт. 10 мая = «Рычи, Китай!» [1 представление] ²².

Внушительного объема программка («брошюра») зарубежных гастролей была сделана с особой тщательностью, с великолепным подбором фотографий. Для проецирования названия эпизодов «Леса» были изготовлены специальные диапозитивы на немецком языке ²³, для финальной сцены «Ревизора» — экран также с надписью на немецком (соблазнительно было бы предположить, что Мастер решил изготовить для «Ревизора» и диапозитивы...)

...Итак, на гастролях в Германии дано 42 представления (если судить по плану поездки, хотя были и отступления от него). Между прочим: когда Мейерхольд вместе с антрепренером П.Г. Сиротой составлял проект огромного европейского турне сезона 1928/29 г. (Стокгольм, Осло, Копенгаген, Амстердам, Берлин, Гамбург, Милан, Турин, Женева, Цюрих, Берн, Вена, Прага, Париж, Лондон), он записал: «Всех пред- [626]

ставлений должно быть не менее 85. <...>. При чем театры должны быть первоклассные, не менее чем на 1000 мест»²⁴. Реальность оказалась куда прозаичнее.

Лишь благодаря настойчивости, продуманной тактике и мужеству Мастера поездка была продолжена. С 17 по 26 июня ГосТИМ гастролировал в Париже. Мейерхольд рассматривал его как «плацдарм, на котором должен был быть дан бой Берлину» и который, как казалось, открывал двери в Нью-Йорк. 30 июня труппа возвратилась в Москву. Сам Мастер выехал в столицу 10 декабря. О продолжении турне не могло быть и речи.

Из крупных поражений и малых побед германских гастролей Мейерхольда сделал ряд ценных и важных для него эстетических, политических и философских выводов, нашедших отражение в набросках отчета о гастролях в Главискусство и Наркомпрос (все это материал для дальнейшего исследования). Мастер не всегда точен в оценке причин «провала», неуспеха у критики, не всегда справедлив по отношению к своим немецким оппонентам, порой его язык становится языком идеологических передовиц и партсобраний. Анализируя этот источник, следует помнить о контекстах и подтекстах, нужно уметь читать и слышать. Впрочем, главное Мейерхольд понял точно: Германии 1930 г., когда немецкий авангард уже начали растаскивать по углам, было, в общем, уже не до увлечения авангардизмом Мейерхольда. Понял он и то, что гастроли окончательно разделили его творчество в советское время на два периода: театра агитформы («тенденциозная вздернутость») и театра архитектурного синтеза («езде форма», «закон во всех элементах»).

В целом весь публикуемый материал, в особенности большой массив гастрольной прессы дает возможность, с одной стороны, ввести в научный обиход множество новых документов, с другой, рассмотреть эстетическую проблему соприкосновения двух моделей театрального авангарда — немецкого и русского, а также несмыкания эстетики мейерхольдовского авангардизма с пролетарскими и леворадикалистскими представлениями об авангарде и чуждым авангарду эстетизмом буржуазной элиты Веймарской Республики. Настоящий смысл многих документов открывается только благодаря вскрытию личностного и исторического контекста, следовательно, благодаря историческому комментарию; трагическая ирония истории оказывается всепоглощающей — так, судьбы многих устремлявшихся к «господину Веселому Мейерхольду»²⁵ представителей немецкого авангарда в эпоху диктатуры оказались сходными с судьбой Мейерхольда, да и участь многих из его острых и непримиримых критиков (Керр, Дибольд) тоже оказалась участью изгоев и изгнанников. 1933 год начисто смел почву, на которой еще был возможен диалог внутри авангарда и вне его; когда он с большим трудом мог возобновиться в 1950-е — начале 1960-х гг., не было уже ни той плодотворной почвы, ни тех, кто когда-то так старательно вспахивал ее. Так последняя гастроль далеко не последнего русского авангардистского театра стала предвестием заката и уничтожения авангарда как в Германии, так и в Советской России. Симптоматично то, что с Пискаром, проведшим в СССР в эмиграции пять лет (по предгрозовой 1936 год), Мейерхольд не смог осуществить ни одного совместного большого проекта.

Герберт Йеринг, «первооткрыватель» Брехта, тонко почувствовавший природу таланта Мастера, ринулся в Москву тотчас после гастролей. У нас нет сведений о том, что он смотрел

в ГосТИМе, сохранилась лишь фотография на фоне Большого театра, где он запечатлен вместе с Пискактором и Мейерхольдом. Сожалея о том, что встреча с Мастером была слишком коротка, он писал из Целендорфа: «После того, как я познакомился с московской действительностью, мне стало понятно, сколько нужно труда, мужества и дисциплины, сколько нужно испытать лишений для того, чтобы продержаться десять лет такому театру»²⁶.

В августе 1934 г. Мейерхольд проехал по Германии (тогда уже именовавшейся «Третьим рейхом») в последний раз: он отправился, собственно, на лечение в Карлсбад, где пробыл месяц. Говорят, что «истинные немцы, умирая, едут в Карлсбад, как американцы — в Париж» (Дж. К. Джером). Вряд ли Мейерхольд усматривал в своем путешествии какой-либо знак судьбы. Скорее всего, его утешала мысль о некогда отдохнувшем здесь олимпийце Гёте, совершавшем ботанические экскурсии для пополнения своей коллекции растений в окружении милейшей г-жи фон Штайн, некоей русской княгини, Гердера, Боде и др.

В 1936 г. Мейерхольд получил из Германии социально острую пьесу Брехта «Круглоголовые и остроголовые», посланную не автором, а скорее всего Фридрихом Вольфом, который однажды уже делал нечто подобное, но приступить к занятиям Брехтом, пожалуй, наиболее близким ему по духу современным немецким драматургом, Мейерхольд так и не смог. Надо заметить, что это сильно затормозило «присвоение» русским театром Брехта, который еще и в начале 1950-х казался советским культурфункционерам фигурой подозрительной.

Трагикомично, но факт: одним из последних писем из Берлина, когда уже прекратились всякие серьезные контакты ГосТИМа с Германией, оказалось письмо Мейерхольду некоей театральной фирмы из Мангейма («Sig. Lussheimer», Mannheim, 30.8.1932), предложившей знаменитому московскому театру приобрести у нее «изящный искусственный волос для париков по исключительно низкой цене, установленной специально для Вас»...

Часть I.

Увидеть Мейерхольда.

Из переписки Мейерхольда с австрийскими и немецкими корреспондентами. 1924–1933 гг.

1

Р. Фюлоп-Миллер²⁷ — Вс.Э. Мейерхольду²⁸

На личном бланке:

Рене Фюлоп-Миллер

Вена, Вольлебенгассе 5

28 июля 1924 г.

Уважаемый господин Мейерхольд!

<...> Мои статьи о Вашем новаторском искусстве в «Vossische Zeitung», «Neue Freie Presse»²⁹ и других иностранных газетах пробудили интерес крупнейших
[628]

агентств к Вам и Вашему искусству. По их просьбе я хотел бы установить контакт между Вами и теми, кто проявил к Вам интерес.

Помните, когда я был у Вас в Вашей московской квартире, мы говорили о турне по Западной Европе при моей поддержке? Теперь я хотел бы обратиться к Вам с конкретным предложением.

Одно из крупнейших театральных агентств «Bukum»³⁰ и «Drei Masken Verlag»³¹ попросили меня связаться с Вами. <...> Прошу Вас ответить телеграммой, согласны ли Вы с этой идеей. Желательно было бы также, чтобы Вы письменно сообщили мне о Ваших условиях. При этом я, основываясь на моем опыте пребывания в России, хотел бы обратить Ваше внимание на то, что гастроли возможны только в том случае, если Ваши финансовые запросы будут отвечать западноевропейским финансовым возможностям и масштабам.

Само собой разумеется, я готов совместно с Вами разработать «пропагандистский проект» для прессы. В турне вначале можно было бы включить Вену, Берлин, Мюнхен, а далее иметь в виду Париж, Лондон и т.д. <...>

В приятном ожидании скорого ответа и с надеждой в скором времени приветствовать Вас лично

Ваш друг *Рене Фюлоп-Миллер*

[Приписка рукой Мейерхольда]

Телеграфируйте, в какие сроки предполагается наше турне, но не только Вена, Берлин, Мюнхен, но и Париж и Лондон.

2

Р. Фюлоп-Миллер — Вс.Э. Мейерхольду³²

Телеграмма

Турне [в] ноябре проект следует

3

АГ «Букум» — Р. Фюлоп-Миллеру³³

На бланке:

Хуго Хеллер /АГ «Букум»

Театрально-концертный отдел

27 августа 1924 г.

Вена

Уважаемый господин Фюлоп!

Памятуя о Вашем дружеском визите, хотели бы подчеркнуть, что мы исключительно заинтересованы в большом американском турне Театра имени Мейерхольда. Полагаем, что мы обладаем особыми качествами для проведения планируемых гастролей. Мы — фирма с репутацией и связями в Америке и Европе, что позволяет рассчитывать на большой успех.

Предлагаем следующий маршрут: Вена, Прага, Будапешт, Мюнхен, Франкфурт, Берлин, Париж, Брюссель, Лондон плюс американский континент. Спектакли в Вене,

Праге, Мюнхене мы берем на себя, представлениями же в других городах будут заниматься наши коммерческие партнеры.

Прилагаем к письму анкету с вопросами и просим Вас дать на них по возможности исчерпывающий ответ. <...>

Мы надеемся стать единственной фирмой Мейерхольда, конкуренция тут вредна и чревата пустой тратой времени... Просим Вас попытаться как можно скорее получить от г-на Мейерхольда ответ, каким приблизительно должен быть его гонорар. Вы можете со спокойной совестью сказать г-ну Мейерхольду, что он может рассчитывать на хорошие суточные — по 2 доллара на день на каждого члена труппы. <...> После того, как мы получим от Вас ответ, на подготовку нам понадобится от шести до восьми недель, так что турне мы могли бы начать с Вены уже в нынешнем ноябре.

С уважением,

*Букум/Хуго Хеллер*³⁴ [подпись нрзб.]

[К настоящему письму приложена записка Фюлоп-Миллера]

Быть может, стоит привезти одну из старых постановок, например, «Мистерию-буфф»? Мы можем показать ее в Большом Венском цирке³⁵.

4

Агентство «Букум» — ГосТИМу

На бланке:

Хуго Хеллер/АГ «Букум»

Театрально-концертный отдел

[без даты]

Вена, Регирунгсгассе, 1

Вопросник

Под чьим патронатом будут происходить гастроли?

Из скольких человек состоит труппа?

Каков репертуар, названия спектаклей?

Привезете ли Вы все декорации, реквизит и т. п. с собой? Если нет, то что должны будут предоставить различные театры в Ваше распоряжение?

Как будет производиться транспортировка? (Сколько вагонов для этого понадобится?)

Будет ли театром заключен договор об общей сумме гонорара с соответствующей гарантией?

Сколь значительна будет эта гарантия (в стабильной валюте)?

Каковы сроки и продолжительность гастролов? Можно ли рассчитывать на финансовую поддержку <...> (визы, условия въезда и выезда, транспортные скидки) со стороны российского правительства?³⁶

[без подписи]

5

Вс.Э. Мейерхольд — Н.Б. Лойтеру³⁷

25 сентября 1925 г.

Необходимо сообщить Müller'y * (Вена) о том, что в этом году мы не можем принять предложение приехать за границу и почему мы не можем. Ответить так, чтобы в будущем сохранилась возможность иметь дело с Обществом, указанным Müller'ом, если нет на виду более интересных импресарио. Прошу дать мне просмотреть проект письма³⁸.

P. S. Собрать всю корреспонденцию в одну папку.

6

Р. Фюлоп-Миллер — Советскому полпреду³⁹ в Австрии⁴⁰

17 июня 1925 г.

Вена

<...> Я всегда был против односторонних и злобных описаний происходящего в России, сам стремился к созданию объективной картины на основе личных впечатлений. Но в последнее время в Берлине и в Вене появились слухи, приписывающие мне некорректное и враждебное отношение к России.

<...> Недавно я получил от моих друзей известие, что супруги Гардо — Сабадо⁴¹, с которыми мы познакомились в Москве, арестованы в связи с моей персоной <...>

Мне с самого начала казалось невероятным, что советские власти отважатся на клевету, которая могла бы быть полезной интригам определенных кругов. <...> Но если то, что супружеская пара арестована, не слухи, а правда, то это лишь попытка нанести вред моим литературным связям с Советской Россией...

Позвольте напомнить Вам о моих многочисленных публикациях в международной прессе. У меня есть связи и договоры с русскими музеями и архивами об издании наследия Достоевского и других русских классиков⁴². Все это могло бы стать важнейшими памятниками русской духовной жизни.

Прошу Вас помочь в разоблачении этой аферы.

Рене Фюлоп-Миллер

7

Р. Фюлоп-Миллер — Вс.Э. Мейерхольду⁴³

3 октября 1925 г.

Вена

Дорогой, любимый друг!

Посылаю Вам номер венской газеты «Die Stunde». Какие-то злопыхатели попытались связать мое имя с якобы действующей в Москве антисоветской оппозицией.

* Так у Мейерхольда, правильно: Miller

Я не имею ни малейшего отношения к скандальному делу Сабадо, я никогда не говорил о политике, и вообще в России никогда не интересовался злободневной политикой. Обвинения против меня взяты из воздуха и должны быть отнесены на счет Дмитрия Уманского ⁴⁴ — пресс-атташе российского посольства в Вене.

Вы, Мейерхольд, знаете о моей хотя и критической, но, тем не менее, лояльной и объективной позиции в отношении современной России, которую я постоянно выражал во всех моих статьях. Но меня в России интересовали исключительно литературные и культурно-политические течения. Я верю в Вашу дружбу и Вашу лояльность и поэтому прошу использовать все Ваше влияние в соответствующих инстанциях в Наркоминдел, чтобы советские власти провели расследование, из которого с достаточной ясностью обнаружилось бы не только безосновательность всех выдвинутых против меня обвинений, но и мотивы всей очернительской кампании, направленной против моего имени <...> ⁴⁵

Рене Фюлоп-Миллер

8

Телеграмма редакции журнала «Querschnitt» ⁴⁶

Срочная

Театр Мейерхольда Триумфальная площадь

23 марта 1925 г.

Берлин

Просим статью приблизительно от 2000 до 3000 слов о Ваших идеях нового театрального искусства как можно скорей экспресс-почтой = Querschnitt Propyläen Берлин

9

К. Эйнштейн ⁴⁷ — Вс.Э. Мейерхольду ⁴⁸

На бланке:

Редакция «Literarische Welt» ⁴⁹

Rowohlt-Verlag, Берлин, Потсдамерштрассе, 136-б

6 октября 1925 г.

Берлин

Дорогой т. Мейерхольд!

Чертовски давно не слышали мы друг о друге! Предлагаю Вам дело — хотя Вы неохотно пишете, как и я.

В Берлине много разговоров о Ваших режиссерских постановках. Но никаких материалов из первых рук. Поэтому: пишите для нас немедленно статью о Ваших взглядах на современный театр (или надиктуйте, чтобы мы за две недели получили текст) <...>

Сейчас только мои друзья мне сказали, что особенно интересна была бы другая тема, а именно о Ваших взглядах на немецкий театр.

Дружеский привет!
Всегда Ваш

Карл Эйнштейн

10

Дирекция Немецкого театра — Вс.Э. Мейерхольду⁵⁰

На бланке:
Дирекция Немецкого театра, Берлин

21 августа 1926 г.

Уважаемый господин Мейерхольд!

В добавление к нашему письму от 10 августа⁵¹, узнав, что зимой Вы собираетесь на гастроли в Берлин, предлагаем с 1 декабря площадку «Theater am Nollendorfplatz»⁵² на 1300 мест. В техническом смысле это самая обустроенная в Берлине сцена. Просим Вас срочно нам ответить. Еще раз подчеркиваем, что мы были бы чрезвычайно рады каким-либо образом вступить с Вами в сотрудничество.

Дирекция Немецкого театра в Берлине.

[нрзб.]⁵³

11

В. Рёллингхофф⁵⁴ — Вс.Э. Мейерхольду⁵⁵

Д-р Вильгельм Рёллингхофф
Представитель и корреспондент телеграфного бюро Вольфа (ВТБ)
Пресс-атташе Германского посольства в СССР
Külnische Zeitung
Deutsche Allg. Ztg.
Г-ну Вс. Мейерхольду, директору Гос. Театра его имени в Москве

13 октября 1926 г.

Москва

Уважаемый господин Мейерхольд!

Мне пишут из Берлина, что Вы имеете намерение в начале следующего года организовать гастроли в Берлине. Мне хотелось бы заблаговременно познакомиться с Вами немецкого зрителя, так как на Западе сформировался ложный образ Вашего искусства.

Я намерен написать для Германии обобщающую статью и прошу Вас сообщить, не смогли бы ли Вы устроить мне два места на премьеры поближе к сцене, а также где и когда я смог бы получить билеты.

С радостью встретился бы с Вами для личной беседы.

С уважением,

Вильгельм Рёллингхофф

12

Страничка из блокнота Мейерхольда ⁵⁶

[Запись от 17 апреля 1928 г.]

Надо дать ответ представителям города Кёльна (июль — август, 8 — 10 спектаклей, 1–2 пьесы) ⁵⁷.

13

Письмо ЦК Межрабпома ⁵⁸ — ГосТИМу ⁵⁹

На бланке:

Центральный Комитет Межрабпома

Берлин, W-8, Вильгельмштрассе, 48

Главное бюро

Генеральный секретарь Вилли Мюнценберг

26 ноября 1929 г.

Берлин

Государственному театру

им. Народного Артиста Республики

Вс. Мейерхольда

Копия: в Совет по делам искусств и литературы.

ЦК Межрабпома приглашает ГосТИМ на гастроли в Германию на время с 1 апреля по 5 мая, причем Вам гарантируется полная оплата всех расходов, связанных с означенной поездкой с тем, что количество приезжающих не превысит 35 человек.

Для подробной калькуляции всех расходов Вам надлежит немедленно выслать представителя в Берлин, где на месте смогут быть выяснены подробный маршрут и все местные расходы, связанные с Вашими гастролями.

Поездка Вашего представителя будет оплачиваться нами, а также будет выдано соответствующее количество валюты.

Генеральный секретарь

В. Мюнценберг ⁶⁰

14

Договор ⁶¹ между Межрабпомом и ГосТИМом ⁶²

31 января 1930 г.

Настоящий договор предусматривает поездку ГосТИМа в Германию, Австрию, Чехословакию сроком от 1 до 3 месяцев.

Художественно-политическим руководителем поездки является народный артист Республики Вс. Мейерхольд. <...>

§ 3. Выбор пьес в каждом отдельном городе предоставляется Межрабпому.

§ 4. В пьесе «Рычи, Китай!» должна быть переделана концовка в соответствии с настоящим политическим моментом.

§ 5. По взаимному соглашению части конструкций, бутафории, костюмов делаются заново за счет Межрабпома, с правом взять их потом в Москву⁶³.

§ 6. Гастроли возможны в том случае, если ГосТИМ получит максимальную скидку на транспорт и бесплатные паспорта; в противном случае гастроли аннулируются.

§ 7. Командировочные — по 17 марок в день. Полпредство СССР в Берлине получит немедля 10000 марок <...>

Дополнение: т. Мейерхольду командировочные выплачиваются особо: по 70 марок в день.

Мюнценберг
Мейерхольд

15

Э. Толлер⁶⁴ — Вс.Э. Мейерхольду⁶⁵

1. Пискатор⁶⁶, Телефон: Дёрехофф, 6235

Передает сердечный привет Мейерхольду и его жене.

2. «Theater am Schiffbauerdamm»⁶⁷

«Мальбрук в поход собрался»⁶⁸

«Volksbühne»⁶⁹

«Штормовой прилив»⁷⁰

«Theater am Königgrätzerstrasse»⁷¹

«Конец миссис Б... [нрзб.]

16

Р. Хартиг⁷² — Вс.Э. Мейерхольду⁷³

На бланке:

Марктфестшпиле Вернигероде / Гарц

[Фестиваль площадного театра в Вернигероде / Гарц]

Руководитель: Рудольф Хартиг г. Вернигероде / Гарц

«Ruhrtheater»

Междугор. тел. 415

Господину Директору Вс. Мейерхольду

(в настоящее время Театр Барновского⁷⁴)

14 апреля 1930 г.

Уважаемый господин Мейерхольд!

Памятью о моем коротком визите, когда я показывал свой макет «нового театра», позволю себе послать Вам чертежи и статью (последняя должна в скором времени появиться в одном из номеров журнала «Музыка и театр», в котором, как мы полагаем, большинство статей будут касаться проблемы театрального пространства). К этому я еще хотел бы добавить, что к моему проекту проявил большой интерес известный архитектор Эрих Мендельсон⁷⁵ (Берлин–Шарлоттенбург, Ореховая аллея, 2–4, абонентский номер Вестэнд 4343). Однако пройдут годы, прежде чем в Германии можно будет осуществить подобные идеи.

Я думаю, что у Вас в СССР гораздо больше возможностей и условий для революционизации театрального пространства, и что основная форма «нового театра» не только не противоречит Вашим режиссерским принципам, но и могла бы послужить стимулом для новых работ.

Если у Вас появится желание побеседовать со мной более подробно, я готов еще раз приехать в Берлин до Вашего отъезда. В противном случае я мог бы навестить Вас во время Ваших гастролей в Ганновере.

В ожидании ответа,
Преданный Вам

Рудольф Хартиг

17

Д-р медицинских наук Ф. Вольф⁷⁶ — Вс.Э. Мейерхольду⁷⁷

На бланке:

Специалист по лечению природными факторами и гомеопат
Штуттгарт, Цепелинштрассе, 43

1 мая 1930 г.

Дорогой товарищ Мейерхольд!

Приветствую всю труппу в Штуттгарте! Завтра, само собой разумеется, буду на «Лесе»⁷⁸. Позвоните мне, пожалуйста.

Поскольку «Цианистый калий» сейчас по обмену играется в Москве⁷⁹, я счастлив был бы пригласить Вас к себе после обеда на чашку чая вместе с женой и другими товарищами. Живу я в современном доме-машине.

С пролетарским приветом

Фридрих Вольф

18

Э. Вольф⁸⁰ — Вс. Мейерхольду⁸¹

5 января 1931 г.

Генуя

Уважаемый товарищ Мейерхольд!

Незадолго до Вашего возвращения из-за границы я получила сообщение Вольфа, что Вы были у него и интересовались последней его пьесой «Матросы из Катарро». Товарищ Вольф просит сообщить, как Вы ее восприняли, считаете ли Вы возможным над ней работать.

Вольф приступает к переводу на русский язык «Мероприятия» Брехта⁸². Эту пьесу только что поставил Дудов⁸³. Есть ли у Вас желание с ней познакомиться?

С уважением,

Эльза Вольф

19

Х. Вальден⁸⁴ — Вс.Э. Мейерхольду⁸⁵

На бланке:

ПЭН-КЛУБ. Немецкая секция

20 мая 1933 г.

Москва, ОТЕЛЬ «Европа»

Дорогой товарищ Мейерхольд!

По рекомендации товарища Шика⁸⁶ посылаю Вам свою пьесу «Кризис» с просьбой поскорее ее прочесть и [нрзб.].

Херварт Вальден

20

Э. Барон⁸⁷ — Вс.Э. Мейерхольду⁸⁸

На бланке:

Общество друзей новой России⁸⁹ в Германии

Берлин–Панков, Кавалирштрассе, 10

Товарищу Мейерхольду

12 мая 1926 г.

Париж, 51 rue Bobillot, ОТЕЛЬ St. Anne

<...> Надеюсь, Вы хорошо устроились там на отдых. (Сегодня в «Berliner Tageblatt» появилась ошибочная информация, что Вы прибыли в Берлин, я тотчас позаботился об исправлении ошибки).

Очень ждем Вашего визита для доклада у нас. Но прежде прошу Вас выслать до 23 мая обещанную статью для журнала «Das neue Russland», которая должна появиться вместе с удачным фото нашего послеобеденного чая в Берлине вместе с Йеснером⁹⁰.

По Вашей просьбе скоро вышлю фотографию Бергнер⁹¹, которую получу в Немецком театре.

С дружеским приветом,

Преданный Вам *Эрих Барон*

21

Э. Барон — Вс.Э. Мейерхольду

На бланке:

Общество друзей новой России в Германии

Берлин–Панков, Кавалирштрассе, 10

Господину Мейерхольду

Москва, СССР

Новинский бульвар, 32

2 июля 1926 г.

Дорогой и уважаемый товарищ Мейерхольд!

<...> Рад, что могу помочь начавшейся уже подготовке Ваших гастролей, ожидаемых вообще с нетерпением. Даже один из авторитетных представителей прусского министерства культуры обещал мне свою поддержку.

Получили ли Вы новый номер журнала с нашими фотографиями? Прошу Вас как можно скорее прислать обещанную статью (это будет специальный номер со статьями Гвоздева ⁹², Волькенштейна ⁹³, Браудо ⁹⁴, Маркова ⁹⁵) <...>

С дружеским приветом,
Преданный Вам

Эрих Барон

22

Э. Барон — Вс.Э. Мейерхольду

На бланке:
Общество друзей новой России в Германии
Берлин–Панков, Кавалирштрассе, 10
Господину Мейерхольду
Москва, СССР
Новинский бульвар, 32

16 сентября 1926 г.

Дорогой и уважаемый товарищ Мейерхольд!

Хотя Вы решительно ничем не даете о себе знать (не говоря уже о Вашей напрасно ожидаемой статье), я обращаюсь к Вам сегодня с прежними чувствами сердечной привязанности, чтобы обрисовать, насколько я продвинулся с подготовкой Ваших гастролей в апреле. После того как появился дошедший и до Вас свежий номер журнала «Das neue Russland» ⁹⁶, задуманный как своего рода специальный театральный номер, интерес [к гастролям] все более возрастает. Я разговаривал с разными директорами, также с руководителем одного из наиболее крупных театральных агентств; самое важное и значительное с художественной точки зрения предложение исходит, однако, от Рейнхардта ⁹⁷, с чьим директором-распорядителем Херцбергом ⁹⁸ (с которым Вы познакомились за чаем в нашем «Русском подворье») я провел переговоры. У нас есть шанс получить сцену Большого драматического театра ⁹⁹ на апрель, и следовало бы как можно скорее договориться обо всех деталях. Ведь с Парижем на май все улажено (во время моей парижской поездки я, между прочим, посмотрел Театр Шанз Элизе), и мы должны теперь правильно распределить апрель. В Берлине речь может идти о 14 днях, потом Магдебург (Театральная выставка ¹⁰⁰), Гамбург, Мангейм и Франкфурт на Майне. Во всяком случае, напишите, пожалуйста, что-нибудь о Вашем плане, детали которого потом нужно будет оговорить точно, устно или письменно. Общество деятелей сцены (его журнал «Der neue Weg» в следующем номере помещает нашу статью с Вашей фотографией) и другие круги уже обнаружили живой интерес.

Интерес Рейнхардта (при нынешнем плохом положении дел в берлинских театрах) к Вашему творчеству проявляется и в том, что он попросил меня, Вам в под-

[638]

держку, сообщить об идее по возможности уже теперь организовать у него в театре малые гастроли (что мне ввиду общих гастролей в апреле представляется неподходящим). Либо же в ноябре в качестве *приглашенного режиссера* с труппой Немецкого театра (концерн Рейнхардта — Барновского) осуществить постановку любой пьесы по Вашему выбору (подобное предложение, между прочим, сделал директор Зальтенбург Эйзенштейну¹⁰¹, которому я об этом еще напишу). Предложение Рейнхардта, конечно, более достойно внимания; прошу Вас, по возможности срочно, ответить на этот вопрос, хотя, не отрицаю, это и не просто. Лишь когда я получу Ваш ответ, вопрос о приглашении на постановку из стадии *конфиденциальной* перейдет в публичную. На апрельские же гастроли во всех кругах, правительственных, гражданских и пролетарских, смотрят как на непреложный факт.

Если я сейчас получу еще и статью для журнала «Das neue Russland», то она возымеет двойное действие.

Во всяком случае, я просил бы Вас сообщить обо всем подробно в письменной форме. Куйте железо, пока горячо!

Сердечные приветы от всех нас, в том числе и Зинаиде, как всегда дружески преданный Вам

Эрих Барон

P. S. О том, что Йеснер получил, наконец, официальное приглашение в Москву, Вы уже знаете. Фотографии Бергнер, которых я пока не получил, будут высланы в скором времени.

23

Э. Барон — Вс.Э. Мейерхольду

На бланке:

Общество друзей новой России в Германии
Берлин–Панков, Кавалирштрассе, 10

13 января 1927 г.

Дорогой и уважаемый товарищ Мейерхольд!

Я очень расстроен тем, что Вы не ответили на телеграмму о турне и все вопросы оставили открытыми. Предполагаю, что Вам слишком много хлопот доставил переполох вокруг премьеры «Ревизора». О «Ревизоре» нам, в пику реакционной статье Шеффера в «Berliner Tageblatt»¹⁰², много рассказали по возвращении из Москвы Генрих Фогелер¹⁰³ и Мария Эйштейн¹⁰⁴ (в духе Луначарского). Нынче, между прочим, руководство Театральной выставки в Магдебурге высказало мне свое пожелание выставить в русском разделе также и макеты, в особенности макет «Ревизора». Вам об этом еще напишет профессор Гвоздев.

Что касается меня и нашего журнала «Das neue Russland», которому Вы вместе с Вашей женой все еще должны статью, то я хотел бы сразу же обратиться с просьбой по возможности безотлагательно написать о замысле и перспективе постановки «Ревизора». Это был бы исключительно ценный материал для следующего номера, чтобы хотя бы отчасти развеять намеренно посеянные в обществе сомнения. Это очень важно также

и перед предстоящими гастролями, для которых нам необходимо окончательно заключить договор с Государственным театром Йеснера или Большим драматическим театром Рейнхардта (Йеснер пока отложил свою ознакомительную поездку в Москву, равно как и «Фольксбюне»). Из Магдебурга, Дюссельдорфа, Франкфурта поступают запросы, когда же они будут включены в план гастролей. Я с удивлением прочел, что *Таиров* тоже как раз в марте (следовательно, незадолго до запланированных Ваших гастролей) намеревается отправиться в турне по Германии. Что означает это странное совпадение проектов по времени? Вы можете быть уверены, что здесь существует гораздо большее желание «увидеть, наконец, и безотлагательно, Мейерхольда», нежели снова Таирова.

Как обстоят дела с Вашей постановкой «Гамлета» или горьковского спектакля в Немецком театре, о которых уже известила берлинская пресса? Несмотря на наши дружеские отношения, Вы оставляете меня без информации. Хотелось бы слышать обо всем от Вас лично и обстоятельно.

Жизнь здесь идет своим чередом. Театр в Берлине находится в кризисе и опускается все ниже, даже Шоу играют здесь как семейную мелодраму а ля Блюменталь¹⁰⁵. Самые лучшие спектакли нынешнего сезона — это постановки Йеснера (Рейнхардт в Америке, Пискатор в капкане ситуации¹⁰⁶).

В ожидании непременно скорейшего и подробного ответа шлю привет Вам, а также и фрау Зинаиде.

Эрих Барон

24

Э. Барон — Вс.Э. Мейерхольду

[на визитке большого формата]

18 августа 1927 г.

Дорогой товарищ Мейерхольд!

После длительного молчания рад слышать о Вас от Ваших коллег¹⁰⁷ — жаль, что при этом не было Вас и Вашей супруги! Я был в Москве в июне, но Вы, вероятно, в это время отдыхали на Юге <...> Надеюсь, Вашим друзьям у нас понравилось и вскоре последуют возможные гастроли (в прошлый раз Вы нас, к сожалению, подвели)¹⁰⁸.

Ваш *Эрих Барон*

25

Э. Барон — Вс.Э. Мейерхольду

На бланке:

Общество друзей новой России в Германии

Берлин–Панков, Кавалирштрассе, 10

Секретариат: Русское подворье

25 июня 1928 г.

Дорогой товарищ Мейерхольд!

После беседы с т. Каменевой¹⁰⁹ о немецко-русских театральных связях, о кино — с Эйзенштейном, Пудовкиным я снова и снова сожалею, что Вы со времени внезапно сорвавшегося турне утратили всякий личный интерес ко мне и моему обществу.

Я снова свидетельствую Вам свое восхищение. Мне хотелось бы дать в своем журнале что-то программное из Ваших текстов. Я мечтаю о возобновлении наших старых дружеских отношений. Надеюсь, Вы иногда вспоминаете о нас, как мы о Вас, и, пожалуйста, напишите как-нибудь пару строк, и как можно скорее.

Преданный Вам

Эрих Барон

26

М. Барон¹¹⁰ — Вс.Э. Мейерхольду¹¹¹

8 мая 1930 г.

Франкфурт-на-Майне

Леербахштрассе, 79 — III, у Ролёффа

Дорогой товарищ Мейерхольд!

Должна написать Вам еще сегодня, прежде чем снова уехать, и сказать, какое счастье принес мне вчерашний спектакль. Все последнее время я пребывала в таком сильном разочаровании, перестав видеть в театре какой-либо смысл. Не могу больше выходить на сцену с дефицитом «внутренней техники», как вы это называете, без подлинного овладения внешними приемами. Только вчера я смогла четко уяснить этот подлинно главный элемент. И если я хочу продолжать заниматься театром, тогда я должна на основе этого понимания начать еще раз с самого начала. Я тем более говорю в отношении театра то, о чем мы с Вами вчера по другому поводу сказали: «все или ничего». Пока что я отказываюсь от любых предложений. Хочу очень постараться и научиться хотя бы бегло говорить по-русски, а потом страшно мечтаю, об этом я Вам уже говорила, познакомиться с Россией, с русским *театром* в Москве, с Вашим театром, со всем его репертуаром, увидеть Вас и Ваших актеров в работе. И потом, быть может, как Ваша ученица, я смогла бы там встать на единственно для меня теперь возможный путь в сценическом искусстве.

Прошу сообщить мне названия Ваших статей, вышедших на немецком. Об этом же страстно мечтают мои коллеги — побольше узнать о Вашей работе. <.... >

Надеюсь еще в этом году побывать в Москве.

Пора заканчивать письмо. Вчерашний вечер я не забуду. Он был решающим даже и в смысле куда более серьезном, чем можно сейчас предположить.

Сердечный привет Вам, дорогой товарищ Мейерхольд, Вашей жене Зинаиде.

До свидания!

Ваша

Марианна Барон

27

Немецкий художественный театр (Кляйн¹¹²) — Вс.Э. Мейерхольду¹¹³
Телеграмма [на немецком языке]
Москва Брюсов пер. д. 12 кв. 11

[не позднее конца лета 1931 г.]

Берлин

Немецкий художественный театр в лице Кляйна¹¹⁴ приглашает Вас на постановку «Ревизора» с Бассерманом¹¹⁵. Начало репетиций 19 декабря премьеры января
Финансовые гарантии во всех отношениях

28

М. Барон — Вс.Э. Мейерхольду¹¹⁶

5 мая 1933 г.

Берлин

Дорогой товарищ Мейерхольд!
Моего отца держали в тюрьме два месяца. Потом он больше не мог. Он — убится.
Мы с матери сначала отсюда уезжаем, к друзьям. Что потом будет — не известно, и не интересно.

Марианна Барон

Милая моя Зина!

Умер Эрих, мой самый хороший друг.

29

Ф. Штидри¹¹⁷ — Вс.Э. Мейерхольду¹¹⁸

14 сентября 1933 г.

Вена

Мой любимый и высокочтимый друг!

Во время интенсивных репетиций весной меня вышвырнули из Берлинской государственной оперы. Как и ежегодно, этой весной приеду в Россию, в Ленинград, а в начале ноября в Москву, потом снова возвращусь в Ленинград. Поскольку в декабре я свободен, мне хотелось бы дирижировать в Москве в Большом театре (Grosse Oper), где я уже однажды дирижировал. А именно в новой постановке. Предлагаю такой выбор: «Дон Жуан», «Cosi», «Тристан», «Зигфрид», «Электра», «Войцек», «Тангейзер»¹¹⁹. Надеюсь, что если такой человек, как Вы, пожертвует пятью минутами для разговора с соответствующими лицами, это возымело бы действие.

Ваш

Фриц Штидри

Ф. Штидри — Вс.Э. Мейерхольду ¹²⁰

20 марта 1935 г.

Ленинград

Шапиро ¹²¹ предлагает мне дирижировать в Мариинке. Тут я никак не могу обойтись без Вашего совета. Состоится ли на самом деле постановка «Дон Жуана» весной 1936-го? А что с «Орфеем» на следующую осень? Пожалуйста, дорогой друг, черкните об этом одно словечко.

Ваш Фриц Штидри

Часть II

«Оргия инспирации»

Рецензии на гастрольные спектакли ГосТИМа в Германии, 1930 г.

1

Франц Вайскопф ¹²². Беседа с Мейерхольдом

Berlin am Morgen, 1. April 1930

9.15 утра на Силезском вокзале. На перроне уже собрались люди, все в нетерпении. Два красных букета на фоне темных пальто и шляп.

«Действительно ли он приедет на этот раз?» — «Совершенно определенно!»

«Нет, он не приедет!» — «Он приедет!»

До последней минуты неизвестно, приедет или не приедет Мейерхольд. До последней минуты находятся скептики. Наконец, на перроне появляется поезд, Мейерхольд спускается в сопровождении жены, актрисы Зинаиды Райх, и нескольких артистов его труппы. Вспыхивают кодаки, трещат кинокамеры, вручают цветы, три дюжины человек говорят одновременно. Снимают шляпы, пожимают руки. Малыш, приехавший с труппой, начинает плакать.

«Как долго Вы, собственно, намерены оставаться в Берлине?»

«Более двух недель, точнее, 17 дней, затем мы хотим показать наши спектакли в Гамбурге, Кёльне, Франкфурте и полдюжине других немецких городов, а затем — Чехословакия и Франция. Переговоры со Швейцарией и Швецией повисли в воздухе. Особый интерес представляют переговоры со Швейцарией, последняя, как известно, не поддерживает дипломатических отношений с Россией, и въезд туда сулит русским артистам большие трудности.

В Москву мы хотим вернуться к началу театрального сезона. Итак, мы должны спешить. Я не буду говорить о моей „биомеханике“ и о „принципе трансформации“, двух столпах моего режиссерского метода, ваша газета недавно опубликовала информационную статью на эту тему. Добавить к сказанному нечего. Из постоянного репертуара хочу показать прежде всего „Ревизора“ в моей трактовке, в Москве он уже шел, потом „Лес“ Островского, также в моей трактовке, и, наконец, „Рычи, Китай!“ Третьякова. Последний спектакль будет идентичен московскому, так как я убежден,

что в Берлине смогу воспользоваться большим бассейном. Возможно, мы покажем и „Великодушного рогоносца“ Кроммелинка, там в свое время главную роль исполнял великий московский комик Ильинский. Через несколько дней он приедет в Берлин и сыграет здесь эту роль. Может быть, мы покажем и „Командарма 2“ Сельвинского и, наконец, под занавес — феерическую комедию Маяковского „Баня“».

Далее Мейерхольд говорит, что хотел бы побывать во многих берлинских театрах. Германия как театральная страна — первая в Западной Европе.

Находясь в Берлине, он обязательно хочет познакомиться с «Группой молодых актеров», собирающихся вскоре на гастроли в Москву. Также он хотел бы повидать Пискатора. Мейерхольд считает его талантливейшим немецким режиссером, полагая, однако, что Пискатор чересчур подпадает под власть техники в ущерб важнейшей из проблем режиссуры — проблеме актера. Пискатору надо было бы сплотить вокруг себя группу артистов, так как это было сделано нами в Москве. Палленберг¹²³ — единственный в своем роде великий артист, но он не имеет никакого отношения к конструктивистскому театру, который работает, основываясь на принципах «биомеханики» и «трансформации».

«Ревизор» Н. Гоголя¹²⁴

2

Д. [Дурус]¹²⁵. Гастроли Мейерхольда. Историческая и современная роль Театра Мейерхольда

Rote Fahne, 1. April 1930

Начиная с 1 апреля в Берлине, в Театре на Кёниггрецерштрассе ряд своих успешных спектаклей представит Театр Мейерхольда; среди прочего он покажет «Рычи, Китай!» Третьякова и комедию Гоголя «Ревизор».

Гастроли театра Мейерхольда ставят два вопроса: 1. Каковы исторические заслуги Мейерхольда как режиссера? 2. Какова роль Мейерхольда как режиссера в нынешней Советской России в связи с социальным строительством и динамикой пятилетки?

Исторические заслуги Мейерхольда как революционного режиссера велики. Он внес существенный вклад в революционизацию советского театра. С первых дней захвата власти [большевиками] он как художник «левого фронта», подобно его товарищу, поэту Маяковскому, поставил себя на службу пролетарской революции. И творческая энергия пролетарской революции оплодотворяла в первое десятилетие пролетарской диктатуры творчество этого исключительно способного деятеля театра.

Правда, к революционизации театра он подходит скорее с формальной, чем с содержательной стороны. Но революционное содержание советской действительности было таким мощным, что оно на протяжении многих лет было в состоянии взрывать формалистические границы мейерхольдовской сцены. Мейерхольд подошел к изображению новой действительности, ему удалось с помощью формально-технических решений воплотить на сцене динамику (то есть движущую силу) про-

[644]

летарской революции и пролетарской диктатуры. Идеологически он никогда не был ясен до конца, он с самого начала не был марксистом... Но мощь пролетарской революции придала его театру жизненность совершенно нового порядка, форму, которая не могла бы развиваться без революции и без диктатуры пролетариата.

«Динамика» всегда была его любимым теоретическим словечком. Он заменил иллюзионистские кулисы старой сцены прагматичными жесткими сценическими конструкциями. Он преобразовал актера в спортсмена и гимнаста; крайность этого преобразования он назвал биомеханикой.

Чем дальше развивался творческий гений победоносного русского пролетариата в области театра, тем больше отставал Мейерхольд в своем развитии.

Он больше не мог соразмерять свой шаг с революционным темпом социалистического строительства и пятилетнего плана, потерял связь с колоссальными силами преобразования всех форм советской жизни и бежал в прошлое, к Гоголю, Островскому и другим драматургам минувшего. Мейерхольд не раз вступал в жестокий конфликт с пролетарской общественностью Советской России и испытал не одно поражение. Для буржуазного театра — идеологического банкрота — в Германии гастроль Мейерхольда не что иное, как всего лишь сенсация.

3

Норберт Фальк ¹²⁶. «Ревизор» в Театре на Штреземаннштрассе

Berliner Zeitung am Mittag, 2. April 1930

Первый спектакль Мейерхольда встретил радостный, бодрый прием, публика полна ожиданий. <...> Наибольший успех выпал на долю ярких сценических трюков первой половины спектакля, затынутасть заключительных сцен расхолаживала <...>

Сначала казалось странным, что режиссер и актеры аплодируют друг другу, чувствуя свое создание, но потом зал дружно присоединился. <...> В целом сдержанность приема объясняется тем, что ученики и подражатели Мейерхольда уже познакомили публику с сущностью его новых театральных приемов.

Оригинал попал в Берлин позднее копий, после того, как мы уже успели познакомиться с экспрессионистским стилем, с виртуозными экспериментами владения телом, абсолютного движения и танца. Но все-таки мастер, создавший систему стилизованного движения, выросшую из великого русского реализма, ныне здесь, в Берлине, и перед его творчеством бледнеют все копии. <...>

Мы должны быть удовлетворены мейерхольдовским Хлестаковым, и этого достаточно. Если принять его систему, то $\frac{2}{3}$ спектакля можно наслаждаться. Но $\frac{1}{3}$ спектакля Мейерхольда следует отбросить. И тем не менее в игре актеров Мейерхольда нет ничего лишнего! <...>

Все условно у Мейерхольда, позы, группировки, повороты, смешение сатирического и драматического. Связь стилизованного русского искусства с русским реализмом неопровержима. Яркая сатира вступает на сцену с момента появления Хлестакова, этой марионетки в образе человека. Господин на тоненьких ножках,

дерзкий, тщеславный, ликующий. Он тотчас же покоряет зрителя. Избыток мейерхольдовской изобретательности проявляется в блестящих комически-гротескных эффектах. У Гоголя маленькая деталь — Хлестакову в гостинице подают плохой обед, Мейерхольд же делает из детали бесценный эпизод. <...>

Изумительны эти придумки, не затушевывающие общей линии замысла. Но спектакль слишком перегружен, он мог бы быть вдвое интересней, если бы трюков было вдвое меньше. <...>

Хлестаков–Мартинсон необыкновенно живой, подвижный исполнитель, ни на секунду не замедляющий темп, подлинный виртуоз мейерхольдовской «биомеханики» (что за безумное слово!), не может быть и речи о бездушности деревянности игры.

Зинаида Райх (Анна Андреевна) — необыкновенно тонкая, полная юмора и света, темпераментная актриса <...>

4

Альфред Керр¹²⁷. «Ревизор» Мейерхольда в Театре на Штреземаннштрассе

Berliner Tageblatt¹²⁸, 2. April 1930

1

Однажды это уже было.

Даже у нас тоже были такие времена, когда актеры на сцене и не ходили, и не стояли.

А видно было только, как прыгали какие-то куклы, да еще группами. Безо всякой причины. Все время мы видели только этих скачущих да пляшущих. Без всякой причины. Все как будто бы висят на прутах или качаются на веревках. Без причины. Артисты все равно что статисты. Без всякой причины.

Цель мыслящего существа: постоянно виться в танце. Без причины.

2

Наши «знатоки» в искусстве называли все это, изгаляясь в заумных фокусах-покусах, подлинным стилем. Это было — вот только что? Было ли это внутренней необходимостью или органическим принципом или чем-то в этом роде?

При согласии держателей художественных стипендий, корреспондентов, попутчиков и со-попутчиков — и при непрерывном смехе еще способных к сопротивлению.

Но об этом давно уже не кукарекает ни один петух.

3

Один петух все-таки нашелся — Мейерхольд, режиссер сильный: вопреки собственной системе.

Вопреки этой враждебно настроенной к настоящему, обращенной в прошлое, устаревшей, отжившей свой век, насквозь реакционной системе... которая по сути означает возврат к простодушному скоморошеству <...>

И это с (немного жульнической) претензией быть современным.

Это уже когда-то было. И лишь теперь ты приходишь к нам? <...>

5

Странный у Мейерхольда аргумент: из танца и пантомимы якобы когда-то вырос театр, поэтому нужно...

Поэтому нужно радоваться, что мы эту стадию переросли? Разве нет? Что мы превратились в людей с сотнями тысяч едва уловимых побуждений, волнений, душевных колебаний, промежуточных элементов мысли. Что?.. Нет! Поэтому нужно к этой ранней стадии возвратиться. (Тебе есть что сказать?)

Итак: из-за того, что из одиннадцати-двенадцати звуков доисторических обезьян произошла членораздельная человеческая речь (к которой я отношу и свою) — из-за этого просто необходимо, дорогой Мейерхольд, отказаться от мещанских полутонов членораздельной речи... и лучше вместо светлой, мыслящей разносторонности, душевных акцентов, высокоразвитого разделения чувств грубо упиваться предбрачным завыванием, голлодным посвистом и сигнальными криками древних прародителей. Да или нет?

Это было бы логично.

6

Мейерхольд: первоисточник всего драматического искусства находится... в церкви.

Мейерхольд, Всеволод, друг, игрок высочайшей силы: почему бы тогда не вернуться на минутку к религиозному культу? Что, смешно?

Или — или!

7

Если же вернуться к «Ревизору»...

Я не досидел до конца. То, что я видел, было (с второстепенными обстоятельствами зачастую восхитительного характера) грубостью, сплошным пережимом, провинцией...

(О, го-о-ре, горе мне, — жаловался Софокл).

8

Для какой это публики? Не для меня! (Только Зинаида Райх для меня.)

Это для легкомысленной, клюющей на дешевую приманку публики. По праву. Это имеет этнологическую подоплеку. Или политическую. Ради бога.

На этом, пожалуй, заканчивается или спотыкается моя демократичность. Так далеко она не заходит. В театре — нет, разве только в жизни.

9

Я приветствую (всего лишь как частное лицо, только для себя) политическое развитие России. Я действительно не враг большевиков.

Тем не менее, театральное искусство... это вещь в себе. В разных странах всегда нечто относительное.

10

Наверное, Всеволод, ты отличный парень. (Или был таковым — в определенный момент... для твоих соотечественников.)

Если бы ты только погрузился в систему другого режиссера! Возможно, ты мог бы сделать больше. Ах, ты должен себе отказать в чрезмерном, сверх всякой меры акцентировании. Только после этого станет ясно, на что ты способен.

11

Твоя Зинаида Райх могла бы работать у Станиславского — она на его уровне. Точна и тогда, когда задействует пластику (что ты так сильно подчеркиваешь); с богатыми нюансами; божественна с любым выражением лица; не попрыгунья. Короче: твоя противница.

Учись у нее, Всеволод, возвращайся назад.

12

Одним словом: твое нынешнее искусство... не великое искусство. Но сильное искусство... для политически отсталой части мира (которая может забеременеть политикой).

Не для жалкого, бедного, требовательного, чумного, гнусного индивидуума — пишущего эти строки.

Nasdrobje!

5

Курт Керстен ¹²⁹. Первый гастрольный спектакль Мейерхольда

Die Welt am Abend, 2. April 1930

Русским гостям был оказан самый радушный прием, превратившийся в финале в настоящую манифестацию в честь русского театра, мастерства Мейерхольда и его актеров. <...> Успех русских гастролей большой и вполне заслуженный <...>

Финальная сцена спектакля восхитительна. Это жалкое отупевшее общество годится лишь для паноптикума. Выдумка режиссера гениальна.

По этой постановке видно, с каким усердием, настойчивостью и аккуратностью проработаны на протяжении сотни репетиций каждый звук, каждое движение, каждый жест. Особенного внимания заслуживает работа Мейерхольда в области детализации изображения действительности. Тут можно было бы говорить даже о натуралистическом символизме, так как тенденция к гротеску доведена до высшего предела. <...> Мартинсон в карикатуре и гротеске поднимается до уровня Домье.

Мейерхольд с каким-то бешеным фанатизмом бичует пороки провинциального чиновничества. Он словно бы создает галерею образов провинциальных буржуа и провинциальной бюрократии. Флобер, безусловно, остался бы доволен таким типом творчества. Такая подача критики мещанства легче всего будет воспринята у нас <...>

Мы увидели блестящий спектакль, и я еще раз приветствую гениального режиссера новой России.

6

(П.) ¹³⁰ Начало гастролей Театра имени Мейерхольда

Rote Fahne, 3. April 1930

Мейерхольду дали плохих консультантов. Поэтому он решил начать гастроль в Германии «Ревизором», пьесой, в которой он смог блеснуть художественными изыска-

ми, но которой недостает крепкой идеологии <...> Хотелось бы отметить, что с точки зрения пролетарской Германии такое начало гастролей нецелесообразно. <... >

Мы хотим в капиталистическом окружении буржуазной Германии увидеть наивысшие моменты творчества Театра имени Мейерхольтда, а не то, что в масштабе его достижений должно быть признано идеологически несостоятельным <... > Все, что показал нам Мейерхольтд, это много, когда начинаешь замечать отсутствие пластической дисциплины, легкости, красочности в одряхлевшем, разлагающемся буржуазном немецком театре. Но этого мало для театра, представляющего страну пролетарской диктатуры. Мейерхольтд должен, если его гастроль имеет целью нечто иное, чем у других весьма проблематичных советских театров, наподобие театра Грановского¹³¹ или Таирова¹³², идеологически утвердиться в одном ряду с достижениями революционного театра Германии.

7

Ф.Ц.В.¹³³

Die Welt am Morgen, 3. April 1930

Великое искусство Мейерхольтда и его труппы удивляет и доставляет истинное удовольствие. Здесь нет раздражающего разрыва между звездами и второстепенными персонажами, все работает согласованно, как колеса единого большого организма. <...>

Великолепен лжеревизор Мартинсон, великолепна также Зинаида Райх в главной роли <... > В финале, когда все одичавшие мещане, на протяжении одиннадцати эпизодов веровавшие во всевластие ревизора, <... > предстают у рампы в виде кукол, режиссер Мейерхольтд делает удивительный трюк: мещанство изображается таким, каким оно и является сегодня, как кабинет восковых фигур без жизни и без души. Затем аплодисментами спонтанно взрывается и та часть, которая не понимала ни единого слова по-русски. <... >

8

Юлиус Кнопф¹³⁴. Мейерхольтд в Берлине.

Гастроли Московского Государственного театра в Театре на Штреземаннштрассе

Berliner Börsen-Zeitung, 4. April 1930

Четырехчасовой спектакль по комедии Гоголя «Ревизор». Я был оторван от Берлина, ослеплен, повержен в дрожь, убит. Думал было, что уже совсем забыл немецкий язык. Понимал только русский! Ибо особенность игры русских актеров такова, что большинство кажется зрителю понятным, несмотря на незнание языка. Не только потому, что мы кое-что знаем о «Ревизоре»; нет, Мейерхольтд сделал из этой сатиры на русское чиновничество царской эпохи нечто совсем иное, нежели то, к чему мы привыкли. В скобках замечу: и в нынешнем СССР по-другому не выйдет. Государственная форма изменилась, а человек нет.

Таким понятным язык сделала живость пластики — тела выражали то, о чем говорили уста <...>

Что делает единственный ученик основателя Художественного театра К.С. Станиславского — что делает Всеволод Мейерхольд с сатирической комедией? Он превращает комедию в фантастический кукольный театр, в гротескную клоунаду на старинный манер.

Более того, чтобы пояснить свой восходящий к театру марионеток замысел, по окончании спектакля, когда все актеры еще раз выходят из-за кулис и выстраиваются в один ряд, режиссер ставит за спиной каждого куклу в человеческий рост, в гриме соответствующего персонажа.

И родственные искусства танца и музыки использует Мейерхольд как безотказные. Поэтому одна из прелестнейших картин (а Мейерхольд разбил пятиактную пьесу на двенадцать эпизодов) — та, в которой старинный танец сменяется кадрилию пролетающих мимо персонажей. Режиссерское искусство по знакомому образцу! После этой картины аплодисменты были особенно сильны.

То, что Мейерхольд высокомерно обходится с Гоголем, конечно, не удивляет. Однако это самовластие лишено трескуче-красной тенденциозности и никогда не покидает сферу изящного артистизма. В духе простонародного балагана он дает каждому эпизоду незамысловатое название: «За бутылкой толстобрюшки», «День триумфа» <...>

Мейерхольд вовсе не стал издеваться над комедией. Он не совершил никакого насилия. Но пьеса дополнена им. То, чего Гоголь не писал, но что витает в атмосфере пьесы, Мейерхольд уловил и представил на сцене <...> Им использовано многое из того, что в пьесе только намечено, в соперничестве с кино Мейерхольд в своих режиссерских усилиях не избегает огромной ошибки, слишком углубляясь в надуманные детали и слишком долго на этих деталях задерживаясь. Наше время требует темпов, медленные же темпы делают человека нетерпеливым, нервируют его. Итак, финальную картину — несмотря на все уважение и все признание огромного режиссерского достижения — публика встретила с видимым облегчением. Долой такой длинный спектакль! Взору чиновников, в озорной пляске спустившихся со сцены в партер и снова хороводом возвратившихся на сцену, предстает ниспадающий сверху экран с надписью на нашем любимом немецком: «Приехавший по именному повелению из Петербурга чиновник требует вас сей же час к себе. Он остановился в гостинице»¹³⁵. Этим занавесом Мейерхольд вероятно остроумно расширяет миссию гоголевского жандарма, приносящего письмо.

Находок у Мейерхольда в избытке. В этом он готов сломать себе шею. Опускается порой до низкого балагана. Доходит до вульгарной шутки, когда Хлестаков, сидя за столом в трактирном номере, пытается разрезать мясо. Сломать три ножа, вот какая штука. И то, что перестановки совершаются на слишком узкой, размером с амбар сцене при высоко поднятом наверх занавесе, — чистая потеха. У нас это уже почти мешает иллюзии и давно уже совсем не оригинально.

Конечно, своеобразный спектакль, в котором Мейерхольд делает попытку оживить старый классический репертуар, сам по себе очень привлекателен. Он много живее и разнообразней «Ревизора» в традиционной манере <...>

В спектакле участвуют свыше тридцати актеров. И каждый — достопримечательность спектакля со своими характерными чертами, мимикой, поведением. Все слито в единый взаимопроникающий ансамбль.

Наиболее интересна Зинаида Райх, жена Мейерхольда. Необычайно красивая, элегантная женщина, в ярких, пышных костюмах в стиле раннего бидермайера, она с большим чутьем и тактом проводит рискованные сцены. Супруга городничего, дама в возрасте, капризна без меры, но со вкусом и очень сдержана в опасной области эротики.

Ловеласа и авантюриста Хлестакова играл господин Мартинсон с нахальным и младенчески-глупым лицом. Этот эластичный актер к тому же танцор и акробат. Примерно как наш Курт Бойс¹³⁶, уровня которого он, впрочем, не достигает. Старковский потрясает своей игрой в финале, когда он (Городничий) в слепой ярости переходит на крик, так что в конце концов его приходится унимать.

Дочь в манере этакой молодой гусыни играет госпожа Атьясова, на ее милом личике красуется носик бойкой субретки <...>

Публика и актеры в зале вместе аплодировали Мейерхольду. Его первый гастрольный спектакль отнюдь не вдохновлял, однако ему удалось добиться уважения и признания, причина которого главным образом в мастерстве актеров его труппы.

9

Бернхард Дибольд¹³⁷. Русское нашествие

Frankfurter Zeitung, 4. April 1930

<...> *Мейерхольд — вопрос стиля*

Коснемся с таким нетерпением ожидавших в Берлине гастролей Мейерхольда — «народного артиста» страны Советов, ученика Станиславского, а позднее — противника натурализма, теоретика Пролеткульта в области драмы, создателя т.н. «биомеханики» <...>

Три стиля

<...> Везде бесконечные повторы и вариации удачных эффектов. В салоне слишком долго поют, слишком долго танцуют. Беспрестанные паузы в настроении, ломающие ритм этой веселой комедии. Вместо нормальных полутора часов Мейерхольд играет три с половиной.

Актеры — хорошие русские актеры, которые чувствуют себя гораздо свободнее в чистом натурализме, чем в сверх-шарже этого смешанного стиля игры. Даже ловкая и искусная Зинаида Райх (Анна Андреевна), стараясь решить свою пародийную задачу, становится искусственной фигурой. Лучшие актерские силы заняты в самых маленьких ролях: Заезжего офицера, слуги Осипа, двух женщин-просительниц, в своем неистовстве не ведающих никаких границ. Лучшей сценой спектакля остается сцена в гостинице в самом начале: здоровый комедийный реализм с клоунской страстью игры <...>

Конечно, отмечаешь огромное мастерство режиссера и его великолепные сценические находки. Но теоретика Мейерхольда, революционера театра масс, принципиального ниспровергателя натурализма, Мейерхольда — мастера «биомеханики»

здесь не чувствуется. И «раскрепощенный» Таиров в контраст к этому неоромантическому (по немецким понятиям) театру игры действует как анархический разрушитель и конструктор нового сценического мира... Но подождем последнего приговора — «Великодушного рогносца»: обещанной Мейерхольдом биомеханики в ее чистом виде. Не возникнет ли здесь уже знакомый Пискатор?.. Все же подождем.

Аплодисменты — если премьерные и гастрольные аплодисменты вообще что-то могут сказать нам о подлинной реакции образованной и слишком наивной публики! — были отчасти очень громкими, отчасти очень тихими. В течение спектакля с тенденцией к убыванию. Только в финале благодаря появлению кабинета восковых фигур эффект был достигнут еще раз. К аплодисментам зрителей присоединились — какая странная и дурная манера! — аплодисменты актеров, вызывавших своего режиссера, пока Мейерхольд не появился собственной персоной и со своей стороны не принялся аплодировать своим соратникам по сцене. Одна любовь стоит другой. А к красивому жесту не мешало бы прибавить и режиссуру.

10

Пауль Корнфельд¹³⁸. Глоссы. Эстет делает всемирную революцию

Tagebuch, 1930. № 15

Единственный неопровержимый результат этого спектакля — то, что Мейерхольд считает свой собственный стиль, свое собственное искусство значительнее и важнее, чем искусство Гоголя, самого европейского из всех русских писателей, чью форму он разрушил до самого основания. <...> В то время как мы с удивлением смотрели на эту прыгающую массу как на пришельцев с Луны или Марса, людей с другой точкой зрения, случилось нечто, пустяк, оказавшийся поучительным и пролившим свет на существо происходящего на сцене, а именно — на сцене появилась лошадка. Как быстро обнажается суть любого существа — лошадка в первый же миг показалась мне невероятно симпатичной. При виде ее ты чувствовал себя немного растроганным, хотелось и себе получить такую, ведь она существовала на самом деле, и она была так естественна, что можно было даже сказать: рядом со всеми остальными людьми на сцене она была самая человеческая.

Конечно, это была всего лишь игрушечная лошадка. Если бы она была живой, не стоило бы даже говорить о ней, ибо искусство не должно вступать в конфронтацию с природой... Итак, это было игрушечное животное из дерева, довольно примитивной работы: не какое-нибудь четвероногое животное, а определенно лошадка, а именно бегающая лошадка. Конечно, такой лошадке все дается без труда. Ведь ей не надо делать ничего другого, как быть просто бегающей лошадкой, в то время как актеру приходится изображать определенного человека в определенном состоянии. Но если бы актеров в эту минуту остановили и велели им изобразить живую картину, а потом привели в театр иностранца и спросили, что делают там на сцене эти существа, он с уверенностью бы сказал, что лошадка бежит, но он бы решительно не понял, чем занимаются все эти люди: один стоит в странной позе или как-то странно ходит, второй так комично сидит на стуле или собирается с него сползти, а третий падает или хочет опуститься на колени.

Актерское искусство — искусство пластики, говорит Мейерхольд, и он прав, ибо актера нельзя смешивать с декламатором. Но насилие над актерским телом — полная противоположность искусству пластики.

Мастер, вырезавший из дерева лошадку, усвоил несколько ее характерных черт и перенес их на дерево, и прежде всего гармонию этих черт (которая сама — одна из наиболее существенных черт). Он, конечно, мог бы ограничиться одним лошадиным хвостом и привесить его на какой-нибудь крючок, на письменный стол или на лампу. Только это была бы уже не лошадь, а письменный стол или лампа с лошадиным хвостом. Это и есть метод Мейерхольда, и этот метод называется утрированием. От целого грубо, лихо, неуклюже изымается какая-то часть, так что целого больше не узнать.

Мастер, вырезавший из дерева лошадку, отталкивался от того объекта, который надо было изобразить; но то, что вытворяли в этом спектакле актеры, ни разу не передавало существенных черт того, что надо было изобразить. Это никогда не следовало законам пластики, а было всегда подчинено только фантазии режиссера, разрушающего любое единство ради жонглирования его составными частями. Это — освобожденный произвол («entfesselte Willkür» *). О специфически человеческом не стоит даже и говорить — ни о характерах, ни о психологическом состоянии. Ибо манера актеров сидеть, ходить, прыгать, пластическое выражение ужаса, удивления, радости, кокетства и щегольства были везде и всюду абсолютно фальшивыми. Лишь когда им надо было плюнуть на пол, они делали это так натурально, что на полу можно было увидеть слюну. Почему именно тут они ломали стиль? Все это можно объяснить только безумным состоянием, приемлющим все крайности, которое оно только может вообразить, пускай даже поставленная цель не достигается. Все это отнюдь не радикализм стилизации: лошадка, по крайней мере, была точно такой же радикально стилизованной.

И в угоду этому совершенно немотивированному действию, в угоду этой бессмыслице, бесконечному безобразию, безграничному варварству растерзать, разорвать на клочки, изрезать на куски, обратить в прах одну из лучших комедий, выстраданных гением Гоголя! Но Мейерхольд точно так же равнодушен и к глупой лубочной пропаганде третьяковской пьесы «Рычи, Китай!». Для этого искусства нет ничего важнее в мире кроме собственной феноменальности. Когда такой балетный китаец ест, то он ни просто едок, ни кушающий китаец или пролетарий, он не больше чем игрушка в руках режиссера. Речь не о том, удался ли один эпизод, хорошо ли поставлен другой, достаточно динамичен ли третий: речь идет о целом. А целое, столь же далекое от реальности, как и от идеи искусства предвоенной эпохи, орнаментального стиля, целое здесь — никчемное эстетство: это в наихудшем смысле как раз то, что коммунисты называют буржуазным искусством.

* Здесь обыгрывается название книги Таирова «Записки режиссера» в его переводе на немецкий язык: «Das entfesselte Theater».

<...> Самые лучшие постановки великих революционных пьес ничуть не изменили существующих общественных условий. Люди ходят в театр, развлекаются, случается, даже испытывают потрясения. Но когда занавес упал, отзвучали последние аплодисменты, все оказывается в прошлом. «Вечные ценности» поэзии остаются законсервированными навечно и ни на что не влияют <...>

Но можно же пойти другим путем, чтобы добиться более сильного воздействия поэзии. Нужно найти форму спектакля, которая сильнее подчеркнет намерения поэта. Это не вопрос старого или нового стиля, речь в том, достаточно ли убедителен этот стиль.

Мейерхольд идет, не думая об успехе или неуспехе, своим собственным путем. Его постановка оказывает дрящееся воздействие, с падением занавеса еще ничего не кончается.

Мейерхольд ухватывает все совсем по-другому. В конце его «Ревизора» на сцене предстает общество коррупции, продажности, подхалимажа, в подлинном смысле слова застывшее, будто деревянные марионетки. Это общество изображается таким, каково оно есть на самом деле: деревянным. Бесчувственным, без собственной жизни, управляемым за ниточки стоящими наверху, без собственного мнения, подчиняющимся любому ложному слуху, авторитету, успеху, любой фальшивой власти: общество, которое не может быть устойчиво, которое обречено на совершенную марионетизацию, окончательное одеревенение. В этом внутренний смысл режиссуры Мейерхольда: общество совершенно деперсонализуется, остается лишь голос и оцепеневший лик с гофмановским демонизмом приговоренных к ужасу автоматов.

Это «Ревизор» Мейерхольда, но и Гоголя тоже. Великий сатирик хотел не только развлечь публику на вечер и потом перейти «к повестке дня». В намерения сатирика, озабоченного проблемами этическими, входило, без сомнения, улучшить, изменить действительность, окончательно покончить с отжившим, чтобы освободить место для нового общества, общества, которое строится на подлинных ценностях. Именно благодаря гротескной марионеточности Мейерхольд достигает продолжающегося во времени воздействия, проникая из области реальности в область символического.

В первой картине великолепно оргия в мундирах: авторитету курят фимиам, всемогущего чистят, надраивают щеткой, наглаживают, придают важный вид. Совершенно безразлично, кто торчит в мундире.

Хлестаков в этом мундире может себе позволить все, может жестикулировать как кретин, не теряя уважения маленьких тиранов. Напротив, чем безумнее он себя ведет, тем подобострастней бюрократы, тем ближе к Господу Богу становится он в их глазах. В мундире не должно быть человека, достаточно тупой марионетки. Так беспощадно еще никогда не предавалось язвительному осмеянию всемогущее пустотелое мундира.

Нет предела и тщеславию светской дамы. Всю площадку занимает монументальный, гигантский шкаф. Жена всемогущего тирана уездного городка обитает в

этом платяном шкафу; шкаф ее почти целиком проглатывает, когда она занимается своими платьями. В этом шкафу витают образы ее мечтаний: прячущиеся любовники, расфранченные офицеры, поющие серенады. Восторженная мечта задающей тон провинциальной дамы, питающей свою фантазию бульварными романами. Эта сцена незабываема в исполнении великой актрисы Зинаиды Райх.

Великолепные постановки Рейнхардта, Станиславского, Таирова, Грановского принадлежат к моим драгоценнейшим художественным впечатлениям. Но я искренне благодарен Мейерхольду за обогащение с помощью его «Ревизора». К этому спектаклю, каким бы он спорным ни казался, будут возвращаться снова и снова. Он заронил гораздо больше импульсов, чем согласились бы признать те, кто его не принял.

«Рычи, Китай!» С. Третьякова ¹⁴¹

12

Франц Сервес ¹⁴². Всё дрессура

Berliner Lokal-Anzeiger, 5. April 1930

Мейерхольд — советский чиновник и как таковой обязан вести большевистскую пропаганду. Кажется, это удастся ему без особого труда. Из данной функции он даже вывел собственную эстетическую доктрину. Это: борьба с индивидуализмом, с выдающейся творческой личностью, воспитание коллективизма и пронизывание игры духом всеобщности. <...>

Художественное выражение этого: ликвидация психологизма. Тем важнее для него механическое начало в любой форме пластической дрессуры. Поэтому Мейерхольду и удастся достичь чего-то лишь с посредственностями и средними дарованиями.

<...> Во вчерашнем спектакле ни одной актерской работы, способной глубоко увлечь. Было, наряду с множеством пустот и карикатур, большое число эпизодов, идеально выдержанных в единой интонации и способных захватить своими большей частью пролетарскими характерными масками. В разработке масок Мейерхольд, как Таиров и Грановский, иногда добивается блестящих успехов. Это вообще преимущество современного русского театра. <...> Правда, превосходно разработанная маска почти всегда влечет за собой известную неподвижность выражения — но здесь все это носит программный характер.

Итак, о пьесе. Это чистой воды советский продукт, сравнимый с «Броненосцем „Потемкиным“». <...>

Китай — это, конечно, шайка кули-пролетариев. Цель этой шайки — конечно, большевизация публики. Так думает господин Третьяков, так же думает и господин Мейерхольд, «России питомец». Так думает прежде всего республика Советов. И эти китайские кули должны показать зажигательный пример европейским пролетариям — прежде всего немцам. С этой целью Мейерхольда и посылают на Запад. Его русские заказчики плевали на его искусство. Он нужен им для исполнения политической

миссии. Я думаю, он вернется домой изрядно обруганным. Как может наша публика попасться ему на крючок? Конечно, наши самые красненькие среди красных сделали бы это с удовольствием. Но кто им за это заплатит? И потом: что им делать с русским языком, от которого у них устают уши, поскольку они его не понимают?

13

Юлиус Кнопф. Второй провал Мейерхольда. «Рычи, Китай!» в Театре на Штреземаннштрассе

Berliner Börsen-Zeitung,
5. April 1930

Первый гастрольный спектакль был провалом. Мейерхольд пытался обосновать очевидный провал тем, что старая комедия Гоголя «Ревизор» не предлагает подходящей основы для раскрытия его современного постановочного искусства. Его искусство и его ремесло могут раскрыться якобы только в современных пьесах. Понятно то напряжение, с которым ожидали мейерхольдовских режиссерских откровений в пьесе о рычащем Китае <...>

Процедура казни двух кули совершается у всех на виду. И тут уж ради благородной миссии Советов готовы показать все: и виселицу, и крест, и клобук на головах осужденных, и как завязывают веревку на шее. Все это Мейерхольд изображает с мучительной основательностью. В своем супернатурализме, модернизированном мейнингенстве он не упускает ни малейшей подробности вздергивания на виселицу.

Но странно! В зале нет слез, наоборот, зрители не могут сдержать легких смешков <...> Быть может, эта сцена с ее явно антирелигиозной тенденцией в Москве воспринимается трагически. Быть может. Рычит не только Китай, но и большевик. И его рычание означает: таковы попы-лицемеры, эксплуататоры, беспощадные убийцы, дьяволы.

И еще один висельник предстает перед зрителем: на двери капитанской рубки вешается маленький бой. Из бессловесного протеста против бесчеловечности европейцев <...>

Хорошо, что мы в Германии свободны от такого обычая. Ибо — под воздействием мейерхольдовского спектакля — вздергивание на виселицу самого себя стало бы требованием момента.

Еще более бессмысленна, чем в «Ревизоре», эта манера китайской гравюры <...> В спектакле Мейерхольда не чувствуется ни одного душевного движения. Мейерхольд довольствуется постановкой живых картин, чаще всего подобно театру марионеток. Конечно, некоторые картины отличаются живописной прелестью <...> Спектакль увяз во внешних эффектах. Не хватало электрической искры и теплоты. Со сцены веяло академической трезвостью.

И это несмотря на то, что все тридцать актеров на сцене были бесподобны. Каждый индивидуальность. Типажи китайцев отличались ошеломляющей простотой. <...>

Аплодисменты лишь к финалу переросли в овацию. Мейерхольд получил букет огненно-красных цветов.

Герберт Йеринг¹⁴³. Театр на Штреземаннштрассе. «Рычи, Китай!»

Berliner Börsen-Courier, 5. April 1930

Второй спектакль Мейерхольда, или почти вечер его школы. И так, еще более учительный спектакль, еще более важный. Ибо видно, что Мейерхольд и его молодые режиссеры считают достойным применения и нуждающимся в развитии. Политическая пьеса на злобу дня и — стиливой эксперимент. <...>

Пьеса Третьякова для Германии в такой обработке и форме непригодна. Просто потому, что мы в драматургическом отношении продвинулись гораздо дальше. Писателя часто упрекали в зависимости от Мейерхольда. Что за чепуха! Уже в «Грозе над Готландом»¹⁴⁴ Пискатор работал с драматургией по совершенно противоположным принципам. Взять, к примеру, его кинорезки сцен китайской революции. Мейерхольд слабее там, где Пискатор сильнее: в доведении сцен до апогея, в яростном увлекающем порыве, стало быть, в динамическом отношении. Все «драматическое» в смысле заострения эффекта, все «непосредственное» — жалкий пафос. Все европейцы с точки зрения изображения на грани комизма. <...>

Вопрос вот в чем: неужели эти приемы прямого, непосредственного изображения настолько исчерпали себя, что они даже в идеологически заряженной стране, в среде разбуженного колоссальной революцией, разметанного по разным лагерям, преобразованного народа утратили свою действенность? И эти приемы срываются либо в голую риторику, либо в стиль, которым у нас пользовалась экспрессионистская драма с ее устаревшим лозунгом «О, человек!»¹⁴⁵? Неужели сила риторики в политической действительности России настолько истощена, что театр стремится любой ценой уйти от нее? Неужели в московском театре, у которого должен быть гораздо больший зал, чем в театре Барновского, огромная масса зрителей реагирует на каждое слово, на каждый намек? Или налицо осознанный художественный акт, жесткая формальная воля, воля к «замораживанию» (говоря словами Стравинского)?

Следует провести различие между остатками экспрессионизма, жаждущего движения, взрыва, предельной остроты выражения (это заметно еще в отдельных сценах «Ревизора») и разившейся, быть может, из него или рядом с ним, но по цели своей противоположной формой (как ее представляют сцены с кули в «Рычи, Китай!»). Это сам экспрессионизм харкает кровью на канонерке, когда женщины кружатся змеистыми линиями, когда оборачиваются офицеры и даже китайский студент движется, как марионетка из какой-нибудь немецкой экзотической драмы. Форма заявляет о себе, когда кули сидят в порту, когда они работают, узнают новости, готовятся к свершению революции. Эти сцены с их маскообразной застылостью, невероятным покоем принадлежат к самым исключительным сценам, которые я когда-либо видел в театре. Как ходят эти китайцы, как они говорят — все скомпоновано, все непохоже друг на друга, все слито воедино. Старик, юноша, старуха, потом китайский мальчик на канонерке — крики и мольбы, шепот и взрыв, смиренно, холодно, леденяще, угрожающе. Возбуждение через тишину. Движение через покой. Жеребьевка двух осужденных на казнь, сцена повешения; в этом накаляющемся где-то под землей гуле, в этом нарастающем бунте спокойствие пекаря за работой — невероятные моменты, вершины театра.

Здесь вырисовывается стиль, способный развиваться, холодный, несентиментальный тип театра. Почти «монтаж аттракционов» * (как, например, из лихорадочной композиции «Ревизора» вырастает превосходная сцена взятки ревизору как насмешливо-ироническое руководство по даче взяток). Давайте же попытаемся понять, что мы можем применить у себя из мейерхольдовских спектаклей, а что кажется нам отжившим и устаревшим. Посмотрим на ГосТИМ сквозь призму развития театра вообще. Проведем различие между Мейерхольдом, Таировым и Грановским. Таиров, заимствовавший стиль и точку зрения, еще не перешедший от стилизации к форме, явил, тем не менее, в «Жирофле-Жирофля» стилевой эксперимент самого живого свойства и филигранной точности. Грановский, обожаемый теми, кто отрицает Мейерхольда, хотя сам он работал по тем самым принципам, оказался, однако, настолько умен, чтобы применить эти принципы на этнографическом материале, на отвлеченных сказочных темах. Грановский повернул сейчас в сторону действенного, хотя и лишённого формы всемирного театра (возьмите его «Сержанта Гришу»¹⁴⁶). А посередине или в начале стоит великий инициатор Мейерхольд, в духовном отношении самый сильный, самый значимый, но в отдельных своих постановках не столь совершенный, увлеченный экспериментаторством, оказавшийся в кризисе. Но кризис ли это на самом деле? <...>

15

Пауль Фехтер¹⁴⁷. «Рычи, Китай!» Третьякова

Deutsche Allgemeine Zeitung, 5. April 1930

«Историей в девяти картинах» называет С. Третьяков свою китайскую трагедию, которую Мейерхольд показал в качестве второго гастрольного спектакля в Театре Барновского. Пьеса все-таки больше, чем простая история, это законченная тенденциозная драма, которая ясно дает ощутить поворот, совершившийся в России за эти годы. Россия больше не принадлежит Европе — отныне она принадлежит Азии. «Рычи, Китай!» — это крик против Европы. Коммунизм проглотил заодно и расовый инстинкт <... >

Все, что ясно даже без знания русского языка, плоско и примитивно <...> : китайцы — люди, европейцы — буржуа. У желтых — лица, у белых — рожи. К тому же цвета костюмов строго разделены по партийному принципу: европейцы примитивны до безвкусицы, азиаты со всей бедностью и разобщенностью поданы в высшей степени живописно, в красочных нарядах. Лица напоминают отчасти китайские гравюры; толстый полицейский похож на искаженную маску, европейцы тоже изображены на основе тех же дешевых гравюр и азиатских представлений.

Спектакль очень прост и скуп. <...> Гвоздь представления: промежуточная линия между двумя мирами — настоящая вода. По ней очень натурально скользят лодки китайцев. Поэтому ужасно разочарование, что тонущий англичанин не целиком исчезает под водой. <...>

* Буквально — «театр чередующихся номеров».

Видишь то же, что и в «Ревизоре» — смесь стиля и натурализма. Правда, не так красочно и пластично, по существу даже бедно и мелко — однако чисто и аккуратно. Везде следы долгого-долгого труда, как в целом, так и в деталях, однако чувствуется отмирание живого, возникающее из этой избыточности. Нет ни единого момента захватывающей увлеченности в этой игре; вначале с холодным интересом, затем с глубокой скукой констатируешь то, что делается на сцене. Отличные отдельные детали: типы кули обрисованы точно и четко. Целое же остается мертвым, даже никаких громышающих механизмов нет. Таким театром не завлечешь в Советский Союз ни одной паршивой собаки. Мертвечина принципиального коллективизма (а это что-то совсем другое, нежели живой естественный союз индивидуумов, остающихся в этом союзе личностями, только соединенными некими узами), доводит себя здесь до абсурда.

Это ясно чувствовалось по аплодисментам. Они были вежливыми и дружескими, будучи отнесенными к гостям, а не к результату их достижений. Чуда не было: не было живых деталей и живой массы на сцене тоже. Демонстрировалась абстракция — но это уже не для театра. <...>

Мейерхольдовский спектакль подтверждает впечатление, возникшее уже в «Ревизоре»: добротная натуралистическая традиция Станиславского, сдерживающая здесь темп, смешана с целым рядом других стилевых тенденций. Тут утонченность, там длинноты — а в конце аплодисменты доброжелательной публики.

16

Курт Пинтус¹⁴⁸. «Рычи, Китай!». Мейерхольд в Театре на Штреземаннштрассе

Berliner Tageblatt, 5. April 1930

<...> Перед нами не трагедия индивидуума, а трагедия народа: китайского портового пролетариата.

Как печальная идиллия представлен тяжкий труд кули. Китай, стонущий от жестокости европейцев-эксплуататоров. Простой репортажный случай: в споре из-за платы китаец-владелец джонки толкает за борт английского коммерсанта, тот погибает, капитан английской канонерки требует в отместку повесить двух кули. Их казнят тут же на глазах европейцев на сцене и в зале.

Финал спектакля носит пропагандистский характер: суеверный китайский священник изгоняет заклинаниями злых духов; именно в него попадает пуля белого офицера; студент призывает к революции во имя свободного Китая. <...> Эти события (одно на тысячу) становятся для Мейерхольда поводом для длинных и любовно выстроенных сценических картин, богатых на выдумку и вставные номера.

<...> Понятно, что требования советской литературы и сценического искусства таковы, что европейцы, будь то офицеры на корабле, будь то коммерсанты, будь то женщины, должны изображаться негодьями и идиотами. Это снижает воздействие спектакля, в котором главное — агитация в пользу России. <...>

Сцены на борту для нас менее всего привлекательны. <...> Мы не понимаем, почему китаец-бой шмыгает туда-сюда в манере старинных опер, прежде чем повеситься

из чувства протеста. Эти сцены не трогают и оставляют нас холодными благодаря их холодной концентрации.

Иначе обстоит дело со сценами кули в гавани. Режиссура Мейерхольда более всего сосредоточивается на изображении страждущих пролетариев. Но Мейерхольд, как и в «Ревизоре», столь основательный художник, что наши глаза едва выносят столь тщательную разработку изображения. Кино заострило наш взгляд. В фильме эту рабочую толчею и точные детали можно было бы изобразить с помощью пары панорамных съемок и ближних наездов, так что произвести должный эффект, показав пеструю жизнь гавани силами дюжины характерных актеров на узкой сценической площадке, сегодня невозможно. <...>

Актеры будто в скоростной киносъемке переходят от стиля к стилю, каждый в отдельности чудесен, трогателен в некоторых почти детских жестах и уводящей в мир грез игре <...>.

Но детальная реалистическая живопись и стилизованное групповое движение почти никогда не сливаются в единство. Слишком медленно поданные детали, слишком ясная конструкция тормозят развитие действия, мешают нарастанию увлеченности зрителя, не знающего русского языка. Цель спектакля — побудить к внешнему или, по меньшей мере, к внутреннему бунту. Ритм и темп игры не способствуют этому эффекту.

С почтением вспомним о том, что Мейерхольд создал этот стиль перенасыщенности формой, который мы использовали, но уже преодолели ради более простого, стремительного, цельного игрового стиля. Можно было, глядя критическим берлинским глазом, множить упреки, но возражение заканчивается признанием: все-таки как страстно разработали материал Третьякова Мейерхольд, его помощник Федоров и их актеры. Так что в конце громко аплодировали и те, кто испытывал восторг не только из политических соображений.

17

«Рычи, Китай!» Второй спектакль Мейерхольда в Театре на Штресеманнштрассе

Berliner Zeitung am Mittag, 5. April 1930

<...> Вторая половина спектакля раскованней и стремительней. Две-три сцены глубоко по настроению и силе идейного воздействия, которых не доставало в начале, чтобы заставить публику сопереживать и увлечься <...>

Лишь они и делали понятным, почему эта грубоватая, намалеванная толстыми тенденциозными красками пьеска для наивно-грубоватой публики смогла дать повод и материал для сценической интерпретации такому тонкому художнику, как Мейерхольд.

Пьеса Третьякова — агитка чистой воды, с белыми барашками и черными козлятами. Белые барашки — китайские кули, вонючие козлы — белые насильники (англичане, американцы *), зажавшие Китай в когтистых лапах.

Кровавая глава новейшей истории Китая развернулась перед нашими глазами совсем недавно; Китай расположен ближе к Москве, чем к нам, став для мечты о всемир-

* В пьесе Третьякова ни о каких американцах речи нет, рецензент приписал их «для пущей важности».

ной большевистской революции слишком манящей и подающей надежды страной <...>

Во всю свою ширь, угрожающе стоит на воде канонерка, и когда одного из кровопийц-иностранцев, американскую мошку, убивает истерзанный кули, европейская Фемида требует от китайцев расплатиться жизнью *двух* человек.

Вопрос о жертве решается жеребьевкой. Это самая впечатляющая сцена, которую Мейерхольд и его актеры играют вдохновенно и захватывающе. Потрясающая атмосфера тревоги, страха смерти, мрачной покорности судьбе. Развязка — мастерски изображенный процесс нарастания эмоционального напряжения, лишенный какого бы то ни было шутовства.

Здесь изображение достигает своего пика, и режиссеру удается удержать напряжение до конца спектакля. В натуралистической сцене вздергивания бедняги на виселицу нет никакого нарушения ритма, лишь в самом финале достигается новая вершина — когда кули грохочет грозным, отчаянным, ликующим «Пошли вон!».

Командир должен телеграфировать: в Шанхае началась революция. Есть еще один пленительный момент, когда маленький китайский мальчик вешается на двери капитана канонерки, чтобы — согласно китайскому поверью — этот поступок принес несчастье человеку, стоящему за этой дверью.

Большинство эффектов основано на этнографической подлинности сценического материала, гримов-масок, словно заимствованных из древних китайских гримов, песнопений, звучания инструментов.

Есть движения, группы, из которых неожиданно, как часть однородной массы выделяется отдельный образ и становится индивидуальностью.

Изобразительный стиль Мейерхольда колеблется между натуралистической точностью (великолепен пекарь, спокойно, невозмутимо замешивающий свое тесто) и стилизованными позами.

Все, что имеет отношение к порочной Европе, скверно. Этот капитан, этот офицер, эти дамы! День за днем они дуют шампанское, танцуют джаз, в то время как кули надрываются — дьявольские капиталистические душонки! Вот как наивный русский воспринимает западный мир!

В сценах на корабле ни одной достойной актерской работы, вплоть до боя (Бенгис) <...> Исполнитель роли Хлестакова, Мартинсон, дает карикатуру на английского журналиста.

Отдельные актерские работы выбиваются из единого фронта экстраординарного ансамбля китайцев. Сибиряк, Свердлин, Мологин, Козиков. Но, в сущности, здесь — единение сил. Лишь оно дает мощь и покоряет.

У нас Шиллер с «Теллем», Клейст с «Битвой Арминия». Может быть, и Третьяков — поэт, или всего лишь делец. Кое-что нас трогает. Кое-что интересует с музейно-этнографической точки зрения <...>

Пьеска-то тенденциозная. Теперь вдобавок приходит еще и тенденциозный режиссер. Весь упор он делает на то, что иностранцы — мерзкие подонки, а кули — самые благородные и самые лучшие. Как это делается? Роли иностранцев раздают посредственным актерам, а все утонченное искусство, всю актерскую силу концентрируют на угнетенных. На канонерке весело, женщины, вино, песни. Какие натянутые, марионеточные эти актеры, какой провинциальный грим! И что это за полицейский, прислуживающий иностранцам, что за грубая карикатура! Политическая совесть Мейерхольда проявляет тут себя сильнее его совести как художника. <...> Тут возникает великая тень Станиславского, в цвету, а не во мраке. Тут мы чувствуем ретроспективно чистоту и единство, утраченные его бывшим учеником, а впоследствии противником в борьбе за Советы по наказу не знающей милосердия партии. О декорации я даже не хочу говорить. Как тонко работал Станиславский!.. Теперь сцена — всего лишь гавань, убежище в стремительной поездке по Европе. <...>

Творческий порыв, живость, сила мимики чувствуются лишь тогда, когда режиссер принимается за обрисовку типажей кули. <...> Мейерхольд достоин похвалы за это, но только за это. Немецкий зритель, привыкший в Берлине к высочайшим художественным творениям в области режиссуры и исполнения, остался холодным. Лишь в финале раздались аплодисменты.

19

Ка.¹⁵⁰ «Рычи, Китай!» перед пролетариями Мейерхольд в Театре Пискатора

Rote Fahne, 25
April 1930

На этот раз мейерхольдовцы играли не перед буржуазной публикой Театра на Штреземаннштрассе, а перед берлинскими рабочими в пискаторовском Вальнер-театре¹⁵¹. Спектакль имел огромный, и не только художественный, но и революционный успех. Успех благодаря не эстетически ограниченной «системе» Мейерхольда, но успех благодаря пролетарскому вдохновению прошедшей и грядущей китайской революций, мировой и немецкой пролетарской революций будущего <...>

Спрашивается — почему Мейерхольд не актуализировал «Рычи, Китай!» за годы, прошедшие со времени премьеры? Это была бы задача не только для режиссера формы, но и революционно-динамичного режиссера. В современной актуальной постановке о Китае мы не можем избежать темы контрреволюционного переворота правого крыла Гоминдана. И это политическая позиция? Революционный театр должен выдвигать не только художественные, но и политические требования.

Несмотря на это, у рабочего зрителя третьего уже по счету театра Пискатора спектакль имел большой успех <...> Он стал свидетельством прочного революционного контакта. Великолепный с формальной точки зрения спектакль Мейерхольда

внес свою существенную лепту. Революционные события на сцене вылились в финале в исполнение публикой Интернационала. «Вставай, проклятьем возмущенный!» <...> Звучали здравицы в честь всемирной революции и пролетарской родины всех трудящихся мира.

20

Бела Балаж¹⁵². «Рычи, Китай!»

Die Weltbühne, 1930. № 16

Хочется надеяться, что это станет для нас поводом для размышлений. Поставленный режиссером Московского революционного театра Мейерхольдом спектакль «Рычи, Китай!» был встречен в «красном» Берлине весьма прохладно. В то время как та же самая пьеса, поставленная режиссером Франкфуртского театра Фрицем Петером Бухом¹⁵³, имела у публики невероятный успех <...>

Не слишком горячий прием искусства Мейерхольда должен иметь под собой и другие основания. Фриц Бух во Франкфурте задействовал социальную и политическую действительность. Определенным образом смонтированные документы способствовали процессу познания. На экран то и дело проецировались газетные вырезки, распоряжения, статистика об использовании детского труда, о зарплатке, об уровне смертности и дивидендах в английских банках <...>

Канонерка олицетворяла собой обобщающий образ насилия, нацеленного своими оскалившимися пушками прямо в зал. Прямо в зал, так как китайские кули, несшие вахту в оркестровой яме, образовывали с сидящими в зале зрителями единое целое <...>. Такова была постановка Фрица Петера Буха: обжигающая диалектика, страстный интеллектуализм, сценическое воплощение, полное социальных обобщений и политических смыслов. Радио. И контакт с публикой. Западноевропейская игра, лишенная далекой экзотики и таинственной иррациональности.

Совсем иначе у Мейерхольда. Его образы экзотичны. И не только образы китайцев. Этнографические маски здесь лишь для других далеких материй. Материй, находящихся по ту сторону нашего понимания, которые воспринимаются в Европе как странные, даже если они блуждают как призраки в нас самих. Это сфера иррационального. Это не формулируемое словами Мейерхольд изображает путем декоративного ритма движения.

Поэтому из европейцев в пьесе он мало что может выжать. В формальном отношении четко выстроенная игра тащит их за собой как необработанное сырье. «Биомеханический принцип» Мейерхольда в изображении китайцев в совершенстве воплощен лишь в двух типажах. Старик-кули и маленький бой — это чудесные подвижные маски. Но почему как раз эти образы столь полнокровны? Потому, что оба они с самого начала поставлены вне принципа рационализма. Дряхлый старик и ребенок. Каждый их жест полон значения. Но как во сне. Они глубоко трогают нас. Там, где нас трогает музыка. Русские называют это «эмоциональным» и придают этому огромный вес.

Ритм и декоративность надличностны и выполняют связующую функцию. Тем не менее, как раз эта декоративность исключает непосредственный контакт с нашим зрителем и тем самым возможность простейшего воздействия. Ибо мим своими движениями отрывается от общего пространства. Он вписывается в автономный, закрытый орнамент, к которому нет доступа. К миму не приблизиться.

Как подобное неинтеллектуальное (unintellektuell) сценическое искусство могло расцвести именно в Советском Союзе с его просчитанной, разумной плановостью? Что общего может это искусство иметь с духом коммунизма? Попытаюсь ответить на второй вопрос.

Благодаря орнаментальной композиции масса превращается на сцене в единый образ. Она больше не представляет собой аморфный хаос, скучный и мрачный элемент, слепой и безликий. Такой масса представала ранее в буржуазном искусстве. Для революционера же она обладает душой, общей душой, а значит, имеет и образ. <...> Революционная масса, организованная не наподобие солдатского полка или кордебалета, а являющаяся живым организмом, имеет свой массовый жест и свою массовую физиогномику, одушевленную так, как только может быть одушевлено выражение отдельного лица.

Физиогномика революционной массы, частичкой которой является индивидуум, при этом не растворяясь в ней как нечто низменное, — это наделенное душой коллективное существо действительно становится осязаемым в мейерхольдовских массовках. У него на сцене всего семеро актеров, но это — масса. Не по количеству, а по характеру. Точно так же, как крошка хлеба — тоже хлеб. Семеро на сцене воссоздают единый образ, и это не некто один или другой. Это образ массы. Сотня статистов из спектакля Буха во Франкфурте не в состоянии создать подобный жест массы.

Однако и эта масса воспринимается как законченная самодостаточная форма. Убедительная, но не захватывающая. Не втягивающая в дискуссию, которая прорастает со сцены в зрительный зал, как у Пискатора. У Пискатора на Вальнерштрассе игра захватывает, затягивает публику, провоцирует к соучастию. Я не стану развивать эту мысль дальше и переходить к вопросу о сущности искусства. Но театр Пискатора в любом случае революционен. Так нужно делать у нас, чтобы не только Китай мог зарычать.

«Лес» А.Н. Островского

21

О.А. Палич¹⁵⁴. «Лес» Островского

Vossische Zeitung, 10. April 1930

<...> Фабулу, к которой мы равнодушны, Мейерхольд как последовательный аналитик разбирает на элементы, чтобы затем вновь соединить их в измененном порядке и с пантомимическим наполнением.

Поскольку ему наплевать на атмосферу, Мейерхольд изымает лес, лейтмотив Островского. Взамен на левой стороне сцены он ставит деревянный помост, кото-

[664]

рый выглядит как нижняя часть фуникулера, а правая сторона оставлена для других мест действия, маркируемых лишь скупо меняющимся реквизитом. Благодаря этому разделению сцена, переставая быть закрытым пространством, становится открытой на все стороны игровой площадкой для актеров, где не обходятся без качелей и бега по кругу. Только один раз, в финальной сцене, Мейерхольд заполняет площадку искусно скомпонованными группами людей, завершая помолвку праздничной процессией, уходящей по подвесному мосту в неизвестность. Это великолепный эффект, вершина ансамблевого искусства.

Все же преобладает впечатление мозаики, в которой не все части на своем месте. Когда молодая пара во время полного эмоций диалога взбегает по мостику наверх, соотношение души и гимнастики становится произвольным. Тогда задаешь себе вопрос, почему, собственно, Мейерхольд играет меж конструкций, а не меж кулис. Сила этой труппы заключается в нюансах. Огромное удовольствие видеть, как блестящий комик Игорь Ильинский ловит рыбу воображаемой удочкой и бросает ее в старый чайник, или как прекрасная и невероятно выразительная Зинаида Райх сопровождает гневный разговор ритмическими ударами бельевой скалки. Такие находки, которые Мейерхольд сыплет как из рога изобилия, лишаются своей ударной силы в чрезмерно широком и холодном сценическом пространстве. <...>

22

Пауль Виглер¹⁵⁵. «Лес» Островского»

Berliner Zeitung am Mittag, 10. April 1930

На этот раз мейерхольдовская труппа показала себя как самая театральная, а если говорить словами пропагандистов Таирова — как самая раскрепощенная. Ибо его комик совершенно раскованны. Комическая старуха и бродяга на ночном свидании при луне, колоратурное пение, на которое отзываются все собаки в округе, — это пестрый деревенский фарс, наполненный персонажами, то ли старыми пугалами, то ли бородачами, гротескно-детскими, будто деревянные фигурки, которые всю размахивают длинными разбойничьими пистолетами, ужасно орут, изображают надвигающуюся грозу ударами мальчика-турчонка в гонг и громыханием железного листа, юноша в парике ядовито-зеленого цвета, жених похотливой матроны, хозяйки имения, завязывает рот салфеткой гостю, которого стошнило, и волочит его за собой. <...> А между тем пара влюбленных объясняется на качелях, она, блондинка с янтарными волосами, грациозно парит, все время смеясь, он же, пружинисто отталкиваясь своими казацкими сапогами, раскачивает качели все выше и выше. Меланхолическая любовная сцена сопровождается игрой на гармонии. <...>

Мы видели здесь на гастролях студии Художественного театра, руководимой Вахтанговым, другого Островского, такого же сочного по колориту, как и «Село Степанчиково» Достоевского (наследие Станиславского). Мейерхольд подает типажи Островского столь же впечатляюще, с гротескным реализмом: помещица, другие жен-

ские персонажи, поп, «фигуранты» в униформе. Он убирает кулисы прочь и открывает путь фантазии. <...> На освещенной или полусвещенной сцене, где из настоящей голубятни взмывают ввысь живые голуби, а холопы и холопки носят туда-сюда пару скупых передвижных декораций, выстроено что-то наподобие подвесной канатной или горной железной дороги, «русской горки», дощатого моста-улицы у реки, где располагаются на отдых комедианты и где комик Аркадий, трепеща всем телом, тащит из воды такую же трепыхающуюся рыбу. <...>

Мейерхольд предлагает Мухину–Несчастливцеву пародировать Дон Кихота и Гамлета, но этот актер-декламатор не обладает тембром пародиста. Тем великолепней Аркадий, или Аркашка, в исполнении Ильинского, Санчо Панса и злой, мелькающий повсюду шут, вор и грубиян, Шлюк и Яу¹⁵⁶ одновременно, с его комической физиономией нищего, неисчерпаемый в своих клоунских шутках. Аксюша — Зинаида Райх слегка печальна и все же лирически нежна.

Публика, и не только русские, преодолев пару монотонных сцен, постепенно приходит в состояние экстатического восторга.

23

Альфред Керр. Островский. «Лес». Мейерхольд.

Театр на Штреземаннштрассе

Berliner Tageblatt, 10. April 1930

1

Очень симпатично. Но исключительно реакционно. Очень смешно. Но насквозь огрубленно. Очень пестро. Но исключительно чуждо современности.

Короче: опять систематическое возвращение к дурашливому стилю балагана (с некоторыми различиями).

Если кто-то говорит: «Я сознательно дурачусь» — так ведь он потому и дурашлив! Вопрос ведь не в системе «быть дурашливым». А в системе не быть им... дорогие мои (если вы еще живы).

2

В этом и сказывается различие между Станиславским и Мейерхольдом (не говоря о в десять раз превосходящей художественной силе Станиславского). Путь от Станиславского к Мейерхольду остается путем от сегодняшнего дня ко вчерашнему. А не наоборот.

С исторической точки зрения Мейерхольд — это тормоз. Возврат к старине. Тормоз на подъеме.

Последователь бесплодной, насквозь ретроградной, рано зачахнувшей моды. При этом не самый сильный ее мастер.

3

Настоящего новатора я расцениваю следующим образом. Первое: он не задается вопросом, является ли он новатором. Его интересует, ради чего он становится [666]

новатором. Второе: недостаточно быть просто новатором. Нужно быть сильнее, чем подражатели.

Другими словами: настоящий новатор должен быть не первым, но первейшим.

4

Мейерхольд был зачинателем... Чего? Вылазки в раннюю фазу. Будучи первым. В самом ли деле он первейший?..

Грановский (дающий, правда, иногда осечку, но в рассматриваемом нами случае — совершенно очевидно всей своей задницей повернувшийся к замшелому искусству прыгающих кукол)... Грановский в «Ночи на старом рынке»¹⁵⁷ — гораздо более сильный Мейерхольд, Мейерхольд в квадрате. Грановский стоит на почве фантастики (где мертвые восстают из гроба). В то время как мейерхольдовские шутки в «Ревизоре» живут русской каждодневной жизнью, где все помещено в сказочную атмосферу... Бессмыслица с прыжками.

В благодатном «Лесе» Островского он застывает между грубой буффонадой и настроением, но в искусстве настроения он так же уступает Станиславскому, как и «Старому рынку» — в подпрыгивании.

5

О бессмысленном мельтешении («раскрепощенный театр» — а кто-то мог бы придумать еще и замедленный театр), о давно нами пройденных и забытых гимнастических прыжках давно уже не кукарекает ни один петух, даже нули от искусства, которые спросонья грубый кукольный стиль приняли за новый и истинный. Конец.

6

Это был стиль скака. Другую половину ядра, т. н. настроение, Мейерхольд позаимствовал у Станиславского — но так никогда с ним и не сравнялся.

Настроение в сценах с китайцами в прошлом спектакле: это же чистейшее подражание Станиславскому.

В «Ревизоре» то же самое: сцена у рояля (наполовину юмор, наполовину настроение) — чистейшее подражание Станиславскому...

В смысле настроения в «Лесе» Островского один китч, такой бездушный, жалкий, грубый, как будто все это сделано третьим помрежем того самого Станиславского.

7

При этом кое-что было сделано очень миленько — внутри затхлого, извлеченного из прадедушкиного сундука направления.

<...> Видишь (в Островском, поставленном Мейерхольдом) лакированные деревянные создания, которые ходят по подмосткам будто на ходулях, чванятся, бегают, размахивают руками, скачут, пинают друг друга, взбираются на лестницы, все без исключения Щелкунчики. Короче: современный театр, не так ли?

8

Лакированные деревянные куклы — так хороши у Титца¹⁵⁸, так провальны в театре. При этом (само собой разумеется) — открытая, без занавеса сцена. Рабочие сцены на виду у всех перетаскивают — да кому я это рассказываю? — намеки на меплировку <...>

9

Два ядра мейерхольдовского Островского — первое: балаган, второе: настроение. Первое — бесосновательное, второе — далекое от искусства.

Правда, между ними — приятные, ближе к концу даже роскошные фарсовые сцены. С бурлескными фрагментами. Темпераментно. Великолепно.

(Мейерхольд, вообще-то, неплохой режиссер. А вообще-то, средний.)

Инициатор путешествия в прошлое, но и в этой инициативе обогнанный. С комическими претензиями на современность. Движение назад, назад, Всеволодион.

10

Прелестный актер Ильинский: актер для Скала ¹⁵⁹ (рядом с Каровым ¹⁶⁰, но слабее Грока ¹⁶¹). Зинаида Райх. Затем красивенькие лакированные куклы. Просто чудесен гармонист: Макаров.

Привет Макарову.

11

...История театра есть театр. Рассмотрение комедии — комедия. И то, и другое — источник развлечения, источник освежения.

Можно быть критиком относительности.

24

Франц Сервес. Большевицкий цирк. Мейерхольд ставит Островского.

Театр на Штрэземаннштрассе

Berliner Lokal-Anzeiger, 10. April 1930

<...> Попав под шестеренки Мейерхольда, пьеса Островского рассыпалась на куски. Мало того, что она вместо пяти актов разделена на восемнадцать эпизодов ¹⁶², она еще лишилась и души, будучи совершенно деформированной большевистски-пропагандистскими принципами. То, что делает этот дьявол Мейер * с классикой, граничит с осквернением литературы. Ни один немецкий режиссер, многие из которых позволяют себе быть достаточно непочтительными, до сих пор не отважился так бесцеремонно, так самовольно и кощунственно обойтись с известным и высоко ценимым произведением. Это, в конце концов, дело русских. Но перед лицом немецкой публики, отпущенной на волю со всем ее цинизмом, мы должны дать ему наш личный отпор.

Русским большевикам, быть может, и приятно, когда с ухмылкой нападают на старый «царский режим», поносят его крайне недостойным образом. Но в Берлине много русских, строгих в вопросах религии — их например, оскорбляет, когда бьют поклоны и крестятся при отсутствии иконы. Если во время комически обрисованной свадьбы творится сплошной ужас, один за другим летят в воздух стулья, кого-то рвет на сцене, а карикатурно одетый священник бросается в пьяный пляс перед партером, тогда мы спрашиваем себя, должны ли мы позволять подобные вещи иностранным гастролерам.

С грубостями тенденциозного толка соседствуют и формалистические преувеличения и карикатуры, восхваляемые как «новые пути в искусстве», но чаще всего яв-

* Игра слов: Meyer-Unhold (Мейер-дьявол).

ляющиеся глухой провинцией. Грубым клоунским штучкам и циркачеству на качелях отдается предпочтение как возбуждающе-увеселительным приемам. Ясно и человечно обрисованные персонажи драматурга «стилизваны» под карикатурных марионеток, лишенных какого бы то ни было естественного чувства. Маленьким лучом света оказался любовный дуэт одаренной Зинаиды Райх и хорошо сложенного Боголюбова.

Русская музыка тоже стала предметом насмешки, как и все другое, что раньше было достойно уважения.

Итак, «Лес».

Вместо пяти актов бедного старого Островского — 18 картин, представленных Мейерхольдом в духе клоунады и большевистски заостренно. В целом фантастический кавардак, перемежаемый цирковыми и сентиментальными номерами. В финале вульгарное и животное вызвало бурные аплодисменты у публики известного рода.

25

Герберт Йеринг. Мейерхольд на Штраземаннштрассе: «Лес»

Berliner Börsen-Courier, 10. April 1930

Начало удручающе. Зал все еще наполовину пуст. Берлин: либо гастроль — сенсация, и все катится дальше, или провал, и интереса нет ни у кого. <...>

Но постепенно партер заполняется, постепенно на этом обдуманно назначенном спектакле публика открывает для себя: Островский, русская классика. <...> Пьеса, место которой где-то между Коцебу¹⁶³ и романтиками и которая вряд ли может возбудить к себе интерес.

Мейерхольд решает эту пьесу. Он де-драматизирует ее. Это самое интересное в спектакле. Мейерхольд изымает из действия двух странствующих актеров, сентиментального неудачника и веселого счастливого, дает им прелюдию, рамку как персонажам интермедий — трагику, комику, делает их типичными и постепенно позволяет им вмешиваться в действие как каноническим фигурам комедии дель арте. В действие? Нет, в картины эпических состояний. <...>

Эпизация театра. Оторвавшийся от земли театр гэггов. Всякий переход действия, всякая смена событий уничтожены. Изложение, демонстрация. Плакатированные названия сцен¹⁶⁴. Труппа неравноценна, о некоторых исполнителях и говорить не стоит. Но в другой драматургической композиции актеры сразу же начинали ориентироваться примерно так, как в симультанных декорациях «Рычи, Китай!». Независимо от этого стилиа существует Зинаида Райх, жена Мейерхольда, тихая, простая, почти лирическая героиня — томительная возлюбленная, очаровательно балансирующая между чувственностью и иронией. В этом же стиле работает комик Игорь Ильинский, клоун, Арлекин, очень свободный и в то же время точный, маленький чертик, напоминающий Палленберга, но не такой пронизательный, не такой естественный, не такой гениальный (зато более точный).

Как же обыгрывает Мейерхольд эти эпические таблички с надписями?.. Он остается между заостренным динамическим экспрессионизмом и жестким стилем маски. В долголетней изоляции — вот в чем его сила и его готовность к риску. Сила, ибо он работает уединенно, без всяких грандиозных приемов, спокойней, постоянной, систе-

матичней, не следуя рабски сезонной смене моды. Опасность в том, что эта изоляция имела следствием канонизацию, оцепенение стиля. <...>

Мы можем его театру с табличками противопоставить кое-что собственное. «Саперы в Ингольштадте»¹⁶⁵, «Эдуард II» в Мюнхене¹⁶⁶, «Что тот человек, что этот»¹⁶⁷ исполняются в подобном эпическом стиле. В наших спектаклях нет стилизации, мы на пути к форме. В решении пространства мы свободнее и самостоятельнее. Каспар Неер¹⁶⁸ с его разорванным пространством пошел гораздо дальше, чем Мейерхольд с его установками для лазания. Но соприкосновение этих фигур налицо. <...>

Мейерхольд не имеет ничего общего с Пискактором. Напротив: он деполитизирует в игровой форме даже «Ревизора», строит «Лес» по формальным принципам. Мейерхольдовский театр — формалистический театр («ein artistisches Theater»). Он соотносится со Станиславским так, как Рейнхардт соотносится с Брамом¹⁶⁹. Мейерхольд опоздал в Берлин. Но его театр не отделить от европейского театра. Это героическое режиссерское достижение, можно сказать, аристократическое. В сущности, лишенное связи с массой. В этом трагизм Мейерхольда, в особенности — в России.

26

Штефан Фингал¹⁷⁰. «Лес». Мейерхольдовская премьера в Театре на Штреземаннштрассе

Neue Berliner Zeitung. Das 12-Uhr- Blatt, 10. April 1930

<...> После этого спектакля проблема успеха Мейерхольда, кажется, решена. Он дает ясное, просто сформулированное зрелище с помощью приемов сказки. Он рассчитывает на простую публику и возвращает ей ее же товар в изысканной упаковке. <...>

Актеры сплошь восхитительны и учтивы. Они кружатся в циклоне этого темпа, качаются, шатаются, шествуют, танцуют, парят, скользят, поют, орут благим матом. Игорь Ильинский — это Чаплин плюс Палленберг, поделенные на Джорджа Александра¹⁷¹. Он ошеломительный комик, надувает щеки, подмигивает, двигает носом и ушами, цирковой клоун и веселый философ. Мухин, трагик, гротескно порхающий призрак, Твердынская — комическая старуха, рекламный цирк из Москвы, твердая, суховатая в ее преувеличении реальности как в маске и жесте, так и в мимической линии. И все танцуют как на канате под флейту мифического пана Мейерхольда танец древнего арлекина, который кажется бессмертным.

Только Зинаиде Райх позволяется свобода и дистанция от стиля Нестроя¹⁷². Она наполняет все чистотой, не перегружая игру излишними проблемами, ее игра — одно волшебное художественное совершенство.

27

Курт Пинтус. Гастроли Мейерхольда: «Лес». Театр на Штреземаннштрассе

Berliner Tageblatt, 10. April 1930

<...> Типаж романтически-благородного Дон Кихота, Несчастливцев отличается многословным, патетическим активизмом, комик с эксцентричными клоунскими
[670]

нападками на мещанство, которое, согласно советской традиции, следует разоблачать и карать. Главная героиня Островского, жестокосердая и чувственная стареющая помещица, превращается в шаблонную второстепенную фигуру, а второстепенный персонаж, актер-комик, слуга, становится центральной и самой эффектной фигурой спектакля. <...>

В намерения Мейерхольда вовсе не входило показать тщательно разработанную пьесу — персонажи и мотивы старой комедии, произвольно смонтированные, становятся для него поводом для демонстрации его искусств. Я сознательно говорю: искусств, ибо не актерское искусство в европейском смысле слова, не диалоги и движение, внутренние события превращаются в видимые и слышимые образы, наоборот, здесь театр снова и снова сознательно становится примитивным народным балаганом, который когда-то представляли в наскоро смонтированных подмостках в залах и на рыночных площадях, своего рода цирковой опереттой, составленной из акробатики, потех и клоунады. Все это, конечно, вдохновлено мейерхольдовской силой выдумки и энергией, грандиозной и действенной в своем остроумии.

Можно сказать: грани выразительности проявляются здесь не в дифференцированности актерского искусства, а в разнообразии акробатики, гимнастических и технических трюков. <...> Главная сцена молодой пары, происходящая вечером в лесу, разыгрывается при ярком освещении на «гигантских шагах», с удивительно сбалансированным пареньем и качаньем актеров, превращающим динамику речей в акробатические движения. <...> Все делается с достойной удивления точностью... однако для наших глаз, ушей и нервов слишком медленно и слишком длинно.

То, что делает Игорь Ильинский, комик труппы и данного спектакля, с его эксцентрическими шутками, марионеточной мимикой и прежде всего с волшебной пластической ловкостью, не имеет аналогий в актерском театре, разве что в варьете, у Грока и Фрателлини. <...>

Единственный подлинный актерский успех выпадает на долю Зинаиды Райх, которая не только отлично выглядит, но и отлично играет, с просветленным лицом. Странно, что именно жена Мейерхольда наиболее полно следует стилю Станиславского, с которым борется ее муж. Все остальные образы остаются марионетками в стиле русского кабаре с гиперболизированной мимикой и потешными, слишком яркими жестами. <...>

Понятно, что для новой пролетарской публики означает этот мейерхольдовский тип игры: народный театр, всем понятное, доступное и доходчивое народное искусство. Критикам этого стиля стоит напомнить, что десять лет назад освобожденный, эксцентрически-акробатический театр Мейерхольда уберег европейский реалистический и музейно-стилизированный театр от окостенения. Но мы, усвоив обретенное прежде, пошли дальше этой сильной и свободной пластической техники и техники «пространственной» сцены, в то время как Мейерхольд застрял на ней и отстал от общего развития театра, которому он когда-то дал сильный толчок.

Этот спектакль наиболее ярко демонстрирует, к чему стремится Мейерхольд в области пластической динамики, народности, художественного примитивизма, в

жестоким осмеянии мещанства. Поэтому этот спектакль был гораздо более убедительным и зажигательным, чем оба предыдущих. <...>

28

Бруно Эрих Вернер¹⁷³. Островский: «Лес».

Театр на Штреземаннштрассе

Deutsche Allgemeine Zeitung, 10. April 1930

После третьего спектакля Московского Государственного Театра имени Мейерхольда много нового в принципе добавить нельзя. Кроме, может быть, того, что при всем почтении перед творческой волей публика прощалась еще более устало, чем после второй постановки. Ведь тогда «Рычи, Китай!» Третьякова всё же предоставил возможность начертать гротесковым шрифтом чрезмерно выявленную тенденциозность и тем самым стерпеть военные сцены благодаря формированию типажей — особая способность этих русских. Однако здесь перед нами была не коллективистская, тенденциозная пьеса, а более старая, буржуазная «комедия личностей» с немногими единичными характерами и более тонкими душевными процессами.

В комедии Островского «Лес» (перевод У. Шольца в издательстве Ладыжникова) изображается жизнь пятерых обитателей поместья. У помещицы, пребывающей в возрасте, который еще можно назвать опасным, есть племянник, чьи деньги она присвоила. Свое нуждающееся в любви сердце она отдает некоему молокососу, которого изначально хотела женить на своей бедной племяннице. После десятилетнего отсутствия домой возвращается племянник (герой комедии). Он — полунищий актер по прозвищу Несчастливцев, бескорыстный, великодушный, в своем роде Дон Кихот. Есть и Санчо Панса, маленький, жадный к наслаждениям, по прозвищу Счастливцев. Несчастливцев помогает тетке выйти из различных затруднений, особенно когда ее надувают при продаже леса. Он даже берет с нее деньги. Однако жертвует их бедным влюбленным и покидает, наконец, поместье со своим Санчо Пансой таким же нищим, каким и приехал.

Комедия несколько неравномерна в своих частях, порой затянутых, но с милым донкихотством, крупными характерами и обильным, приятным юмором. Это не бог весть что, но при соответствующей постановке публику можно больше, чем просто развлечь.

Что же из этого делает Мейерхольд? Как всегда, он использует драматурга как повод для изображения того, что он подразумевает под «биомеханикой», а именно трескучий, прыгающий, скачущий театр, который вроде бы борется с натурализмом, но при всем примитивизме кулис так близок мейнингенцам, как лишь немногие современные театры. Везде, где появляется воля к реализму, ему удаются живые отдельные ходы, хотя дух целого теряется. Изменения оригинала в намерении создать условный театр («Stilbühne») порождают бескровные скетчи из театра варьете, чья незамысловатость вызывает изрядную скуку.

Характерно следующее: у Островского есть сцена, где двое влюблённых встречаются в лесу, а на дерево сажают мальчика, чтобы тот предупредил о прибытии отца любовника.

У Мейерхольда это выглядит так: на сцене с её бесцветными и скудными передвижными декорациями возвышаются высокие «гигантские шаги», сей знакомый нам по урокам физкультуры гимнастический снаряд. На качелях-петлях сидит любовная пара и летает по кругу высоко в воздухе, обмениваясь при этом репликами, на удовольствие посетителей Берлинер Скала. Наверху на длинном мосту стоит тот маленький мальчик (здесь это турчонок) и, когда приходит отец, стреляет в воздух из пехотного ружья, так что пороховой дым уносится в зрительный зал.

Да, здесь надо погреметь (в первом акте совершенно неожиданно стреляют в голубятню с живыми голубями), здесь выполняют гимнастические упражнения, дерутся, показывают фокусы, гогочут, пьянствуют, блюют — и все из пристрастия к физкультуре, драке, спору и т. д., без малейшей необходимости в этом. Зрелище это способно произвести впечатление разве что на очень наивную и непритязательную публику. Допустим, что эта наивность более симпатична, чем нагримированная наивность некоторых американских пьес. Но она так же бездуховна и пошла.

Чтобы ставить грубовато-простонародные спектакли, к чему стремится этот режиссер, надо иметь самому по меньшей мере простую, нерефлексивную, грубоватую, наивную природу, которой изначально не была дана никакая другая форма изображения и которая не была развита в результате длительного интеллектуального труда.

Как, однако, обстоит дело с господином Мейерхольдом? Даже если Мейерхольд верит в результат сего интеллектуального процесса, почему же он берёт пьесы, подобные этой, пьесы с проблемами, душевными амбициями, драматическим тщеславием, пьесы, чьё воздействие таким образом во всех отношениях должно остаться противозаконным?

Пять актов полностью перемальваются в восемнадцати картинах. В расчет принимаются даже социальные потребности, что вовсе не просто при такой пьесе. Это достигается за счет сгущения красок, а однажды при помощи абсолютно за волосы притянутого названия сцены, проецирующегося на одну из стен: «Девочка с улицы и светская дама». Тонкие интонации становятся громохочущими, едва слышные пропадают впустую. Частные мотивы растягиваются до целых лирических сцен. Этот лиризм и музыка чрезвычайно задерживают драматический ход событий, т.к. они не развивают действие, а только раскрашивают идиллию, служат противовесом шумной возне.

Превращение любого душевного события в пластическое движение (т.н. «биомеханика») исключает любые, но прежде всего душевные движения. Это театр вчерашнего дня. Что будет с бедными русскими, если однажды подобный интеллектуальный фанатизм превратится в свою противоположность? Тогда сцена заполнится гипсовыми скульптурами, изнутри которых должны будут вещать неподвижно стоящие актеры.

Положительно надо сказать, что и здесь срабатывает внушающая уважение актерская выучка. В рамках режиссёрской воли все сделано отменно. Особенно выделялись гротесковые типажи, тогда как более серьёзные с их риторикой, мимикой и языком

жестов оставались несколько провинциальным XIX веком. Для актерских достижений, которые всегда носят индивидуальный характер, в этой труппе места нет. Больше всего признания досталось на долю исполнителя роли Счастливецва, этого фарсово-потрепанного практичного оптимиста, выделявшего всяческие веселенькие шутки, к примеру, когда он ловил рыбу или прятал в чемодан еду с барского стола.

Прочие исполнители остаются типажам яркого искусства маски и изящной карикатурной пестроты. Главные роли играли Мухин, Ильинский, Зинаида Райх, Твердынская. Гости удостоились бурных оваций.

29

Вильгельм Вестекер¹⁷⁴. Третий спектакль Мейерхольда.

Народные типажы вопреки «биомеханике»

Berliner Börsen-Zeitung, 11. April 1930

На этот раз Мейерхольд отправил биомеханику — свой коммунистический строевой устав — к лешему. Так открылось, что актеры и в московских городских театрах — настоящие люди, которые смеются и шутят и даже испытывают романтические чувства. В «Лесе» Островского живет чудо наивного народного театра. И Мейерхольд дает ему возможность разлиться свободно и широко.

Механика есть только в неподвижной декорации. Тут ощущаешь сразу всю мощь условности («Illusion»), ложные чудеса жизнеподобия отброшены. Вокруг серая стена, выглядящая как тюремный двор, огромный мост, переброшенный дугой от колосников к рампе, дощатый помост, пара стульев, скупое, бесцветное, серое, неподвижно: гимнастические снаряды. Но потом по мосту проходят актеры, и удивляешься, почему они не выполняют на них упражнения по механической сценической пластике. Нет, они ведут острый диалог, полный задора, одеты в настоящие костюмы и хулиганят на мостике, словно это чудесный луг. И чем больше актеров появляется, тем пестрее становится картина. Они непринужденно снуют в монотонном пространстве сцены: народные типы в натуралистических и кое-где стилизованных или сатирических костюмах и гримах. Народность противоречит биомеханике. Народность всегда связана с вегетацией, даже в пустом сценическом пространстве. Никакой абстрактной программе не под силу ее подкосить. И поскольку приходится жить жизнью народных типажей, актеры дают волю своим страстям, каждый — полнокровный, красочный персонаж. <...>

Мейерхольд и здесь крепко соединяет картины, но у каждого актера есть индивидуальная задача, каждый может внести свой нюанс, свободно двигаться в своей собственной оболочке. Чувствуется строгая дисциплина ансамбля. Но все удивительно эластично и полно индивидуальных находок. <...>

Иллюзия, не отброшенная актерами и их приподнятым до фантастического уровня натурализмом, наивозможно восстановлена в декорации благодаря световым эффектам <...>. Спектакль колеблется между мягкой сентиментальностью и грубым скоморошеством, и при этом не рассыпается благодаря наивности русского актера из народа, который даже в этом театре, пробиваясь через стену биомеханических экспе-

риментов, одаряет нас яркими народными сценами. <...> Постановка достигает своей вершины в финальной картине, в которой веселая компания за столом постепенно становится воплощением страстного сплава народного озорства, неуклюжести и беззащитности. Эта сцена отличается удивительной образностью и наивной силой. <...>

Публика была явно потрясена красочной полнотой актерской палитры спектакля. После последней картины Мейерхольда с актерами вызывали несколько раз. <...>

Социальные типы обрисованы подчеркнуто карикатурно. Немного примитивно, иногда бездумно весело, но не категорично и грубо. Наряду с Зинаидой Райх, наделившей девушку из простонародья внутренней прелестью, выделялся прежде всего Игорь Ильинский в роли одного из комедиантов, Чаплин, превращенный в русский типаж со всей его широтой. К тому же у него крепкие плечи и детское добродушие Паташона.

Спектакль представлен театром, основанным на примитивном народном базисе, театром безо всяких духовных притязаний, но свежим и живым. Благодаря этому спектаклю чувствуешь невысокий уровень духовных запросов современной русской публики. Она предается примитивным, но сильным удовольствиям. Мы чувствуем, как здесь народность разбивает доктрину. <...>

30

Дурус [Кёмени Альфред]. Большой успех третьего спектакля Мейерхольда в Берлине.

Островский, «Лес». Критика помещичьего общества со сцены

Rote Fahne, 11. April 1930

<...> Постановка Мейерхольдом этой пьесы в Берлине имела огромный успех. Впервые мы видели эту пьесу в его же режиссуре в конце 1928 года в Москве. Тогда она воспринималась классической; слишком статичной и приглаженной. Спектаклю не хватало связи с потрясшими мир фактами социалистического строительства. <...>

Совершенно иное воздействие имела мейерхольдовская постановка сатирической комедии Островского «Лес» в столице немецкой капиталистической республики в апреле 1930 года. Первая половина спектакля была все еще игровой, но, приближаясь к развязке, сатира становилась все острее, собственно «игровой момент» исчез, и последняя сцена, в которой помещица празднует собственную помолвку диким обжорством и пьянством, выросла до сценически невероятно действенного выражения агонии разлагающегося общества. Отупевшие офицеры. Попы. Помещики. Высшие чиновники царской России, мужчины и женщины, пьяные в стельку, одуревшие, едва держась на ногах, спотыкаясь о блевотину, шатались по сцене. <...>

Мастерская, блестяще срежиссированная, полная великолепных ударных моментов постановка. Изобретатель театрального конструктивизма, Мейерхольд демонстрирует, как можно достичь большей динамики на сцене, заменив кулисы деревянными сценическими конструкциями. Его актеры могут не только говорить, они не только владеют театральным языком, но и обладают подвижным, атлетически тренированным телом. Они могут не только ходить, но даже летать! Хоп! — качели — и уже

Аксюша и Петр в воздухе, они легки, как пушинки, и, кажется, любая тяжесть им под силу. Великолепная сцена. Так простая деревянная лестничная конструкция становится орудием создания великолепного динамического вихря. Элементом действенного комизма и действенной же поэзии. Это — «биомеханика» на практике. Потрясающие актеры! Игорь Ильинский в роли Счастливецва великолепен, и Аксюша — Зинаида Райх, мужеподобная помещица Твердынская, комично-сладострастная Ремизова, и Мухин, и все остальные — вплоть до исполнителей самых второстепенных ролей — все хороши! *Значение Мейерхольда как новатора театра исключительно.*

31

Гастроли Мейерхольда в Драматическом театре

Montagpost, 30. April 1930

Второй гастрольный спектакль Московского Государственного театра в дюссельдорфском Драматическом театре познакомил нас с комедией Островского «Лес», комедией а ля Шекспир, полной романтической иронии, такой, как ее понимали Шлегель, Тик, Brentano, Grabbe, Айхендорф¹⁷⁵. <...> Самое главное, что Островский дает театру возможность расцвести в своем искусстве, что и происходит. <...>

Здесь непосредственно оживает старинный вечный театр мимов в своей первоначальной форме, создаваемый из радости игры, из бьющей через край человеческой силы воображения. Она не нуждается в иллюзионистских рамках, так как ей ничего не нужно, кроме настоящей артистической иллюзии, актерского искусства, которое не обязательно нуждается в звездах и все же везде приносит удовлетворение. Только эта цель достигается не по наитию, а благодаря режиссерскому искусству Мейерхольда, раскрепощающего актеров и совершающего тем самым художественно-композиторскую работу, абсолютно органичную и при этом импровизационную. Такая свобода и эластичность игры действуют заразительно. Это был вечер актерского искусства, где озорство просто било ключом, даже в лирических сценах сохранялось драматическое напряжение. Вместо прославившегося в Берлине комика Ильинского веселого бродягу Аркашку играл Свердлин, играл любезным и довольным настолько, насколько это было возможно, не нарушая ансамбля. Его вели любовная пара Зинаида Райх (Аксюша) и Боголюбов (Петр) наравне с Твердынской (помещица Гурмыжская).

В этой пленительной и очаровывающей постановке следует еще отметить ряд восхитительных эпизодов — иронически сыгранный эпизод с маленьким турком (Маслацов) или сцену продажи леса.

32

Гастроли Мейерхольда в Драматическом театре. Второй вечер:

«Лес» Островского

Düsseldorfer Zeitung. [около 1 мая] 1930

Вероятно, что эта мейерхольдовская постановка Островского является в смысле актерского искусства его самым эластичным, самым свободным и одновремен-

[676]

но самым собранным спектаклем. Свободным потому, что всё в нем — бурное, насыщенное хорошим настроением ощущение ситуации! Собранным потому, что эта турбулентность подается с восторгающей точностью! Постановка 1924 года — и ничего еще в ней не развалилось! Она выглядит свежо, и с обретенной уверенностью стала еще более само собой разумеющейся!

Характерно: Таиров пришел к своей наиболее русской форме с «Грозой» Островского¹⁷⁶. Мейерхольд же — с «Лесом» того же Островского! Таиров раскрыл на нем свою стилизацию, Мейерхольд — свой самый раскрепощенный, самый наивный игровой театр! Еще двадцать лет назад Станиславский играл русского классика Островского как бытовую драматургию. Сегодня Таиров и Мейерхольд рассматривают его эпически. Это похоже на перемену взгляда, произошедшую в Германии, например, в интерпретации Шекспира. На первом плане действие. Оно разворачивается. Освобождается! Показывается во всей возможности своего развития!

Вот что завораживает в спектакле: он вышел за рамки программных установок первых лет построения нового общества и не стал судорожно-политическим! В нем мало «актуального», революционного Мейерхольда. Он ориентируется на обновление старого русского классика. Но через его точность, через его эластичный стиль проходят все актерские реформы, которые пережил русский послереволюционный театр, а именно в самой свободной и естественной форме. «Рычи, Китай!» развалился. Выигрышны были лишь сцены с кули! «Лес» — это цельное достижение. В нем актерское настроение стало стилем!

В отношении декоративном! В пространственном! И в игровом! Все сводится к одному абсолютному общему знаменателю. Декорации являют собой не бытовую среду, а помост для игровых нюансов. Лестницы, «гигантские шаги», качели! Все монтируется в диалог как игровые акценты!

Может быть, в этой постановке, несмотря на ее конструктивистские рамки, мы будем жалеть об отсутствии Мейерхольда — программного революционера. В свежести и точности этого притчевого упоительного представления он как режиссер представлен как нельзя лучше. Никто уже не думал о программах. Ибо всех заворожил юмор. С ним победили. Было много оваций при открытом занавесе.

33

Людвиг Маркузе¹⁷⁷. Гастроли Мейерхольда. «Лес»
в Драматическом театре

Frankfurter General-Anzeiger, 8. Mai 1930

Одно из самых сильных театральных событий. Волшебство из музыки и юмора: пришедшее из глубин действительности и поднимающееся к парящей, меланхолично-светлой сверхдействительности. Бурные овации! Публика была счастлива: если этот спектакль — мы надеемся! — в пятницу повторится¹⁷⁸, то — мы надеемся! — не будет ни одного свободного места!

1

Пять лет назад Таиров (ученик Мейерхольда) играл во Франкфурте «Грозу» Островского. Написанный в 1871 году¹⁷⁹ «Лес» является, как и все пьесы Островского, скорее описанием обстоятельств, чем насыщенной действием картиной. Происходит немного: продается лес; надувают помещицу; двое комедиантов выманивают у кулака его обманом добытые деньги; девушка-бесприданница получает в конце концов свое приданое и своего Петра, не очень свежая, но богатая помещица — своего придурковатого красавца. Общий фон части России.

Говорят, что Мейерхольд и эту пьесу разъял, втиснул одну сцену в другую. Я не читал пьесы, но у меня такое впечатление: если мейерхольдовская обработка «Леса» извлекает существенное, то его «Ревизор» существенное разрушает. Во всяком случае, в «Лесе» он создал мастерское сценическое произведение. Его принцип выявлять все существенное с предельной интенсивностью, с безоглядной широтой в «Ревизоре» действует зачастую несколько грубовато, зачастую как абстрактный эстетический плакат («Ästhetik-Plakat»); тут он в галерее изысканных сцен превращает все вместе в цветущий театр. Великолепно то, как счастливец Аркашка ловит рыбу, пришивает пуговицу, напевая при этом; великолепно то, как двое крестьян, потерявши тысячу рублей, со злости отдают бродячему актеру свои зипуны, брюки, сапоги; великолепно: как все грубые шутки музыкально включены в мелодию, гармонично передающую стиль и трагизм влюбленных, комизм сгорающих от любви стариков и пронырливость кулака.

Театр Мейерхольда кажется мне театром параллелей (Theater-Parallele): он отыгрывает и те жесты, которые человек хотел бы сделать, но не делает как человек общественный. В «Ревизоре» эти тайные движения часто производят впечатление ненастоящих, так как они зачастую — не обнажение тайного, а изобретательные гротески — и сколь убедительны все решения тут в «Лесе». Влюбленные «парят» от счастья — они садятся на качели и действительно парят в воздухе. Как великолепно переплетены здесь реальность и символ! Событие чувственное не указывает прозрачным намёком на невидимые процессы, а видимое на самом деле оказывается невидимым. Великий мастер Мейерхольд!

2

Уже в «Ревизоре» испытываешь сильное впечатление от игры Зинаиды Райх. Оно еще более усиливается, когда смотришь ее Аксюшу.

Как она пленительно модулирует, какая гибкость голоса (которой мы восхищались и у Ремизовой). Но прежде всего в центре спектакля — Свердлин в роли Аркашки. Комик с мешком, полным трюков. Все эти шутки — готовый товар, блестящий, как новая монета. <...> Достоин восхищения его актерский ум, который в каждом случае придает художественный смысл артистическому достижению. Перечисление всех этих чуждых русских имен для немецкого читателя не представляет никакого смысла, но почти каждый исполнитель заслужил, чтобы контуры его персонажа были обрисованы словами.

Декорации на сцене состояли с левой стороны из смахивающего на лестницу моста, с правой — каждый раз из реквизита данного эпизода. Как часто у нас в [678]

Германии подражающие Мейерхольду доводили до бессмыслицы его сценические конструкции — и как естественно использует конструкции *он сам!* Какие изобразительные возможности извлекает из ритма движения взад и вперед, вверх и вниз. Великий мастер театра Мейерхольд!

34

Д[ибольд Бернхард]¹⁸⁰. Мейерхольд во Франкфурте

Frankfurter Zeitung, 8. Mai 1930

<...> Островского с его комедиями можно было бы расположить где-то между Раймундом¹⁸¹ и Нестроем. У него гораздо более привязанная к национальной почве фантазия, в обрисовке мещанства он гораздо более обстоятелен. <...>

Мейерхольд делает из комедии Островского сказочный живой мир. <...> Быть может, при той живости всего этого живого, которая предстает перед нами, не нужно было ставить в центр экспрессионистски-механические конструкции. <...> Мы видим прежде всего великолепие эпизодов. Они решены совершенно, почти без режиссуры. Можно отказаться от русской сценической доктрины, обнажающей игровой театр в его лишенном иллюзии практическом исполнении, потому что она отрицает любую традицию. Ибо в конце концов это тоже становится традицией. Режиссура Мейерхольда своей действенностью подавляет все теоретическое, которое могло бы им руководить. Что русским всегда удавалось, так это проникновенность, бесконечная нюансировка жестов, индивидуализация маски. Все это доводится Мейерхольдом до высшего совершенства. Если это было программой — оттеснить произнесенное слово жестом, то это ему удалось. Каждый отдельный актер вплетает свою игру в единство движения, в вихревую связь малейшего движения рукой со смыслом всей сцены. Тут проявляется художественный инстинкт, который теория подавить не может. Такая режиссура немыслима без исключительных актеров: Свердлин в роли комического странника, Темерин в роли купца. <...> Аплодисменты оказались столь бурными, что решено было дать «Лес» еще раз вместо предполагаемого «Ревизора».

35

о.б. [Кюбер Август Генрих]¹⁸². «Лес». Мейерхольд

Frankfurter Nachrichten, 9. Mai 1930

Второй мейерхольдовский спектакль: «Лес». После удручающего эксперимента «Ревизора» эта безобидная комедия Островского оказалась очаровательным разочарованием, одним из самых пестрых, забавных, естественных (если такое вообще существует!) театральных вечеров за последнее время. Возможно, для нашего западного понимания многовато клоунады и жонглирования на грани варьете, но все же при этом — театр, пылкий темперамент и человеческая раскрепощенность внутри ролей, которые больше не были ролями. Так что тем более сожалели о Гоголе и о тех, кого он отпугнул от посещения «Леса». То, что все 18 декораций состояли из некоего подобия «рампы-улитки»,

на которую как попало влезали и слезали, на которой спали, гуляли, ловили рыбу, собирались пустить себе пулю в висок, не имело большого значения. Здесь актеры — всё, даже если кроме «да, да» и «нет, нет» ни одного слова не понять. Превосходный комик Свердлин в роли Аркашки, с другой стороны, даровитая Зинаида Райх, придавшая Аксюше такую цветущую форму, Мухин, флегматичный «несчастливец» или трагик, да и все остальные актеры творят из ансамбля семью, живущую игрой или же, наоборот, детской веселостью и — в самых глубоких эпизодах — той дикой тоской, которая пахнет Волгой, степью и голубой необъятностью. И к тому же еще играла гармонь. Вызывали на бис актеров и чествовали Мейерхольда, и это правильно и верно.

«Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка

36

Альфред Керр. Кроммелинк: «Великодушный рогоносец». Мейерхольд

Berliner Tageblatt, 10. April 1930

1

В то время как сегодня к действию на киноэкране присоединяется звук, здесь словесное действие почти совсем замирает. Бессмыслица.

В «movies»¹⁸³, в голые пластические образы киношки слово привносится с большим трудом: здесь его отнимают у драмы — и в итоге получают голые пластические картинки <...>

2

Где я — в спортклубе? Или на драматическом представлении? Быть может, в одном из тех театров, который когда-то развлекал еще не спустившихся с дерева млекопитающих.

Назад к инстинкту предков — с ветки на ветку (а не к недостающему фактору развития). Короче говоря: вот вам и будущее театра.

3

Если бы я только знал... если бы я только знал: зачем они беспрестанно кружатся, лазают, спускаются с горки, что-то демонстрируют, карабкаются, ползают, расставляют ноги врозь, скачут.

4

Зерно этой бельгийской драмы — тоска...

<...> Одним словом, душевный процесс... Колорит пьесы Кроммелинка несколько грубоват, однако это пьеса с особым психологическим подтекстом.

<...> Наверное, выражением всего этого у Мейерхольда служит горка для катанья. Вовсе не недостающий фактор развития.

С ветки на ветку.

5

Хочу выразиться предельно ясно. Если уж делать пантомиму, так делать пантомиму. Но не называть ее драмой.

Или: превращают драму в велогонки. Или: все вдруг начинают заикаться (этакая органически-биомеханическая пра-заико-драма). Или вдруг без всякого основания дают ораторию, причем исполнители на первом плане доносят лишь каждое десятое слово.

Все может быть, была бы только внутренняя необходимость.

6

Хотел сказать: в то время как кино обретает реальный язык, драма здесь становится почти безъязыкой <...>

7

Et hoc meminisse juvabit. (Перевожу на немецкий: «Коль свидимся снова, ну так улыбнемся друг другу».)

8

Да здравствует звуковое кино. Кино со звуками, которые слышно.

37

Франц Сервес. Театр ли это вообще?
Мейерхольд ставит Кроммелинка

Berliner Lokal-Anzeiger, 12. April 1930

<...> В высшей степени смело построенная пьеса о душевной жизни человека, который в своих заблуждениях, можно сказать, демонически последователен.

Вскрытию этого служит мейерхольдовская декорация. Когда супруга охватывает волнение, за спиной у него начинает вращаться маленькое колесо с красной меткой. Когда беспокойство возрастает, в противоположном направлении начинает вращаться большое колесо из настоящего дерева. Когда действие достигает апогея, начинает вращаться и огромный, выкрашенный в черный цвет и пестрящий начерченными текстами круг — сначала медленно, затем все более неистово. И в то время как все актеры впадают в раж, зритель чувствует, как по его нервам бьют и колотят что есть силы. Он в ожидании: когда же начнет вращаться мельничное колесо? Но оно вертится лишь в его голове. Кажется, вся находящаяся на сцене машинерия замерла. Только мельничные крылья время от времени нервно вздрагивают, а потом снова замирают.

Но зато актеры! Они то бегают взад-вперед через хлопающие двери, то ползают вверх-вниз по штангам, то катятся по лестницам, спускаются по катальным горкам, носятся по сцене туда-сюда, пинают друг друга, и всё выливается в дикий вой, шум, ржание — на что великодушный рогаговец время от времени издает глупое мычание, давая понять, что остатки его небольшого ума совсем улетучились.

Быть может, все это следует воспринимать «символически» и все это — «художественный замысел»? Но это производит на немецкого зрителя, к сожалению, удручающее впечатление. Он видит, как произведение досточтимого автора дико, сладострастно изодрано в клочья. Тем самым мы ставим точку на господине Мейерхольде и его художественных устремлениях.

Ильинский и Райх храбро борются на своих напрасно выставленных постах.

Безусловно, очень смелая комедия Кроммелинка оглупляется тут до законченного ярмарочного фарса. Это безобразие, которое выдается за искусство, действует зрителям на нервы.

38

Норберт Фальк. Мейерхольд показывает «Рогоносца» Кроммелинка.

Berliner Zeitung am Mittag, 14. April 1930

Мейерхольд использует сюжет и персонажей пьесы как материал для гротескных забав, нарезая этот материал для своей системы прыгающих, танцующих карикатур, для торжественного парада клоунов и акробатов, дающих сущность того, что они так же хорошо могли бы сыграть натуралистически и «жизненно достоверно», в решающие мгновения внезапно позволяет блеснуть человеческому посреди серых символов и резких контрастов.

С самого начала вся эта бегодня, весь этот шумный фарс со всеми скачущими на помостах, горках, подиумах, галереях актерами, жонглирующими своими ролями, оставляет равнодушным и холодным. Чем очевидней намерение режиссера — свободного интерпретатора драматургии, смысл и бессмыслица режиссуры, выворачивающей все наизнанку, чем обнаженной сценический аппарат, тем большим равнодушием переполняешься.

Но как внезапно режиссер извлекает логику из этого вопиющего преувеличения, из темы Стеллы, неверной жены (против воли), покоряющей сердца всех мужчин, какое он выстраивает фуриозо любовника, не минуя ни одной неистовой женщины! Всеобщее неистовство охватывает всех. Всё прыгает, пляшет, дает пощечины, дерется, стреляет, декорация также играет со всем этим, колеса вращаются, колеса, которые всегда что-нибудь обозначали в этом застое и потоке эротических желаний и гротескных свершений.

Здесь вся сценическая установка с ее штангами, перекладинами, лестницами, лесенками, вращающимися дверьми (никогда сознательный примитивизм не был так сложен!) обретает смысл уже на полдороге. Теперь эти вращающиеся двери начинают хлопать, теперь, когда все уже перевертелось, начинают с планомерным безумием вращаться колеса.

Но на самом деле этот театр — лишенный прикрас помост с вышедшими из моды кулисами, с точки зрения истории театра — прибор из времени, которое так основательно изгоняет со сцены старину (это в России), что разрушается даже столетиями назад возникший аппарат сцены. Мы давно уже отошли от всеобщего подражания восточным образцам, но было, по крайней мере, интересно познакомиться с оригиналом, помогающим понять намерение и его осуществление. Совершенство. Даже если в мечтах.

С такими актерами, как эти, пластически искусными мужчинами и женщинами, подобный стиль воплотим легко и совершенно. Все они могли бы продемонстрировать в чисто иллюзионистском театре тот же пластический талант и духовную силу. Этот подвижный, точный Игорь Ильинский, этот поистине комический Зайчиков и эта нежная, кроткая Зинаида Райх.

Герберт Йеринг. Мейерхольд на Штреземаннштрассе. «Великодушный рогоносец»

Berliner Börsen-Courier, 14. April 1930

«Рогоносец» Кроммелинка ставился в Берлине в 1922 году в антрепризе Майнхарда и Бернауэра¹⁸⁴ и в том же году был поставлен в Москве Мейерхольдом. Но плохая берлинская постановка невероятно неестественной пьесы никогда не была определяющей для немецкого театра. Спектакль же Мейерхольда и сегодня все еще характерен для русского театра.

Путь известен. Трагикомедию Кроммелинка в том виде, как она была написана, нельзя больше ни играть, ни видеть, ни слышать. Для Мейерхольда она не более чем повод для наивной, по-мальчишески задорной игры. И вот что удивительно: юношеская нерастраченность этого поставленного восемь лет назад спектакля свежее и аккуратнее, чем берлинский два месяца спустя после премьеры. Конструкция, ее детали, вращающиеся колеса и круги, механика — сегодня все это уже преодолено. Мы знаем имена подражателей, которые отбили у нас охоту к этому. Мы знаем исчезновение стилей, причиной которого это было. Но игра осталась неприкосновенной. И на менее приспособленной площадке можно играть так же живо и изменчиво.

Как тактично, как просто, как по-детски воздействует теперь заигранная пьеса Кроммелинка! Здесь, в начале русского театра, все еще не деформировано. Непосредственность на теоретической основе. Продуманно и в то же время элементарно. Направлено против Таирова: без искусственных украшений и пестрых красочных чудес. Против Грановского: без эклектичных преувеличений и выворачиваний наизнанку. Синие блузы, труженики, которые играют. Молодые, оптимистически настроенные люди, которым это доставляет огромное удовольствие.

Это захватывающе. Спектакль, пускай он и неполитичен, заражен оптимизмом молодой эпохи. В более поздних постановках Мейерхольда есть предмет спора. Во-первых, с русской изолированностью: не хватает взаимодействия, стиль становится жестче, теория застывает; во-вторых, с лозунгом Луначарского «Назад к Островскому». Луначарский, стремившийся к ренессансу классики, хотел вернуться к старому репертуару. Итак, Мейерхольд формально должен был эстетически оставаться в рамках деструктивного искусства. Мейерхольд поставил «Лес» чарующе, занимательно, но он остался в рамках стиля, который вряд ли был проникнут новым содержанием. Русское кино стало более радикальным, более современным, чем русский театр.

Но шутки «Рогоносца» впечатляют еще и сегодня. Впечатляет простота Зинаиды Райх. Впечатляет актер Игорь Ильинский, который на этот раз дает захватывающий синтез наивности и иронии, который всегда остается стильным и самые мучительные вспышки воспринимает еще легче, еще более пародийно. Но это не пародия, идущая бок о бок с ролью, а пародия, которая становится наивной составной частью игры.

Очаровательный актер Зайчиков. Он играет роль без слов, роль писца рогоносца. Он всегда рядом с ним, всегда сопровождает, сопровождает каждое движение. Только табуретка, только мальчик для битья, только слуга — непостижимая грация тяжело семяющего, с подгибающимися коленями. Он всегда идет следом и падает,

пытается встать и встает и протягивает руку. Как прелестна, как разностороння эта пантомима!

Итак, последний спектакль Мейерхольда в антрепризе Барновского. Мы не увидели чего-то нового, чего-то, что произвело бы переворот, но мы увидели нечто характерное для одной из сфер русского театра. Лишь теперь по-настоящему знаем движение европейского театра последнего десятилетия во всей его полноте.

40

Фридрих Хуссонг¹⁸⁵. Мейерхольд

Berliner Zeitung am Abend, 14. April 1930

Большой хаос из тысячи мелких недоразумений вызвал он у берлинской критической гильдии, у пророков «современного театра», всех его интриганов и маклеров. Он, человек, гордо заявивший гостеприимным немецким хозяевам, что «разучился говорить на своем родном немецком ради русского языка», расхваставшийся перед представителями тяжелой берлинской индустрии театральных развлечений, что «вместо этого говорит на общепонятном языке коммунизма». Человек, который бахвалится тем, что фамилия его больше не Meyerhold, а Meierhold¹⁸⁶.

Тем самым он относит себя к искусству, с чьих позиций хотел бы быть рассматриваем; задает масштаб, которым хотел бы быть измерен. Доставим ему такое удовольствие.

Скажи мне, кем ты хочешь *слыть*, и я скажу тебе, *кто ты*.

Мейерхольд хотел бы, чтобы его оценивали как генералиссимуса культурбольшеви́зма. Мы увидели в нем шефа провалившейся рекламной кампании. Его гастроли в Театре на Штреземаннштрассе (любой местный быстро подскажет иностранцу, что это бывшая Кёниггретцерштрассе) потерпели провал. Друзья по партии от него отворачиваются. Того, как он обманом лишил их политического спектакля, они ему никогда не простят. Что им делать с этим «Ревизором», биомеханическим дерганьем за ниточки марионеток? Что делать с «Лесом», с Островским, наполовину старым честным Петрушкой (Hanswurst), наполовину старым честным художником, с едва ощутимой — по меркам наших равняющихся на Пискатора салонных коммунистов с Курфюрстендамм — дозой большеви́зма. Ну да — немножко «Рычи, Китая!». Но в целом: где же лозунги для галерки? Когда нужно спонтанно вставать с места и петь Интернационал? Где ни слова не понимаешь? Одними биомеханическими упражнениями не двинешь дальше всемирную революцию. «Общепонятный язык коммунизма», говорит квалифицированный русский Мейерхольд. Ну, это дудки! Русский язык Станиславского, из школы которого вышли Мейерхольд и Грановский, язык, который он продемонстрировал нам, стоящим в проходе между кулисами, — его мы понимали лучше! Сидя на спектаклях Станиславского, мы совершенно забывали о том, что не понимаем ни слова по-русски; духовная музыка слова и тут с такой мощью преодолевала языковой барьер, что почти можно было пасть жертвой мейерхольдовского абсурда — считать слово второстепенным. Но благодаря Мейерхольду мы

[684]

основательно излечились от заблуждения, являющегося его догмой. Мы испытали на собственной шкуре, насколько пустыми, вымученными остаются коллективные вольные упражнения и физкультура на подмостках сценического «конструктивизма» без душевных вибраций теплого, живого слова. Гастроли Мейерхольда — уничтожающий наглядный курс против догмы Мейерхольда.

И все же отделим его от пустоты его сценических откровений, бесполезных, всего лишь эпигонских. Да, в «Ревизоре» (переставшем быть гоголевским) местами играют, как и в нашем государстве в каком-нибудь крохотном городке с тремя тысячами жителей, дилетанты певческого ферейна «Гармония», которые в ежегодную годовщину своего основания разыгрывают «праздник ремесленников». Да, в «Рычи, Китай!» на публику выпускают лучших актеров мира, комедиантов, которые у нас могут удержаться только в маленьком захолустном театре. Да, в «Лесе» примитивное скоморошество и сентиментальная слащавость сочетаются с большевистской «общественной критикой».

Тем не менее, здесь источник благословений нашего «современного театра», который было бы напрасно отрицать; здесь школа, из которой вышли его режиссеры, обойщики, строители конструкций, коллективные комедианты, его теоретики и его критики. Напрасно пытаются они перед лицом своего банкротства отвязаться от фалд Мейерхольда. Ибо слишком очевидно их заимствование теории и практики Мейерхольда. Дело не в них и не в Мейерхольде, дело в среде, в том, что этот господин и по сегодняшний день еще находит общий язык со своей малограмотной публикой с помощью своих трюков и приемов позавчерашнего дня. Самую преданную театру, самую любопытную премьерную публику мира, благодаря самой прогрессивной литературно-критической гильдии толкают и направляют ко все более преувеличенной оценке мейерхольдовской теории и практики, к мнимо новаторским трюкам и приемам. И, надо сказать, с успехом, хотя берлинская публика давно уже сторонится того, чтобы ее все время заставляли вариться в одном и то же перегретом котле, в то время как рабочие и солдатские Советы Мейерхольда все еще довольствуются вещами, которые у нас сегодня разочарованными обожателями «Света с Востока» воспринимаются как реакционные. Счастливчик Мейерхольд имеет самого консервативного и примитивно-благодарного зрителя Европы, наши же бедные театральные деятели — самого жадного и неблагодарного, испорченного литераторами-цивилизаторами вплоть до Маркса. Там «консервативный» большевизм, здесь — «прогрессивный» демократический снобизм. Выходит, то, что еще вчера казалось парадоксальным, сегодня подтверждается воздействием гастролей Мейерхольда в Театре на Штреземаннштрассе: то, что в большевистской России еще считается актуальным революционным театром, на публику и критическую гильдию погрязшей в псевдодемократизме буржуазии Берлина производит впечатление «реакционного». Вполне возможно, что эта созревшая к гибели буржуазия и ее критические подхалимы добросовестны и в самом деле больше не чувствуют, что винокуры их жгучего шнапса не что иное, как эпигоны господина Мейерхольда.

41

Кроммелинк: «Великодушный рогоносец».
Четвертый спектакль Мейерхольда в Берлине

Rote Fahne, 15. April 1930

<...> Странная пьеса и странный спектакль... Правда, Мейерхольд подвергает осмеянию мелкобуржуазный материал пьесы, но любой классово сознательный рабочий плевал на поставленные тут «проблемы». Театр занимает примирительную позицию по отношению к давно преодоленным мелочным проблемам мещанства. Мещанское спутано здесь с «общечеловеческим». <...>

Сценический конструктивизм как... много шума из ничего. Нет материала — революционного материала. Все эти танцы, кувырканье, сальто-мортале и все прочие цирковые трюки, правда, услаждают нас, как и нежный душевный лепет пьесы, однако даже самый талантливый «футуризм», «дадаизм» и «конструктивизм» сам по себе не создает революционной идеологии. «Биомеханика» и любая другая механика повисает здесь в безвоздушном пространстве — на фоне гигантской социальной действительности СССР. Одной техникой не спасешь слабую пьесу, какой бы крупный новатор театра за нее ни взялся. И динамика «в себе» выдыхается на глазах... <...>

42

(Душ.)¹⁸⁷. «Великодушный рогоносец» Мейерхольда.

Настоящая биомеханика на сцене

Die Welt am Morgen, 15. April 1930

Впервые Мейерхольд показал тот спектакль, который принципиально отличается его от режиссеров других направлений, экстракт его экспериментальной работы. Впервые Мейерхольд показал чистую биомеханику на западноевропейской сцене. По словам Мейерхольда, этот спектакль — веха в истории нового русского театра.

Мы уже не раз описывали на этих страницах основы биомеханики. Мейерхольд постиг истинные законы театра и отлил их в новые формы. Эта новая форма — школа здорового нового театра. В «Рогоносце» он показал: здесь на сцене находятся люди, которые больше, чем актеры, они не артисты цирка или эстрады. Это люди, которые умеют владеть своим телом. Удивительная игра тел, тренированных до высшего предела. Это новая порода людей, далеких от западного декаданса, и непроизвольно вспоминаешь об игре мускулов арабских рысаков, когда они несутся, скачут и летят через препятствие. Выходцы из того класса, который сегодня владеет великой Россией. Это захватывает, когда в финале персонажи в простых голубых блузах начинают танцевать. Танцевать? Это нечто совсем другое, чем танец напудренных и нагримированных герлс в наших скучных ревю, чем танец бледных питомцев какой-нибудь нашей школы. <...>

М[ейерфельд] М[акс]¹⁸⁸. Берлинское фиаско Мейерхольда

Neue Zürcher Zeitung, 17. April 1930

Московский Государственный театр завершил свои берлинские гастроли в театре на Штреземаннштрассе спектаклем по трагикомедии «Великодушный рогоносец» фламандца Кроммелинка. Спектакль обещал нечто особенное, потому что, по словам Мейерхольда, его экспериментальная работа «основана на применении чистой биомеханики» (что под этим стоит понимать, берлинец, который не позволит пускать себе пыль в глаза, неучтиво, но метко назвал бы потехой) и потому что этот показ должен означать веху в истории нового русского театра. Разочарование было тем сильнее, чем большую память оставил по себе виденный нами несколько лет назад «Рогоносец», пьеса о деревенском скандалисте с чертами Отелло, решенная как истинная трагикомедия, а не как цирковой фарс, большой дозой био- и меньшей механики, как заблуждение душ, а не как гимнастические упражнения.

Уже сама по себе декорация москвитов способствует принципу изливания физической ярости. Мельница обозначается двумя колесами *, изредка приводимыми в движение, иначе бы ни один человек, глядя на хаотично разбросанные части арены для боя быков, не понял бы, где он находится. Совершенно бессмысленно подобие двух вращающихся дверей. <...> Нечто подобное можно было бы найти в отеле типа люкс, но не в старой фламандской мельнице. Назначение этих дверей — поддержание комизма клоунады, действующие лица либо застывают в дверях, либо бегают вокруг них, как дети. Развлечение для детских сердец. Катальная горка, с которой восхитительно спускаться. Сцена загромождена всевозможными установками, давно уже использованными в избытке в «раскрепощенном театре» Таирова. Все это более годится для гимнастики и отработки техники лазанья, чем для раскрытия духовного мира. На место последнего поставлена акробатика с массой драк — читай: «биомеханика». Чтобы мы ни на мгновение не забывали, что Советы стремятся к унификации всех сторон жизни и не терпят никаких сословных различий, все мимы, без различия пола и профессии, одеты в серо-голубую холстину. Нюанс, изящество которого доступно только его изобретателю, в то время как великие умы западного мира еще придерживаются того мнения, что Капитан и мельник одеваются по-разному.

Внутри этих рамок, противоречащих здравому смыслу, актеры, вместо психологического развития, нацелены только на шутовство.

Происходит постоянная погоня, беспрестанная беготня вверх-вниз по лестнице. Эта пластическая гимнастика достигает апогея во встроенном танце деревенского парня, который, будь он исполнен значительно точнее, вполне мог бы быть ударным номером русского балета. Во всяком случае, эта вставка вызывает шквал аплодисментов. Но о том, что русские могут танцевать, мы знали и раньше.

Так мейерхольдовская гастроль закончилась в полупустом зале не менее разочаровывающе, чем началась. Все предприятие оказалось в высшей степени бессмысленным, ибо нашим актерам и режиссерам, воспринявшим импульсы Станиславского и русско-

* Рецензент ошибся — вращающихся колес в конструкции Поповой было три.

го балета, учиться здесь было нечему — разве что тому, как не надо делать. Мейерхольд должен довольствоваться славой режиссера-новатора у себя на родине, международной миссии у него нет. Роковая ошибка положиться на театральные простаки вне пределов России отомстила ему. Шпрее¹⁸⁹ в самом деле стала для него Березиной¹⁹⁰.

44

Штефан Фингал. Крах Мейерхольда на Шиффбауэрдамм

Das 12-Uhr-Blatt, 19. April 1930

Над берлинскими гастроями Мейерхольда витает дух трагедии. Режиссер русского театра слишком поздно приехал в Берлин. Ученики побывали тут прежде мастера. Возможно, стиль мастера еще больше стилизовали, а может быть, порой и превзошли его. Примечательно, что Мейерхольд нашел в Берлине подтверждение своему отказу от текста драмы. Чем дальше он удалялся от драматурга, тем мощнее был его театр. В Гоголе еще сверкали какие-то слова. В постановке пьесы Островского можно было уже поверить в то, что Островский — это только псевдоним Островского, а в «Великодушном рогоносце», которого давали в воскресенье, возникало даже впечатление легкой, приятной комедии, в которой все действие заключалось в передвижениях по сцене, драматургический материал был совсем второстепенным, <...> актеры вполне бы могли сыграть в тех же костюмах что-нибудь другое, с теми же шутками и теми же самыми словами.

Снова очаровательные детали. Снова отдельные грандиозные находки режиссуры и исполнителей. Снова на сцене Зинаида Райх, Игорь Ильинский и снова превосходный актер Василий Зайчиков. Публика была в восторге. Самый большой успех Мейерхольда за все это время.

45

**Бернхард Дибольд. Финал Мейерхольда. ГосТИМ в
Театре на Штреземаннштрассе**

Frankfurter Zeitung, [середина апреля 1930]

Нашествие русских кончилось. Пик интереса к Мейерхольду уступил место развязке и спаду напряжения. Вместо обещанной «биомеханики», которая должна была предстать в «Рогоносце» в абсолютной чистоте, нам был предложен позавчерашний дадаизм. В «Лесе» Островского можно было насладиться ранней романтикой и уходом в мир цирка. В «Рычи, Китай!» (которого я у Мейерхольда не видел), по всеобщему мнению, публика реагировала лишь на отдельные сцены. Идеи режиссера Мейерхольда, вероятней всего, сыграли неопределимую роль для русского театра; но осуществление этих идей запоздало, осуществил их на практике не инициатор-ниспровергатель Мейерхольд, а другие мастера конструктивизма.

Плещущиеся в хвосте

Стилевое попури «Ревизора» продемонстрировало свойственный всем плещущимся в хвосте комедийный артистизм, который Рейнхардт предложил гораздо

тоньше двадцать лет тому назад в «Свободе в Кревинкеле»¹⁹¹ или в «Укрощении строптивой»¹⁹². Акробатика актера предложена в качестве ритма в пластичном таировском танце. «Биомеханика» сцены и политическая актуализация привела Пискатора к триумфу благодаря его последовательности и фантазии. После Таирова и Пискатора Мейерхольду незачем было ехать в Германию. Заслуги в области построения сценических картин и овладение перспективой не ставят его рядом с законодателями стиля типа Рафаэля и Микеланджело. <...> Мейерхольдовские идеи имеют сегодня всего лишь историческое значение.

Возможно, они [русские] исходили скорее от оппозиции и отрицания, чем от позиции нового. Отсюда лишь эксперимент вместо последовательности. Больше репетиция, чем осмысление. Больше эмпиризм, чем теория. Почему этот человек попури выдает себя за теоретика? Стилизация сцены — это еще господствующий стиль. Какой из этого множества карликовых стилей Мейерхольда истинный, верный, неповторимый? Что дает «биомеханика» с точки зрения последовательности пластики актера?.. Ответ: стиль есть у Таирова. Исторические импульсы Мейерхольда принадлежат сегодня истории. <...>

Неверное направление

В «Лесе» все поддельное. Все незабываемое идет не от режиссерских находок, а от хороших актеров. <...> В «Рогоносце» обездушенная конструкция из лестниц, площадок, горок, вращающихся дверей. <...> Трагикомедия тончайшего психоанализа становится невозможной в этом бездушном гимнастическом зале. И что — сегодня в России полигамный брак несет на себе отпечаток трагедии моногамной ревности? Какова психика русского народа — трагична или комична?..

Там, где биомеханика могла бы реализоваться, она как раз и не функционирует. <...> У Таирова и Пискатора нет ни одной штанги или мостика, которые бы не имели активного смысла. «Бегущая дорожка» у Пискатора и парящие мостики дают ощущение улицы, а улица — это место для движения транспорта. У Мейерхольда весь аппарат сцены лишен символики — это всего лишь гимнастический зал. <...>

А где же типажи?

И актеры тут всего лишь упражняющиеся натуралисты и не становятся четко очерченными, завершенными рукою режиссера типажами. Их гимнастика и их танцы — это не символическая основная черта существа их ролей. Они наполовину «личности», наполовину «марионетки». При этом точности тиллеровских герлс¹⁹³ они большей частью не достигают. <...> Среди одетых в голубую производственную униформу актеров в «Рогоносце» пастух обозначается всего лишь красной повязкой на животе. С каких пор пастухов распознают по таким повязкам? А какого «графа» представили нам в спектакле? Какой эмблемой, какой манерой игры отличается он от пролетария? Страж порядка выглядит как пролетарий. Кормилица-голландка смахивает на разъезжающую в авто леди. А влюбленные девушки во главе с перезрелой Зинаидой Райх? С распределением ролей явно непорядок. <...> У юноши Алексиса на голове зеленый парик. Хорошо, пускай будет так. Но ни один другой костюм не реалистичен. Эти биомеханики обуты в повседневную обувь — ни тебе цирковой, ни тебе театральный стиль, а какой-то обувной магазин. Даже на манеже такое не позволено. Думаешь о чудовищных башмаках Грока. Думаешь о типичности трех знамени-

тых клоунов Фрателлини¹⁹⁴, каждый из которых дает с помощью самых условных цирковых средств определенные психологические типажи. Подобное встречается у Мейерхольда лишь случайно. Одетые в цивильное люди совершенно неожиданно ведут себя как клоуны и хлопают в ладоши, когда получают от красавицы Зинаиды Райх дюжины пощечин. Трагедия характеров в конце оказывается всего лишь плеткой Петрушки. Этой аллегорической эмблеме шутовской свободы не под силу тягаться с духом режиссерской механики.

Должно ли это называться народным искусством потому, что теоретически и исторически оно восходит к балагану трехсотлетней давности? Или даже «политическим» искусством? (О, Пискатор!) Нет, сегодня у народа иная наивность. Прimitивность техники превращений сцены без занавеса он сочтет такой же искусственной, как перенос романтического рандеву на горку для катания. <...> Впрочем, народный артист государства Советов не должен быть столь популярен у русской публики, сколь он знаменит в кругу режиссеров мирового театра.

Актеры

Отнюдь не режиссура Мейерхольда привносит свет в эту механику, и не «коллектив» очень различающегося по уровню ансамбля, а отдельные актеры. Прежде всего, превосходный комик Ильинский. <...> Рядом с ним — великолепно выглядящая Зинаида Райх, со всеми ее талантами, не только с ее сердечными интонациями. Но «коллектив» актеров не достигает единства режиссерского стиля. Если у Таирова посредственный актер еще «возможен» благодаря общему стилю и искусству маски, то у Мейерхольда индивидуум терпит фиаско. <...> По сравнению с актерскими ансамблями Берлина число лучших актеров в мейерхольдовском ансамбле значительно скромнее. <...>

Опровержение

Каков же результат: знаменитый Мейерхольд был когда-то новатором развития революционной сценометрии. Театральные историки должны быть ему за это благодарны. Но из-за отсутствия последовательности и мощного стиля он остается на задворках эксперимента и оппозиции. Его стилистический завершитель — Таиров. Его конструктивистская вершина для нас — Пискатор. Существует таировский стиль. Пискаторовский стиль. Определенного мейерхольдовского стиля нет. По меньшей мере, в том смысле, как мы изнутри Германии наблюдаем за сценическими экспериментами экспрессионизма, за опытом анархии в драме. Мейерхольдовский хаос оппозиции преодолен.

«Командарм 2» И. Сельвинского

46

СН.¹⁹⁵ «Командарм»

Die Welt am Morgen, 29. April 1930

<...> Посетителями заключительного спектакля гастролей мейерхольдовской труппы были не обычные «премьерные асы», а берлинский рабочий люд, оказавший Мейерхольду и его актерам самый сердечный прием.

«Командарм-2» Сельвинского — самая ранняя постановка великого русского
[690]

режиссера (1920) *. События пьесы разворачиваются во время Гражданской войны в России, в одном из лагерей Красной армии. Войско требует у своего командарма взять штурмом город Белоярск, оккупированный белыми. <...>

Надо сказать, это было большое разочарование. К тому же, постановка пьесы, написанной стихами, не слишком благодарное занятие. То, что здесь предложил нам Мейерхольд, не было ни революционным театром, ни чем-то иным, способным убедить в том, что мы имеем дело с новой системой, кладущей конец атрофии чувств в старом театре. <...> Только первая, крайне натуралистичная массовка производила сильное впечатление. Этот спектакль должен послужить поводом для дальнейшей серьезной дискуссии с Мейерхольдом.

47

Отто Биха ¹⁹⁶. Всеволод Мейерхольд

Linkskurve ¹⁹⁷, 1930. № 8

Надо ясно сказать: пролетариат не имеет ничего общего с бесчисленными экспериментами «революционной формы». Эти эксперименты — формально-эстетическое занятие бунтующего мещанства, скрывающего за новыми драпировками старое содержание.

Для театра, обладающего классовым сознанием пролетариата, понятия современного театра и политического театра — само собой разумеющиеся предпосылки. Эти понятия не допускают обобщенных и сложных толкований. Их смысл может быть сведен к повседневным формулам нашей борьбы.

Такого революционного оружия в Театре Мейерхольда, несмотря на его сверкающую маску бунтаря, нет.

«<...> Для разработки идей нужны люди, обладающие практической мощью» (Маркс, «Святое семейство», с. 225).

Идеи, носителем которых является Мейерхольд, не выходят за пределы идей старого мирового порядка; они еще в гораздо меньшей степени способствуют включению людей в классовую борьбу пролетариата.

Напротив, корни Мейерхольда в дне вчерашнем, на обломках которого он неосознанно пытается под прикрытием новой архитектуры воскресить смысл существования этих обломков.

Само собой разумеется, что искусство рабочего класса создаст свои собственные формы. Но эти формы вытекают из содержания и не могут высасываться «из себя».

Ни классический театр Станиславского — театр сбалансированного натурализма, ни виртуозный артистизм «раскрепощенного театра» Таирова не раскрывают характерный мир пролетариата. Обоим дала энергию победоносная пролетарская революция. Она создала экономическую основу для их неограниченных экспериментов, для нового самосознания, чтобы безоговорочно порвать с традицией.

Всеволод Мейерхольд — фигура первостепенной важности в истории современного театра. Огромная движущая сила социального переворота окрылила его

* Критик ошибся — «Командарм-2» относится к поздним постановкам Мейерхольда (1929).

творчество. Радикальный разрыв с законами драматического театра, ломка всех традиционных форм и методов режиссуры до известной степени оказали революционизирующее воздействие и на ее содержание.

В чем основная мысль произведшего переворот режиссерского метода Мейерхольда? В чем смысл этой «биомеханической» системы, с помощью которой он намеревается создать нового актера? Она позволяет ему тренировать, расширять гамму эмоциональных переживаний актера. В ритмически-игровой форме наряду с планомерным совершенствованием мышц она тренирует нервную систему. Она серийным способом, так сказать, на бегущей дорожке воссоздает эмоциональные ситуации человеческих катастроф, потрясений и психологических переживаний. Она средствами материалистического анализа освобождает от покрова иллюзий индивидуалистические конфликты и «судьбоносные» проблемы. Насколько эти приемы революционны? На протяжении многих лет героиня Гражданской войны находила воплощение в патетических, игровых формах его театра. Но с прогрессирующей нормализацией, с неизбежным угасанием юпитеров романтики и наступившей трезвой повседневностью Советов он оказался на распутье, не зная, с чего начать. Здесь кончается понимание мелкобуржуазного радикала. Возможность развития тоже. Но только на этом пути может быть развитие.

Связь можно нащупать только на идейной дороге рабочего класса. Созидающему художнику неизбежно придется вступить в ряды этого класса, освободиться от предрассудков мелкобуржуазной идеалистической эстетики, пожертвовать фикцией индивидуалистического эксперимента ради реальности коллектива. На этот путь Мейерхольд еще не вступил. Еще нет.

Его нынешняя роль в Советском Союзе консервативна. Он мог бы в вихре революции осуществить большие свершения. В возникающем новом обществе ему на смену приходят молодые силы (ГРАМ, профсоюзные театры и т. д.).

Долгие годы среди буржуазной критики он считался самым главным режиссером-новатором современности. Постановки Станиславского, Таирова и, прежде всего, Мейерхольда обладали масштабом, с которым соизмеряли их современников. Даже его эпигоны (Грановский, «Габима» и другие) находили везде восторженный прием.

Долгие годы и мелкие, и крупные театральные деятели на Западе более или менее удачно имитировали его. Но его образцового уровня они могли достичь в такой же малой степени, как коллеги в кино гигантского уровня советской кинопродукции.

Советский театр и советское кино — документы раскрепощенных сил социальной и культурной революции, обретшей свободу творческой энергии рабочего класса.

Берлинская гастроль Мейерхольда — не предмет интереса революционного пролетариата.

Сатирическая критика Гоголя в «Ревизоре» не получает у Мейерхольда необходимой классовой глубины. Напротив, гоголевская перспектива жестокого порядка буржуазных бюрократов превращена в паноптикум жалкой общечеловеческой глупости.

«Лес» Островского под экстатической художественной рукой Мейерхольда становится лишь формально значимым фарсом об иллюзорном мире мещан, в котором лишь мгновениями мерцает прообраз злободневного анализа.

«Великодушный рогоносец» Кроммелинка кружится вокруг уже преодоленных даже буржуазным театром проблем чувственного мира мещанина. Сатира, прикасающаяся лишь к теням и проходящая мимо нас.

Даже «Рычи, Китай!», удивительный рассказ о страданиях и борьбе китайских кули, не может нас удовлетворить. Событие, движущая содержательная сила как-то остается на заднем плане, становясь поводом для самовлюбленного самовыражения. Самовыражения, которое, несмотря на его виртуозность — а может быть, как раз из-за нее — заставляет забыть о его существе.

А где же пьеса о строительстве нового социалистического мира?

Революционный пролетариат критикует Мейерхольда. Он [пролетариат] критикует даже выдающиеся советские фильмы (не имеющие даже приблизительных параллелей в буржуазном кино), потому как и им еще не удается найти в формах своего искусства выражение все преобразующей действительности социалистического строительства.

Но не должно ли нас заставить задуматься то, что буржуазная критика так неожиданно холодно и отрицательно отнеслась к Мейерхольду? Не обогнала ли его реальный образ тень, которую он отбрасывал на протяжении целого десятилетия?

Мы не хотели быть неправильно понятыми: мы не придаем никакого значения критике, производимой жалким штабом культурагентов Ульштайна, Моссе и Гугенберга¹⁹⁸, критике, которая дует в фанфары по поводу каждого парижского или нью-йоркского пустика и за сложными фразами скрывает то, что ей вообще нечего сказать.

Нас интересует исключительно причинная связь. Это единодушное отрицание художника, пред эпигонами которого они склоняются, более чем случайное дело. Снова оказывается, что и из самого жалкого из всех храмов на свете, храма «чистого искусства», во имя профита закрыт путь ко всему, что исходит из страны рабочих и крестьян.

Часть III

Материалы надзора берлинской полиции над гастрольями ГосТИМа

Государственный архив в Потсдаме¹⁹⁹

Папка № ТН 2634. 69 листов

[написано внизу от руки] Мейерхольд

1

Срочное письмо.

В Имперское министерство внутренних дел

20 марта 1930 г., Берлин

Министерство иностранных дел

Известный русский режиссер Мейерхольд со своим театром прибыл для двухмесячных гастролей по 12 немецким городам²⁰⁰, в том числе и в Театре Барновского в Берлине. <...>

Поскольку гастроль будет происходить на основе соглашения с МОПром, я был бы благодарен за как можно более быстрое изложение позиции Имперского мини-

стерства внутренних дел. Хотя значение Театра имени Мейерхольда в международной театральной жизни оспаривать невозможно, гастроль, тем не менее, кажется мне с точки зрения лежащей в ее основе политической цели не совсем благонадежной.

По поручению (*подпись*)

2

В Имперское министерство

25 марта 1930 г.

Министерство внутренних дел

Берлин

Согласно сообщению Театра Барновского труппа театра Мейерхольда собирается показать во время гастролей в Германии следующие пьесы: «Ревизор», «Рычи, Китай!», и «Лес». Из этих пьес «Ревизор» Гоголя и «Лес» Островского носят комический характер и не вызывают никакого сомнения с политической точки зрения. Касательно «Рычи, Китай!» директор театра Кац²⁰¹ дал отдельное объяснение моему референту, что и эта пьеса не имеет ничего общего с политической пропагандой. <...>

Во время показа одним из театров Франкфурта-на-Майне этой же пьесы английский консул покинул зал по причине враждебной Англии тенденции. Любые ссылки на Англию и Америку были в этих спектаклях вычеркнуты. В пьесе больше нет ни англичан, ни американцев. <...>

По существу у меня нет никаких сомнений, что затребованные въездные визы должны быть выданы. При том на случай, если данные моему референту г-ном директором Кацем объяснения окажутся не соответствующими действительности и представления пьесы «Рычи, Китай!» причинят вред государству, нарушат общественный порядок, покой и безопасность, оставляем за собой право просить полицию земли [берлинскую полицию] принять соответствующие меры против дальнейшего показа этой пьесы, равно как и против актеров русской труппы.

Зеверинг

3

29 марта 1930 г.

Прусское министерство внутренних дел

Берлин

Начальнику полиции Берлина

Обращаемся с просьбой уделить особое внимание представлению спектакля «Рычи, Китай!» и безотлагательно информировать нас о результатах наблюдений. Прошу также как можно скорее установить, в каких еще немецких городах предлагает гастролировать русская труппа.

По поручению

Д-р Бандманн

4

«Рычи, Китай!»

Гастрольный спектакль труппы Мейерхольда

в Театре на Штреземаннштрассе, 5.4.30, 20 час. 15 мин.

7 апреля 1930 г.

Отдел ИА. Берлин

<...> Названный спектакль посещается относительно плохо: в партере, на первом ярусе было занято лишь небольшое количество мест, немного больше было в ложах, забит был лишь второй ярус, где сидела преимущественно молодежь, скорей всего рекрутированная советскими кругами. В антракте, во всяком случае, говорили почти исключительно по-русски. Общее число зрителей колеблется между 450 и 500. Т. н. «пролетарские» типы попадались среди посетителей очень редко, общий состав публики носил скорей «буржуазный», нежели «пролетарский» характер. Театр выглядел как обычно, никаких транспарантов не было. <...>

С точки зрения «политической» задачи действие пьесы очень примитивно. Если убрать все второстепенное, то остается лишь одна линия: англичанин вербует китайского боцмана, который должен доставить в его страну тяжелый крейсер. В дороге китаец требует плату за перевозку, так как англичанин известен как очень жадный тип. <...>

Композиция пьесы проста, но играют так пластично, что любой сидевший со мной рядом немец, не понимая ни слова по-русски, и без программки мог понять смысл происходящего на сцене. Декорация рафинированно-примитивна. Во время всей 9 картины видна была только передняя часть крейсера. <...>

Жадность европейцев характеризуется в торге между англичанином и американцем. <...> Тут налицо плоский агитпроптеатр, привычный для подобного немецкого агитпропа. <...>

Что касается перевода заглавия пьесы, тут следовало бы сделать замечание, что русское «rutschî (Kitai)» [Sic!] используется собственно лишь по отношению к рычанию льва, в т. ч. кошек различных пород, т. е. определяет специфический голос того или иного животного.

Сотрудник уголовной полиции Фрит

5

Гастроли ГосТИМа.

«Лес», комедия А.Н. Островского

10 апреля 1930 г.

Отдел ИА. Берлин

Спектакль посещается очень хорошо. В партере, на первом ярусе, в ложах не было ни одного свободного места, лишь второй ярус был заполнен плохо, из 200 мест пустыми оставались 50. <...>

По общему впечатлению, большая часть публики состояла из служащих у нас представителей различных советских организаций. То тут, то там попадались на глаза члены Компартии Германии, достаточно хорошо известные. Присутствовал и секретарь «Общества друзей новой России» Барон, а также члены этой организации. В це-

лом публика производила впечатление вполне буржуазной, так как дамы из советских представительств явились в большинстве своем в вечерних платьях. <...>

Никаких манифестаций, за исключением нескольких хлопков в честь исполнителей, не было замечено. Сама комедия, впрочем, не давала никакого повода для каких-либо демонстраций политического рода. <...>

Блестяще играли комик Ильинский и молодая красавица Зинаида Райх. Аплодисменты в конце были достаточно сильными, так что актеры вместе с режиссером еще раз вышли на поклон. <...>

Сотрудник уголовной полиции Фрит

6

12 июня 1930 г.

Отдел ИА. Берлин

<...> Вопрос согласно нашему пониманию не может рассматриваться с точки зрения *прежде всего политической*, иначе бы политический отдел министерства внутренних дел не стал бы им заниматься. Наблюдение чиновниками отделения ИА мотивировалось наличием русскоговорящих агентов. <...>

То обстоятельство, что 2-е отделение рассматривается как ведущее дело, позволяет утверждать, что политический интерес не преобладал. Политическое значение почти во всех подобных случаях вытекает из одного лишь появления русских театров в Германии и пропаганды Советской России в кругах интеллектуалов. Показ привезенных пьес и поведение актеров вне театра почти всегда политически безупречны, чтобы не лишиться на будущее возможности этой столь важной для интеллектуальных кругов пропаганды.

Поэтому просим еще раз вернуться к проверке высказанных выше утверждений.

[Начальник берлинской полиции] Вюндиш

Часть IV.

Хула, старанья и дух трагедии.

Из отчетов Вс.Э. Мейерхольда и заметок З.Н. Райх о гастролях за границей *

1

Записи Мейерхольда к выступлениям в Берлине ²⁰²

(на немецком и русском языках) ²⁰³

Примитивное (дерево
материал, форма)

* Материалы этого раздела, большей частью рукописные (заметки, письма, отчеты, неровные, сбивчивые черновики писем), даются хоть и в сокращении, но без какой бы то ни было редактуры, с включением внесенных Мейерхольдом по ходу дела поправок или формулировок. В стороне оставлены лишь повторы и моменты, не касающиеся основной темы данной публикации (Мейерхольд и Германия). Это дает читателю возможность ощутить как ход осмысления Мейерхольдом опыта немецких гастролей, так и драматическое состояние Мастера, с одной стороны, находящегося на грани нервного срыва, подавленного запретом продолжать гастроли, с другой стороны, не собиравшегося отказываться от борьбы и защиты своей чести и достоинства.

Искусство разорвано

на множество направлений.

Сегодня рядом стоят:

1) реализм (новая вещественность)

2) абстрактное искусство (Кандинский)

3) экспрессионизм (все из души).

= музыка

критические замечания = [нрзб.]

= театр

Соединение

музыки

изобразительного искусства

театра

изображения человека

может воссоздать это единство.

Кто не знает абстрактного искусства и конструктивизма, тот не может понять, почему простой помост представляет собой художественную форму.

Везде форма.

Закон тут во всех элементах

архитектонический закон.

Сцена — это простейшее.

Никакой иллюзии.

стр. 1 — 2

Распадающаяся Европа.

Мейерхольд и Пискадор.

Агипроптруппа

Эстетика движ[ения]

дальше

Дельсарт ³⁰⁴

Лабан ³⁰⁵

наивно

слияние

слова и движения.

Звери

машины.

Музыка 1930

Бах

Хиндемит

стр. 3

[Вопросы слушателей, в записи Мейерхольда на русском языке]

1. [отсутствует.]
2. Какова связь физической тренировки фигуры с марксизмом?
3. Почему движение 1930 года под аккомпанемент музыки XVIII века?
4. Новые способы выражения испуга.
5. Почему Мейерхольд играл сначала у Барновского.
6. Отношение к Пискатору.
7. Почему не ушел к пролетариям.

[обрывочные слова и фразы на немецком языке, приписаны сбоку.]

Король Лир

Дилетантское

Другие выразительные средства

Классики

Не новая эстетика

Новые жесты <...>

Идея

Тема

Во главе угла:

движение X произведение

важное произведение [часть сложносоставного нем. слова нрзб.] <...>

стр. 4

[Вопросы слушателей на отдельном листке, написанные женской рукой на немецком языке.]

1. Состояние русского театра в связи России с Европой
2. Какие различия с Европой
3. Изменения после революции
4. Существует ли революционная драма?
5. Место режиссера сегодня и в будущем.
6. Мнение о режиссуре массовых сцен.
7. Взаимосвязь театра и литературы.
8. Репертуар.

[далее — рукой Мейерхольда, также на немецком языке.]

9. Игра с масками?
10. Влияние машин. Конструктивизм?
11. Театр и акробатический цирк.
12. Театр на открытых площадях.
13. Отношение современного театра к *comedia dell'arte*.

стр. 5–6

2

Ответы Вс.Э. Мейерхольда на вопросы берлинской газеты ²⁰⁶ о театре, о гастролях в Берлине ²⁰⁷

Большую радость обрел я, читая в большинстве отзывов берлинской прессы похвалу по адресу актеров той гастрوليрующей здесь труппы, руководителем которой я имею счастье состоять. <...>

Печать, отметившая высоту актерского мастерства моей труппы, показывает, что я на верной дороге, централизуя все мое внимание на той системе актерского тренажа («биомеханика»), которая направлена в сторону совершенствования того качества актерской игры, где основным является не так называемое нутро [приписано рукой Мейерхольда: «das Innere»] актера, а образцовый порядок его психофизического поведения.

Спор между виталистами и биомеханистами в области экспериментальной психологии помог нам вскрыть различие двух борющихся систем актерской игры на театре.

Одна группа актеров так же, как виталисты, верит в силу особого таинственного мира душевных переживаний <...> Другая группа актеров, которая прислушивается к голосу биомеханистов, в работе своей на сцене опирается на то совершенно правильное утверждение, что поведение человека всецело зависит от физических функций его организма, его нервная система, его сложная система рефлексов требует особого тренажа.

Но останавливаться на этом, свести эту проблему к вульгарному трюкачеству было бы еще большим преступлением, чем броситься в объятия виталистов, ставящих т. н. «душу» корнем всех корней. Утверждение особых основ мирозерцания — вот что спасает наших актеров от тривиальной механизации.

Мышление актера с его способностью разбираться в сложных социальных проблемах, вот что спасает его от «искусства ради искусства», вот что ставит актера в ряд передовых культуртрегеров.

«Игра» должна быть заменена новым, несколько необычным для сценической терминологии, словом «работа».

Театр — это школа.

Зритель должен приходить в театр не для того, чтобы развлекаться, а для того, чтобы участвовать вместе с актером в разрешении тех сложных проблем, которые ставит на театре новый глубоко мыслящий драматург.

Встреча с немецкой публикой нас очень порадовала.

Немецкий зритель напряженно воспринимает, даже не зная языка, по движениям актеров (а проблема движения в нашей системе основная проблема) сердцевину той идеологии, которая тесно связана с новым мирозерцанием нашего человека с его новыми социалистическими устремлениями.

Перед немецким зрителем нашим актерам выступить оказалось особенно любопытно. И берлинская публика, как мы видим, с большой чуткостью прислушивается к звучаниям нового искусства. Жаль только, что некоторая часть почтенной берлинской театральной критики, рецензируя спектакли, отмахнулась от нашей работы шутивными фельетонными или несколько пристрастными суждениями.

Но в большинстве своем и немецкая критика хорошо помогает нам в нашей трудной работе, опрокинувшей старый мир театрального искусства с его дешевым иллюзионизмом, и постигает новый мир театрального искусства с нашими актерами во главе.

Наиболее отчетливо, что такое биомеханическая система, берлинская публика увидит в спектакле «Великодушный рогоносец».

3

Вс.Э. Мейерхольд²⁰⁸ — А.С. Бубнову²⁰⁹

Телеграмма

12 мая 1930 г.

Франкфурт-на-Майне,

гостиница «Франкфуртер хоф»

Полпредство передало мне содержание вашей телеграммы 12 мая Stop договор Париж мною уже подписан срыв грозит неустойкой Stop гарантия имеется бюджет устойчив труппа сокращена Stop мне художнику очень [перечеркнуто, вписано: «крайне»] важен показ моих работ Париже Stop настаиваю разрешение крайне удручен запретом жду срочной телеграммы Frankhof Frankfurtmain Мейерхольд

4

Вс.Э. Мейерхольд — Н.Н. Крестинскому²¹⁰

Телеграмма

Май 1930 г.²¹¹

Unter der Linden Берлин Крестинскому

Нахожусь непосредственной переписке Бубновым прошу Вас не препятствовать переезду труппы Париж есть финансовая гарантия визы труппе получаю Мейерхольд

5

Вс.Э. Мейерхольд — А.С. Бубнову²¹²

Май 1930 г.²¹³

Франкфурт-на-Майне

гостиница «Франкфуртер хоф»

<...> Предложение не ехать в Париж без разрешения повергло меня в величайшее недоумение, тем более что на руках у меня разрешение Наркомпроса. <...>

Когда отпала возможность играть [в] ряде городов Германии из-за того, что реакционно набросанный договор закрыл нам двери театров, нас не пускали, а Межрабпом пролонгацией воспользоваться не пожелал для поездки в Австрию и Югославию, я решил использовать 3-месячный отпуск театра для гастрольных спектаклей [700]

за границей. <...> Московский бюджет и без того напряженный — необходимо было возможно дольше продержать труппу на работе. Труппе весьма важно <...> еще и в целях политического воспитания проделать эту экскурсию stop но ведь и обо мне: почему вторично наносится мне столь незаслуженный удар. Первый удар получил я в 1928 г. от Свицерского ²¹⁴. Второй удар я получил, как мне кажется, не от Вас, а от тех моих врагов, которые хотят моей смерти как художника. <...>

Прошу пересмотреть вопрос о разрешении, сообщить мне в шифрованной телеграмме Довгалевскому ²¹⁵ подлинную подоплеку запрета. Не вынуждайте меня к... отказу от руководства театром. Я очень болен. Я устал 15% моей энергии тратить на преодоление препятствий, которые ставятся мне неизвестно зачем. <...>

Если требование театра в течение короткого времени не будет Вами допущено, то прошу Вас найти достаточно объективности, чтобы доложить в политбюро просьбу мою отпустить меня в годичную командировку, чтобы все 100% моей энергии под конец моей жизни я мог бы всецело отдать на усовершенствование [зачеркнуто, написано: «изучение»] техники того искусства, которое дало толчок к росту не только театра в СССР, но и в других странах ²¹⁶.

[Ниже заметки на страничке в линейку из записной книжки, л. 8 об.]

Таиров

ему

можно

мне

нельзя

опоздал // опоздал

в Европу ²¹⁷

волна

возмущен

есть

[нрзб.]

запрету

[Из более позднего варианта письма, после 2 августа 1930 г., из Парижа. Л. 9–14.]

<...> Мой доклад не был заслушан, т. к. Кон ²¹⁸ ушел в 2-х-месячный отпуск. Прошу его <...> все же заслушать. Ранее я намеревался в конце июля лично явиться к вам с докладом. Доктор Брюле (известный специалист в Париже по печени) установил депрессию нервной системы плюс печень, серия припадков, но я все же подготовил материал для отчета о гастролях ГосТИМа <...>

Так как Вам, вероятно, надоело или, может быть, Вам некогда читать слишком длинное письмо, поспешу изложить все то, что требует немедленного от Вас ответа. <...>

Наркомпрос запрещает мне отъезд — «невозвращение в Москву будет рассматриваться как самоуправство». Вот это добавление заставляет меня предположить, что вопрос о поездке театра в Америку был поставлен в атмосфере каких-нибудь сплетен [следом вариант: «в атмосфере несвободной от сплетнических наветов»].

«Невозвращение группы». Это что же? Надо читать так: «невозвращенцы» подлежат объявлению вне закона? Повторение «эпизода», когда я получил великую отповедь со стороны советской общественности во времена, когда тт. Луначарский и Свидерский пытались заклеить мое имя на позорном столбе?.. Ведь я доклада о дальнейшей операции не сделал... Абсолютно уверен, когда бы Коллегия заслушала доклад, запрет не вылился в такую крайне оскорбительную для государственного театра форму. <...> Заглядывая в сезон 1930 — 31 гг., когда первая группа [театра] работает в Америке, должен сказать, этот план не представляет ничего утопического. <...>

Теперь в конце этого затянувшегося изложения моей к Вам просьбы, в сердцевине своей стоном к Вам обращенной после оскорбительного недоверия ко мне и к нам со стороны тех, кто закричал «караул» раньше того, как доклад сделан, и кто вообще не должен был кричать «караула», так как вы видите, нет ничего страшного в том, что мной сделано. <...> так вот в конце этого послания моего к Вам прошу Вас учесть еще и следующие обстоятельства. <...>

Я, как главный инженер театрального производства, самым решительным образом прошу Вас сказать тем, кто игнорирует роль мою как изобретателя новых сценических форм <...> я прошу Вас указать тем, от кого зависит [вариант: «моя дальнейшая так сказать»] судьба моей дальнейшей жизни (мне 56 и осталось мне немного — я хочу, чтобы работа была крепкая, я не хочу сдавать себя в инвалиды), указать, что мне, главному инженеру производства, *необходимо* (не позднее, чем в этом году, когда предложение нам было сделано) высмотреть те элементы высоко развитой техники в области индустрии Америки, которые согласно новой теории [написано и зачеркнуто: «театрального ритма»] искусства театра неизбежно должны быть введены в систему новой театральной инженерии, к чертовой матери опрокидывающей в «преисподнюю» сценическое барахло придворных, помещичье-дворянских кулис ²¹⁹. <...>

Мне же для поднятия моей квалификации 1) в той области, в которой в ближайшие годы в Союзе нашем потребует высоко подготовленных специалистов в области построек новых сценических площадок для новой драмы, которая должна быть насыщена еще большим динамизмом [добавлено: «и парадоксальной эпиграмматичностью»] новой драматургии необходимы новые сценические площадки, которые мы должны научиться строить у американцев, и особые световые приборы, которые уже построены в американских экспериментальных театрах и 2) для проведения в жизнь принципов кинофикации (я против говорящего фильма и за внедрение принципов кино в театр, которому не только не предстоит умереть с приходом говорящего кино, а наоборот предстоит грандиозный расцвет новых приемов, могущих сильно обогатить выразительные средства театра).

[черновик письма от 29 августа 1930, Париж, рукой З.Н. Райх. Л. 29–30]

<...> Желая воспользоваться крайне выгодным предложением американца Сиднея Росса ²²⁰ — я подписал с ним контракт на Америку, руководствуясь беспрепятственным выездом туда Камерного театра ²²¹ и Театра имени Вахтангова (о чем есть газетные вырезки из СССР) <...>

Я получил письмо от Довгалева: «группе выехать немедленно и гастроли на Америку воспретить».

Это Ваше отношение ко мне ничем не заслуженное и оскорбительное, ибо где же минимальное доверие к Мейерхольду. Дорогой тов. Бубнов, оставьте эту манеру Луначарского и Свидацкого, поверьте — Мейерхольд Вас не подвел и не подведет. Вы мне телеграфировали: в Париже почва для гастролей не подготовлена. Выдерите уши Вашим советчикам: Париж дал реванш и реванш блестящий. <...>

Итак, я болен, мой профессор Брюле не ошибся, печень требует большого ремонта. Сейчас с моря я выехал в Виши ²²², где должен пробыть до 1 сентября, а затем отдых в маленькой Швейцарии, а затем я выезжаю в Америку. Но волнения, связанные с театром, меня удручают. Я решил отнять у Вас некоторое время и просить следующего: организационно поездка должна пройти так: Делаю предупреждение, что действия мои *самостоятельные вызваны* [обрыв фразы, последнее предложение перечеркнуто].

Париж — как плацдарм, на котором должен был дан [быть] бой Берлину. И я не ошибся. Париж действительно стал этим плацдармом. Советский театр получил реванш. Заговорили о высокой культуре советского искусства. <...>

6

Докладная записка Вс.Э. Мейерхольда ²²³ Главному управлению по делам искусств ²²⁴ о гастролях театра за границей ²²⁵

<...> Учитывая опыт 3-месячных гастролей (Германия, Франция), прошу Главику не ставить препятствий, чтобы театр в ближайшие 1 — 1,5 г. посетил Америку, Англию, Голландию, Швецию, Норвегию, Японию. <...>

Эта необходимость обосновывается тем, что ГосТИМ передовой по приемам инсценировок, по приемам, которые уже взяты за образец авангардными труппами на Западе, Востоке и вследствие этого этому театру легче, чем всякому другому, производить вербовку на нашу сторону тех общественных групп, которые еще вчера качались и могли стать нашими врагами, но которые восторгались достижениями театра, готовы восхищаться самой советской системой, это искусство породившей. <...>

Работа театра призвана своими периодическими выездами помогать образованию из сочувствующих нам общественных групп некоего ядра, члены которого не нынче — завтра станут активной реальной силой, готовой нашему Союзу помочь в его неустанной борьбе <...> Театр пригласил на гастроли Межрабпом, сняв Театр Барновского, который не посещается ни рабочей, ни малоимущей интеллигенцией <...>

Для того, чтобы вербовка сторонников с помощью нашего советского искусства давала ощущение результата, нельзя организовывать спектакли наших театров так, как организовал гастроли нашего театра *Межрабпом*.

Межрабпом <...> усиленно продвигал «Рычи, Китай!» ²²⁶ (она прошла в Германии большее количество раз, чем все другие пьесы). <...>

И без того враждебная к СССР настроенность со стороны немцев, благодаря чрезмерно вздернутой тенденциозности «Рычи, Китай!» и благодаря примитивности

агитационных приемов, вызвало в прессе нежелательные для момента натянутых отношений между СССР и Германией кривотолки. <...> Стремление быть бизнесом искало театра с дорогими ценами. Но Межрабпом оказался плохим бизнесом <...> Надо было раскошелиться на большую рекламу — но она была из рук вон плохой, просто говоря, никуда не годной (одна предварительная статья за подписью Мюнценберга). А ведь задача Межрабпома — помогать нашему Союзу в его отношениях с вражескими странами <...>

Межрабпом, пригласив наш театр в Германию, не опирался на того зрителя, которого он теоретически, вероятно, имел в виду, то есть на рабочего.

Чем объяснить, что Межрабпом снял для наших гастролов Театр Барновского, театр, который совсем не посещается ни рабочими, ни малоимущей интеллигенцией? Тут ясно сказала политика Межрабпома, политика сидения между двух стульев. Для того, чтобы завербовать публику на места, дорого стоящие, надо было раскошелиться на дорогую рекламу. <...>

Некий Барон во главе Общества друзей России <...> не сумел привлечь людей с мнением независимым от политических выкрутасов немецких социал-соглашателей — артистов, живописцев, критиков <...> Типичный чиновник, Барон не только не помог, а, наоборот, делал все от него зависящее, чтобы нам повредить.

Ну, кого он приглашал на этот «чай»? Мы не видели там тех, кто мог бы действительно помогать нам. Приветственное слово было предоставлено Барновскому, одному из наиболее ограниченных театральных деятелей в Берлине <...>

Администратором по проведению гастролов в Германии был назначен некий Кац, человек с крайне сомнительной репутацией <...> Когда театр оставался в каждом городе 2–3 дня, нужна была мастерская работа администрации. [Не было] никакой предварительной информации в городах, афиш мизерное количество, в незаметных местах. В Берлине, Бреслау, Штуттгарте — только с маленькими сценами. <...>

Насильно пихали «Рычи, Китай!» в городах, где он уже ставился или где нет рабочих. Местные интенданты [говорили мне] — начни мы с «Леса» <...> Неаккуратно выплачивал деньги; постоянная нехватка прожиточных минимумов (Кац перехватывал наши телеграммы в Москву, позволяя себе приставать к артисткам в приемах бульварного ловеласа <...>, и витал дух богемщины повсюду, где появлялся этот тип сутенера [в прежнем варианте — «бретера»].

Межрабпом, решив не пролонгировать контракт и кончить гастролы Франкфуртом-на-Майне, сообщил об этом слишком поздно (Кац же обещал Гамбург, Ганновер, и др., Прагу, Вену). <...> Стало ясно, что после Франции нам с Межрабпомом не по пути. <...>

<...> Администратор Межрабпома Кац, как говорят, коммунист, но по поступкам своим личность, мягко выражаясь, крайне недобросовестная <...> Два раза перед выездом театра в Германию он был в Москве и уговорил нас, что брать все конструкции

[704]

5 постановок не следует, а также европейских костюмов «Рычи, Китай!» («все старое и скверное можно будет обновить дешево в Берлине»). А театр расплатится в рублях потом в Москве <...>

По приезде в Берлин выяснилось первым делом, что сцена Театра Барновского, снятая Кацем для гастролей, — неимоверно мала. Такая маленькая сцена не встречалась даже в провинции СССР во время гастролей, разве только в Виннице и Гомеле. «Ревизор», шедший <...> премьерой, не устанавливался целиком: из 15 дверей только 7 либо 9. На сцене было так тесно, что приходилось в первый же день нарушить один из главных принципов театра и опускать занавес. Плавной подачи площадок (да еще вручную — моторов не было) достигнуть нельзя было. <...> Закулисы в день спектакля походили на бивак: все трещало, падало. С первых же дней «гарантированный» контракт пошел к черту <...>

Начались конфликты и инциденты с Межрабпом, хвастливо в лице Каца обещававшим выдавать деньги на ремонты и новые стройки. Европейцев в «Рычи, Китай!» выпустили просто в позорном виде, купив им прозодежду рабочих вместо костюмов «миллиардеров», которых они по ходу действия изображали.

На премьере «Ревизора» все предвещало успех. Несмотря на технические нелады, спектакль шел хорошо, публика принимала прекрасно, в антракте и в конце, актеры выходили на вызовы не менее 17–20 раз. Было такое чувство: «прошли». Однако ночью, после спектакля, тот же Кац заявил: все зависит от того, что напишет «король критиков» Берлина — Керр! Керр написал плохо, мало сказать плохо, похабно зло с издевкой. Однако в вышедших в один день приблизительно 30 рецензиях процент хороших был выше плохих, но все было, конечно, в рецензии Керра. Реакция против СССР, закулисная дружба Керра с Рейнхардтом и Грановским (бывшим директором Московского Еврейского Камерного театра) — вот что двигало пером представителей буржуазной прессы. Успех был сорван, смят, пресса с ориентировкой на Керра кричала об опоздании Мейерхольда в Берлин и прямо писала, что Грановский, Таиров и Пискатор и многие другие «обокрали» Мейерхольда и раньше все показали Берлину.

Модный, буржуазный Берлин, которому Межрабпом в Интимном театрике на Stresemannstrasse хотел представить Мейерхольда — и не стал ходить, слушаясь своего короля критиков Керра. <...>

8

Докладная записка Вс.Э. Мейерхольда в Коллегию Наркомпроса РСФСР об итогах гастролей ГостИМа в Германии и Франции ²²⁸

18 августа 1930 г.

Виши. Отель «Америка»

<...> «Невозвращение труппы в Москву будет рассматриваться как самоуправство». Как прикажете читать? Так?: «невозвращенцы подлежат объявлению вне закона?» <...> То, что я сделал как директор театра, не может рассматриваться как «самоуправство» — так будут рассматриваться мои действия, если я направлю свою труппу в Америку. Извещение Ф.Я. Кона я получил 22 июля 1930 года, когда труппа уже была в

Москве. <...> Когда же, наконец, прекратят говорить со мной таким тоном? Возмущен недоверием — 12 лет я проработал в партии. <...>

Такое недоверие к тому, кто в Берлине на «чае», устроенном по случаю приезда ГосТИМа в Берлин «Обществом друзей новой России», во всеуслышание заявил: «Я потерял родной немецкий язык, зато приобрел международный язык, на котором говорит партия, та, к которой я принадлежу». И каким раскатистым эхом разнеслось это заявление по Европе. <...>

Категорически протестую против такого отношения и настаиваю на снятии запрета о выезде группы в Америку. Ведь право на заключение всякого рода дозволенные законом договоры и сделки, совершать кредитные операции оговорено в документе, выданном мне Главискусством 19 ноября 1929 года Подписан сей мандат Ф. Раскольниковым ²²⁹... Если Главискусство сорвет гастроль, оно будет обязано заплатить Sidney Ross'у 35 тыс. франков (в обеспечение его взноса оставлено имущество трех пьес). <...>

Кстати, почему Камерному театру ехать дозволено в Америку, театру Вахтангова, как сообщают наши газеты, а нам нельзя?.. Считаю возвращение театра в Москву после немецких гастролей политической ошибкой. <...>

Крайне отрицательное отношение Германии к СССР, черная реакция, что волной заливают Германию, сказала в кажущемся «неуспехе», в раздуваемом нашими врагами внутри нашего Союза «неуспехе» ГосТИМа в Германии.

Все, кто бывал на наших спектаклях (особенно в Wallner-Theater в Берлине, в Кёльне, Мангейме, Франкфурте-на-Майне), отлично знают, какой громадный успех имел наш театр у непосредственно воспринявшего его зрителя.

Но успех был смят, оплеван самым яростным врагом всего, что идет с Востока, неким Керром, умеющим ловко скрывать эту свою ненависть «флиртом» с А.В. Луначарским, Бароном и им подобным ²³⁰.

Так как вредители нашего успеха количественно взяли верх, реванш был необходим. Поэтому Париж стал для советского театра тем плацдармом, на котором нужно было во что бы то ни стало дать бой Берлину. И Париж стал этим плацдармом, тут советский театр получил реванш. Заговорили о высокой культуре, что и французы должны приняться за переделку классики (Мольер, Расин, Корнель) по методу советского театра. И этот совершенно исключительный международный успех дал возможность получить блестящее предложение из Америки. <...>

[в черновике:]

Но почему стремлюсь именно в Америку? А вот почему.

[далее следует целая страница объяснения. Смысл его касательно германской темы кратко сформулирован в предыдущей записке в Главискусство от 2 августа и развит далее.]

<...> Германия сейчас своей точки зрения на вещи иметь не может. Она во всем подражает Америке. Она от нее зависит... Все американцы, друзья Росса, видевшие наши спектакли, смеются над немцами. Те, кто зовут наш театр в Америку, не эстетический к нему имеют интерес. Это те, кто из группы «за». <...>

Приезд нашей труппы в Америку, это заявляет не только Сидней Росс, это говорят наши товарищи, недавно побывавшие за границей (как тт. Халевский ²³¹ и К. Левин ²³²), — может очень и очень помочь делу сближения Америки и СССР (то есть еще один камень в кладку этого большого и необходимого государственного дела). Как это было в Париже, так будет и в Америке: поднимутся нужные разговоры о том, что в действительности сейчас делается у нас в СССР: большая культурная жизнь, большой прогресс, а не «регресс», как об этом кричат не только в Америке, но и в Европе устами хотя бы Керра в «Berliner Tageblatt». То, что писал Керр в «В.Тageblatt», ведь это же не мне укор, а СССР. Неуспех нашего театра у модного Берлина потому, что модный Берлин это богатый Берлин, а богатый Берлин ненавидит СССР. Москва ему красная тряпка для быка. Но Германия сейчас своей точки зрения на вещи иметь не имеет права. Она подражает Америке. Она от нее зависит. Через S.Ross нам удалось познакомиться с большим количеством американцев (драматурги, художественные критики, купцы и пр.). Все они, видевшие наши спектакли, смеются над немцами. Уверен, что они свою точку зрения изменят после гастролей театра в Америке ²³³. <...>

А что подумает американец?.. Что же я должен? Горло себе перерезать на глазах у кредиторов? ²³⁴.

Я привезу [было написано и перечеркнуто: «обещаю»] оттуда давно составляемый мною литературный труд об искусстве режиссера. <...>

КОММЕНТАРИИ

Вступительная статья

- 1 Theater in Moskau // Hacktebeils Illustrierte. Aktuelle Wochenzeitschrift. Berlin, 1928. 14. März.
- 2 *Ниссен (Niessen) Карл* (1890–1969) — один из ведущих немецких театроведов, автор книг «Декорация» (1924), «Гёте и романтический театр Шекспира» (1927), 3-томн. «Лексикона театроведения» (1949), актер, режиссер, фотограф. В 1929–1955 гг. руководил Институтом театроведения при Кёльнском университете, создал уникальное собрание документов по истории европейского театра, составившее основу Кёльнского театрального музея «Schloss Wahn». Стремился в числе первых получить произведения художников русского авангарда для своего собрания. Авторитет Ниссена у художников и деятелей сцены был огромен (в т. ч. и у Л. Шрайера, О. Шлеммера, В. Кандинского). В конце 1920-х гг. разработал метод научной реконструкции (копирования) театральных макетов, взяв за основу показанные Таировым на выставке в Магдебурге макеты (Таиров их авторизовал). Гордость музея — собрание макетов, костюмов и декораций русских художников эпохи авангарда (как из СССР, так и эмигрантов), копии макетов «Великодушного рогоносца» и «Леса». Важные вехи деятельности Ниссена: выставка фотографий (нач. 1920-х гг.), участие со своей экспозицией в Магдебургской театральной выставке 1927 г., выставка «Проблема театра» в Базеле (1931), театральный раздел «Триеннале» в Милане (1933). Не сумев избежать всеобщего увлечения патриотической фразеологией и театральностью фашизма, в 1933 г. вступил в нацистскую организацию «Стальной шлем» (пробыл в ней до 1938 г.), внес вклад в популяризацию «тингшпилей». Отношение к Ниссену до сих пор противоречиво: ему то ставят в вину колебания политической позиции в годы нацизма, то воздают должное за спасение бесценной коллекции в годы войны, чего он якобы не мог сделать, не примкнув к сторонникам нацизма.
- 3 *Грегор (Gregor) Йозеф* (1888–1960) — австрийский театровед, либреттист, коллекционер, основатель и первый директор (с 1923 по 1954 г.) Театрального собрания Австрийской национальной библиотеки (впоследствии Австрийского театрального музея). Автор книг «Русский театр» (1928, американское издание 1929), «Американский театр и кино» (1931, обе совместно с Р. Фюлоп-Миллером), «История австрийского театра» (1948). Объекты искусства русского театрального авангарда стал коллекционировать с 1910-го, макеты — с 1924 г. (отчасти благодаря своему происхождению из России, имея непосредственные контакты с русскими художниками, предоставлявшими ему многое в дар). В 1927 г. подготовил выставку «Русский театр первой четверти XX-го века» (пала жертвой политической конъюнктуры; своего рода «римейк» этой выставки Австрийский театральный музей показал лишь в 1993 г.). С помощью Р. Фюлоп-Миллера расширил свою коллекцию (в музее хранится несколько расписок о покупке у последнего более 100 фотографий). В первой половине 1927 г. для работы над книгой о русском театре посетил Москву, встречался с Мейерхольдом, смотрел и фотографировал его спектакли. В благодарственном письме, отправленном в Москву 16 февраля 1928 г. (скорее всего, А.В. Февральскому), писал: «Я был бы счастлив продолжить сотрудничество между Театром имени Мейерхольда и моим музеем и прошу Вас оказать мне услугу и посылать мне

те новые русские пьесы, которые у Вас играютя»... (Австрийский театральный музей, AM55707 Gr). В музее хранится письмо А. Шницлера Грегору — восторженный отзыв на его вышеупомянутую книгу о русском театре, а также ряд писем А.Я. Таирова Грегору. По сей день не утихают споры о том, какой музей обладает наибольшей коллекцией русского авангарда — Венский или Кёльнский.

- 4 О Фюлоп-Миллере см. подробно комм. 27.
- 5 *Кизлер (Kiesler) Фридрих* (1890–1965) — австро-американский архитектор-авангардист, сценограф, дизайнер, теоретик. С 1926 г. работал в США. Известность приобрел сразу же после своей «электромеханической» декорации к постановке драмы К. Чапека «R.U.R» (Берлин, 1923). Последовавшая после этого встреча с художниками Баухауза и Э.Лисицким определила его дальнейший творческий путь. В 1924 г. организовал в Вене Международную выставку театральной техники, где показал несколько сотен объектов европейского авангарда, в том числе эскизы, макеты и фотографии спектаклей Таирова и Мейерхольда; в рамках выставки реализовал проект «пространственной сцены», переключившийся с русским театральным конструктивизмом. На Международной театральной выставке в Нью-Йорке (1926), где представил макет спиралеобразной «бесконечной сцены», вновь показал русские объекты. Остается загадкой, каким образом Кизлер получил от Мейерхольда экспонаты для своей выставки (следов прямого контакта в архиве ГосТИМ, пока не обнаружено, фонд и прибывший из США архив Кизлера в Вене открылись только в 1997 г. и еще требуют изучения).
- 6 *Хансен (Hansen) Арвид Гильберт* (1894–1966) — норвежский коммунист, член политбюро и ЦК КП Норвегии с 1923 г., представитель компартии Норвегии в Коминтерне. В период оккупации жил в Швеции, после войны вернулся на родину.
- 7 *Моисси (Moissi) Александр (Сандро)* (1880–1935) — один из крупнейших немецких актеров. Сценическая карьера началась в Бургтеатре и продолжилась в работе с М. Рейнхардтом (роли Освальда, Ромео, Гамлета, Мефистофеля). Дважды был в России, где выступал в ролях Гамлета, Эдипа, Протасова и Освальда. Особенно высоко ценил Мейерхольда, бывал у него в театре, Мейерхольд, со своей стороны, выступил в защиту его Гамлета, атакованного рапповцами. Моисси утверждал, что только русский театр идет по пути идейного и художественного обновления.
- 8 Книга отзывов почетных посетителей ГосТИМ. 1924–1936 гг. — РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 288.
- Орска (Orska) Мария (Блиндерман Рахиль)* (1896–1930) — актриса немецкого театра и кино. Родилась в Николаеве, перед Первой мировой войной переехала из Петербурга в Вену, где окончила консерваторию. С 1915 г. работала в Берлине с М. Рейнхардтом и в его театрах (роли в пьесах Шницлера, Стриндберга, Ведекинда, Пиранделло). В начале 1920-х гг. имела огромную популярность в Европе благодаря интеллектуально-эстетизированной манере игры (об Орской-Лулу критик писал: «скрипка с пятьюдесятью струнами, или калейдоскоп красоты в тысячах отражений»).
- 9 *Гвоздев А.* «Учитель Бубус» Мейерхольда // Жизнь искусства. 1925. № 7. С. 13–14.
- 10 *Benjamin, Walter.* Der Regisseur Meyerhold — in Moskau erledigt? Ein Literarisches Gericht wegen der Inszenierung von Gogols „Revisor“ // Die Literarische Welt. 1927, 11. Februar. О статье немецкого философа, эстетика, литературного критика — репортаже, написан-

- ном во время его московской поездки (декабрь 1926 — январь 1927 г.) — см. в моей книге: *Колязин В.Ф.* Таиров, Мейерхольд и Германия. Пискатор, Брехт и Россия: Очерки русско-немецких художественных связей. М., 1998. С. 108.
- 11 Там же. С. 119–128.
- 12 Письмо *П. Бархана* Вс.Э. Мейерхольду от 25 марта 1910 г. Автограф. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1142.
- 13 Опубликовано мной в главе «Мейерхольд и Рейнхардт» в указ. соч., с. 94.
- 14 Письмо *дирекции Немецкого театра* Вс.Э. Мейерхольду от 10 августа 1926 г. Маш. подписанный текст. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2932.
- 15 «Резолюция» Мейерхольда на письме из Центропосредбабиса по поводу предстоящих гастролей от 17 декабря 1929 г. — РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 109. Л. 9.
- 16 См. также главу «Мейерхольд и Рейнхардт» в указ. соч., с. 77–95).
- 17 Постановление Межведомственной комиссии по регулированию обмена артистическими силами от 15 марта 1930 г. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 109. Л. 34.
- 18 Материалы о гастролях ГосТИМа в Германии и Франции (проекты договора с ЦК Межрабпома, расписание репетиций, отчеты об организации гастролей и расходах (с 21 января по 26 июня 1930 г.). — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2822. Л. 8.
- 19 РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 109. Л. 92.
- 20 Письма *Вс.Э. Мейерхольда* А.С. Бубнову (май–декабрь 1930 г.). Автограф. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 887. Л. 5–8.
- 21 РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 109, 110 и др.
- 22 Репертуар заграничной поездки ГосТИМа 1930 г. Маш. текст. — РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 938.
- 23 Карты диапозитивов к постановке «Леса» А.Н. Островского (на немецком языке). — РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 942.
- 24 Проект договора *Вс.Э. Мейерхольда* с импресарио П. Сиротой о гастролях в Западной Европе (август 1928 г.). Копия рукой Мейерхольда. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2816. Л. 1–4. См. также: Письма и телеграммы Мейерхольда Гольдбергу Борису Исааковичу (1928–1930). — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 899.
- 25 «*Herrn Wesselij Meyerhold*» — показательная (не)предумышленная игра слов, выражение руководителя цюрихского издательства «Chronos Verlag» в сопроводительном письме к посылке в ГосТИМ двух пьес через два месяца после окончания берлинских гастролей.
- 26 Письмо *Г. Йеринга* Вс.Э. Мейерхольду от 15 июня 1931 г. Маш. подписанный текст. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 3466.

Часть 1

1

- 27 *Фюлоп-Миллер (Fülöp-Miller) Рене (Мюллер Филипп Рене Мария; 1891–1963)* — австрийский писатель, журналист, культуролог. В молодости жил в Вене, Париже, Будапеште, сотрудничал с венгерскими и немецкоязычными газетами. В годы 1-й мировой войны служил санитаром, дезертировал, изучал медицину и практиковал как врач. В качестве корреспондента «*Neue Freie Presse*» публиковал репортажи из Венгрии, завязал знаком-

[710] из переписки Мейерхольда с австрийскими и немецкими корреспондентами

ство со С. Цвейгом, Г. Уэллсом, Г. Гессе, Р. Ролланом, Б. Расселом, с которыми дружил долгие годы. Страстный поклонник творчества Ф.М. Достоевского, в поисках неопубликованных записок и дневников писателя в 1924 г. отправился в Россию, где познакомился с Маяковским и Мейерхольдом. В Москве Фюлоп-Миллера опекал знавший его по Вене советский дипломат Константин Александрович Уманский (1902–1944), представивший журналиста А.В. Луначарскому. Сразу же после первой поездки последовала вторая, длившаяся год. С помощью Уманского и Луначарского Фюлоп-Миллер получил доступ в архивы, приобрел права на издание наследия Достоевского (восемь томов материалов о жизни и творчестве русского писателя, подготовленные в соавторстве с немецким славистом-антропософом Ф. Экштайном, вышли в мюнхенском издательстве «Piper» в 1925–1928 гг.). Впечатления от поездок в Россию послужили материалом для многих театральных рецензий, публикаций в «Berliner Illustrierte» и для нашедшей книгу «Дух и лицо большевизма. Очерк и критика культурной жизни Советской России» («Geist und Gesicht des Bolschewismus — Darstellung und Kritik des kulturellen Lebens in Sowjet-Russland». Mit 500. Abbildungen. Amalthea-Verlag, Zürich; Leipzig; Wien, 1926; 2 Aufl. 1928), после которой путь в СССР оказался для него навсегда закрыт. Впервые представил западной публике многие имена русского авангарда. Собрал в Москве огромный изобразительный и фотоматериал, использованный в написанной совместно с венским театроведом Йозефом Грегором книге «Русский театр» (1927), явившейся для зарубежного читателя одним из лучших источников сведений о новейшем русском театре (особенно много страниц посвящено Мейерхольду). С 1935 г. со своей спутницей жизни, берлинской еврейкой Эрикой Нуссинбаум скитался по Европе. В 1938 г. в одном из театров Нью-Йорка Макс Рейнхардт планировал осуществить постановку пьесы Фюлоп-Миллера и Й. Грегора «Два Наполеона» о последних днях двух исторических деятелей — Наполеона Бонапарта и Туссена, бывшего раба, ставшего правителем острова Гаити. В 1939 г. Фюлоп-Миллер эмигрировал в США, где одно время преподавал в колледже историю русской культуры, закончил монографию «Достоевский: познание, вера и пророчество» (1950). Как сценарист сотрудничал с американскими киностудиями («Великий грешник» Р. Сьодмака по «Игроку» Достоевского, 1947). Автор книг «Ленин и Ганди» (1927; запрещена нацистами), «Машина фантазии. Сага о корыстолюбии» (1927, книга о Голливуде), «Американский театр и кино. Два культурно-исторических очерка» (1931), «Фюрер, мечтатели и бунтари. Великие мечты человечества» (1934), трех романов — «Святой дьявол. Распутин и женщины» (1927; послужил основой сценария фильма студии Метро-Голдвин-Майер «Распутин и императрица», 1932), «Кошачья музыка» (1936) и «Серебряная вакханалия» (1960).

История дружбы и непродолжительного сотрудничества Фюлоп-Миллера с Мейерхольдом в целом описана мной в указанной выше книге (С. 95–101). На многие детали, остающиеся неясными, могли бы пролить свет ответные письма Мейерхольда, которые, возможно, находятся в архиве Фюлоп-Миллера. Разрозненные части архива из США попали во Франкфурт-на-Майне (в собственность Немецкой библиотеки, архив эмиграции 1933–1945) и в Мюнхен (Баварская Государственная библиотека).

- 28 Письмо Р. Фюлоп-Миллера Вс.Э.Мейерхольду от 28 июля 1924 г. Автограф. — РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 84. Л. 5–6.

- 29 30 октября 1923 г. Фюлоп-Миллер опубликовал в берлинской «*Vossische Zeitung*» статью о спектакле «Земля дыбом» под названием «В театре Мейерхольда» («Im Meyerhold-Theater. Die Revolution an der russischen Bühne»). 23 июня 1925 г. — в «*Münchener neueste Nachrichten*». На «мейерхольдовскую» же тему он писал в специальном «русском» номере «*Berliner Illustrierter Zeitung*» — в статье «Путь русского театра от Станиславского через Мейерхольда к акробатике и клоунаде» («Der Weg des russischen Theaters von Stanislawski über Meyerhold zur Akrobatik und Clounerie», «Russland von heute». Sonderheft, 1925). Полного списка статей венского слависта пока не имеется.
- 30 Театрально-концертное агентство «*Букум*» («*Vikum*») основано в Вене в начале 1923 г. известным австрийским книготорговцем и издателем Хуго Хеллером (1870–1923). После смерти основателя агентства дела вела его вдова. По всей вероятности, вдова Хеллера долгое время пользовалась бланками со штемпелем мужа, иначе нельзя объяснить присутствие его имени на бланках «Букума» после 1923 г.
- 31 «*Drei Masken Verlag*» (Издательство «Три маски») — старейшее немецкое театральное издательство, а позже и агентство, основанное 24 ноября 1910 г. в Мюнхене Людвигом Фридманом, некоторое время функционировало в Берлине. В 1920 г. начало свою работу также литературно-музыкальное издательство под тем же названием, в 1922 г. открылся филиал издательства и агентства в Вене. «*Drei Masken Verlag*» с самого начала тяготело к русским, шире, славянским авторам, обладая правами на переводы Н.В. Гоголя, А.Н. Островского, А.П. Чехова, М. Горького. Сегодня представляет права В.И. Славкина, Г.И. Горина, Л.С. Петрушевской, А.Н. Разумовской.

2

- 32 Телеграмма Р. Фюлоп-Миллера Вс.Э. Мейерхольду от 30 июля 1924 г. Вена. — РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 82. Л. 13.

3

- 33 Письмо агентства «*Букум*» Р. Фюлоп-Миллеру от 27 августа 1924 г. — РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 84. Л. 7–9.
- 34 Хеллер Хуго — см. коммент. 30.

4

- 35 Идея показа «*Мистерии-буфф*» Вл. Маяковского (постановка 1918 г., Петроград, Коммунальный театр музыкальной драмы, второй вариант — 1921 г., Москва, Театр РСФСР Первый) в *Большом Венском цирке* могла возникнуть по ассоциации с показом «*Мистерии-буфф*» на сцене Московского госцирка в 1921 г. для участников 3-го конгресса Коминтерна (на немецком языке).
- 36 «*Букум*» в это время в московских верхах уже не воспринимался возможным партнером. В 1928 г. к организации гастролей подключились антреприза Леонидова и Сироты и антреприза «Боркон–Леонидов», устраивавшая гастроли Ф.И. Шаляпина, Художественного театра, М. Рейнхардта, «Габимы»). Сирота обещал ГостИМу 20–22 тыс. долларов за месячную гастроль — сумму, за которую мы, шутил Мастер, «можем продаться» (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 899). Мейерхольд планировал гастроли, собиравшись просить недостающие деньги у А.И. Рыкова. Находясь в Париже, он получил из Москвы отказ — эмигранты не могут быть партнерами советского театра (начальник Главискусства

[712] из переписки Мейерхольда с австрийскими и немецкими корреспондентами

А.И. Свицерский 24 августа 1928 г. телеграфировал следующее: «Отказываю разрешение заграничной поездки театра. Предлагаю прекратить всякие переговоры антрепренерами»). После задержки Мастера за границей для лечения в Москве развернулась широкая кампания за удаление его из театра, завершившаяся созданием ликвидационной комиссии. Отказ высших инстанций (Совнаркома, Политбюро) вынудил Мейерхольда вернуться в столицу. В 1929 г., когда наметились контуры поездки по линии Межрабпома, Мейерхольд запрашивал Наркоминдел, «можно ли вступать в переговоры о гастролях».

5

- 37 Записка *Вс.Э. Мейерхольда* Н. Б. Лойтеру от 25 сентября 1925 г. Автограф. — РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 84. Л. 14.

Лойтер Наум Борисович (1891–1966) — режиссер. Окончил ГВЫРМ. В 1925–1929 гг. работал у Мейерхольда режиссером-лаборантом.

- 38 В начале 1920-х гг. после целой серии рецензий в немецкой прессе и восторженных откликов Рене Фюлоп-Миллера, Вальтера Беньямина, Артура Холичера на Мейерхольда обрушился шквал предложений. В октябре 1924 г. отдел агитпропа исполкома Коминтерна (в лице Карла Фолька) предложил режиссеру немедленно осуществить постановку «Д.Е.» в Берлине. В январе 1925 г. газеты распространили слух о предстоящих гастролях Театра им. Мейерхольда с «Мандатом» Н.Р. Эрдмана. Идея организации гастролей не получила поддержки ни в Наркомпросе, ни в Наркоминделе. В 1925–1928 гг. Мейерхольду разрешали выезжать за границу только летом на отдых и для знакомства с театральной жизнью на Западе, где он продолжал бороться за гастролы, пережив осенью 1928 г. тяжелый нервный кризис в ходе развернувшейся в Москве кампании за ликвидацию его театра. Луначарский сначала обещал Э. Барону организовать при его посредничестве обменные гастролы между ГосТИМом и Немецким театром, однако впоследствии предпочел остальным конкурентам Межрабпом, в конечном счете и получивший право организации гастролей.

6

- 39 Советским полпредом (а не послом, так как в те времена должности посла еще не существовало) в Вене с 6 июня 1925 г. по 9 сентября 1927 г. был Ян Антонович Берзин (1881–1938). Арестован органами НКВД в ходе кампании против латышей-антисоветчиков, приговорен к смертной казни и расстрелян. Посмертно реабилитирован.
- 40 Письмо *Р. Фюлоп-Миллера* советскому полпреду в Австрии от 17 июля 1925 г. Машинописная копия. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2528. Л. 3–4.
- 41 Подробных сведений о супругах *Гардо-Сабадо* (*Gardo-Szabado*) получить не удалось. Вероятно, речь идет о псевдониме, как это бывало в кругу левых политэмигрантов в 1920-х гг. Истоки его могут оказаться причудливы. «Сабадо Гардо» назывался католический Великий пост в Индии.
- 42 Во время своей второй годичной поездки в Россию (по маршруту: Москва, Ленинград, Тверь, Кавказ) занимался поиском неопубликованных писем, дневников, а также реликвий, связанных с Достоевским, встречаясь с родственниками и друзьями писателя, хотя знакомился также с общественно-политической жизнью и даже взял два интервью у Ленина. См. об этом статью Фюлоп-Миллера «Шут во фраке. По следам рукописного наследия Достоевского» // *Der Monat*. 4 (1952), Heft 46. Juli 1952, S. 395–404.

- 43 Письмо Р. Фюлоп-Миллера Вс.Э. Мейерхольду от 3 октября 1925 г. Автограф. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2528. Л. 2.
- 44 Уманский Дмитрий Александрович — в то время пресс-атташе советского полпреда в Вене, брат дипломата К.А. Уманского, в письме от 12 мая 1925 г. принес свои извинения Фюлоп-Миллеру — он «лишь со зла утверждал» о якобы имевшихся связях венского журналиста со шпионами, теперь «не может быть никаких сомнений в правомочности» заключенных им в России договоров; свое «заявление» он передал по дипломатическим каналам также и в Берлин. Возможно (хотя письменных доказательств этому нет), Мейерхольд вступился за своего австрийского почитателя, как он это делал не однажды.
- 45 На этом переписка Фюлоп-Миллера и Мейерхольда обрывается. Еще 10 сентября 1925 г., тепло вспоминая о днях, совсем недавно вместе проведенных в Венеции, Фюлоп-Миллер просил Мастера подробнее рассказать о планах постановки «Кармен», которыми «очень интересуется немецкая публика». К письму приложена его статья из «Münchener Neuesten Nachrichten» от 23 июня 1925 г. (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2528).

- 46 Телеграмма редакции журнала «Квершнитт» Театру имени Мейерхольда от 23 марта 1925 г. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2932. Л. 1.

Журнал «*Querschnitt*» («Профиль») выходил в принадлежащем концерну Ульштайна издательстве «ПроPILEI» в 1921–1926 гг.; прообразом названия послужил одноименный рисунок Г. Гросса. Основателем журнала «по вопросам искусства и культуры», или, в другом варианте, «Журнала актуальных вечных ценностей» был берлинский коллекционер, галерист, популяризатор «новой вещественности» Альфред Флехтхайм (1878–1937; в 1933 г. эмигрировал через Париж в Лондон). В журнальных публикациях нередко появлялось имя Мейерхольда (так, в частности, в статьях В. Парнаха в 1925 г., И. Эренбурга в 1927 г.) и его фотографии.

О возможной публикации в журнале с Мастером договаривался К.А. Уманский. На телеграмме из «Querschnitt» пометок Мейерхольда нет.

- 47 Эйнштейн (Einstein) Карл (1885–1940) — немецкий литератор, публицист, критик, сотрудник журнала экспрессионистов и левой художественной интеллигенции «Aktion». Интерес к России возник в начале 1920-х гг. (контакты с Бакстом, Кандинским, Архипенко, Лисицким, Пуни, Богуславской, Эренбургом, а также с Таировым и Мейерхольдом, в чьих театрах он мечтал увидеть постановку своей обвиненной в «богохульстве» драмы «Дурное послание», 1921). В 1924 г. опубликовал в журнале «Россия» на русском и немецком языках статью «Упадок идей в Германии». Автор книги «Искусство XX века» (1926, 1928). В 1930 г. уехал в Париж, в 1937 г. сражался в рядах интернациональных бригад в Испании, перед вступлением фашистских войск покончил с собой.
- 48 Письмо К. Эйнштейна Вс.Э. Мейерхольду от 6 октября 1925 г. Автограф. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2652. Л. 1.
- 49 Журнал либеральной интеллигенции «*Literarische Welt*» («Литературный мир»), выходивший в формате газеты, основан в 1925 г. в Берлине известным издателем Эрнстом Ровольтом и писа-
- [714] ИЗ ПЕРЕПИСКИ МЕЙЕРХОЛЬДА С АВСТРИЙСКИМИ И НЕМЕЦКИМИ КОРРЕСПОНДЕНТАМИ

телем Вилли Хаасом. К числу авторов, помимо Эйнштейна, с 1926 г. принадлежал Вальтер Беньямин, опубликовавший в номере за 11 февраля 1927 г. статью-«репортаж» из столицы СССР «С режиссером Мейерхольдом в Москве — покончено? Литературный суд над постановкой голевского „Ревизора“. Беньямин увлекся творчеством Мейерхольда во время своего путешествия в Москву, посмотрел в ГосТИМе все, что мог, зафиксировав свои богатые и разнообразные наблюдения в «Московском дневнике», затем встретался с Мастером во время гастролей театра в Берлине. Переписки между ними не существовало. Сюжет отношений Беньямина с Мейерхольдом следует причислить к скрытым, каких, по мысли С. Ромашко, публикатора «Московского дневника» (Москва, Ad Marginem, 1977), у Беньямина было предостаточно.

10

- 50 Письмо *дирекции Немецкого театра* Вс.Э. Мейерхольду от 21 августа 1926 г. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2932.
- 51 10 августа 1926 г. директор одного из наиболее крупных театров рейнхардтовского «концерна» Роберт Кляйн отправил Мейерхольду приглашение поставить в первой половине следующего сезона на сцене Немецкого театра шекспировского «Гамлета». Ответа Мейерхольда в архиве Немецкого театра разыскать не удалось. Постановка не была осуществлена.
- 52 *Театр на Ноллендорфплац* построен в 1906 г. архитектором Альбертом Фрелихом как Новый драматический театр (Neues Schauspielhaus), позднее переименован в «Театер ам Ноллендорфплац». В этом здании дважды, в 1927 и 1929 гг., открывал свой театр Эрвин Пискадор.
- 53 *Кляйн (Klein) Роберт* (1892–1958) — директор театра «Трибуна», театров Зальтенбурга, с 1926 по 1929 г. — Немецкого театра. (Подпись неразборчива, адресат установлен нами во время работы в архиве Немецкого театра в Берлине.)

11

- 54 *Рёллингхофф (Röllinghoff) Вильгельм* (1873–?) — немецкий дипломат и журналист. Родился в Риге в немецкой семье. Получив юридическое образование, решил посвятить себя политэкономической журналистике. В 1902–1914 гг. корреспондент нескольких немецких газет («Berliner Lokal-Anzeiger», «Hamburger Nachrichten», «Frankfurter Zeitung») в Петербурге. Вероятно, тогда же познакомился с искусством Мейерхольда. В 1907 г. был приглашен на службу в российское министерство иностранных дел. В 1914 г. оказался в плену, но вскоре сумел вернуться в Берлин, служил в отделе прессы военного министерства, издавал «Русские торговые ведомости» (газету для банкиров и предпринимателей). В 1923 г. вновь обратился к журналистской деятельности. В 1925 г. по поручению Телеграфного агентства Вольфа отправился в Москву для сотрудничества с РОСТА (с рядом секретных инструкций от немецкого МИДа). Также с 1 сентября 1926 г. — сотрудник отдела прессы германского посольства в Москве (первоначально сроком на три года) (Политический архив МИД Германии, дела П — 9084, П — 647, П — 6860). Сведениями о дальнейшей деятельности и судьбе Рёллингхоффа Политический архив МИДа Германии не располагает.
- 55 Письмо В. Рёллингхоффа Вс.Э. Мейерхольду от 13 октября 1926 г. Маш. подписанный текст. — РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 84. Л. 51.

12

- 56 Из блокнота Вс. Э. Мейерхольда. Автограф. — РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 84. Л. 81.
- 57 О каком предложении из Кёльна идет речь, неизвестно. Возможно, предложение исходило от того же IFA («Объединение рабочих») под руководством Вальтера Шифера, которое в 1930 г. инициировало показ в Кёльне «Рычи, Китай!» именно 1 мая в Рейнландхалле, «где гастролировал Рейнхардт».

13

- 58 *Межрабпом (Международная рабочая помощь, нем. IAH)* — надпартийная массовая международная организация пролетарской солидарности, основанная в 1921 г. в Берлине по инициативе Вилли Мюнценберга для оказания помощи голодающим в России, имевшая свои секции во многих странах мира. Позднее спектр деятельности расширился, в частности, организация занималась пропагандой пролетарской культуры, издавала журнал «Die Zukunft», а также иллюстрированный журнал для рабочих тиражом 400 тыс. экз «A–I–Z», имела свою киностудию «Межрабпом–Русь». Прекратила деятельность в 1935 г.
- 59 Переписка Дирекции театра им. Мейерхольда с Комиссией по заграничным командировкам и другими организациями по вопросам организации гастролей (1929–1931). — РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 109. Л. 6.
- 60 *Мюнценберг (Münzenberg)* Вилли (1889–1940) — немецкий политик, основатель Коминтерна молодежи, Межрабпوما, издательского «концерна Мюнценберга», член ЦК КПП. Дружил с Лениным, переписывался с Троцким и Сталиным. В 1933 г. эмигрировал в Париж. В 1939 г. в результате критики В. Ульбрихта исключен из КПП за «политическую деморализацию» и подозрения в связях с троцкистами. В сентябре 1939 г. открыто заклеил Сталина как предателя. Богатая биография энергичного коммуниста Мюнценберга изобилует противоречиями, авантюрами, множеством до сих пор не проясненных обстоятельств, в том числе и его насильственной смерти (в 1940 г. бежал из лагеря для интернированных близ Лиона, найден в лесу на юге Франции повешенным на дереве; до сих пор неясно, было ли это самоубийство, или же он пал от руки агентов Гестапо или НКВД, подозревавшего Мюнценберга в насаждении шпионской агентуры в СССР).

14

- 61 Заключению договора о гастролях предшествовали личные переговоры заведомо Исполкома Коминтерна Ф.Ф. Раскольников с Мюнценбергом. В преддверии возможных гастролей в конце 1929 г. Мейерхольд также вел переписку с Мюнценбергом, телеграммой просил его прислать своего представителя в Москву для переговоров и заключения договора. Межрабпом, дававший театру полную финансовую гарантию, заявлял, что он «не преследует никаких коммерческих целей, цель ее [гастроли] чисто политическая — ознакомление рабочих Германии с достижениями советского революционного театра» (из письма дирекции в Наркомфин).
- 62 Договор между Межрабпомом и ГосТИМом от 31 января 1930 г. Маш. подписанный текст. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Е. хр. 2822. Л. 1–3.
- 63 Для вывоза в Германию чертежей мейерхольдовских конструкций потребовалось специальное разрешение Главлита от 21 марта 1930 г. (см. об этом: РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 109). По возвращении труппы из Парижа на станции Себеж все печатные мате-
- [716] ИЗ ПЕРЕПИСКИ МЕЙЕРХОЛЬДА С АВСТРИЙСКИМИ И НЕМЕЦКИМИ КОРРЕСПОНДЕНТАМИ

риалы о гастролях были изъяты ОГПУ, так что сотрудникам театра пришлось их оттуда «вызвolyть» по специальной доверенности от 19 июня 1930 г. (см.: Переписка Дирекции театра им. Мейерхольда с Комиссией по заграникомандировкам и другими организациями по вопросам организации гастролей. — РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 109).

15

- 64 Данная записка — одно из немногих свидетельств дружеских контактов Мейерхольда с немецким драматургом-экспрессионистом Эрнстом Толлером (1893 — 1939). Они, безусловно, встречались и в Берлине, и в Москве, когда Толлер приезжал на 1-й съезд Союза советских писателей в 1934 г. Толлер посылал Мейерхольду некоторые из своих пьес, но внимание Мастера не остановилось ни на одной из них.
- 65 Записка Э. Толлера Вс.Э. Мейерхольду. 1920-е гг. Автограф. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2449. Л. 1–2.

Записка, без даты. Скорее всего, между 1926 или 1927, предполагаемыми годами знакомства Мейерхольда с Пискатором, и 1930 г.; для ориентации приводятся даты премьер рекомендуемых Мейерхольду для посещения берлинских спектаклей.

- 66 *Пискатор (Piscator)* Эрвин (1893–1966) — немецкий режиссер и театральный деятель. В 1920 — 1921 гг. организовал в Берлине «Пролетарский театр», активно поддерживавший Советскую Россию. Работая в «Фольксбюне», развивал жанры и эстетику политического театра, после ухода из «Фольксбюне» открыл свой театр — Театр Пискатора. В 1929 г. написал книгу «Политический театр». В эмиграции некоторое время жил в СССР, потом в США, вернувшись в ФРГ в 1947 г., заложил основы нового политически-документального театра.

В Германии в ранние 1920-е гг. Пискатора и Мейерхольда рассматривали как театрально-эстетических соперников, в прессе шли постоянные споры о том, кто первым провозгласил лозунги политического театра, сделал то или иное техническое открытие, кто кому подражал. Оба пристально следили за творчеством друг друга, хотя Пискатор отвергал свое ученичество у Мейерхольда, а Мейерхольд критически отзывался о Пискаторе в интервью парижской газете «Monde», перепечатанном берлинским журналом «Volksbühne» (1928 г. № 5), а также широко известном журнале Карла Осецкого «Weltbühne». Мастер рассказал, что не видел пока ни одного спектакля Пискатора, но знаком с ними по фотографиям. «По-моему, он на ложном пути... Он не понял стоящей перед ним проблемы. Пискатор думал, что он может за шесть месяцев создать в Берлине революционный театр, сконструировав современную площадку и направив все свое внимание на материальное совершенствование технического аппарата. Но к этой среде надо приспособить игру и язык актеров. Пискатор и не попытался этого сделать. Он построил новую сцену и предоставил на ней играть старым актерам». Но уже в следующем 1929 г. Мастер заявил в докладе «Реконструкция театра»: «Браво, Пискатор, за находки в архитектуре!». По словам Мейерхольда во время допросов в Бутырках, с немецким режиссером он познакомился в 1927 г. в берлинском отделении ВОКС, когда был в Берлине проездом во Францию, встречался с ним во время берлинских гастролей ГосТИМа и затем в последний раз в Париже в 1936 г. Между тем, судя по информации, опубликованной журналом «Das neue Russland» (№ 5/6 за 1926 г.), они были знакомы, по крайней мере, уже с 1926 г. (на помещенной в журнале фотографии встречи в Обществе друзей новой России

- они изображены стоящими рядом). Достоверной информацией о годе знакомства двух режиссеров мы пока не располагаем. Очевидно, на допросе в Бутырьках Мейерхольд оговорился. Во время гастролей в Берлине перед началом первого спектакля режиссеры вступили в публичную дискуссию о политическом театре. Непосредственного сотрудничества Пискатора во время его эмиграции в Москве с Мейерхольдом не получилось, они не раз встречались, нередко и в гостинице «Москва», где жил немецкий режиссер. Крупный немецкий театровед Зигфрид Мельхингер (1906–1988) полагал, что именно от Мейерхольда Пискатор получил сведения о том, что «партия больше не намерена терпеть „формализм“, что послужило толчком к поспешному отъезду из СССР (см. его «Geschichte des politischen Theaters». Frankfurt am Main, 1974. В. 2. S. 191). Пискатор дал высокую оценку Мейерхольду в своих послевоенных беседах с немецким радиожурналистом Г. Земмером.
- 67 «*Театер ам Шиффбауэрдамм*» открылся 19 ноября 1892 г. (архитектор Генрих Зеелинг, первоначальное название «Нойес театер»). В 1903–1906 гг. им руководил Рейнхардт, который осуществил здесь постановку «Сна в летнюю ночь» У. Шекспира. В 1928 г. здесь состоялась премьера «Трехгрошовой оперы» Б. Брехта (достойный объект для внимания Мейерхольда). Из пьес Толлера здесь можно было посмотреть «Гасить котлы» (1930). С 1954 г. в здании работает основанный Брехтом и Вайгелем «Берлинер ансамбль».
- 68 Премьера пьесы французского драматурга *Марселя Ашара (Achard, 1899–1974)* «Мальбрук в поход собрался» в постановке Э. Кальзера состоялась 5 мая 1928 г. на сцене «Theater am Nollendorfplatz» («1-й театр Пискатора»). Актер Эрвин Кальзер был сторонником Пискатора, играл почти во всех его постановках, в том числе роль царя Николая II в «Распутине» А.Н. Толстого и П.Е. Щеголева (1927).
- 69 «*Фольксбюне*» — одна из крупнейших театральных площадок Берлина. Организация театральных зрителей «Народная сцена» («Volksbühne») основана в Берлине в 1890 г., спектакли для рабочего зрителя давались поначалу по воскресеньям в разных местах, собственную площадку «Фольксбюне» обрела в 1914 г. на Бюловплац. Руководителями театра в 1910–1920-х гг. были последовательно М. Рейнхардт, Ф. Кайслер, К.Х. Мартин, Э. Пискатор.
- 70 Премьера пьесы А. Паке «Штормовой прилив» в постановке Э. Пискатора состоялась на сцене «Фольксбюне» 20 февраля 1926 г.
- 71 «*Театер ам Кёниггретцерштрассе*» (поначалу «Геббель-театер», после переименования улицы, ко времени гастролей ГосТИМА — «Театер ам Штреземаннштрассе»; сегодня снова «Геббель-театер») считался после Рейнхардта, в период антреприз Р. Майнхарда и К. Бернауэра (1911–1924) и В. Барновского (1924–1933) лучшим театром Берлина. В 1935 г. нацисты подвергли театр т. н. «гляйхшальтунгу» (приспособлению для идеологических нужд режима). При Барновском Пискатор ставил здесь в 1929 г. «Соперников» М. Андерсона и Л. Стэллинга (какой именно спектакль Э. Толлер рекомендовал посмотреть Мейерхольду, установить не удалось).
- 16
- 72 *Хартиг (Hartig) Рудольф* (1896–?) — немецкий театральный деятель, актер. Солдат на фронтах 1-й мировой войны, после 1918 г. обучался актерскому искусству, позднее руководил шестью драматическими театрами в Средней Германии. В 1930 г. во время гастролей ГосТИМа был директором летнего театра в Вернигероде. В архиве ГосТИМа хранится небольшая

[718] ИЗ ПЕРЕПИСКИ МЕЙЕРХОЛЬДА С АВСТРИЙСКИМИ И НЕМЕЦКИМИ КОРРЕСПОНДЕНТАМИ

записка Мейерхольда Хартигу с извинением, что не может откликнуться на его предложение. Встречался ли Мастер с Хартигом впоследствии, неизвестно. С 1931 по 1933 г. Хартиг руководил театром в Глогау-Баутцене (напомним, что из верхнесилезского протестантского города Глогау происходил род Мейерхольдов). После 1933 г. вступил в ряды НСДАП, переехал в Берлин, где руководил летним театром «Merkisches Museum». В 1935 г. по рекомендации имперской палаты по театру был назначен интендантом театра в Шлезвиге. В 1939 г. мобилизован в вермахт (во время отпуска в 1944 г. сыграл в своем театре заглавную роль в «Фаусте» Гёте). По окончании войны попал в советский плен, откуда не вернулся.

- 73 Письмо *Р. Хартига* Вс.Э. Мейерхольду от 14 апреля 1930 г. Берлин. Автограф. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1342. Л. 55–55 об.
- 74 *Барновский (Barnowsky) Виктор* (1875–1952) — немецкий актер, режиссер и театральный предприниматель. В 1905 г. купил у Рейнхардта (перешедшего в Немецкий театр) Малый театр на Унтер дер Линден и руководил им до 1913 г., затем под его началом успешно работали «Лессинг-театер», «Театер ам Кёнигретцерштрассе» и ряд других берлинских сцен. В годы экономического кризиса создал с Рейнхардтом объединение «Рейбаро». С Мейерхольдом его связывали дружеские отношения. В 1933 г. эмигрировал в США.
- 75 *Мендельсон (Mendelsohn) Эрнх* (1887–1953) — немецкий архитектор и теоретик архитектуры.

17

- 76 *Вольф (Wolf) Фридрих* (1888–1953) — немецкий драматург-коммунист, врач по профессии, приобретший известность прежде всего благодаря социально-критическим и революционным драмам «Цианистый калий» (1929), «Матросы из Катарро» (1930), «Тай Янг пробуждается» (1931, впервые поставлена Пискатором) и «Профессор Мамлок» (1934). С 1933 по 1945 г. — в эмиграции, большей частью в СССР (жил в доме недалеко от тогдашнего ГИТИСа, вместе с женой и сыновьями — будущим руководителем разведорганов ГДР Маркусом и Конрадом, впоследствии известным кинорежиссером ГДР). Гордился дружбой с Мейерхольдом, мечтал о постановке своих пьес в ГосТИМе, но их художественные качества и манера не удовлетворяли Мастера. В других театрах ставились его пьесы «Флорисдорф» (1936, Театр им. Евг. Вахтангова), «Троянский конь» (1936) и «Петер возвращается домой» (1937) — в Немецком театре в Энгельсе.
- 77 Письмо *Ф. Вольфа* Вс.Э. Мейерхольду от 1 мая 1930 г. Маш. подписанный текст. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1311. Л. 1.
- 78 «Лес» давали в Штуттгарте 2 мая 1930 г.
- 79 Обменная гастроль берлинской «Группы молодых актеров» состоялась в ТИМе 27 апреля 1930 г. (хвалебную рецензию на спектакль немецкого агитпропа дал Луначарский в «Вечерней Москве» от 29 апреля); далее театр побывал в Ленинграде и Харькове.

18

- 80 *Вольф (Wolf) Эльза* (1898–1974) — актриса театра и кино, жена Фридриха Вольфа. Как член компартии Германии работала в МОПре, в Союзе рабочего театра. С 1933 г. в эмиграции. Советская гражданка с 1936 г. Как и многие немецкие иммигранты-антифашисты, подвергалась органами НКВД в антисоветской деятельности.
- 81 Письмо *Э. Вольф* Вс.Э. Мейерхольду от 5 января 1931 г. Маш. подписанный текст. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1312.

- 82 *Брехт (Brecht) Бертольт* (1898–1956) — немецкий драматург, поэт, теоретик театра, режиссер, создатель и руководитель знаменитого «Берлинер ансамбль». Трижды посетил СССР — в 1935, 1936 и 1955 гг. Литературные и театральные связи Брехта с Советской Россией были достаточно обширны, но множеству планов, в силу множества причин, не суждено было осуществиться (обширный материал для этого представляет не опубликованная до сих пор переписка Брехта с его литературным секретарем и возлюбленной Маргарет Штеффин, хранящаяся в РГАЛИ в архиве зарубежной комиссии Союза советских писателей). Любопытно, что в ГДР критиковавшие Брехта за формализм видели его истоки в «синтезе Мейерхольда и пролеткульта». Американский театровед Джон Фьюджи утверждает, что рассказы «латышской большевички» Аси Лацис во время ее работы ассистентом Брехта при постановке «Жизни Эдуарда II» о работе Мейерхольда повлияли на становление брехтовской теории и практики эпического театра. Во время встречи с Эренбургом в Париже Брехт только и говорил, что о «постановках Мейерхольда». В то же время Мейерхольд не проявлял особого интереса к драматургии Брехта. Примечательно, что Луначарский, посетив берлинскую премьеру «Трехгрошовой оперы», рекомендовал поставить ее Таирову, а не Мейерхольду. Отправка женой Ф. Вольфа брехтовской пьесы Мейерхольду свидетельствует, хоть и косвенным образом, о желании Брехта видеть свое имя на афише ГосТИМа. Брехт следил за гастролями мейерхольдовской труппы лишь по газетам и записал в своем рабочем дневнике с сожалением, что немецкая пресса обнаружила полное непонимание новаторской эстетики театра Мейерхольда (он же в «Рычи, Китай!» увидел попытку создания «великого рационального театра»). На Мейерхольдовском конгрессе в Париже в 2000 г. сообщение на эту тему сделал Йорг Бохов — «Мейерхольд глазами Брехта: история фиктивных отношений».
- 83 *Дудов (Dudov) Златан* (1903–1963) — немецкий кинорежиссер, известный по фильму «Куле Вампе» (1932), снятому по сценарию Брехта. В годы фашизма находился в эмиграции в США, после войны работал в ГДР. «Мероприятие», пьеса о «тысячеглазой» пролетарской партии, которую, в отличие от отдельного человека, невозможно уничтожить, была поставлена Дудовом в декабре 1930 г. с великолепным актерским составом (Эрнст Буш, Александр Гранах, Елена Вайгель) и хором рабочих из 400 человек, исполнявшим зонги на музыку Х. Эйслера; в 1933 г. запрещена нацистами.

- 84 *Вальден (Walden) Херварт (Левин Георг)*, 1878–1941) — немецкий галерист, коллекционер, писатель, драматург, музыкант и художественный критик, основатель журнала экспрессионистов и галереи «Der Sturm». Регулярно организовывал выставки русских художников, восторженно принял гастроли Камерного театра, устроил первую персональную выставку Александры Экстер в Берлине в 1927 г. С начала 1920-х гг. увлекся историческим материализмом, вступил в КПГ, состоял в руководстве Общества друзей новой России, опубликовал множество статей о своих поездках по СССР. В 1932 г. окончательно переселился в Советский Союз, где вел многостороннюю деятельность (педагог Института иностранных языков, издатель, переводчик, критик). На страницах журнала «Das Wort» (журнал политэмигрантов, выходивший в Москве) высказывался об опасности культурбольшевизма. В марте 1941 г. арестован органами НКВД, обвинен в шпионаже в пользу Германии, умер в

тюремном лазарете в Саратове. Реабилитирован в октябре 1965 г. К Мейерхольду относился не менее восторженно, чем к Таирову, во время гастролей ГосТИМа в Берлине устроил прием в его честь. Живя в Москве, поддерживал с Мейерхольдом дружеские связи, мечтал о постановке Мастером своих одноактных пьес, написанных в экспрессионистском духе и остававшихся в тени его деятельности как галериста и критика. Мейерхольд ответил Вальдену, по всей видимости, устно.

85 Письмо *Х. Вальдена* Вс.Э. Мейерхольду 20 мая 1933 г. Автограф. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1248. Л. 1.

86 *Шик Максимилиан Яковлевич* (1884–1968) — русский писатель, критик, переводчик русской поэзии и прозы на немецкий язык. Учился в Германии, по возвращении работал в дирекции МХТ, затем в издательстве «Международная книга».

20

87 *Барон (Baron) Эрх* (1881–1933) — генеральный секретарь Общества друзей новой России с 1 февраля 1924 г. Начиная как журналист, вступил в ряды КПП во время ее слияния с Независимой социал-демократической партией. С 1921 г. сотрудник отдела прессы КПП. Отличался невероятной активностью в деле пропаганды советской культуры и искусства в Германии. Издавал журнал «Das neue Russland» («Новая Россия»), ставший рупором идей Общества, в частности, платформой для пропаганды нового русского театра. Познакомившись с Мейерхольдом в один из своих визитов в Москву, зажегся идеей организации гастролей Театра им. Мейерхольда в Германии. В октябре 1925 г. организовал в «Каммершпиле» Немецкого театра доклад Гвоздева о театре Мейерхольда. Сопровождал Мастера по Берлину в его поездках 1925 и 1926 гг., организовывал в «Russischer Hof» («Русское подворье») Общества встречи Мейерхольда с деятелями немецкого театра, левой художественной интеллигенцией. Был, по существу, связующим звеном между Мейерхольдом и ведущими немецкими режиссерами — Рейнхардом, Йеснером, Пискатором. Взавшись вплотную за организацию гастролей в 1926 г., заручился поддержкой Луначарского, который твердо обещал ему устроить приезд ГосТИМа в Германию и «обратный обмен» — приезд Немецкого театра Рейнхарда в Россию. Мастер относился к своему берлинскому попечителю, несмотря на его увлеченность, исключительную преданность и демократизм, весьма сдержанно. Перипетии творческих взаимоотношений Барона и Мейерхольда описаны в моей книге («Таиров, Мейерхольд и Германия...», с. 101–111). Арестован нацистами в ночь поджога рейхстага и позднее казнен в одной из берлинских тюрем (семья получила ложную информацию, что он покончил с собой).

88 Письмо *Э. Барона* Вс.Э. Мейерхольду от 12 мая 1926 г. Автограф. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1141. Л. 1–9 об. (Все последующие письма Барона Мейерхольду до № 25 включительно — там же, под 1141-й ед.хр.)

89 *Общество друзей новой России* создано писателем и искусствоведем Эдуардом Фухсом в 1921 г. В сотрудничестве с Межрабпом проводило всестороннюю культурно-политическую работу по развитию связей между Советской Россией и Германией, но обладало определенной независимостью. В оргкомитет Общества входили Л. Йеснер, Г. Йеринг, Э. Ровольт, К. Эйнштейн, позднее к ним присоединились архитекторы Петер Беренс и Ханс Пёльциг. Секретарем Общества был Эрх Барон. В то время как с приходом нацистов к власти Межрабпом был

распущен, Общество продолжало существовать, растворившись в т. н. Обществе культурных связей.

Возвращаясь из Парижа, в конце мая Мейерхольд сделал короткую остановку в Берлине; состоялась его встреча с берлинскими режиссерами и критиками (Барон в своем письме называет это мероприятие «докладом»).

- 90 *Йесснер (Jessner) Леопольд* (1878–1945) — немецкий актер, режиссер. Работал в антрепризе Дюмон–Линдеман, в театрах Ганновера, Дрездена, Гамбурга, Кенигсберга. В молодые годы увлекался русской драматургией (Л. Толстой, Л. Андреев, Чехов, Горький). В 1919–1930 гг. руководил Прусским государственным театром в Берлине. Внес значительный вклад в развитие эстетики экспрессионистской сцены и политического театра. Живо интересовался новым русским режиссерским театром, родственным, с его точки зрения, «немецкой сценической революции», поддерживал тесные отношения с Таировым и Мейерхольдом (о которых писал с симпатией в статьях 1925–1927 гг., защищая их от нападок местных рутинеров), собирался выехать по приглашению в Москву, но планам этим не суждено было осуществиться. В годы эмиграции организовал передвижной театр, некоторое время работал художественным руководителем «Габимы» в Тель-Авиве (1936), затем до самой смерти жил в США.
- 91 *Бергнер (Bergner) Элизабет* (1897–1986) — немецкая актриса театра и кино, режиссер. «Гений женственности», по выражению ее партнера по сцене Ф. Кортнера, прославившаяся актерскими работами в спектаклях Рейнхардта, Ю. Фелинга, Х. Хильперта, в особенности шекспировскими ролями (Розалинда, Порция). В 1933 г. эмигрировала в Лондон, где продолжала играть, легко перейдя на английский язык. Затем переехала в США, много гастролировала. В ФРГ возвратилась в 1954 г. В последний раз вышла на сцену в 1973 г. в Лондоне. Обладая прекрасными внешними данными, умела, по словам маститого критика А. Керра, «извлекать из роли сотни разнообразных нюансов, не пуская в ход все средства, а сосредоточиваясь на внутреннем состоянии». Любопытен факт, что в своей рецензии на «Рычи, Китай!» в «*Berliner Börsen-Courier*» (25 апреля 1926 г.) хорошо известный Мейерхольду режиссер и театровед Бернхард Райх сравнивал Бабанову с Бергнер. Трудно сказать, в какой роли видел Мейерхольд Бергнер в Берлине (если не в ролях фрекен Жюли в одноименной пьесе А. Стриндберга или Маргариты Готье в «Даме с камелиями» А. Дюма-сына, то в роли Жанны Д'Арк в «Святой Иоанне» Б. Шоу, поставленной Рейнхардтом в 1924 г.), но он, очевидно, выделил ее среди множества немецких актрис и, возможно, связывал с ней какие-то творческие планы.

21

- 92 *Гвоздев Алексей Александрович* (1887–1939) — русский театровед, литературовед, критик и педагог, автор книги «Театр имени Вс. Мейерхольда (1920–1926)». Принимал активное участие в подготовке гастролей ГосТИМа в Германии (прочел в октябре 1925 г. в «Каммершпиле» Немецкого театра и в Берлинском университете доклад «Мейерхольд и новый русский театр», после чего сообщал Мейерхольду: театралы «широко откликнулись («*Berliner Tageblatt*», 4.11, «*BBZ*», 28.10, «*Vorwärts*», 29.10 и еще две...) Многие рецензии оканчиваются определенными пожеланиями видеть Ваш театр в Берлине. Таким образом, Ваше имя фигурировало в течение недели в берлинской прессе и почва для гастролей Вашего театра подготовлена» (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1348). В конце 1926 г. в журнале «*Das neue Russland*» вышла еще одна статья Гвоздева о Мейерхольде.

[722] из переписки Мейерхольда с австрийскими и немецкими корреспондентами

- 93 *Волькенштейн Владимир Михайлович* (1883–1974) — русский драматург и теоретик драмы.
- 94 *Браудо Евгений Максимович* (1882–1939) — русский музыковед и критик, с 1921 г. — профессор Института истории искусств в Петрограде.
- 95 *Марков Павел Александрович* (1897–1980) — русский театральный критик, педагог, режиссер.

22

- 96 В специальном сдвоенном номере журнала «Das neue Russland» (1926, № 5/6) была помещена обширная информация о новых постановках Мейерхольда. Журнал сообщал, что вопрос с гастрольями в следующем году, наконец, можно считать решенным — Мастер, остановившийся ненадолго в Берлине после возвращения из Парижа в Москву, «уполномочил Общество друзей новой России заняться подготовкой гастролей». На помещенной в номере фотографии встречи в Обществе изображены Мейерхольд, З. Райх, Пискатор, Фухс и Барон — президент Общества и его секретарь, Йеснер, Фогелер, директора йеснеровского Государственного театра, «Фольксбюне» и Немецкого театра — одним словом, немецкие поклонники искусства Мейерхольда, объединившиеся под флагом идеи Барона.
- 97 *Рейнхардт (Reinhardt) Макс (Goldmann, 1873–1943)* — немецкий режиссер, актер и театральный деятель. В созданный им театральный «концерн» входили Новый театр (позднее «Театер ам Шиффбауэрдамм»), Немецкий театр, Большой драматический театр, венский «Йозефштадттеатер». Вошел в историю немецкой сцены прежде всего как мастер, окончательно утвердивший принципы режиссерского театра, разработавший стиль режиссуры массовых сцен, создавший своими шекспировскими постановками славу Немецкого театра, которым он (с перерывами) руководил с 1905 по 1932 г. Победное шествие экспрессионизма обусловило ряд кризисных явлений в творчестве режиссера в годы Веймарской республики, из-за чего руководство его берлинскими театрами на долгое время переходило в чужие руки, пока он вновь не вернулся к ним (1924, 1929–1932). С марта 1933 г. начало эмиграции. С 1938 г. работал в США. Искусство считал «нейтральным государством», полагая, что «спасение может исходить только от актера».
- 98 *Херцберг Клеменс* — директор-распорядитель Немецкого театра с 1926 г.
- 99 *Большой драматический театр* (бывший Цирк Шумана, перестроенный по проекту архитектора Ханса Пёльцига специально для рейнхардтовского «театра-арены» и «театра масс») открылся в 1919 г. поставленной Рейнхардтом «Орестеей» Эсхила. После ухода Рейнхардта в 1920 г. театр возглавил Феликс Холлендер. В 1929 г. Рейнхардт вновь вернулся в Берлин к своим театрам, которыми руководил до 1932 г. (В восстановленном после войны здании находился концертный зал «Фридрихштадтпаласт»).
- 100 ГосТИМ принял участие в Магдебургской театральной выставке (май 1927 г). Сам Мейерхольд выехать не смог (для экспозиции, согласно пометке на приглашении, «дано Цетнеровичу в Германию 24 фото и альбом „Рогоносца“» (РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед.хр. 84. Ч. II).
- 101 *Зальтенбург (Saltenburg) Хайнц* (1882–1948) — немецкий театральный деятель. Начиная как режиссер оперетты. В 1925 г. стал директором «Театра на Шиффбауэрдамм», превратив его из опереточного в драматический (открыл драматургию Карла Цукмайера). До 1931 г.

руководил т. н. «сценами Зальтенбурга» — крупнейшим, наряду с концернами Рейнхардта и Барновского, концерном из семи театров. Официальное приглашение Эйзенштейну для постановки в «Лессинг-театер», инициированное, как видно, Бароном вслед немецкой премьеры «Броненосца „Потемкин“» (кинотеатр «Аполлон», 29 апреля 1926 г.) и датированное 12 августа и 22 ноября 1926 г., было передано им через Общество культурных связей СССР за рубежом. Барон получил согласие Эйзенштейна, но на конкретные предложения ответа не получил, как следует из письма Барона в Москву от 8 декабря 1926 г. (копия письма хранится в берлинском «Мэркишес музеум»), в котором Барон просит руководство Общества еще раз связаться с Эйзенштейном и помочь прояснить ситуацию. В архиве Эйзенштейна имеется только черновик его телеграммы директору Немецкого театра от 26 февраля 1927 г., в котором режиссер объясняет невозможность принять приглашение своей занятостью съемками нового фильма (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1562).

23

- 102 Статья московского корреспондента «Berliner Tageblatt» *Пауля Шеффера* «Театр Мейерхольда» появилась 31 декабря 1926 г. Критик утверждал, что искусство «пророка театра официального коммунизма» отражает отказ от принципов европейской культуры и «волю к уничтожению в форме обесценивания всего, что расходится с его идеями».
- 103 *Фогелер (Vogeler) Генрих* (1872–1942) — немецкий живописец, график, архитектор, литератор. Один из ведущих мастеров югендстиля, в годы Ноябрьской революции встал на сторону пролетариата, опубликовал книгу о своем путешествии в Советскую Россию (1923). В 1931 г. был приглашен на работу в СССР. В 1941 г. вместе с другими немецкими иммигрантами был выслан в Казахстан, где умер от истощения. В Германии и в России неоднократно встречался с Мейерхольдом, которого высоко ценил как художника, о чем можно судить, в частности, по его открытке от 8 октября 1926 г., посланной из Самарканда (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2517).
- 104 *Эйнштейн (Einstein; Рамм) Мария* — до 1923 г. жена Карла Эйнштейна, сотрудница Общества друзей новой России.
- 105 *Блюменталь (Blumenthal) Оскар* (1852–1917) — немецкий театральный критик и автор ряда пользовавшихся успехом развлекательных пьес и комедий («Фея каприз», 1901; «Слепой пассажир», 1902), создавший вместе с братьями Шёнтанами (авторами знаменитого «Похищения сабинянок», 1885) и Густавом Кадельбургом целую «фабрику шванков».
- 106 После постановки «Распутина» и «Гоп-ля, мы живем!» Э. Толлера (оба 1927) усилились преследования со стороны властей, Пискатор был вынужден на время закрыть свой театр.
- 107 Кого Барон имел в виду, неизвестно. Мейерхольд был в Берлине в 1927 г. лишь проездом по пути в Париж.
- 108 Барон планировал гастроли ГосТИМа на апрель 1926 г., но Мейерхольд не ответил на телеграмму Барона, находясь под давлением Луначарского, стремившегося взять инициативу организации гастролей в свои руки.

25

- 109 *Каменева (Розенфельд) Ольга Давыдовна* (1883–1941) — жена Л.Б. Каменева, зав. ТЕО Наркомпроса, позднее — зав. художественно-просветительным подотделом МОНО. Расстреляна 11 сентября 1941 г. по обвинению в связи с троцкистами, к которым органы НКВД причисляли и Мейерхольда. Реабилитирована в 1959 г.

[724] ИЗ ПЕРЕПИСКИ МЕЙЕРХОЛЬДА С АВСТРИЙСКИМИ И НЕМЕЦКИМИ КОРРЕСПОНДЕНТАМИ

- 110 *Барон (Baron) Марианна* — дочь Эриха Барона, актриса. Посещала гастролы ГосТИМа в Берлине и во Франкфурте-на-Майне, подружилась с Мейерхольдами, особенно с Зинаидой Райх, с которой переписывалась. Добилась исполнения мечты учиться у Мастера — по приглашению Мейерхольда в конце 1931 г. побывала в Москве, в 1932 г. провела в столице полгода, написала для московской немецкой газеты репортаж о поездке театра по Средней Азии, в Германии работала в рабочих театрах. В письме к Мейерхольдам от 5 мая 1933 г. сообщила о самоубийстве отца в тюрьме (см. письмо № 28 и коммент. 87 и 116) и о своем отъезде из Берлина. Вскоре эмигрировала в Париж, где вышла замуж за актера рабочего театра Рене Монлаэрта (Renè Monlaert), с которым Мейерхольды были знакомы по Парижу. Марианна снова стремилась в Москву — «поработать там 2, 3 или 4 месяца», а ее муж — на Международную олимпиаду рабочих театров (это все, что известно по письмам М. Барон, хранящимся в РГАЛИ (Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1140). По сведениям, полученным от французской исследовательницы творчества Мейерхольда Беатрис Пикон-Валлен, чета Монлаэрттов перебралась в Брюссель. Их бельгийских наследников, у которых может находиться переписка Марианны с Зинаидой Райх, а возможно, и часть считающегося утраченным архива отца Марианны, разыскать до сих пор не удалось.
- 111 Письмо *М. Барон* Вс.Э. Мейерхольду от 8 мая 1930 г. Автограф. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1140. Л. 1–2.

- 112 *Кляйн* — см. коммент. 53. Кляйн, после возвращения Рейнхардта в 1929 г. к руководству театрами своего «концерна» возглавивший Немецкий художественный театр, как видно, попытался осуществить давнее намерение Рейнхардта, о заинтересованности которого Мейерхольду не раз писал Барон (см. выше). Мейерхольд и в этом случае не смог принять приглашение, сославшись в ответной телеграмме на занятость работой в театре. Но нет сомнения, что как в первом случае (с «Гамлетом»), так и во втором на постановку не было дано санкции свыше.
- 113 Телеграмма *Э. Барона* Вс. Мейерхольду. 1931 г. — РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 84. Л. 141.
- 114 *Немецкий художественный театр (Deutsches Künstler-Theater)*, возведенный в 1911 г. в Тиргартене, на Нюрнбергерштрассе, считался, наряду с Немецким театром, одним из лучших театральных зданий столицы (поначалу здесь находилась Курфюрстенопера). В Товарищество театра в 1913 г. вступил Г. Гауптман, чтобы дать ход своим пьесам. В Немецкий художественный театр переименован в 1915 г. С 1915 по 1924 г. театром руководил В. Барновский. В 1935 г. переименован нацистами в «Штаатстедер» — Малая сцена. Здание разрушено во время бомбардировки в 1943 г.
- 115 *Бассерман (Bassermann) Альберт* (1867–1852) — один из крупнейших актеров немецкой реалистической школы. Начав свой актерский путь в Мангейме, Бассерман с 1895 г. работал в театрах Берлина (в Немецком театре у О. Брама, в Лессинг-театре), с Рейнхардтом в венском «Йозефштадттеатре», затем гастролитовал. В 1933 г. эмигрировал. После возвращения из эмиграции в 1951 г. работал в берлинском Шиллер-театре. Прославился в ролях классического репертуара (Освальд, Ричард III, Отелло, Телль). Мейерхольду этот актер, безусловно, был хорошо известен — Мастер мог себе представить, как он блеснул бы в роли Городничего.

28

- 116 Письмо *М. Барон* Вс.Э. Мейерхольду от 5 мая 1933 г. Автограф. Берлин. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1140. Л. 3. (Письмо написано на русском языке. Публикуется с соблюдением авторской орфографии.)

29

- 117 *Штидри (Stiedry) Фриц* (1893–1968) — австрийский дирижер, выпускник Венской консерватории, ассистент Г. Малера, близкий друг А. Шёнберга и один из лучших интерпретаторов его произведений, прославившийся постановками опер Дж. Верди и Р. Вагнера. Дирижировал вначале в небольших театрах Чехословакии и Германии, затем в Нюрнберге, Касселе, Вене, Дрездене. Дирижер Берлинской оперы в 1916–1923 и 1928–1932 (с 1929 г. — первый дирижер). После прихода Гитлера к власти эмигрировал в СССР, звал с собой в страну Советов и Шёнберга; с 1933 по 1937 г. — руководитель оркестра Ленинградской филармонии. С 1938 г. в Нью-Йорке, с 1946 — один из ведущих дирижеров «Метрополитен-опера». Умер в Цюрихе. Называл Мейерхольда своим «старым другом», подробных сведений о том, когда они познакомились и как протекала их творческая дружба, мы не располагаем (быть может, Мейерхольд слушал в Берлине вокальный цикл Шёнберга «Лунный Пьеро», поставленный Штидри в «Volksbühne» в конце 1925 г.) Их, безусловно, связывало «вагнерианство» и восхищение талантом Д.Д. Шостаковича (под руководством Штидри состоялось первое исполнение 1-го концерта Шостаковича для фортепиано с оркестром. В 1936 г. под его же руководством в Ленфилармонии готовилась в концертном исполнении «Валькирия»). Два письма Фрица Штидри Мейерхольду — одно из немногочисленных свидетельств дружеских контактов Мастера с немецкими музыкантами. Обращение к Мейерхольду как к наилучшему и всеведущему ценителю и посреднику очевидно.
- 118 Письмо *Ф. Штидри* Вс.Э. Мейерхольду от 14 сентября 1933 г. Автограф. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2361. Л. 1.
- 119 В Большом театре Штидри удалось поставить «Свадьбу Фигаро» (преьера 17 сентября 1936 г.).

30

- 120 Записка *Ф. Штидри* от 20 марта 1935 г. Автограф. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2361. Л. 2. Планы, о которых немецкий дирижер спрашивает Мейерхольда (его ведь связывала с Мариинкой постановка «Тристана и Изольды»), так и остались планами — в судьбу Штидри решительно вторглась разгромная кампания 1936 г. против «формализма в музыке». 20 декабря 1936 г. под руководством Штидри должна была состояться премьера 4-й симфонии Шостаковича, однако репетиции были прекращены после визита в филармонию партийных чиновников. Сразу же после фиаско с 4-й симфонией Штидри покинул СССР.
- 121 *Шапиро Рувим* — директор Мариинского театра.

Часть II

1

- 122 *Вайскопф (Weisskopf) Франц Карл* (1900–1955) — немецкий журналист, писатель, дипломат, член Союза пролетарско-революционных писателей Германии. Участник I и II между-
- [726]

народных конгрессов революционных писателей в Москве и Харькове. В 1933 г. был выслан из нацистской Германии. Жил в Праге, Париже, США. В 1953 г. вернулся в ГДР. (Репортаж Вайскопфа дан в переводе З.С. Пышновской).

2

- 123 *Палленберг (Pallenberg) Макс* (1877–1934) — австрийский актер. В 1914 г. приглашен Рейнхардтом в Немецкий театр. Играл в пьесах Брехта (Гели Гей — «Что тот человек, что этот», Пичем — «Трехгрошовая опера»), работал с Пискатором (роль Швейка).
- 124 Мейерхольд ревностно следил за отзывами прессы. Атмосфера первых дней гастролей передана в письмах З.Н. Райх, присланных из Берлина супругам Олешам. Первые отклики на «Ревизора» получили уже в 2 часа ночи и тут же отправили Олешам в Москву, сокрушаясь об «обстановке славы» и первых «горьких побегах» — статье в «*Berliner Tageblatt*», «не милостивой» к Мейерхольду. 5 апреля Мастер отправил пианисту Льву Оборину целую грудку рецензий о «Ревизоре» с тем, чтобы тот передал их Юрию Олеше, а потом — детям «с просьбой сохранить их до нашего возвращения» (Вс.Э. Мейерхольд — Л.Н. Оборину. 5 апреля 1930 г. // Мейерхольд Вс.Э. Переписка. М., 1978. С. 306).
- 125 *Дурус (Durus)*, псевдоним марксистского литературного и театрального критика, выходца из Венгрии *Альфреда Кёмени (Kémeny)* (1895–1945). В 1920–1933 гг. Кёмени жил в Берлине, писал для журнала «*Linkskurve*» и газеты КПГ «*Rote Fahne*».

3

- 126 *Фальк (Falk) Норберт* (1872–?) — немецкий писатель, театральный критик. Руководил отделом критики газеты «*Berliner Zeitung am Mittag*». Писал также для «*Berliner Morgenpost*».

4

- 127 По словам историка немецкого театра Г. Рюле, *Альфред Керр (Kerr)* (1867–1948), с «хладным огнем его стиля», вызывал «наибольшие восторги и наибольшую ненависть среди немецких критиков». Обладавший ироничным и саркастичным пером, он на протяжении тридцати лет был «звездой» немецкой критики. Еще в студенческие годы Керра на путь критики привлек Отто Брам, тем и определился его особый интерес к искусству Немецкого театра, к Гауптману и Рейнхардту. В «*Berliner Tageblatt*» он пришел в 1919 г., оставаясь там до 1933 г., руководил отделом культуры. Защищал Толлера и Пискатора. По его рецензиям трудно себе представить спектакль, однако его анализ драмы и сценических достижений был в высшей степени точен. Острый ум позволял ему четко определять тенденции развития театра в целом, в том числе предчувствовать в 1932 г. крах немецкой сцены. В список лиц, коих надлежит выдворить из страны, Геббельс внес его имя одним из первых. В эмиграции выступал в английской прессе с антифашистскими публикациями. Умер во время своего первого визита в послевоенную Германию. Поклонник Станиславского — «родоначальника всей русской святой художественной религии», не принял русский авангард (за исключением Грановского), считая его разрушителем психологического театра.
- 128 «*Berliner Tageblatt*» основана издателем Рудольфом Моссе в 1872 г., входила в его концерн. Тираж в 1930 г. — 200 тыс. экз.

5

- 129 *Керстен (Kersten) Курт* (1891–1962) — немецкий журналист и публицист, автор биографической книги «Ленин» (1920), книги-репортажа «Москва–Ленинград. Путешествие

зимой» (1924). Сотрудничал с оппозиционными и левыми журналами, в том числе «Pan», «Front», «Linkskurve», «Aktion», «Das Wort» (журнал эмигрантов-антифашистов, вышедший в Москве). Эмигрировал в США. Своей книгой-репортажем о России внес вклад в создание в Германии ранней легенды о Мейерхольде — художнике «потрясающей оригинальности», влияние которого «выходит далеко за пределы современности» (подробнее об этом см. в моей книге «Таиров, Мейерхольд и Германия...», с. 22–23).

6

- 130 (П.) — журналист «Rote Fahne». Расшифровать псевдоним не удалось.
- 131 Грановский Алексей Михайлович (Авраам Азарх; 1890–1937) — режиссер, создатель ГОСЕТа. После учебы в Петербурге некоторое время (до 1-й мировой войны) был ассистентом у Рейнхардта. По завершении гастролей ГОСЕТа в Германии (1928) не вернулся на родину, работал в «Габиме» и др. театрах. А. Керр в своих рецензиях дал высокую оценку Грановскому, окрестив его «Мейерхольдом в квадрате». Театральные постановки бывшего руководителя ГОСЕТа в эмиграции не имели успеха у большинства критиков. Покинув театр, под именем Алексиса Грановского снимал фильмы в Германии и Франции.
- 132 Таиров Александр Яковлевич (1885–1950) — русский актер и режиссер, создатель Камерного театра. Театр трижды гастролировал в Германии (1923, 1925, 1930), познакомив мир, по словам критика Казимира Эдшмида, со своим «стилем нежного экспрессионизма».

7

- 133 Ф.Ц.В. (F.Z.B.) — критик газеты «Welt am Morgen». Расшифровать псевдоним не удалось.

8

- 134 Кнопф (Кнопф) Юлиус (псевдоним «Кот Мурр»; 1863–1935) — немецкий театральный критик, новеллист, автор нескольких романов.
- 135 Текст на немецком языке был дан буквально по Гоголю: «Ein Beamter aus Petersburg ist eingetroffen. Auf allerhöchsten Befehl fordert er Sie auf sogleich zu kommen. Er ist im Gasthof abgestiegen» («Приехавший по именному повелению из Петербурга чиновник требует вас сей же час к себе. Он остановился в гостинице»). У Мейерхольда, свидетельствовал К.Л. Рудницкий, эта фраза была обращена ко всем чиновникам вместе и звучала несколько иначе: «Приехавший по именному повелению из Петербурга ревизор требует чиновников к себе». По видимому, Мейерхольд был просто вынужден воспользоваться готовым немецким переводом «Ревизора» редакции 1851 г. Знаток обратит внимание и на то, что Мейерхольду (скорее всего, по техническим причинам) пришлось отказаться от оригинального сценического решения «немой сцены»: в Москве белое полотно с текстом ползло снизу вверх, пока не исчезало вовсе, обнажая застывшую скульптурную группу, в Берлине, как видно из рецензии, полотно с надписью просто падало вниз. Этот случай демонстрирует, что на гастролях Мейерхольд вынужден был время от времени неоднократно идти на ряд весьма огорчительных уступок, смещающих его стройную художественную концепцию.
- 136 Бойс (Bois) Курт (1901–1991) — немецкий актер. В 1920-х гг. известнейший опереточный комик, до 1933 г. играл на многих сценах Берлина. В 1930 г. выступил с Михаилом Чеховым в одном спектакле («Феа» Ф. Унру в постановке Рейнхардта), через два года сыграл в постановке Х. Хильперта в «Фольксбюне» роль Хлестакова, в которой, вернувшись из эмиграции,

снова вышел на сцену в 1950 г. В России известен по фильму Вима Вендерса «Небо над Берлином» (1982).

9

- 137 *Дибольд (Diebold) (Дрейфус, Dreifuss) Бернхард* (1886–1945) — один из виднейших немецких критиков. Обладал острым чутьем современности, артистичным стилем, поддерживал экспрессионистов. В 1917–1933 гг. писал для «Frankfurter Zeitung». С 1928 г. спецкор этой газеты в Берлине, где его интересовал прежде всего Пискаатор. Точка зрения Дибольда имела не меньший вес, чем мнение А. Керра или Г. Йеринга. Будучи увлечен русским театральным авангардом, восхищался «Габимой» во время ее гастролей в Берлине в 1929 г., предпочитал Таирова Мейерхольду. В 1934 г., после волны антиеврейских акций и запретов на профессию, возвратился в родной Цюрих, где написал роман об истоках фашистской диктатуры в Германии «Государство без середины».

10

- 138 *Корнфельд (Kornfeld) Пауль* (1889–1942) — немецкий драматург-экспрессионист, прозаик и эссеист, выходец из Пражского поэтического кружка (Ф. Верфель, Ф. Кафка, М. Брод, В. Хаас и др.), некоторое время работал в литературной части у Рейнхардта, затем был корреспондентом журнала «Tagebuch» («Дневник»); после прихода нацистов к власти возвратился в Прагу, в 1942 г. был арестован и убит в лодзинском гетто. На первое место в искусстве ставил тему божественного происхождения человека, с пафосом требовал преодоления психологизма «одухотворением» и «абсолютной гуманизацией» жизненных и поэтических форм. Антимейерхольдовскую филиппику Корнфельда следует рассматривать на фоне полемики начала 1930-х гг. о связи духа и тела, о массовом увлечении спортом. В то время как национал-социалисты ратовали за реализацию идеи «тотальности» в спорте, культурпессимист Корнфельд призывал бороться с этим «массовым безумием». В статье «Спорт» (1930) он утверждал: «опасность не в том, что человек может забыть тело, а в том, что он не хочет быть ничем иным, как только телом». Удивительно, что, будучи последовательным противником натурализма, драматург не воспринял сути антинатуралистического эксперимента Мастера, а в биомеханике увидел тенденцию обезличивания.

11

- 139 *Маур (Maur) Майнхардт* — критик журнала «Die Weltbühne».
- 140 «Die Weltbühne» («*Мировая сцена*») — немецкий еженедельный журнал по вопросам политики, искусства и экономики, в годы Веймарской Республики форум левых буржуазных демократов. Основан Зигфридом Якобсоном как театральный журнал. Выходил с 1905 г. до закрытия нацистами 7 марта 1933 г. (с 1927 г. редактором являлся известный публицист Карл Осецкий). Тираж журнала не превышал 15 тыс. экз.
- 141 *Третьяков Сергей Михайлович* (1892–1937) — советский писатель, поэт, драматург, неоднократно сотрудничавший с Мейерхольдом, переводчик Брехта (сопровождал драматурга в его поездках в Москву). Его участие в гастролях ГостИМа не предполагалось (выезжал в Германию с докладом о советской литературе в декабре 1930 г.).

12

- 142 *Сервес (Servaes) Франц* (1862–1947) — немецкий драматург, литературовед, критик. Как театральный критик начинал в концерне Ульштайна, в 1919 г. перешел в газету «Lokal-

Anzeiger», принадлежавшую концерну Гугенберга. Выступал против Йеснера и Пискатора, которого называл «могильщиком немецкого театра».

13

- 143 *Йеринг (Ihering) Герберт* (1888–1977) — немецкий критик, в 1918–1933 гг. вел отдел критики в газете «Berliner Börsen-Courier» вместе с Эмилем Фактором (историк немецкого театра Г. Рюле считает Керра, Йеринга, Фактора тремя крупнейшими театральными критиками Германии). Проблему театра нового времени Йеринг видел в развитии инструментария воспитания сознания зрителя, первым распознал драматургический талант Брехта, поддерживал Цукмайера, Кортнера, Пискатора, Вайгель. После отъезда Керра в эмиграцию перешел в «Berliner Tageblatt», однако в 1935 г. подвергся «запрету на литературную деятельность». Познакомился с Мейерхольдом еще до гастролей, в один из приездов Мастера в Берлин, открыто выражал ему свои симпатии (будучи солидарным с ним в критическом отношении к Рейнхардту).
- 144 Премьера «*Грозы над Готландом*» по пьесе Э. Велька состоялась 23 марта 1927 г. в «Фольксбюне». Третья постановка Пискатора вместе с Трауготтом Мюллером, одним из лучших его сценографов.
- 145 «О, человек!» — мессианский лозунг левого экспрессионизма, видевшего смысл творчества в созидании гармонического мира и нового человека (сборник новелл Л. Франка «Человек добр», книга Л. Рубинера «Человек в центре», обе 1917 г.).
- 146 Имеется в виду постановка инсценировки антимилитаристского романа Арнольда Цвейга «Спор о сержанте Грише», осуществленная Грановским в Немецком театре (премьера 31 марта 1930 г. на сцене «Театер ам Ноллендорфплац»).

15

- 147 *Фехтер (Fechter) Пауль* (1880–1958) — немецкий журналист, писатель, драматург. До 1933 г. руководил отделом критики национально-либеральной «Deutsche Allgemeine Zeitung» (тираж 60–70 тыс. экз.).

16

- 148 *Пинтус (Pinthus) Курт* (1886–1975) — немецкий театральный обозреватель. После продолжительной работы в литчасти у Рейнхардта стал руководителем отдела критики «8-Uhr-Abendzeitung». Писал рецензии также для «Tageblatt», «Neue Schaubühne», «Vogue». В 1933 г. подвергся «запрету на литературную деятельность»; эмигрировал в Нью-Йорк.

18

- 149 *Энгель (Engel) Фриц* (1867–1935) — немецкий критик, по выражению Г. Рюле, «опора отдела критики „Berliner Tageblatt“».

19

- 150 *Ка.* — критик газеты «Rote Fahne». Расшифровать псевдоним не удалось.
- 151 Основанный в 1930 г. «Коллектив Пискатора» («Piskator-Kollektiv») работал на четырех площадках, в том числе и в «Вальнер-театер» (построен в декабре 1864 г. актером и предпринимателем Францом Вальнером).

20

- 152 *Балаж (Balázs) Белла (Бауэр Герберт)* (1884–1949) — венгерский писатель, теоретик кино, сценарист и критик, после эмиграции в 1919 г. жил в Вене, Берлине и СССР.

153 Франкфуртская постановка Фрица Петера Буха (ноябрь 1929 г.) считается «симптоматичной для политизации немецкого театра»; «Рычи, Китай!» ставился также в «Валльнер-театер», когда им руководил Пискатор.

21

154 *Палич (Palitzsch) Отто Альфред* (1896–1944) — немецкий критик, драматург, романист.

22

155 *Виглер (Wiegler) Пауль* (1878–1949) — немецкий писатель, литературовед, критик, после 2-й мировой войны издававший вместе с Й. Бехером известный, существующий и поныне журнал «Sinn und Form». Среди критиков «Berliner Zeitung» его относят к «самым литературно одаренным».

156 Шляк и Яу — персонажи одноименной пьесы-сказки Г. Гауптмана (1899).

157 «*Ночь на старом рынке*» И.-Л. Переца в постановке Грановского имела большой успех на гастролях ГОСЕТа в Берлине в 1928 г. Керр посвятил спектаклю восторженную статью, воспев «великого актера» Михоэlsa и шута Зускина: «Это бессмертно. Нечто до сих пор не виданное на сцене... Всякий глубочайший смысл любой человеческой поэзии вырастает здесь из чудесно-необычайного. Несравненно» (Московский Еврейский театр в Театре Запада // Berliner Tageblatt, 10. Oktober 1928).

158 «*Титц*» — берлинский магазин, построенный известным архитектором Эдуардом Титцем; среди спроектированных им зданий — «Фридрих-Вильгельмшtedтише театр» (1849/50, позднее Немецкий театр), «Кролл-опера», «Валльнер-театер».

159 «*Берлинер Скала*» — театральнo-концертный зал на 1200 мест на Лютерштрассе, где выступало множество знаменитых актеров, певцов, кабаретистов, комиков. Сегодня находящаяся по другому адресу «Берлинер Скала» — актерская биржа, агентство по проведению различных зрелищных представлений.

160 *Каров (Carow) Эрих* (1893–1956) — немецкий актер и клоун. Начиная в странствующем цирке, играл в Немецком театре. В 1928 г. основал собственное кабаре, разрушенное в конце 2-й мировой войны.

161 *Грок (Grock) Веттах Адриен*; 1880–1959) — швейцарский музыкальный клоун-эксцентрик, с успехом выступал в кабаре и мюзик-холлах Берлина, Парижа, Лондона и многочисленных турне, в 1951 г. создал собственный цирк-варьете в Гамбурге. Премия Грока — высший знак отличия клоуна.

24

162 К.Л. Рудницкий указывал на то, что сначала в мейерхольдовском «Лесе» насчитывалось 33 эпизода, потом их число сократилось до 26, затем — до 16. Для гастролей в Германии Мейерхольд остановился на 18.

163 *Коцебу (Kotzebue) Август фон* (1761–1819) — один из наиболее плодовитых немецких драматургов гётевской эпохи (более 200 мелодрам, исторических драм и комедий), «мещанская драма» которого стала синонимом бесппроблемности и ремесленничества (отсюда выражение «коцебятина»). Не слишком хорошо знавший театр Островского Йеринг, конечно, ошибался, проводя эту параллель.

164 Имеются в виду возникавшие высоко над сценой на экране надписи, названия эпизодов, напоминавшие кинотитры. «Эпизация театра», «плакатируемые названия», «таблич-

- ки» — как видно, первооткрыватель таланта Брехта Йеринг обращает здесь внимание на достаточно рано давшие о себе знать параллели между Мейерхольдом и Брехтом.
- 165 Постановка пьесы молодого автора Марии Луизы Фляйсер «*Саперы в Ингольштадте*», осуществленная другом Брехта Якобом Гайсом в «Театер ам Шиффбауэрдамм» в марте 1929 г., имела скандальный успех (художник Каспар Неер). Было дано всего 43 представления. Сила Фляйсер заключалась в анализе «безъязыкости» мещанства; не случайно в конце XX в. драматурги неонатюристической волны выбрали в качестве образца именно Фляйсер.
- 166 Постановка брехтовской переделки драмы Кристофера Марло «*Жизнь Эдуарда Второго Английского*» на сцене мюнхенского «Каммершпиле» осуществлена самим Брехтом в 1924 г. Экспериментируя с «новыми формами» эпического театра, которые и имеет в виду Йеринг, Брехт опирался прежде всего на творчество постоянно сотрудничавшего с ним художника Каспара Неера (впервые были применены белые грим-маски, грубая мешковина, служившие выражению «морального конформизма»).
- 167 Имеются в виду постановки постоянно перерабатывавшейся Брехтом пьесы «*Что тот солдат, что этот*» — в Дармштадтском театре (сентябрь 1926 г., режиссер Якоб Гайс, художник Каспар Неер), радиопостановка 1927 г. с Еленой Вайгель в роли Бэгбик и берлинская постановка 5 января 1928 г., осуществленная знаменитой «триадой» Э.Энгель — Б.Брехт — К.Неер.
- 168 *Неер (Neher) Каспар* (1897–1962) — немецкий театральный художник, ближайший сподвижник Брехта, с которым он работал с 1923 г. Брехт называл Неера «*Bühnenbauer*» (художник-конструктор) в противоположность «*Bühnenbilder*» (художнику-декоратору).
- 169 *Брам (Brahm) Отто* (1856–1928) — немецкий режиссер, критик и театральный директор, значительная часть жизни которого связана с Немецким театром. Брамовский лозунг синтеза «правды жизни» с «искусством человека» были принципами и Рейнхардта, но Рейнхардт, отойдя от натурализма Брама, неизмеримо высоко поднял режиссерское искусство, искусство мизансцены, значение проблемы пространства и стиля.

26

- 170 *Фингал (Fingal) Штефан* — критик «*Neue Berliner Zeitung*».
- 171 *Александр (Alexander) Джордж, сэр (Джордж Сэмсон; 1858–1918)* — английский актер, режиссер, театральный директор. Как актер был идеальным воплощением уайльдовских типажей, эlegantных и высокомерных джентльменов.
- 172 *Нестрой (Nestroy) Иоганн Непомук* (1801–1862) — австрийский драматург, актер, автор многих сказочных и фантастических, сатирических и развлекательных комедий, продолживших традиции австрийского народного искусства.

28

- 173 *Вернер (Werner) Бруно Эрих* (1896–1964) — критик «*Duetsche Allgemeine Zeitung*», репортер, эссеист, прозаик, переводчик (в частности, драматургии Шекспира).

29

- 174 *Вестекер (Westecker) Вильгельм* — критик «*Berliner Börsen-Zeitung*», газеты правого толка, выходявшей тиражом 40 тыс. экз.

31

- 175 Члены иенского кружка, историки и теоретики братья Шлегель, Клеменс Brentано, Людвиг Тик, а также более известный как поэт Йозеф Айхендорф и рано умерший Кристиан Дитрих

Габбе (автор комедии «Шутка, сатира, ирония и глубокий смысл», 1822) — крупнейшие немецкие романтики XVIII в. Принцип романтической иронии выдвинул Фридрих Шлегель; мир как он есть трактуется из прекрасного далека, «вся полнота мировой жизни в иронии и через иронию держит свой суд над ущербными явлениями» (Н.Я. Берковский). Комедии Островского как реализацию этого принципа можно рассматривать, вероятно, в самом общем плане, у Островского совершенно своеобразное понимание соотношения иронии и сатиры. Но способ таким образом приблизить его восприятию немецкой публики понятен.

32

176 На гастролях Камерного театра в Германии «Грозу», имевшую огромный успех, показывали дважды: в 1925 и 1930 гг.

33

177 *Маркузе (Marcuse) Людвиг* (1894–1971) — немецкий писатель, литературовед и публицист. Между 1925 и 1930 гг. был руководителем отдела критики «Frankfurter General-Anzeiger». Благодаря напористости и прямоте получил прозвище «герцога Альбы критики», будучи антиподом Бернхарда Дибольда. В 1933–1945 гг. в эмиграции в США.

178 «Лес» во Франкфурте-на-Майне по плану давали в среду 7 мая. В пятницу 9 мая должен был идти во второй раз «Ревизор», который по просьбе руководства театра заменили на «Лес».

179 Критик ошибся — «Лес» был написан Островским в 1870 г.

34

180 Можно предположить, что Бернхард Дибольд, работавший в это время уже в Берлине, решил ограничиться короткой заметкой по поводу «Леса», готовясь к большой обобщающей статье.

181 *Раймунд (Raimund) Фердинанд* (1790–1836) — австрийский драматург и актер. В своих пьесах на сказочно-фантастические сюжеты передал колорит венской народной жизни. Его типажи во многом перекликаются с типажам пьес Островского: ремесленники, начинающие буржуа, разоряющиеся дворяне, молодые девушки и служанки.

35

182 *о.б. (o.b.)* — псевдоним *Кобера (Kober) Августа Генриха* (1887–1954), критика газеты «Frankfurter Nachrichten», эссеиста, романиста.

183 *Movies* (англ., разг.) — кино, кинокартины. Это слово стало общеупотребимым с начала появления кино в Европе.

184 Актер и режиссер *Карл Майнхард* и актер *Рудольф Бернауэр* (1880–1953) создали свою первую антрепризу в 1907 г., в 1911–1924 гг. возглавляли «Театер ам Кёнигтретцерштрассе».

40

185 *Хуссонг (Hussong) Фридрих* (?–1943) — чиновник Министерства иностранных дел Германии, время от времени публиковал свои статьи в газете концерна Гугенберга «Lokal-Anzeiger». По словам современника, «служил различным хозяевам, не веря ни одному из них». Ряд историков полагает, что Геббельс усвоил его демагогические приемы. В годы фашизма Хуссонг — главный редактор газеты «Lokal-Anzeiger», инициатор борьбы с интеллектуализмом и «культурбольшевизмом» под знаменем национал-социализма. На Мейерхольда Хуссонг обрушился еще в 1927 г. в своей рецензии на премьеру в Театре Пискатора «Распутина» по А.Н. Толстому, поставленного якобы по команде Москвы и по «агитрецептам» Мейерхольда — «оберкоменданта советской театральной армии». Не кто иной, как Мейерхольд, пред-

писал Пискатору ввести конструкции «вместо буржуазных декораций» («Lokal-Anzeiger», 11.11.1927). Мейерхольд был представлен Хуссонгом символом антихудожественности, экспорта революции, врагом исконно западных ценностей. Нацисты устроили Хуссонгу, умершему за год до окончания 2-й мировой войны, пышные похороны.

186 В «Meierg...» есть нечто плебейское, люди с фамилией «Meuerg...» чаще всего принадлежат к знатному роду.

42

187 (Душ.) (*Dusch.*) — критик газеты «Die Welt am Morgen». Расшифровать псевдоним не удалось.

43

188 *Мейерфельд (Meyerfeld) Макс* (1875–1952) — филолог, переводчик драм О. Уайльда на немецкий язык, многолетний корреспондент швейцарской «Neue Zürcher Zeitung» в Берлине.

189 *Шпрее* — река, протекающая через Берлин.

190 При *Березине* 14–16 ноября произошло решающее сражение Отечественной войны 1812 года, в котором армия Наполеона потерпела сокрушительное поражение.

45

191 Комедия *Нестроя «Свобода в Кривинкеле»* (нем. «Revolution in Kräwinkel») была поставлена Максом Рейнхардтом в 1908 г., в период активных экспериментов с пространством на сцене Немецкого театра.

192 Премьера «*Укрощения строптивой*» У. Шекспира состоялась в декабре 1909 г. на сцене Немецкого театра. Спектакль Рейнхардта был демонстрацией театра чистой игры, совершенной пластики («Человеческие тела сплетались в живые цепи и шары и снова падали с бурлескной ловкостью... Стаи слуг возникали из-под земли, превращались в арлекинов, эксцентриков, людей-змей, совершали шутовские шествия, дрались, исчезали в сундуках и проникали сквозь стены, помогая воссоздать театрально-исторический образ времени, настраивающегося с помощью таких приемов на веселый лад», — вспоминал критик Зигфрид Якобсон).

193 *Тиллеровские гёрлс (Tiller-Girls)* — международно известная труппа т.н. «просиженданс» (точного танца — группа из 16 девушек проделывает одинаковые движения), предшественники «рокетс». Создана в 1901 г. в Англии Джоном Тиллером (ум. в 1925 г.; труппой руководила миссис Тиллер). В 1920–1930-х гг. была гвоздем программ множеств европейских мюзик-холлов и кабаре.

194 *Фрателлини (Fratellini)* — трио клоунов, сыновей итальянца Франсуа Фрателлини, выступавших как клоуны под своей фамилией, а как эксцентрики под псевдонимом «Краддок».

46

195 *СН.* — критик газеты «Die Welt am Morgen». Расшифровать псевдоним не удалось.

47

196 *Буха (Biha) Отто* — литературный критик и теоретик коммунистической ориентации, печатался в «Rote Fahne» и «Linkskurve».

197 «*Linkskurve*» — журнал Союза пролетарско-революционных писателей Германии, основан председателем этого Союза Иоханнесом Р. Бехером; издавался в 1929–1932 гг.

198 *Ульштайн, Моссе, Гугенберг* — газетные магнаты Германии 1910–1930-х гг. Концерн Лепольда Ульштайна (1826–1899) и его сыновей — издательство книг, газет и журналов,

основанное в 1877 г. Издавал, в частности, газеты «Berliner Morgenpost», «Montagpost» (обе в 1930 г. имели тираж 500 тыс. экз.), «Berliner Zeitung am Mittag», «Vossische Zeitung», журнал «Querschnitt». В 1926 г. с издательством сотрудничал Бертольт Брехт, получавший там ежемесячный гонорар. В 1934 г. Геббельс существенно ограничил права Ульштайна. В концерн Рудольфа Моссе (1825–1920), основателя «Berliner Tageblatt» (1872), среди прочих изданий, входили также «8-Uhr-Abendblatt», «Berliner Morgenzeitung». После прихода фашистов к власти предприятие евреев Моссе было «приобщено к господствующей идеологии» (термин наци). Концерн Альфреда Гугенберга (1865–1951) — самый большой до прихода фашизма концерн средств массовой информации, основан в 1914 г. как пропагандистский орган крупных немецких промышленников, владел, в частности, киностудией УФА, газетой «Deutsche Zeitung», множеством газет вне Берлина.

Часть III

199 Сегодня — Бранденбургский городской архив.

1

200 ГосТИМ побывал в 9 городах.

2

201 *Кац (Katz, с 1933 г. взял себе псевдоним André Simone) Отто* (1895–1952) выполнял обязанности администратора гастролей со стороны Межрабпома. Член КПГ с 1922 г., «правая рука» Вилли Мюнценберга, отвечал за связь с интеллигенцией. Многие годы провел в эмиграции во Франции, Мексике, США (в Голливуде организовал «Антинацистскую лигу»). В 1943 г. участвовал в издании «Коричневой книги о поджоге рейхстага и о нацистском терроре». С 1946 г. был редактором коммунистической газеты в Чехословакии. В 1952 г. арестован как «британский и сионистский агент» и в ходе «процесса Сланского» вместе с десятью другими обвиняемыми приговорен к смертной казни. После повешения пепел его вместе со снегом был развеян по улицам Праги.

Часть IV

1

202 Доклад Мейерхольда в «Театер ам Шиффбауэрдамм», организованный «Международной трибуной», состоялся 18 апреля 1930 г. В зале присутствовало около 400 человек. Стенограммы доклада и дискуссии не сохранилось, но сохранившиеся «тезисы», приводимые ниже, отчасти восполняют эту потерю. Присутствовавший на докладе создатель Баухауза Вальтер Гропиус на следующий день приветствовал Мастера в своем письме как «выдающегося и одержимого человека». (Подробно об этом см. в моей книге «Таиров, Мейерхольд и Германия...», с. 115–33).

203 Вс.Э.Мейерхольд. Записи к выступлениям в Берлине во время гастролей ГосТИМ. Апрель, 1930. Автограф. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 827. Л. 1–5 об.

204 *Дельсарт (Delsarte) Франсуа Александр Никола Шери* (1811–1871) — французский певец, вокальный педагог и теоретик сценического движения, родоначальник направления «эстетической гимнастики», предвосхитивший многие идеи «танца модерн». Оставив оперную сцену, работал в клинике для душевнобольных, исследовал поведение челове-

ка, его двигательные реакции (норму и патологию, в обычных и исключительных ситуациях). Изучал связь голоса, жеста и эмоции, утверждая, что только жест, освобожденный от условности и стилизации, способен правдиво передать все нюансы человеческих переживаний. 1839–1866 гг. — время публичных показов, лекций и основных публикаций Дельсарта. «Систему» Дельсарта развила Айседора Дункан, через которую Мейерхольд, собственно, и соприкоснулся с его учением. В России популяризатором идей Дельсарта был кн. С.М. Волконский (см.: *Волконский С.* Выразительный человек. СПб., 1913).

- 205 *Лабан (Laban) Рудольф фон* (1879–1958) — австро-венгерский хореограф, танцор, педагог и теоретик, создатель школы выразительного танца, а также системы записи танцевальных движений (кинетография, или лабанотация). После критики Геббельсом одного из массовых представлений Лабана в 1936 г. («В Германии возможно лишь одно движение — нацистское») его работа в Германии стала невозможной. Последние годы жизни провел в Англии. Появление имени Лабана в заметках Мейерхольда симптоматично. На чрезвычайно любопытный вопрос, в какой степени Мейерхольда в связи с биомеханикой занимал немецкий выразительный танец, еще предстоит ответить, однако, безусловно, он не мог не следить за этапами его развития, в частности, работами созданных в различных городах Германии и Европы «школ Лабана», за «танцевальными конгрессами» 1927–1930 гг., где ведущие мастера и педагоги выразительного танца Лабан, Курт Йосс, Мери Вигман представляли свои работы. Любопытно было бы также получить сведения о том, посещал ли находившийся в это время в Берлине Лабан спектакли Мейерхольда и как их воспринял.

2

- 206 Не удалось установить, какая именно берлинская газета предлагала Мейерхольду ответить на вопросы своей анкеты и был ли ответ опубликован.
- 207 Ответы Вс.Э. Мейерхольда на анкету берлинской газеты о театре, гастроях ГосТИМа в Берлине. (На русском и немецком языках). Апрель 1930 г. Автограф и машинопись с авторской правкой. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 575. Л. 1–4.

3

- 208 Телеграмма Вс.Э. Мейерхольда А.С. Бубнову от 12 мая 1930 г. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 887. Л. 1.
- 209 *Бубнов Андрей Сергеевич* (1883–1938) — нарком просвещения РСФСР с 1929 г. Один из инициаторов борьбы против формализма, в то же время защищал Мейерхольда, твердя, что к нему нельзя подходить с общей меркой. В свою очередь, Мастер не раз искал у него поддержки. Арестован в 1937 г. по подозрению в шпионаже в пользу Германии и участия в контрреволюционной организации правых. Расстрелян по приговору Военной коллегии ВС. Реабилитирован в 1956 г.

4

- 210 *Крестинский Николай Николаевич* (1883–1938) — советский партийный и государственный деятель. В 1921–1930 гг. полпред в Германии; пытался там «поднять пролетарскую революцию». Репрессирован в 1937 г., реабилитирован посмертно в 1988 г.

Одновременно Мейерхольд телеграфировал во Франкфурт-на-Майне, где была расквартирована находящаяся в ожидании труппа (пансион «Вебер», Везерштрассе, 1), требуя немедленного выезда директора Гольдберга в Париж, а актерам ГосТИМа П.И. Старковскому и

М.Г.Мухину велел, чтобы они «Берлин не выезжали» (для возвращения в Москву — «телеграфировал Крестинскому ответственность несущая»). — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 970).

- 211 Телеграмма *Вс.Э. Мейерхольда* Н.Н. Крестинскому. Май 1930 г. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 923. Л. 1.

5

- 212 Черновик письма *Вс.Э. Мейерхольда* А.С. Бубнову. Май 1930 г. Автограф. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 887. Л. 2–8 об.

- 213 До какого числа Мейерхольд находился во «Frankfurter Hof» («Франкфуртское подворье») и когда отбыл в Париж, установить не удалось. По мнению О. Н. Купцовой, исследовавшей историю французских гастролей ГосТИМа, Мастер прибыл в Париж между 11 и 14 мая. Но в среду 12 мая он еще отправил из Франкфурта в Москву телеграмму Бубнову. Достоверно известно лишь, что 19 мая он уже был в Париже (судя по письму Ю. Олеше: «с Довгалевскими сегодня ездили „ins Grüne“ („на природу“). Ждем у моря погоды — разрешит ли нам или не разрешит Москва играть в Париже» (см.: *Вс.Э. Мейерхольд — Ю.К.Олеше от 19 мая 1930 г. // Мейерхольд Вс.Э. Переписка. М., 1976. С. 307*).

По завершении гастролей Мейерхольд пережил не менее, а может быть, и более тяжелый душевный кризис, сопровождающийся болезнью (сердечные припадки, печеночные колики, депрессия), чем в 1928 г. Находясь в гостинице, по его же словам, «в состоянии то нервного возбуждения, то нервной депрессии», Мастер составляет бесконечные варианты писем Бубнову, шлет распоряжения в театр, переживает, размышляет, ведет переговоры с Парижем, строит планы. Черновики писем Бубнову так же похожи на «кошмар затравленного художника» (З.Н. Райх), мечущегося между сознанием собственной гениальности и унижительной несвободой патриота Советов, как и черновики и письма 1928 г. Не случайно они не были отправлены по назначению, а были использованы лишь в качестве материала для осенних посланий. Материалы эти свидетельствуют о глубине потрясения всем произошедшим в итоге немецких гастролей и о трудном выходе из кризиса, завершившегося построением грандиозного плана нового творческого поворота, а также о парадоксе раздвоенного сознания и языка Мейерхольда.

- 214 *Свидерский Алексей Иванович* (1878–1933) — член коллегии Наркомпроса РСФСР, затем начальник Главискусства Наркомпроса, член Коммунистической партии с 1899 г. Ярый противник Мейерхольда, которого клеймил как «разрушителя театральных форм». В 1928 г., когда Мастер находился в Париже, на заседании коллегии Свидерский заявил, что он «больше экспериментировать не может», и вслед за Луначарским настаивал на ликвидации ГосТИМа. Смещен со своего поста постановлением Политбюро ЦК 25 февраля 1930 г. Затем работал полпредом в Латвии.
- 215 *Довгалевский Валериан Савельевич* (1885–1934) — советский дипломат, полпред СССР в Швеции, Японии, Франции (1927–1934).
- 216 Будучи убежден, что «в Европе нет таких, которые осилили бы поднять дело на условиях, выдвинутых Москвой» и что «таких можно отыскать только в Америке, в среде банкиров и меценатов», Мейерхольд еще в октябре 1928 г. подписал с антрепренером Петром Георгиевичем Сиротой (о котором мы, к сожалению, знаем слишком мало) предварительный «опцион» на поездку в Америку, но вынужден был от него отказаться после

- запрета поездки Главискусством. Идея гастролей в Америку с целью «реванша», нового рывка, продолжения экспериментальной работы в условиях вне «заката Европы» возрождается вновь в ходе раздумий Мастера над причинами отрицания ГосТИМа в Германии как главного авангардного театра.
- 217 Мейерхольд повторяет здесь наиболее сильно его задевший тезис статьи поклонника его искусства Г. Йеринга о «Лесе» («Мейерхольд опоздал в Берлин...»)
- 218 *Кон Феликс Яковлевич* (1864–1941) — советский государственный и политический деятель, короткое время — начальник Главискусства при Наркомпросе, председатель Клуба театральных работников (впоследствии ЦДРИ), председатель Радиокomiteта (1931–1933).
- 219 Стратегию защиты Мастера оттеняет его спешное письмо Илье Эренбургу из Виши от 27 августа. Мейерхольд просит писателя помочь в спасении его театра — «вот в эти дни, когда будет решаться судьба театра» в Москве, срочно написать «корреспонденцию» в «Литературную газету» «о наших парижских гастролях, а главное, о том, что в результате блестящего успеха наш театр получил приглашение в Северную Америку». Пассаж об обосновании необходимости поездки «изобретателю новых сценических форм» в Америку почти полностью совпадает с формулировками данного черновика, неоднократно повторяющимися в других «документах защиты» (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 985).
- 220 *Росс (Ross; Розенцвейге) Сидней* — начинающий американский антрепренер, один из сопредседателей американского Общества друзей Новой России, с которым Мейерхольд познакомился, по всей видимости, еще в Германии. Наведя через Наркоминдел тщательные справки о его платежеспособности, Мейерхольд 1 июня 1930 г. в Париже (следовательно, еще до начала гастролей) предоставил не слишком пока проявившему себя антрепренеру исключительный опцион на 5 лет на его личную и его труппы работу «в области театра и кинопостановок», касающийся Америки и Англии, а через два дня после окончания парижских гастролей подтвердил этот «опцион», который вскоре должен был быть заменен контрактом. Любопытно, что на парижских афишах значилось: «Жемье, Бати, Дюлен, Ж. Питоев, и Сидней Росс представляют...» По утверждению моего американского коллеги Дон Вильмета (prof. Don Wilmeth, Brown University, Providens; письмо хранится в моем личном архиве), активность Росса на театральной ниве была непродолжительной; он осуществил в Америке всего четыре постановочных проекта и «сошел со сцены», архив его нигде не обозначен, в «The Encyclopedia of the New York Stage» о нем есть лишь беглое упоминание.
- 221 Гастроли Камерного театра в Южной Америке проходили в конце августа — начале сентября 1930 г., после немецкого и французского турне.
- 222 Мейерхольды прибыли в Виши для лечения 3 августа.

6

- 223 Черновик докладной записки *Вс.Э. Мейерхольда* в Главискусство о гастролях театра за границей от 2 августа 1933 г. Автограф и машинопись. — РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 111. Л. 1–9.
- 224 *Главискусство* (Главное управление по делам художественной литературы и искусства) — центральный советский государственный орган, осуществлявший руководство
- [738] ИЗ ОТЧЕТОВ ВС.Э. МЕЙЕРХОЛЬДА И ЗАМЕТОК З.Н. РАЙХО О ГАСТРОЛЯХ ЗА ГРАНИЦЕЙ

всеми видами искусства. Образован в системе Наркомпроса РСФСР 13 апреля 1928 г., с 1933 г. был преобразован в Управление театрально-зрелищными предприятиями. Начальниками Главискусства были А.И. Свидерский, Ф.Я. Кон, Ф.Ф. Раскольников.

- 225 2-го или 3-го августа Мейерхольд отправил письмо в театр «т. Хруцкому, Нестерову, Мологину, Козикову» с поручением сделать доклад в Главискусстве. Извинившись за «стилистическую неуклюжесть» и за то, что из-за состояния здоровья не переписал, по обыкновению, письмо «еще два раза», Мастер дал подробные указания: говорить каждому от своего лица, используя исписанные им листы лишь как материал и добавляя новые факты, оригинал сдать в архив, «ни одна из частей этого материала не должна быть пущена в печать, ни в газеты, ни в журнальчики...» (РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед.хр. 97. Л. 49–49 об.). Доклад ввиду болезни Ф.Я. Кона был перенесен на более поздний срок, а потом и вовсе было решено «этот доклад не ставить нигде, не извещать никого о том, что контракт уже подписан» (Мейерхольд в письме Е.К. Малиновской от 20 августа 1930 г. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 933)..

- 226 Так, в Бреслау «Рычи, Китай!» давали три дня подряд на Пасху.

7

- 227 *Райх З.Н.* Гастроли ГосТИМа в Германии и Франции. 1930 г. Автограф. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 3661. Л. 1–4.

8

- 228 Докладная записка *Вс.Э. Мейерхольда* в Коллегию Наркомпроса РСФСР об итогах гастролей ГосТИМа в Германии и Франции и о положении дел в театре от 18 августа 1930 г. Черновой автограф, машинописные копии. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2826. Л. 1–39.
- 229 *Раскольников (Ильин) Федор Федорович* (1892–1939) — советский государственный и военный деятель, дипломат, литератор, ответственный редактор ряда журналов и издательства «Московский рабочий», член коллегии Наркомпроса и начальник Главискусства. В 1930–1938 гг. полпред в Эстонии, Дании, Болгарии, ввиду угрозы ареста остался за рубежом.
- 230 Применяя против своих недоброжелателей, чиновников Главискусства и Наркомпроса те же идеологическую терминологию и демагогические приемы, Мейерхольд, в запальчивости, конечно же, преувеличил: Керр отнюдь не был «врагом всего, что идет с Востока».
- 231 В архиве МИДа о *Халевском* как о дипломате высшего ранга сведений получить не удалось (доступ к ним открыт только для родственников).
- 232 О *К. Левине* сведений получить не удалось по той же причине, что и о *Халевском*.
- 233 Мейерхольд планировал прибыть в Нью-Йорк в сентябре, труппе же надлежало прибыть в октябре. Просьба к влиятельной директрисе Большого театра Е.К. Малиновской содействовать пересмотру запрета не возымела действия. Решение о запрете американского турне было окончательным и бесповоротным.

Сидней Росс ставил условием американского турне ГосТИМа непременно присутствие Михаила Чехова и Игоря Ильинского. Первый сразу же отказался из-за огромной занятости (он называл это «бороться с цепями»). В своем письме «чудо-действенному

Мейерхольду», посланном в сентябре гастрольного года, Чехов печально-саркастически заметил по поводу всей этой затеи: «Никогда не поехал бы на океанском пароходе... Что — хотели только в Америку?» (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2582).

- 234 В условиях задержки гастролей Сидней Росс неоднократно требовал уплатить долг. 10 декабря Мейерхольд получил от него две телеграммы в угрожающем тоне. Вторая телеграмма: «Если вы не пришлете мне 35 тыс. франков в течении семи дней я должен буду распорядиться о пересылке оформления из Парижа в Нью-Йорк телеграфьте немедленно». Выход Мастер видел в переносе гастролей на первую или вторую половину 1931 г. и помощи в оплате долга со стороны Наркомпроса, о чем и просил Бубнова в спешном письме от 10 декабря. По возвращении Мастера в Москву идея американского турне была окончательно торпедирована совбюрократией; в высшие инстанции Мейерхольд по этому поводу, насколько нам известно, не обращался. В обращении к Сталину от августа 1936 г. с просьбой о встрече указывал на то, что хотел бы говорить лишь «о своих планах на ближайшие 3–5 лет» (РЦХИДНИ. Ф. 558. Оп. 11. Ед. хр. 775. Л. 99). Сталин, как известно, не принял Мейерхольда.

Следов дальнейшей деловой переписки руководителя ГосТИМа с американским антрепренером в архивах не обнаружено (кроме короткого рекомендательного письма от 10 июня 1936 г., подписанного «Ваш старый друг»).

МЕЙЕРХОЛЬД И ФРАНЦИЯ

*Публикация, вступительная статья и комментарии
О.Н. Куницовой*

Мейерхольд и Франция — тема, быть может, не столь обширная, как немецкие связи режиссера. Хотя Мейерхольд провел во Франции в целом и не меньше времени, чем в Германии, но не так широк был круг его французских знакомств. Известно, что режиссер брал уроки французского языка в 1913 г., перед постановкой «Пизанеллы», и позже ¹, но, конечно, не владел им в совершенстве, как немецким. (В анкетах Мейерхольд обычно указывал, что по-французски читает, переводит и может объясняться). Он вынужден был прибегать к услугам переводчиков (во Франции — В. Парнаха, А. Макерон, О. Сосиной; в СССР — А. Февральского) или, стараясь ограничиваться в письмах французским корреспондентам короткими фразами, поднимал в них почти исключительно деловые проблемы (и то в случаях крайней необходимости), а это, конечно, делает письма режиссера французским адресатам не столь интересными, как немецким. К тому же почти не выявлены письма Мейерхольда во французских государственных архивных собраниях (остается, правда, слабая надежда на открытия в частных архивах). Так и не обнаружены пока досье Мейерхольда в фондах французской полиции (Сюрте Женераль), аналогичные немецким, хотя поиски предпринимались как русскими, так и французскими исследователями. Не так разнообразна и обильна, как немецкая, французская пресса по поводу самого Мейерхольда и его театра.

Тем не менее существует достаточно большой корпус писем Мейерхольду от пятидесяти с лишним французских корреспондентов в РГАЛИ (Ф. 998 и Ф. 963) ². В парижской библиотеке Арсенала хранится переписка Луи Жуве с Мейерхольдом и французскими театральными деятелями вокруг гастролей ГосТИМа (1928–1930). Среди документов фонда Луи Жуве хранятся, в частности, четыре письма Мейерхольда, из которых полностью было опубликовано лишь одно, от 14 февраля 1928 г. ³. Имеются мейерхольдовские материалы и в других французских личных архивах (в фондах Гастона Бати, Эдуарда Отана и Луиз Лара, Фирмена Жемье, Пабло Пикассо ⁴).

Все эти не введенные пока в научный оборот или малоизвестные документы могут не только существенно дополнить наши знания о биографии Мейерхольда, но позволят иначе представить личные и творческие французские (и шире: зарубежные) контакты режиссера.

Сегодня подробно изучены лишь некоторые частные вопросы темы «Мейерхольд и Франция». Беатрис Пикон-Валлен в своих статьях уделила внимание единственной зарубежной постановке Мейерхольда — парижскому спектаклю «Пизанелла» по пьесе Габриэля Д'Аннунцио в июне 1913 г. ⁵;

творческим связям русского режиссера с Луи Жуве⁶, Андре Мальро⁷, Пабло Пикассо⁸; сравнению французской (режиссер Л. Жуве) и русской, мейерхольдовской версий «Ревизора»⁹; коснулась парижских гастролей ГосТИМа 1930 г. в связи с другими гастролями русских театров¹⁰. Жерар Абенсур, автор биографии Мейерхольда на французском языке, написал о пребывании режиссера в Париже в 1913 г.¹¹ и о парижских гастролях мейерхольдовского театра (в связи с темой «политика и театр»)¹².

Однако даже в выявленных документах возникает множество любопытных побочных тем (помимо гастролей): это и споры о приоритете Мейерхольда в области театральных открытий, и его взаимоотношения с деятелями французского театра (как «левого», авангардного и политизированного крыла, так и традиционного направления сценического искусства), и контакты с парижскими славистами, в 1910-е гг. представлявшими Французский институт в Петербурге, и мн. др.



Впервые Мейерхольд побывал в Париже во время большого путешествия по Европе в 1910 г., но первое знакомство с Парижем оказалось поверхностным и кратким, так как было прервано вызовом к больной дочери.

В июне 1913 г. по приглашению Иды Рубинштейн Мейерхольд поставил в Париже на большой сцене театра Шатле спектакль «Пизанелла, или Душистая смерть» по пьесе Габриэля Д'Аннунцио¹³. С актерским участием самой Рубинштейн, декорациями и костюмами Льва Бакста это был, по оценке одного из современных французских исследователей, «грандиозный барочный спектакль, не нарушаемый никакими диссонансами праздник, одно из тех художественных салонных событий, которые были характерны для времени „Бель-эпок“»¹⁴.

После начала мировой войны и Октября 1917 г. спектакль «Пизанелла» остался как бы в другой жизни. Наступил перерыв длиной в тринадцать лет: вновь Мейерхольду удалось выехать во Францию только в 1926 г. А единственные парижские гастроли состоялись еще только через четыре года. Состоялись тогда, когда Париж был уже знаком с театральным искусством Советской России через гастроли Художественного театра, дважды видел Камерный театр, театр им. Вахтангова, спектакли «Габимы» и ГОСЕТа. Затянувшиеся переговоры о гастролях мейерхольдовского театра, многочисленные срывы уже заключенных контрактов имели как внешние, так и внутренние причины. Основная внешняя причина: в 1920-е гг. в Европе Мейерхольд воспринимался уже не сам по себе, но как представитель «большевистской России», его театр — как театр политический, а конструктивистские поиски режиссера рассматривались как «язык революции». Внутренних же причин было больше (каждый театральный сезон добавлял что-то новое), и именно они оказались решающими: одна из официально высказываемых — нерентабельность гастролей мейерхольдовского театра в силу дороговизны его постановок и сложности транспортировки сценических конструкций¹⁵. И. Ильинский в своих мемуарах, написанных гораздо позже, в начале 1960-х гг., скажет о действительных причинах общо и обтекаемо: «Наша театральная общественность не хотела, чтобы о советском театре за границей суди-

ли по Театру Мейерхольда, чтобы Театр Мейерхольда расценивали бы за границей как «последнее достижение» советского театрального искусства»¹⁶.

О желательных гастролях своего театра во Франции Мейерхольд говорит и пишет с начала 1920-х гг., однако практически все парижские знакомства режиссера времен «Пизанеллы» были прерваны и предстояло начинать все заново. Мейерхольдовскую постановку 1913 г. парижане успели забыть, а о «новом Мейерхольде» не знали почти ничего. Так, во втором издании книги Жака Руше о современном театральном искусстве в русской ее части упоминались только постановки Мейерхольда в Студии на Поварской и в Театре Комиссаржевской¹⁷. В статье же Андрея Левинсона «Русский театр сегодня»¹⁸ Мейерхольду отводилось совсем немного места, автор отрицательно отзывался о «Мистерии-буфф»¹⁹, перечислительно называл «Великодушного рогоносца», «Озеро Люль», «Д. Е.», но в целом постреволюционного Мейерхольда не принимал и не проявлял к его сегодняшнему творчеству большого интереса. Помимо этих работ новой информации о режиссере Мейерхольде французскому читателю до 1925 г. и негде было почерпнуть.

Требовался посредник между мейерхольдовским театром и парижскими театральными кругами. В июне 1922 г. Мейерхольд получает письмо из Берлина от Валентина Парнаха, который напоминает о знакомстве с режиссером по петербургской Студии и обращается с просьбой помочь ему получить въездную визу в Советскую Россию. Одновременно он предлагает свою помощь театру.

Неизвестно, поспособствовал ли Мейерхольд Парнаху в получении визы. Но, вернувшись в Россию в августе 1922 г., Парнах начинает сотрудничать с Мейерхольдом. Летом 1925 г. Парнах вновь оказывается в Европе и берет на себя роль посредника между Мейерхольдом и Францией²⁰.

В 1925 г. парижане имели возможность заочно познакомиться с Театром Мейерхольда и его спектаклями на международной выставке декоративного искусства в секции театра-фотографии-кино зарубежного отдела. Три фотографии (сцены из «Зорь», «Великодушного рогоносца», «Смерти Тарелкина») были позже напечатаны в альбоме-каталоге выставки²¹. Сценическому оформлению спектаклей Мейерхольда в подглаве, посвященной советскому театрально-декорационному искусству, было отведено места даже чуть больше, чем другим театрам и режиссерам²².

Сам Мейерхольд должен был выехать в Париж еще в мае. Но, как объяснял он позже в интервью ленинградской «Новой вечерней газете», «отъезд мой задержался по совершенно непредвиденным обстоятельствам. Выезжая на Запад, я надеялся прежде всего побывать на парижской декоративной выставке. Я полагал, что двери этой выставки, претендующей на мировое значение, открыты для художников всего мира. Но оказалось, что попасть на нее легче любой проститутке или буржуа, чем „советскому режиссеру“ Мейерхольду. Потратив на хлопоты о французской визе пол-года, я, чтоб не тратьте остающегося времени, решил поехать в Италию и там ждать присылки визы. <...>

В Риме я получил известие, что в Москве французская виза для меня исхлоптана, но так как я уже не московский, а итальянский (!) житель, она аннулируется. Пояснения к этому, я думаю, излишни»²³.

До Парижа Мейерхольд в тот раз так и не доехал, но, как сообщала советская пресса, получил множество приглашений на заграничные гастроли театра, которые планировались весной 1926 г.

В начале 1926 г. композитор Дариус Мийо, уже заочно знакомый с Мейерхольдом²⁴, находясь в Москве, встречается с режиссером, посещает репетиции спектаклей «Ревизор» и «Рычи, Китай!»²⁵ и, вернувшись в Париж, начинает хлопоты по организации французских гастролей театра Мейерхольда.

В конце апреля Мейерхольду вместе с Райх удалось выехать в Париж, этот первый послереволюционный визит во Францию продлился не слишком долго: Мейерхольд и Райх выехали из Москвы 30 апреля, а вернулись 7 июня. Но и в этой частной поездке главной целью была организация гастролей. В этом случае доброй воли и помощи одного Мийо оказывалось явно недостаточно. Мейерхольд видел несколько возможных путей решения этой проблемы: восстановить дружеские связи с французскими учеными-славистами, знакомство с которыми состоялось в 1910-е гг. в Петербурге; сделать ставку на прокоммунистически настроенных представителей «левого искусства»; обратиться к официальным театральным деятелям, знавшим Мейерхольда лично (Жак Руше, Орельен Люнье-По) или только наслышанным о его театральных экспериментах и мечтавшим с ним встретиться и познакомиться (Жак Копо, Гастон Бати, Луи Жуве, Фирмен Жемье)²⁶.

Мейерхольд, готовясь к поездке, вспомнил, в первую очередь, о Поле Буайе, выдающемся филологе-слависте, профессоре, а с 1907 г. — директоре Национальной школы современных восточных языков в Париже. В предреволюционные годы Буайе был тесно связан с Россией. В 1911 г. по его инициативе в Санкт-Петербурге был организован Французский институт, который возглавляли ученики Буайе — сначала историк искусства Луи Рео, затем филолог Жюль Патуйе. Французский институт имел две основных цели: предоставить возможность французским славистам стажироваться в России и пропагандировать французский язык и культуру среди русских²⁷.

Буайе в это время часто бывал в российской столице, встречался со многими политическими деятелями, учеными, деятелями искусства. Возможно, тогда же он и познакомился с Мейерхольдом. По письмам Буайе Мейерхольду 1913 г. можно предположить, что их знакомство произошло еще до первого приезда режиссера в Париж²⁸. После Октябрьской революции Буайе больше не приезжал в Россию. Но, несмотря на иные, чем у режиссера, политические симпатии (Буайе был близок со многими представителями партии кадетов), он охотно восстановил дружеские отношения с Мейерхольдом.

Прервавшаяся с началом Первой мировой войны переписка между Буайе и Мейерхольдом возобновилась в 1926 г., когда режиссеру понадобилась помощь в получении виз. Буайе как высокопоставленный чиновник, имеющий по статусу и профессиональным обязанностям связи с Министерством иностранных дел и Сюрте Женераль, помог их добиться²⁹.

Мейерхольд приехал в Париж в благоприятный момент. В апреле Буайе публикует в «Ревю дю Муа съантифик» статью, озаглавленную «Научные связи между

Францией и Россией»³⁰, в которой он сообщает об учреждении Французского комитета научных связей с Россией. Буайе призывает бороться против научной изоляции России и предлагает французским славистам вернуться к их исследованиям. Обмены изданиями и специалистами между странами должны совершаться без всякой «задней мысли о политике»³¹.

Идеи консолидации «поверх политики» в это время бродили и в театральных кругах. Цеховые театральные сообщества возникали в разных странах, а Фирмен Жемье уже выступил с инициативой создания Всемирного Театрального общества. В самой Франции только что появилось некоммерческое объединение Картель, включавшее четырех режиссеров — Луи Жуве, Шарля Дюллена, Гастона Бати и Жоржа Питоева.

Месяц в Париже прошел для Мейерхольда весьма плодотворно: встречи, новые знакомства, возобновление старых отношений, оптимистические планы, намечающиеся совместные проекты, спектакли, кинофильмы, концерты.

Из французских деятелей «левого искусства» Мейерхольд встречался с Анри Барбюсом³². Журналистка Элен Госсе, приехавшая в Москву и видевшая все спектакли ГосТИМа, помогла Мейерхольту сориентироваться в театральной жизни Парижа и опубликовала статью «Вечер с Мейерхольтдом в Комеди Франсез»³³.

Состоялось несколько важных личных знакомств: прежде всего с директорами двух государственных театров Франции: Эмилем Фабром (возглавлявшим Комеди Франсез) и Фирменом Жемье (который не только руководил театром Одеон, но и был авторитетной фигурой в театральной Европе). Мейерхольда представили Луи Жуве, так началась их дружба, длившаяся до трагического конца Мейерхольда. Возобновилось знакомство с директором Театра Л'Эвр Орельеном Люнье-По и его женой актрисой Сюзанн Депре, начавшееся в сезон 1914/15 г. во время гастролей Театра Л'Эвр в Петрограде.

27 мая Дариус Мийо дал прием в честь Мейерхольда, на котором присутствовали писатель Жан Кокто, композиторы Жорж Орик, Франсис Пуленк, Анри Соге, поэт Макс Жакоб и др. Был приглашен и Сергей Прокофьев, который записал в дневнике: «Так как Мийо в восторге от постановок Мейерхольда, то его появления ждали, на него пришли смотреть, но Мейерхольд ни на одном языке не говорит и из приема ничего не вышло. Я иногда пытался переводить. Мийо показывал ему фотографии каких-то декораций, и Мейерхольд что-то мычал»³⁴.

Мейерхольд встретился и с Сергеем Дягилевым. Как вспоминал Прокофьев, произошло это 29 мая на репетиции балета Орика «Пастораль»: «Когда мы проходили через артистический вход, Мейерхольд стеснялся, говоря, что Дягилев не ответил ему на два письма. Репетиция уже началась, но Дягилева не было. Когда он вошел в зал, я приблизился к нему и сказал, что тут Мейерхольд. Дягилев заволновался и поспешил к нему. Расцеловались. Дягилев сразу начал извиняться за то, что он не ответил на письмо. „Вы понимаете, я так безумно занят сейчас со всякими премьерными... Вот и сейчас, не смотрите, вечером спектакль, а ничего еще не слеплено... Но ваши письма я все время ношу в кармане для ответа...“ Тут он начал вынимать

из кармана письма, но, как назло, письма и не было. Так как в это время репетиция шла своим чередом, то Дягилева все время отрывали, и он скоро исчез, успев, однако, пригласить Мейерхольда к себе в ложу на все спектакли. <...> Подходили Мийо и Орик. <...> Лифарь в прыжках опаздывал против музыки. Мейерхольд обратил на это внимание. <...> Он находил, что в постановке нет соответствия между группами на сцене и декорациями, что освещение никуда не годное и что наконец все не слажено, точно в любительском театре. <...> На репетицию пришел еще Пикассо...»³⁵.

Сдвинулось с мертвой точки и решение вопроса о гастролях. Мийо начал переговоры с Рольфом де Марэ, директором Театра на Елисейских Полях³⁶.

В этой самой спокойной из всех своих парижских поездок Мейерхольд был полон надежд. Казалось, что еще совсем немного усилий и гастролы ГосТИМа в Париже непременно состоятся и не позже начала следующего года³⁷.

Мейерхольд возвращается в Москву и отправляется в поездку по Советскому Союзу вместе с театром, а во Франции разворачивается подготовка к его гастрольному приезду.

Для конкретизации сроков и длительности парижских гастролей, их финансовых условий от администрации ГосТИМа требовалась смета; в Москву шли письма с напоминаниями о необходимости срочно, до конца сезона дать ответ, но Мейерхольд молчал: отвечать было нечего — внутренняя ситуация и собственно в театре, и в государственной театральной политике не позволяла сделать очередной шаг. Переговоры с Рольфом де Марэ были приостановлены.

В начале января 1927 г. Анри Барбюс отправляет письмо Луи Жуве с предложением помочь Мейерхольду. Жуве отвечает полным согласием, но просит доработать проект³⁸.

В апреле 1927 г. Жуве ставит в своем театре «Ревизора». Б. Пикон-Валлен пишет об этом в статье ««Ревизор“ на русской и французской сцене»: «Жуве играл Хлестакова, Мишель Симон — зрителя богоугодных заведений. Не хотел ли Жуве подобным распределением ролей подготовить публику к встрече с труппой Мейерхольда, приглашенной Картелем, и его „Ревизором“, поставленным в Москве в декабре 1926-го, весть о котором уже распространилась за границей? Одна из статей об этом спектакле, опубликованная в журнале „Комедия“, называлась „Два „Ревизора“: московский и парижский“»³⁹. В буклете, выпущенном к премьере Жуве, Элен Госсэ печатает свою статью «Мейерхольд и современный театр».

В июне в Париже состоялся Первый учредительный конгресс Всемирного Театрального общества. В работе конгресса принимали участие делегации 14 стран (Франции, Германии, Англии, США, Италии, Греции, Бельгии, Югославии, Румынии, Венгрии, Латвии, Эстонии, Бразилии, Китая). От русской эмиграции присутствовали три представителя, поставившие вопрос о своем членстве во Всемирном Театральном обществе: им было предоставлено право участвовать в секциях национальных театральных союзов тех стран, где они проживают. Жемье, которого конгресс избрал председателем Всемирного Театрального общества, в своей речи объяснил причины необходимости профессионального объединения людей театра

во всемирном масштабе: «Театральные писатели и исполнители должны бы быть первыми, кто соединился, чтобы предоставить свое оружие, свою силу разуму в его вечной борьбе с глупостью. Они должны были бы теперь находиться в первых рядах армии мира в вечно возрождающейся борьбе духа против материи»⁴⁰. Жемье был заинтересован в присутствии на учредительном конгрессе крупнейших советских театральных деятелей (и, в частности, Мейерхольда, который был извещен и персонально приглашен), ибо целью учреждаемого сообщества объявлялось установление «взаимной связи и кооперации между всеми деятелями театрального искусства в мире для осуществления и распространения *наиболее совершенных в художественном отношении форм театрального творчества* (курсив мой. — О. К.), а также для защиты своих профессиональных интересов»⁴¹. СССР не входил в состав учредителей Всемирного Театрального общества, но от советской стороны был отправлен один делегат — С.Ф. Иконников, сделавший на заседании секции декораторов доклад «О меняющихся декорациях»⁴². Мейерхольд был уязвлен выбором делегата на учредительный конгресс и видел в этом еще один знак нежелания госаппарата разрешить ему выход на международную арену.

В конце сентября в Москву прибыла французская делегация «левых сил», в состав которой входили Эдуард Отан и Луиз Лара; Анри Барбюс, Леон Муссиак. Делегация, пробывшая в СССР больше месяца, просмотрела сорок спектаклей советского театра (в том числе и несколько спектаклей ГосТИМа). Все участники этой делегации сыграли свою роль в организации мейерхольдовских гастролей и стали друзьями Мейерхольда и его театра, активно пропагандировавшими искусство ГосТИМа во Франции. Барбюс писал: «Русское театральное искусство на Западе вошло в поговорку. Оно — символ реализма, но не мертвого, стоячего реализма, а реализма самой жизни. Во Франции на театре все еще держится система, по которой в центре спектакля стоит какая-нибудь „знаменитость“, окруженная ансамблем несравненно более слабых исполнителей. И здесь буржуазный индивидуализм привел к упадку. И, как полная противоположность буржуазному театру, — труппа Мейерхольда, не как нечто лишь механически связанное, а как настоящий организм. Все постановки этого театра ясны и доступны массам, ибо и они исходят из того же коллективизма, который присущ массам»⁴³.

Анри Барбюс ехал в Москву, уже имея определенную театральную цель. 19 октября в газете «Правда» было напечатано интервью с ним, в котором Барбюс заявил, что свою пьесу «Иисус против Бога» он передал ГосТИМу прежде, чем посетил спектакли этого театра, так как сведения, которые он имел о Мейерхольде во Франции, убедили его в том, что именно этот режиссер лучше, чем кто-либо, передаст его замысел. Посещение «Ревизора» утвердило Барбюса в этом мнении.

Пьеса «Иисус против Бога» (так и не опубликованная полностью и не поставленная даже во Франции), как объяснял Барбюс ее предполагаемому переводчику А.В. Луначарскому, представляла собой часть своеобразного триптиха. К двум уже написанным на эту тему книгам («Иисус» и «Иуда против Иисуса») писатель добавил пьесу: «Все три произведения представляют при разнице литературной формы

и смысловых вариациях три манифеста одной идеи, а точнее: одной кампании. Совершенно ясно, что я не стал бы тратить столько усилий на тексты с одинаковым сюжетом, если бы для меня это не имело особого социального смысла и не являлось пропагандистской задачей. Эта пропаганда, я повторяю, методическая борьба против христианства и католицизма, а также возрастающее и осознанное наступление даже против самой идеи Бога»⁴⁴.

Пьеса «Иисус против Бога» имела подзаголовок: «мистерия с применением киносредств и музыкой» (музыка к ней специально была написана Л. Лафоржем). В мистерии чередовались евангельские эпизоды из жизни Иисуса с современными ситуациями. По замыслу Барбюса все, «что происходило в древности, было представлено на сцене, а экран использовался лишь для того, чтобы время от времени расширить действие и придать ему масштабность. При этом кинематографическое действие заменяло или, вернее, продолжало действие сценическое, начинаясь при той же декорации. Все же, связанное с современностью, наоборот, показывалось на экране, в то время как театральная сцена целиком или частично затемнялась»⁴⁵.

Барбюс передал на пять лет исключительное право постановки своей пьесы «Иисус против Бога» ГосТИМу⁴⁶. Однако постановка не была осуществлена, и прежде всего потому, что Луначарским так и не был сделан перевод⁴⁷.

Архитектор и режиссер Эдуард Отан, актриса Луиз Лара и их сын, кинорежиссер Клод Отан-Лара, — создатели и руководители экспериментальной театральной лаборатории левого толка «Ар э аксьон» («Искусство и действие») (1917–1950) — были наслышаны о Мейерхольде и его театре от политического художника-плакатиста, члена Коммунистической партии Франции Жюля-Феликса Гранжуана, сотрудничавшего с лабораторией «Ар э аксьон» и годом ранее побывавшего в Москве. Вернувшись из поездки по Советской России, Гранжуан выпустил иллюстрированный репортаж — книгу «Живая Россия» (с рисунками автора)⁴⁸. Из своих театральных впечатлений Гранжуан отметил оперные спектакли Большого театра, Камерный театр и особенно ТИМ. «Какой успех их всех ждет в Париже!» — прогнозировал автор⁴⁹.

Отан и Лара из всех просмотренных в Советской России спектаклей выделили два: вахтанговскую «Принцессу Турандот» и «Ревизора». «Ревизор» стал для них настоящим «потрясением современного театра»⁵⁰. Мейерхольд повлиял на дальнейшие театральные опыты «Ар э аксьон», о чем впоследствии неоднократно писали руководители этой лаборатории⁵¹.

Возвратившись в Париж, Отан и Лара дали интервью о советском театре для газеты «Юманите»⁵². А в январе 1928 г. Отан опубликовал статью «Мейерхольд и его „Ревизор“»⁵³. 4 февраля Отан и Лара выступили с докладом о советском театре в Студии на Елисейских Полях у Гастона Бати. Позже это выступление вышло отдельным изданием⁵⁴.

По возвращении в Париж из СССР Отан и Лара подключились к организации французских гастролей ГосТИМа. В январе 1928 г. Мейерхольд получил машинописную копию письма г-на Агеттана, администратора Комедии Елисейских Полей, адресованного мадам Отан-Лара: «Я получил только что письмо от Барбюса с вопросом, возможно

ли планировать приезд Мейерхольда и на каких условиях. Я показал это письмо Жуве (директору Комедии Елисейских Полей), Жуве заинтересован в этом, тем более как поклонник и друг Мейерхольда он давно уже хотел взаимного обмена труппами.

Я думаю, что создание театральной франко-советской труппы по системе абонирования и подписки уже сделает возможным одновременно обеспечить пребывание Мейерхольда в Париже и поездку французских трупп в Москву, без капиталистического посредничества.

По соглашению либо с Комедией Елисейских Полей, либо с Картелем будет определено место работы Мейерхольда — это зависит от решения Жуве»⁵⁵.

Еще один участник делегации — кинокритик, историк театра и кино Леон Муссиак — также принял участие в судьбе Мейерхольда, но позже — во время гастролей ТИМа в Париже в 1930 г. «Я лично был счастлив оказать ему в этой ситуации кое-какие немаловажные услуги», — напишет Муссиак С.М. Эйзенштейну 2 августа 1930 г.⁵⁶

Мейерхольд же из Москвы продолжает вести переговоры о гастролях, на этот раз с Луи Жуве, который взялся посредничать в этом деле. 14 февраля Мейерхольд отправляет письмо, в котором предлагает свой вариант русско-французского театрального обмена: «Г-н Анри Барбюс сообщил нам о том, что переговоры во Франции о гастролях театра моего имени и гастролях в России Вашего театра могут быть начаты.

Мы можем Вам предложить здание нашего театра в Москве (зрительный зал на 1100 мест, размер сцены 15 × 20 м) и просим Вас помочь нам в получении для наших гастролей во Франции большой сцены в Театре на Елисейских Полях, так как сцена Вашего театра слишком мала для размещения наших спектаклей.

Наиболее удобное для нас время гастролей во Франции — вторая половина ноября — декабрь 1928 г. Точная дата будет зависеть от длительности наших гастролей в Германии (предшествующих Франции) и в Америке (которые последуют за Францией) и соответственно может быть несколько изменена.

Мы хотели бы иметь минимальную финансовую гарантию, обеспечивающую гастролью театра во Франции»⁵⁷. В письме приводился список спектаклей возможного гастрольного репертуара (всего было названо одиннадцать спектаклей, в том числе «Окно в деревню», «Москва» Андрея Белого, «Мандат», «Учитель Бубус» и др.).

Уже через одиннадцать дней Мейерхольд получает ответ от Луи Жуве: «...Вы знаете, насколько нам здесь близки Ваши художественные опыты. Мы только что получили Ваше письмо и нам очень понравились Ваши предложения.

Мы действительно очень хотим приехать в Россию: нас радует эта перспектива. По этому поводу мы отправили письмо в дирекцию Театра Елисейских Полей, которое может привести к положительным результатам.

Вам придет ответ либо от нас, либо прямо от них. Но мы надеемся продолжить поддерживать с Вами контакты, мы следим с живым интересом за экспериментами, которыми прославился русский театр Вашего имени...»⁵⁸.

Шло время, близился конец сезона, а дирекция Театра Елисейских Полей не приходила к какому-либо решению. Луи Жуве озабочен неопределенностью ситуации

и 19 апреля отправляет еще одно письмо Мейерхольду: «...я прилагаю все усилия, чтобы наш проект удался, так как мы искренне хотим, чтобы труппа Мейерхольда приехала к нам, а мы сами смогли бы съездить в Москву.

Однако я не скрою от Вас, что руководство Театра, кажется, не имеет четкой программы действий и что эти люди являются в то же время членами административного Совета по этому делу.

Их, очевидно, прельщает известность Вашего имени и сама идея, что Ваш театр придет первый раз в Париж именно к ним. Но, опять же, мое личное влияние весьма ограничено.

Однако, господин Мейерхольд, мы очень хотим поехать в Россию в следующем году.

Что мы будем делать, если этот обмен не удастся осуществить? И нет никакого другого способа решить эту маленькую деловую проблемку, которая имеет столь большое художественное значение»⁵⁹.

В конце марта 1928 г. в Москву приезжает Фирмен Жемье. Цель его поездки — вовлечение СССР в деятельность Всемирного Театрального общества. Жемье встречается с А.В. Луначарским, выступает с докладами⁶⁰, смотрит спектакли⁶¹.

Был Жемье и на спектаклях ГосТИМа, в частности, на «Горе уму». В книге почетных посетителей он оставил более чем восторженный отзыв об этом: «Мой первый вечер в Москве я провел в Театре им. Мейерхольда на его последней постановке „Горе уму“. Я легко понял все задуманное и осуществленное постановщиком Мейерхольдом. Это, полагаю, доказывает, что спектакль вполне достигает своей цели, раз я, иностранец, не понимающий русского языка, почувствовал динамику спектакля так же, как и вся аудитория, как вся масса, которую хочет перевоспитать этот великий русский постановщик. Я счастлив, что приехал в Москву потому, что чувствую здесь в этой новой Европе все то добро, которое исходит отсюда для всего человечества. Я теперь уверен в мощи Советской России. Во всей вселенной люди, влюбленные в красоту, добро, справедливость и братство народов, ждут уроков от артистов, уроков демократии; они будут приветствовать и принимать их»⁶².

Однако, размышляя о предстоящих гастролях мейерхольдовского театра, Жемье высказывает сомнение и точно обозначает будущий узел проблем, с которым столкнется Мейерхольд в Европе: «Мейерхольд стремится обострить социальный момент в лучших произведениях классической драматургии и для этой цели очень свободно распоряжается текстом автора и указанным им сценическим оформлением. Я предвижу сильное сопротивление со стороны европейских авторов такого рода режиссерской работе и, поскольку в пьесу включается посторонний текст и музыка, считаю, что дело не обойдется без столкновений, лежащих в области авторских прав. Правда, я лишь отрывочно и через переводчика мог следить за ходом действия, но я вынес впечатление, что, несмотря на крупный художественный талант режиссера, местами у него наблюдаются следы искусственной смычки. Постановка Мейерхольда обращается, главным образом, к рассудку зрителя, и известная доля рассудочных элементов может остаться непонятой некоторой частью публики»⁶³.

Видимо, уже по возвращении из Москвы Жемье шлет телеграмму Мейерхольду и Райх, в которой выражает надежду увидеть их обоих на театральном фестивале в Париже в мае или июне⁶⁴. Неизвестно, шла ли речь в телеграмме о гастрольном приезде театра (и потому она была послана в Наркомпрос на имя Луначарского) или о частном визите? Но на фестиваль в Париж представлять СССР поехал театр им. Вахтангова, которому Жемье предоставил сцену театра Одеон. А Мейерхольд и Райх 27 июня снова выехали во Францию только лишь как частные лица.

Официальная версия этой поездки: лечение Мейерхольда на юге Франции. Один из действительных мотивов — сложнейшее, критическое положение ГосТИМа: отсутствие новой драматургии, массированное наступление в прессе на «ретроградское» искусство Мейерхольда, политические обвинения, выдвигаемые в адрес ГосТИМа и его руководителя, и, как результат, угроза перевода театра из разряда государственных в частные, что было равносильно его закрытию. Мейерхольд понимает, что решение «маленькой деловой проблемки», связанной с гастролями, для его театра в настоящий момент — вопрос жизни и смерти. В июле, уже находясь в Париже, Мейерхольд отправляет письмо председателю Совнаркома А.В. Рыкову (с копиями А.В. Луначарскому и А.И. Свицерскому, начальнику только что образованного Главискусства), в котором обосновывает необходимость гастролей ГосТИМа в ближайшее время: «Государственному Театру им. Вс. Мейерхольда необходимо в этом театральном сезоне 1928–1929 г. на время выехать за границу потому, во-первых, что он переживает тяжелый репертуарный кризис, во-вторых, он должен давать спектакли вне занимаемого им помещения, так как здание на Триумфальной площади, в котором театр работает, нуждается в капитальном ремонте.

Я имел свидание здесь с Полпредом СССР тов. В.С. Довгалевским и с одним из его советников — тов. Аренсом. Они считают, что гастроли в Париже московских театров очень помогают их работе здесь и что с их точки зрения очень полезно организовать выезды московских театров сюда»⁶⁵.

Мейерхольд выехал во Францию на два месяца, но провел в этой стране почти полгода (с июня по конец ноября). Маршрут его путешествия — Париж, Виши, Марсель, Нормандия, Ницца. Этот визит был драматическим, но одновременно в определенном смысле и триумфальным.

Почти сразу по приезде Мейерхольд по рекомендации Барбюса дал интервью Стефану Приаселю для газеты «Монд»⁶⁶. 7 июля беседа с Мейерхольдом была опубликована под заголовком «Мейерхольд в Париже»: «...Он приехал тихо: ни огласки, ни официальных приемов. Ни одна газета не сообщила об этом, и только „Монд“ он согласился дать интервью.

<...> Самый интересный из режиссеров России и, может быть, мира, более или менее последовательный „новатор“ в области театра приехал в Париж несколько дней назад со своей молодой женой. <...>

Он приехал в Париж один, чтобы узнать, увидеть заранее, за несколько месяцев вперед, сможет ли он вернуться сюда вместе с труппой и декорациями, быть может, следующей весной.

<...> Мейерхольд сидит спиной к окну. Он в прекрасном настроении. Немного сутулый, слегка седеющий, очень светлые глаза, которых он не сводит с собеседника: вот его портрет. На карикатурах, которые я видел, у него огромный нос, на самом деле совсем-совсем нет.

Он безостановочно, по-русски, курит, говорит громко, почти грубо. Иногда резким жестом синкопирует фразы»⁶⁷.

Мейерхольд ответил на несколько вопросов корреспондента. В их числе был и вопрос о театральном Париже: «Я знаю Париж давно и никогда я не буду разочарован городом, в котором живут Пикассо, Дерен и Стравинский, городом, который, несмотря ни на что, остается великим центром Искусства. <...> В театральной жизни любой страны бывают подъемы и спады. Мне кажется, что Франция испытывает кризис, из которого, я думаю, она не замедлит выйти. Театр, не считая некоторых незначительных индивидуальных достижений, остановился на том, что было сделано Андре Антуаном. <...>

Публике не хватает театральной культуры. Я должен сказать, что в Москве обновление более значительно: такие театры, как театры Станиславского, Таирова, Грановского, все вместе создают средний театральный уровень. Здесь в данный момент я не вижу сравнимой величины»⁶⁸.

В то время, когда Мейерхольд давал свое интервью, в Париже гастролировали театр им. Вахтангова и ГОСЕТ; именно в связи с приездом этих театров Приасель задал вопрос, на какого зрителя рассчитывает Мейерхольд и будет ли его искусство понятно «народному зрителю». «...я очень надеюсь, — ответил Мейерхольд, — что когда мы приедем в Париж, цены на билеты на наши спектакли будут настолько низкими, что народный зритель сможет их посещать.

<...> Возможно, что в Париже мы покажем „Лес“, пьесу Островского середины XIX века, и „Ревизора“ Гоголя. <...> более широкий смысл, который я придал им своей режиссурой, сделал эти пьесы, я думаю, доступными для всех; французские зрители смогут понять действие, несмотря на „модернизм“ постановок и иностранный язык. Американские журналисты недавно видели эти два спектакля в Москве: не понимая по-русски, они прекрасно разобрались в сути»⁶⁹.

Практически ежедневно Мейерхольд устраивает деловые встречи. Режиссер попытается определиться со сроками и условиями гастролей к началу театрального сезона: в августе без полученного разрешения из Москвы он начинает переговоры о большом европейском гастрольном турне с известным импресарио русского происхождения Пьером (Петром Григорьевичем) Сиротой, устраивавшим в Париже выступления Федора Шаляпина, Игоря Стравинского, Русского балета Дягилева и мн. др.

12 августа Мейерхольд на две недели уезжает отдыхать в Нормандию, откуда пишет Льву Оборину: «Париж в этот раз не был для нас радостным. Мы очень уставали от дел административного порядка: ведь я приехал сюда с специальным заданием — организовать поездку нашего театра по Зап[адной] Европе. Разговоры с импресарио — это не фунт изюму, черт возьми! Переписка с московскими моими помощниками — это тоже ах! какая тяжелая работа! К этому прибавьте: ужасаю-

щая духота, вонь бензина (авто), пыль, чудовищный грохот (такси, автобусы, метро). Ох!»⁷⁰.

События тем временем начинают развиваться стремительно. Каждый день приносит резкие изменения. 15 августа режиссер получает телеграмму Свидерского о разрешении ГосТИМу заграничных гастролей при полной документальной доказанной гарантии безубыточной поездки.

18 августа от импресарио Сироты приходят следующие предложения: «Вы несете финансовую ответственность за труппу и транспорт; я — за театральное помещение, рекламу, прессу и организацию гастролей. Я гарантирую Вам СТОКГОЛЬМ, ОСЛО, КОПЕНГАГЕН, БЕРЛИН, минимум 20 спектаклей. Доход после вычета расходов будет поделен между нами, 50% — Вам, 50% — мне. Я гарантирую Вам минимум 4000 долларов за 20 представлений на ваши 50%, Вы получите аванс в 3000 долларов. У меня будет право продолжить контракт в Вене, Праге, Милане, Турине, Голландии, Швейцарии и Англии до 80 спектаклей на тех же условиях.

Спектакли в Париже должны проходить 50 к 50 без всяких гарантий.

Турне должно начаться в сентябре в Стокгольме. Цена на театральные билеты будет устанавливаться таким образом, чтобы доход составил от 1500 до 2000 долларов независимо от города и величины театрального зала»⁷¹. После консультации с Жемье⁷² Мейерхольд уточняет контракт и отправляет его Сироте.

22 августа Мейерхольд и Райх приезжают в Париж. Приближается начало нового театрального сезона. К этому времени становится известно, что два режиссера — Михаил Чехов и Алексей Грановский — не собираются возвращаться в Советскую Россию. Москва настаивает на немедленном приезде Мейерхольда, а режиссер отправляет на имя Свидерского телеграмму: «Вашу телеграмму Полпредство получил 22 приехать не в состоянии посылаю par avion письмо прошу немедленно командировать Гольдберга⁷³ для окончательных переговоров с обоими импресарио Сирота Париже Леонидовым Берлине оба предлагают гарантии Организуется Париже Комитет содействия достаточно усиливающий гарантии Сироты...»⁷⁴.

Мейерхольд готовит Свидерскому огромную телеграмму⁷⁵, тон которой от ее начала к концу постепенно меняется от информативно-увещательного к несдержанно-обвинительному⁷⁶: «Пересланное в копии Гольдбергу письмо Сироты, теперь уже дающего гарантию, каковая может быть, как Вы того требуете, закреплена и крепким договором, и поручительствами, является удовлетворительной базой для дальнейших переговоров, которые предлагаю поручить закончить Гольдбергу. Говорю об удовлетворительности базы переговоров на основании консультации, какую имел с председателем Union française de la Société Universelle du Théâtre⁷⁷ Жемье и с заместителем нашего полпреда Беседовским. В дополнение к посланному Гольдбергу письму Сироты последний предлагает авансирование не три, а четыре тысячи долларов и уже соглашается вычитать из валовых сборов транспорт труппы и не соглашается пока на вычет транспортных по багажу, ибо не знает точно веса нашего багажа, а хозяйственный аппарат ГосТИМа медлит с сообщением точных сведений. Убежден, энергичным нажимом на Сироту Гольдберг как специалист сумеет добиться-

ся целого ряда улучшений контракта. Учитывая совершенное исключение выдачи подъемных, сообщил об этом Сироте, ему придется соответственно новому обстоятельству увеличить сумму аванса. Повторяю то, что сообщал Гольдбергу⁷⁸. Конъюнктура благоприятная. Стокгольм предлагает самый большой театр. Возможны аншлаги. Сразу дают хорошую материальную базу⁷⁹. И вообще рентабельность нашего театра на заграничном рынке очень велика, гораздо большая, чем рентабельность других театров. Прошу телеграфировать. Вы не только не хотите помочь театру, что совершенно отчетливо явствует из Вашего грубого выступления в печати, давшего сигнал к грубейшей травле меня и театра со стороны теакритиков, но Вы еще хотите, по-видимому, физической смерти моей, категорически требуя, чтобы я немедленно ехал в Москву, вконец потрясенный запрещением вызова театра за границу и известиями из Москвы, обессиленный четырьмя сердечными припадками, в таком состоянии, когда человека принято вести в ближайшую больницу. Писал о болезни своей в театр, а не Вам, ибо в одной из Ваших телеграмм Вы тоже категорически запретили мне переписываться с Вами. Театр наш должен жить, и он будет жить. Временное мое отсутствие вследствие необходимого серьезного моего лечения не может ни в какой мере помешать театру существовать, и Вы сказали в печати явную нелепость: „Есть Мейерхольд и нет театра Мейерхольда“. Вы поете под дудочку тех врагов моего театра, которые неустанно хлопочут о его закрытии. Прошу немедленно прочесть не разрешенную нашей цензурой брошюру к пятилетнему юбилею театру⁸⁰, и Вам откроют глаза на правду нашего бытия, все изложенные в ней перипетии нашей борьбы за право нашего существования»⁸¹.

24 августа приходит телеграмма от Свицерского, разом обесценивающая все усилия Мейерхольда: «Отказываю [в] разрешении заграничной поездки театра. Предлагаю прекратить всякие переговоры [с] антрепренерами»⁸².

Очередной срыв Главискусством намечаемых гастролей провоцирует новое обострение болезни Мейерхольда. Режиссер, снабженный рекомендательными письмами от Жемье, издателя Гастона Галлимара к врачам и директорам отелей, спешно собирается на лечение на юг Франции.

А в Москве в это время назревает катастрофа. В сентябре газеты публикуют статьи о мейерхольдовском «невозвращении», создается ликвидационная комиссия по делам ГосТИМа, проходят дебаты о ГосТИМе в Главискусстве и в ЦК Рабис (их стенограммы Мейерхольд получает во Франции от Н.К. Мологина, секретаря профкома театра)⁸³. 19 сентября Мейерхольд отправляет телеграмму Луначарскому, в которой объясняет необходимость трехнедельного лечения в Виши и продолжения лечения на юге Франции: „...Убедительно прошу Вас заявить печати, что слухи о моем отъезде за границу навсегда абсолютно неверны»⁸⁴.

Но, несмотря на это, 22 сентября парижская знакомая Мейерхольда Ольга Павловна Сосина, на чей адрес поступает почта, получает следующую телеграмму и пересылает ее режиссеру в Виши: «Наркомпрос решил ввиду отсутствия Мейерхольда неопределенное время кол[лективный] договор не заключать. Предлагает стать частным коллективом. Оставляют здание. Мужество! Окончательная судьба театра

решится приезде Вашем. Апеллируем ЦК. Телеграфируйте. *Нестеров. Гольдберг. Вскрыла. Простите. Люся*»⁸⁵. Через четыре дня она шлет телеграмму о необходимости сообщить в ЦК Рабис о дате приезда в Москву⁸⁶.

В эти же дни Мейерхольд пишет (но не отправляет) большое письмо в правительственные учреждения, где опровергает слухи о своей эмиграции и протестует против закрытия ГосТИМа. В черновых вариантах он, в частности, говорит о том, что «А.И. Свидерский в самой резкой форме оборвал мою работу по организации заграничной поездки театра моего имени, которую я с невероятным трудом налаживал, живя в течение двух месяцев в душном, насквозь пробензинном суетном Париже и ведя переговоры с целым рядом импресарио (при больном сердце не имел отдыха вот уже год целый)»⁸⁷.

27 сентября Мейерхольд телеграфировал Рыкову и Свидерскому (текст телеграммы опубликовали советские газеты): «Остановите действие ликвидационной комиссии. Не допускайте разгрома театра и уничтожения меня как художника. *Мейерхольд*»⁸⁸. Одновременно и во французской прессе началась кампания против Мейерхольда: его задержка во Франции трактовалась как экспансия «большевизма», о чем Мейерхольда предупреждал в своем письме от 25 сентября С. Приасель⁸⁹.

На этом фоне в первых числах октября в борьбу за ГосТИМ подключаются французские деятели театра. Жемье отправляет по просьбе Мейерхольда телеграмму Луначарскому: «Я отправил Луначарскому телеграмму такого содержания: „У Мейерхольда серьезная болезнь печени врачи настаивают на серьезном лечении двух месяцев тчк Будем признательны за великодушие к двум нашим испытанным товарищам опечаленным закрытием Театра Мейерхольда *Фабр Жемье Бати Жуве Люнье-По*“.

<...> чтобы послать остальные телеграммы, Вы смогли бы, может быть, сразу написать мадам Макерон (ул. Клиши, 9), кто те люди, чьи адреса Вы даете, для того, чтобы я мог рассказать об их занятиях и должностях тем, кто подписывает наши телеграммы; среди подписавшихся — Эмиль Фабр, директор Комеди Франсез, чиновник, призванный соблюдать некоторую осторожность. <...> Я опечален сложившимися обстоятельствами и, поверьте, делаю все, что в моих силах, чтобы помочь Вам прояснить ситуацию в глазах нашего правительства»⁹⁰.

Что касается имен, подписавших телеграмму Луначарскому, среди них — первые лица официального французского театра: Эмиль Фабр, Фирмен Жемье, Орельен Люнье-По. Режиссерский Картель был представлен Гастоном Бати и Луи Жуве⁹¹.

8 октября Мейерхольд отправляет из Виши письмо в ГосТИМ А.Е. Нестерову и А.В. Февральскому: «Прошу Вас, сославшись на это письмо, от имени моего выступить либо в „Правде“, либо в „Комсомольской правде“, либо в „Вечерней Москве“ с заявлением, что я ни здесь, ни в Германии, ни в других странах за пределами СССР никаких контрактов ни с какими Директорами театров, ни с какими их представителями, ни с какими импресарио, ни с какими агентурными конторами на мои работы не заключал и заключать не собираюсь»⁹².

19 октября без Мейерхольда в Москве ГосТИМ все же открывает свой очередной сезон спектаклем «Лес». Напряжение немного спадает. Вопрос о физическом выживании театра временно уходит с повестки дня. Но остается проблема физического вы-

живания Мастера. Мейерхольд хлопочет о продлении визы примерно на месяц для продолжения лечения. В этом ему помогает Жуве, а также секретарь Жемье А. Макерон, составляющие образцы официальных писем в различные инстанции (в префектуру Ниццы, шефу службы работы с иностранцами и др.)⁹³. Однако французские власти не торопятся продлевать визу. 1 ноября А. Макерон ставит в известность Жуве, что получено письмо от Мейерхольда, в котором он сообщает, что разрешение до сих пор не получено: в префектуре Приморских Альп сообщили, что досье находится на рассмотрении у министра иностранных дел. Мейерхольд просит вмешаться Жемье и Жуве⁹⁴. Жемье отправляет письмо на имя Директора Сюрте Женераль, министра внутренних дел г-на Ренара, в котором подтверждает сам и ссылается на мнения Жуве, Бати, Фабра о том, что мсье и мадам Мейерхольд — прежде всего артисты и что у них нет иных целей, кроме поправки здоровья⁹⁵. С большим трудом разрешение на продление пребывания во Франции было получено.

10 ноября Мейерхольд и Райх возвращаются с юга в Париж. «Новая Россия» — ассоциация просоветски настроенных французских деятелей «левого искусства» — затевает вечер в честь Мейерхольда и в его поддержку. С инициативой выступает архитектор и художник Франсис Журден, который 13 ноября пишет по этому поводу Эдуарду Отану: «...не думаете ли Вы, что Н.Р. [«Новая Россия»] <...> смогла бы использовать пребывание Мейерхольда в Париже, чтобы организовать митинг поддержки в его честь, поддержки его таланта, личности, его искусства, а также режима, который способствует его смелым исканиям.

Если Мейерхольд говорит по-французски не свободно, не могли бы мы организовать в Обществе Ученых конференцию, на которую несомненно пришла бы совершенно иная публика, чем на наши политические собрания.

И не могли бы мы, с другой стороны, устроить для Мейерхольда банкет, с тем преимуществом, что на него соберутся посторонние гости помимо обычного круга сочувствующих»⁹⁶. Э. Отан поддерживает предложение Ф. Журдена и обращается с ним к Мейерхольду и Райх⁹⁷, но они дают отрицательный ответ, отказываются участвовать во встрече «Новой России», прекрасно осознавая, что момент для коммунистических манифестаций выбран крайне неудачно⁹⁸.

За неделю до отъезда в Москву Мейерхольд завтракал с Сергеем Прокофьевым, Сергеем Дягилевым и Борисом Кохно⁹⁹. Говорили о возможных гастролях ГосТИМа в начале 1929 г. Дягилев написал об этой встрече Сергею Лифарю: «Возможно, что я устрою в Париже с Мейерхольдом *общий* сезон весной — один день он, один день мы. Сговорились, что в этом сезоне он привезет „Лес“ Островского, „Ревизора“ и „Великолепного рогоносца“¹⁰⁰. Всякая политическая подкладка будет с его стороны абсолютно исключена. Я считаю, что это для всех очень интересно и крайне важно. Убежден, что он талантлив и нужен именно сейчас, завтра будет уже, может быть, поздно...»¹⁰¹.

Совместному проекту не суждено было состояться, да и верил ли в него больной и издерганный Мейерхольд? Но позволил себе помечтать. Дягилев умер значительно раньше (29 августа 1929 г.), чем ГосТИМ получил необходимые разрешения на поездку.

Прощаясь с Жуве перед отъездом в Москву, Мейерхольд пишет ему дружескую, теплую записку. И в тот же день, 26 ноября, отправляет ему, Бати (и, вероятно, всем остальным подписавшим телеграмму Луначарскому) официальное письмо. Опасаясь репрессивных мер в СССР, Мейерхольд пишет:

«Мсье Директор,

будучи больным, я не мог следить за тем, что появлялось в парижских газетах о театре Мейерхольда за последние месяцы. Мои друзья информировали меня, что в них говорилось о предполагавшемся закрытии этого театра, который по единодушному мнению и друзей, и противников внес значительный вклад в развитие искусства.

Сейчас действительно тот момент, когда существование театра находится под угрозой. На это есть две причины. Первая заключается в том, что административные органы, управляющие театрами и распределяющие средства, видя экономическое состояние страны, которая находится еще в разрухе, требуют, чтобы все ресурсы были отданы, в первую очередь, на восстановление промышленности и сельского хозяйства. Вторая причина в отсутствии регламентирующих форм официального искусства; яростная борьба между художественными направлениями делает затруднительным для административных органов выбор того театра, который лучше соответствует требованиям пролетариата. Наше правительство проявило абсолютную объективность в решении внутреннего вопроса Театра Мейерхольда. Во главе театральной комиссии оно поставило вице-председателя Совета Народных комиссаров г. Лезжаву¹⁰², и комиссия пришла к выводу, что театр должен продолжать свою работу.

Инсинуации некоторых газет, утверждающих, что Советская власть проявляет разрушительные тенденции в области духовной культуры, являются совершенно неоправданными.

Не удивляйтесь, дорогой мсье, что я пишу Вам по этому поводу. В критический момент существования моего театра Вы адресовали мсье Луначарскому замечательное письмо, проникнутое живой симпатией к передовому театру СССР. Смею надеяться, что мое письмо поможет Вам, если возникнет необходимость, распознать клевету, распространяемую нашими врагами, желающими дискредитировать наше правительство перед границей, по поводу моего участия в духовной революции»¹⁰³.

Мейерхольд уезжал из Парижа «уставший и нервный», как писала Анна Макерон, пришедшая провожать его на вокзал. Он вернулся в Москву 2 декабря, так и не решив проблемы с гастрольями ГостИМа во Франции, отчетливо понимая, что «завтра может быть поздно».

А на следующий день по телефону режиссер дал интервью ленинградской «Красной газете»: «Театр во Франции и Германии, как впрочем и у нас, переживает острый репертуарный кризис. Театры пошли по нашим стопам: берут старый классический репертуар и осовременивают его. В Западной Европе этими экспериментами весьма заинтересованы. Постановка „Гамлета“ в смокингах была одним из наиболее острых сценических представлений¹⁰⁴. Французам нравится также превращать сцену в трибуну для агитации. Пропаганда пацифизма в „Вердено“, агитация за будущего президента в „Бродвее“ в театре „Мулен“ — блестящие к этому иллюстрации. Французское ревю. Его рецепт до тошноты однообразен: голая женщина, дорогие туалеты и на

афишах — адреса портных, где эти туалеты можно приобрести... Театральных школ нет. Есть консерватории, где по веками установившейся традиции обучают „декламации“. Трагический актер, как разновидность театрального мастерства, исчез.

Нельзя, однако, не отметить ряда выдающихся театральных деятелей, по праву считающих себя авангардом французского театра. К ним относятся: директор театра „Комедия“ на Елисейских Полях, Жуве; директор театра „Ателье“, ставящий аристофановских „Птиц“¹⁰⁵ и др., Бати, и, наконец, Жироду — автор „Зигфрида“¹⁰⁶. Жироду нашел между прочим переписку В.И. Ленина с известным киноартистом и режиссером Чарли Чаплином. Содержание переписки Жироду держит в секрете и намерен на эту тему написать пьесу»¹⁰⁷.

Французские впечатления, вернувшись в Советский Союз, Мейерхольд изложил в докладах в Москве, Ленинграде, Киеве, Харькове, а затем собрал их в брошюре «Реконструкция театра»¹⁰⁸. В «Отчете Вс.Э. Мейерхольда в Комиссию по научным заграничным командировкам при Наркомпросе РСФСР о его поездке за границу в 1928 г.»¹⁰⁹ режиссер перечислял театры, которые он посетил в Париже, и людей, с которыми он встречался¹¹⁰. Но так же, как и в интервью Стефану Приаселю, Мейерхольд подчеркивал, что его прежде всего интересовали не крупные профессиональные театры, он посетил «очень большое количество маленьких театриков и большое количество кино (больших и малых в рабочих кварталах). Кроме того изучал [различные] области искусств, посещал выставки, мастерские художников, концертные залы и пр. Изучал бытовые особенности Парижа, Марселя, Нормандии, Vichy, посещал fêtes, балаганы, фейерверки.

Особенно следил за жизнью в рабочих кварталах, поселившись в рабочем районе»¹¹¹.

В брошюре «Реконструкция театра», пожалуй, единственный раз в публичном тексте (а не в частной переписке) Мейерхольд создал режиссерский портрет Парижа, города им любимого, города, где легко осуществима «театрализация жизни»: «Наш брат-режиссер учится, не только просиживая в музеях и библиотеках над книгами и иконографическим материалом, он учится еще, шатаясь по улицам тех городов, куда он попадает в качестве туриста. Желая заострить свои наблюдения, когда режиссер изучает сады театральной культуры, — он начинает с того, что по уши влезает в пучину городской сутолоки»¹¹².

Во Франции, считал Мейерхольд, уличная городская культура — опасный конкурент театру, и она временно победила театр. «Это влияние искусства на улицу чрезвычайно разительно. Вы почувствуете это сразу, когда, например, 14 июля улица показывает себя в веселом разгуле. Масса вытекает из всех щелей, все танцуют: дети, юноши и старики. Человеку, которому хочется улицы <...> — этому человеку не дано удовольствоваться прилизанным искусством сценических площадок, и если со сцен театров не кричит искусство равное тому, чем он дышит на улицах, его калачом в театр не заманишь. Fêtes, балаганы, возникающие периодически то в том, то в другом районе, парижанину доставляют больше радости, чем то, что показывают ему директора театров <...> От театра Бати и Жуве он (рабочий зритель-парижанин. — О.К.)

охотнее побежит в маленький театр бульвара, где в простом бесхитростном фарсе актер отражает ему некоторые элементы его собственного быта. Каждый монолог и диалог ему дорог здесь потому, что вчера еще на Плас д'Итали он сам был до некоторой степени актером...»¹¹³. Совсем неудивительно, что самые чуткие из французских критиков во время парижских гастролей ГосТИМа подчеркнут именно эту связь мейерхольдовских спектаклей с так остро им прочувствованной романской (Франция, Италия) уличной культурой, с французским низовым театром, балаганами, праздниками, фарсами.

Весь следующий 1929 год для Мейерхольда снова прошел в переговорах по поводу большого европейского турне: надежда периодически сменялась отчаянием и депрессией.

Французские друзья тем временем готовились сами и готовили зрителей к приезду мейерхольдовской труппы. Еще летом 1928 г. в Париже Мейерхольд получил предложение от Анриетты Перно, переводчицы с русского, о французском издании его книги «О театре»: «...в беседе, которую я недавно, к моему удовольствию, имела с господином Жаком Копо, бывшим директором театра Вье-Коломбье, господин Копо с энтузиазмом поддержал мою идею о переводе на французский язык Ваших работ о театре. Я убеждена, что эта публикация будет иметь у французов большой успех, она может быть осуществлена, если Вы захотите, под покровительством Копо»¹¹⁴. Наверху этого письма сохранилась рукописная помета Мейерхольда: «Отв[етил] 30.VII.28. Книга 13-го года устарела. Речь о новых статьях может идти лишь позже, когда приеду в Париж».

К Мейерхольду в разное время и неоднократно с просьбой написать для газеты или журнала обращались французские театральные журналисты и издатели: ждал в 1926 г. его статью в «Кайе д'ар» Кристиан Зервос, была обещана в 1928 г. статья Приаселю для газеты «Монд». Но публикации не появлялись: Мейерхольд был занят и не слишком любил это занятие — писать статьи. Разбираясь в ситуации, сложившейся вокруг ГосТИМа в Москве, Жемье и Жуве попросили Мейерхольда предоставить им литературу о его театре: статьи критиков, его собственные работы. Мейерхольд передал то, что было у него под рукой, А. Макерон, которая добровольно взяла на себя роль переводчика. 7 декабря она пишет Луи Жуве: «Я уже готова Вам предоставить несколько переводов, касающихся Мейерхольда и его театра. Они были отобраны мной без каких-либо указаний со стороны Мейерхольда, который уехал, не имея времени со мной о них поговорить».

На вокзале, где мадам Мейерхольд меня попросила встретиться, <...> он резко сказал мне не вспоминать больше об этих брошюрах...»¹¹⁵. Макерон переводит книгу «Амплуа актера», материалы из сборника «Театральный Октябрь», биографию Мейерхольда¹¹⁶. Жуве, не торопясь, изучает «досье Мейерхольда», думает об издании этих материалов: «...здесь у меня в моем письменном столе документы, касающиеся Мейерхольда, которые Вы так любезно для меня перевели. Я их перелистывал время от времени, но я еще никак не могу приняться за эту работу, как бы мне этого хотелось. Как только я закончу изучать досье, мы с Вами назначим встречу, чтобы выбрать наилучшую форму для их публикации»¹¹⁷.

Весной 1929 г. в Париже затевается новый театральный еженедельник «Браво». Жуве сразу же рекомендует Мейерхольда его редактору и предваряет письмо Жака Тери своим: «...этот журнал, задуманный группой французских театральных деятелей, призван представлять нашей публике зарубежный театр и в то же время улучшать и развивать духовные и материальные отношения между „théâtres d'art“¹¹⁸ в наших странах»¹¹⁹. Жак Тери обращается к Мейерхольду с просьбой и предложением: ««Браво» намерен быть независимым и беспристрастным и, по возможности, как можно более интернациональным.

Вы знаете, насколько трудно реализовать в наше время этот последний пункт. <...> Мы хотели бы иметь корреспондентов во всех крупных городах мира. Могли бы Вы порекомендовать нам кого-либо, подходящего для этой должности? <...>

Нечего и говорить, что если Вы сами согласитесь написать статью для нашего первого номера, мы будем Вам чрезвычайно признательны; статью, которая отразит Вашу театральную концепцию, Ваши планы, представит Вашу театральную деятельность»¹²⁰. Мейерхольд так и не собрался написать для Жака Тери¹²¹, но 6 декабря 1929 г. в «Браво» публикуется статья Жуве «Мейерхольд и русская публика» — плод его тщательного многомесячного изучения «досье Мейерхольда» и размышлений о мейерхольдовском театре, которого Жуве еще не видел¹²². В этой статье Жуве написал: «Это человек, которого я люблю, которому завидую. Я не могу иногда удержаться от жалости к нему: он больше, чем человек театра, он — человек эпохи»¹²³.

Наступил 1930-й год, который очень ярко запомнился падчерице Мейерхольда Татьяне Есениной тем, что вначале это были «сборы и отъезды театра за границу. И спустя считанные дни после отъезда — смерть Маяковского. А потом — долгие месяцы волнений, — мы знали, что Мейер во Франции тяжело заболел и что положение там создалось прямо безвыходное — и вернуться не на что — им все никак не присылали валюты. В Париже их спасал от голода некий англичанин — мистер Грей (позднее этот добрый человек приезжал в Москву). В общей сложности родители пробыли за границей полгода...»¹²⁴.

Еще в январе 1930 г., когда планировалась европейская поездка ГосТИМа, назывались Германия, Чехия, а также оговаривалась возможность продления гастролей в других европейских странах (в первую очередь, в Австрии и Франции)¹²⁵. В записках (подготовленных, по-видимому, для прессы перед отъездом в Германию) Мейерхольд отмечал: «При возможном продлении гастролей недели на две театр посетит 2–3 театра других стран. Но это решится только на месте. Пока вопрос о посещении, например, Вены, Парижа остается открытым»¹²⁶.

Открытым этот вопрос оставался не только к началу, но и к концу немецких гастролей. Москва упорно не давала разрешения на продолжение гастролей, Мейерхольд рвался в Париж.

Когда Мейерхольд решил на переезд труппы во Францию, этот поступок был квалифицирован Наркомпросом как «самоуправство». Сам режиссер объяснял и оправдывал свой рискованный шаг в «Докладной записке в Коллегию Наркомпроса РСФСР» (18 августа 1930 г.) так: «...мог ли театр после немецких гастролей возвращаться в Москву? Нет! Это было бы политической ошибкой.

Крайне отрицательное отношение Германии к СССР, черная реакция, что волной заливаает Германию, сказались в кажущемся „неуспехе“, в раздуваемом нашими врагами внутри нашего Союза „неуспехе“ ГосТИМа в Германии. <...> Поэтому Париж стал для советского театра тем плацдармом, на котором нужно было во что бы то ни стало дать бой Берлину»¹²⁷.

Все обстоятельства складывались против парижских гастролей мейерхольдовского театра. Политически сложная ситуация в Европе затруднила получение французских виз. Сроки гастролей, намеченные по предварительной договоренности, были уже сорваны.

Мейерхольд рассылал письма, просил о помощи. В поездке в Париж без определенного театрального контракта, без фиксированного театрального помещения был огромный риск.

Едва начались германские гастроли, а из Парижа уже начали поступать вести от привлеченных к организации французских гастролей друзей. Первым (10 апреля) откликнулся Поль Буайе: «Как хорошо, как мило, как совершенно по-дружески, что Вы обратились именно ко мне, а не к иному, с вашими „прошениями“ о проклятых визах!

Как только я получил ваши письма, я стал хлопотать. Хлопочу, хлопочу — и крепко надеюсь „выхлопотать то, что надо“.

Одновременно с этим письмом я посылаю нашему послу в Берлине копию прошения, которое я здесь вручил в руки нашего министерства иностранных дел. Авось и оно поможет. <...> скажите Гольдбергу, чтобы он немедленно обратился к моему другу Lalou¹²⁸, как только он будет в Париже. Lalou состоит генеральным секретарем Оперы. <...> И он поможет Гольдбергу для разыскания подходящего театра. По-моему, самый подход[ящий] т[еатр] — Théâtre Dullin, затем Théâtre au Champs Elysées, затем Théâtre Pigalle¹²⁹ <...> Конечно, проклятое Кутеповское дело¹³⁰ нам немножко мешает. Но я надеюсь перешагнуть все препятствия. И „Ende gut, alles gut“¹³¹»¹³². 15 апреля Мейерхольд пишет Жуже: «Говорят о больших сложностях с визами, и мы надеемся, что Вы не откажете нам в случае необходимости в Вашей поддержке и влиянии»¹³³. С ходатайством за Мейерхольда обращается из Берлина писатель Анри Гильбо: «Самое большое желание Мейерхольда — дать несколько спектаклей в Париже. Я знаю, что он к Вам обращался с просьбой помочь с залом для гастрольных спектаклей и с визами, необходимыми для него и для его доблестной труппы. Я связан с ним большой и верной дружбой. Я среди тех, кто давно восхищается Мейерхольдом, и с тех пор, как три года назад я был в России, я помогаю развитию его театра. Все это я говорю для того, чтобы дружески обратиться к Вам с просьбой сделать все, что Вы можете сделать»¹³⁴. Но Жуже не надо упрашивать, он готов помочь. «Вы хорошо знаете, что я сделаю все, что смогу, чтобы создать благоприятные условия для его пребывания здесь. Я найду для него Театр, который послужит выражением моей преданности»¹³⁵, — отвечает Жуже Гильбо.

Однако обстоятельства складываются против Мейерхольда. «...имел разговор с администратором Театра Пигаль, господином Фуилу, из которого выяснил, что из-за приезда Таирова в Париж нет никакой возможности Ваших спектаклей в данный

момент»¹³⁶, — пишет Жуве режиссеру 22 апреля. Жемье радуется известием, что визы могут быть получены во Французском консульстве в Берлине, но не обнадеживает по поводу помещения: «Я жду ответа от театра Пигаль, но знаю, что Таиров будет играть там в июне; что касается Порт де Сен Мартэн, он ведет переговоры с американской труппой»¹³⁷. Похоже, что Мейерхольд не доверяет своим информантам, перепроверяет и надеется на чудо. Марк Шагал отзывается: «Вы были правы. Театр Pigalle действительно занят. После Таирова идут венцы.

Но я надеюсь, что Вы устроитесь и будете иметь заслуженный Вами успех в городе художников»¹³⁸.

Одиночных усилий в этой критической ситуации становилось уже недостаточно. И вновь, как в 1928 году, в помощь Мейерхольду возникает Комитет Содействия, или «Почетный комитет», как было обозначено потом на титульном листе программы «Ревизора»; он включал теперь не только Фирмена Жемье, Луи Жуве, Гастона Бати, но также Жоржа Питоева, Шарля Дюллена, американского мецената Сиднея Росса. Пробовались разные дополнительные варианты: театры Одеон, Аполло, Трокадеро и др. Но все проекты рушились, планы срывались.

В Париж для переговоров был отправлен администратор гастрольной поездки ГосТИМа Б.И. Гольдберг. Позже, после уже состоявшихся французских гастролей ГосТИМа Мейерхольд в оправдательном письме Главискусству объявит именно Гольдберга виновным: «Приехав во Франкфурт (в период, когда спектакли там еще шли), Гольдберг сделал труппе доклад, в очень оптимистических красках нарисовав возможности показать спектакли в Париже»¹³⁹. На этом общем собрании и было принято коллективное решение об устройстве парижских гастролей.

Не позднее 15 мая Мейерхольд и Райх приехали во французскую столицу, оставив труппу в Германии¹⁴⁰. И все еще нет определенности ни в одном вопросе: ни разрешения советской и французской сторон; ни театра, готового принять гастролеров; ни сроков; ни дозволенного репертуара. «Ждем у моря погоды: разрешит нам или не разрешит Москва играть в Париже», — пишет Мейерхольд Ю. Олеше 19 мая¹⁴¹. Жуве пытается скрасить тягостное ожидание. Он устраивает встречу и знакомство режиссера с так высоко ценимым Мейерхольдом Фернаном Кроммелинком. («У Вас есть великий драматург Кроммелинк», — говорил Мейерхольд С. Приаселю в интервью 1928 г.)¹⁴². Жуве пишет Кроммелинку: «...Мейерхольд, имя которого Вы по меньшей мере знаете, сейчас в Париже. Он Вас очень любит, и мы долго говорили о Вас. Он пытается в данный момент организовать гастроли во Франции, чтобы во время них сыграть „Великодушного рогоносца“, и будет счастлив видеть Вас. Он просил меня сказать Вам об этом»¹⁴³.

Наконец из Москвы приходят известия: гастроли запрещены, труппу необходимо вернуть в СССР, самому Мейерхольду позволено остаться на лечение.

Мейерхольд решается на неподчинение. Главным теперь было уладить отношения с французской стороной. Много позже, в 1937 году на общем собрании ГосТИМа совсем в других, но также драматических обстоятельствах Мейерхольд вспоминал: «Когда мы попали в Париж, то нам с трудом разрешали спектакли и только при поддержке театра Жуве, который поехал с нами хлопотать к какому-то лицу и там нам по-

ставили условие: мы разрешим Вам играть, но мы не разрешим вам ставить ни одной революционной пьесы — ни „Рычи, Китай!“, ни „Командарм 2“ и т. д. Вы можете играть классику, и стоп. Но и на это мы пошли...»¹⁴⁴. Именно в эти дни, составляя смету гастролей, Мейерхольд запишет: «Репертуар. „Ревизор“, „Лес“ безусловно. „Великодушный рогоносец“ условно ввиду того, что неизвестно, где конструкции находятся»¹⁴⁵.

Первого июня труппа с декорациями двух спектаклей прибыла в Париж. А с театральным помещением по-прежнему ничего не было решено. 3 июня С. Прокофьев записывает в дневнике: «У Мейерхольда были технические трудности с театром, поэтому они никуда не показываются, но теперь „небеса проясняются“»¹⁴⁶.

Под давлением «Почетного Комитета» Бати начинает думать о гастролях ТИМа в только что им занятом театральном здании на ул. Гёте, 31, в котором еще продолжался ремонт. 5 июня он делает еще одну попытку отговорить Мейерхольда: «...со вчерашнего дня мы обдумывали возможность Ваших гастролей в Театре Монпарнас. <...> совершенно невозможно экспромтом организовать гастролы, достойные Театра Мейерхольда, в этом ветхом здании, без опытного персонала, с ненадежным оборудованием.

Продолжать этот проект означало бы привести Вас к художественной катастрофе, к которой прибавилась бы катастрофа финансовая, так как положение Театра Монпарнас вообще и ситуация до его открытия, которое нельзя подготовить быстро, делают невозможными большие сборы, на которые Вы по праву можете рассчитывать повсюду.

Поймите, мой дорогой друг, что с моей стороны это лишь твердое желание не втягивать Вас в авантюру. Лучшее доказательство моей симпатии, восхищения и доверия к Вам — следующее предложение. В этом сезоне мы отказываемся наспех проводить гастролы Театра Мейерхольда в Театре Монпарнас, но будущей весной, например, между 15 мая и 15 июня, Театр Монпарнас, отремонтированный, укомплектованный персоналом и оборудованием, со своей публикой будет в вашем распоряжении на тех же условиях, что я предложил Вам в этом году, то есть только на условиях возмещения текущих расходов, без прибыли»¹⁴⁷.

Мейерхольда, по-видимому, не убеждают эти доводы: с приездом труппы пути к отступлению для него совершенно отрезаны. На следующий день Бати присылает новое предложение: директор Театра Гобелен Андре Лежён готов принять Мейерхольда; сцена там почти такая же, зал в хорошем состоянии, есть обученный персонал. Единственный недостаток — неудобное месторасположение театра, но и он может быть устранен хорошей рекламой. Лежён делает приписку к письму, что он «счастлив принять у себя великого художника Мейерхольда»¹⁴⁸. Неизвестно, была ли встреча у Мейерхольда с директором Театра Гобелен и что не устроило договаривающиеся стороны. Но так или иначе гастролы ГосТИМа в Париже состоялись в Театре Монпарнас — Компании Гастона Бати¹⁴⁹.

ГосТИМ показал парижскому зрителю всего два спектакля: «Ревизора» и «Лес» и дал десять представлений (включая генеральную репетицию «Ревизора») с 16 по 24 июня («Ревизор» был сыгран шесть, а «Лес» — четыре раза)¹⁵⁰. Третий спектакль, заявленный в афишах, — «Великодушный рогоносец» — показан не был.

До самого последнего момента оставалась надежда на то, что «Рогоносец» все же состоится. Спектакль был включен в гастрольную афишу (в предварительном расписании для Бати Мейерхольда назначил его на 23 июня — показ для прессы и артистов и на 24 — для широкой публики) ¹⁵¹. Если верить Ю. Анненкову ¹⁵², то и декорации «Великодушного рогоносца» прибыли хоть и с опозданием в Париж, и художник даже принимал участие в их монтировке ¹⁵³. В письме от 21 июня (то есть в разгар гастролей, за два дня до предполагавшегося показа прессы «Рогоносца») Бати пишет Мейерхольду: «...вы <...> попросили меня лишь об одном дополнительном представлении, 25-го в среду. Я согласился на это при условии, что все Ваше оборудование, за исключением „Великодушного рогоносца“, будет вывезено во вторник вечером, а декорации „Великодушного рогоносца“ будут убраны в среду после представления, а, следовательно, утром в четверг в театре ничего не останется» ¹⁵⁴.

Мейерхольд рассчитывал на «Рогоносца» до самого последнего часа, даже попросил у Бати дополнительный день, надеясь передвинуть спектакль ¹⁵⁵. Показ пьесы Кроммелинка не состоялся, так как исполнитель роли Брюно И. Ильинский не приехал в Париж. В черновике письма Мейерхольда к В.М. Молотову (август 1930) этому обстоятельству было дано следующее объяснение: И. Ильинский болен астмой, а его жену не пустили в качестве сопровождающего ¹⁵⁶. Сам Ильинский писал об этом в поздних мемуарах сухо и отстраненно: «В 1928 году я путешествовал по Германии и Франции вместе с моей женой. Когда должен был выехать за границу Театр Мейерхольда, я рассчитывал, что смогу опять поехать вместе с моей подругой, которая была мне так полезна в такой ответственной поездке.

Оказалось, что именно теперь, когда ее присутствие было особенно необходимо, она по формальным соображениям поехать не сможет.

Я думал, что виной тому был сам Мейерхольд, который недостаточно активно боролся с бессмысленной в данном случае формальностью. Во всяком случае у меня хватило, по мнению одних, мужества и принципиальности, по мнению других, глупости, по мнению третьих, нахальства, по мнению четвертых, зазнайства отказаться ехать в заграничную поездку. Мои „принципы“ могли бы мне стоить довольно дорого. На мое счастье, оказалось, что во многих официальных театральных кругах относились к Театру Мейерхольда и к поездке этого театра за границу чрезвычайно сдержанно. Поэтому мой отказ не вызвал никаких возражений. <...> Я все же поехал в Берлин, так как в это время продолжались хлопоты о паспорте для жены. Но, вернувшись в Москву на подсьемки „Праздника святого Йоргена“, вторично на гастроли не выехал» ¹⁵⁷. Мейерхольд (и весь ГосТИМ) много терял, лишившись «Великодушного рогоносца», но для Ильинского тогда в его уже конфликтных отношениях с режиссером важнее было выдержать «принцип». «Великодушный рогоносец» был единственным спектаклем по французской драматургии; эта пьеса была хорошо известна парижским зрителям, и именно она давала наилучшую возможность проиллюстрировать специфику мейерхольдовской режиссуры на «своем» материале. Русская же классическая драматургия для французской публики представляла экзотику уже сама по себе. С «Ревизором» парижан хоть немного познакомил Жуве, а «Лес», в частности, и Островского в

[764]

целом, французские зрители не знали почти совсем. То, что не состоялся «Рогоносец», Мейерхольд впоследствии считал главной и единственной причиной финансового дефицита, образовавшегося в результате гастролей.

К началу гастролей, как успели, провели рекламную кампанию. Предисловие гастрольного буклета по стилю напоминало времена «Театрального Октября»: много общих слов, напористо и неинформативно¹⁵⁸. Ю. Анненков подготовил для крохотного фойе театра Монпарнас выставку современной живописи (М. Адлен, Н. Альтман, Ю. Анненков, А. Арапов, Н. Глущенко, Н. Гончарова, М. Ларионов, А. Минчин, К. Терешкович и др.). Сам Анненков представил на выставке портрет Мейерхольда, сделанный им еще в Москве в квартире режиссера в 1922 г.

16 июня гастроли открылись генеральной репетицией «Ревизора». Играли особый гастрольный вариант: он состоял всего из десяти эпизодов, что позволяло несколько упростить техническую сторону спектакля, делало постановку более мобильной¹⁵⁹.

Об этой генеральной репетиции известно больше, чем обо всех других мейерхольдовских гастрольных спектаклях вместе взятых.

На генеральной собрался весь артистический Париж. Как вспоминал Илья Эренбург, «...были по большей части французы — режиссеры, актеры, любители театра, писатели, художники; это напоминало смотр знаменитостей. Вот Луи Жуве, Пикассо, вот Дюллен, вот Кокто, вот Дерен, вот Бати...»¹⁶⁰. Список можно продолжить: директор Комеди Франсез Э. Фабр, драматург Ф. Кроммелинк, кинематографисты Л. Мусинак, А. Астрюк и Ж. Кодз, композитор М. Жубер, издатель и журналист Л. Вожель и мн. др. «И когда спектакль кончился, эти люди, казалось бы обьевшиеся искусством, привыкшие дозировать свои одобрения, встали, устроили овацию, какой я в Париже не видел»¹⁶¹. Н. Мологин отчитывался перед советскими читателями об этом успехе: «Овации росли и в финале достигли кульминационного момента: вся публика стоя восторженно кричала, стучала, вызывая актеров и мастера сцены бесконечное число раз»¹⁶². Один французский журналист спросил Эмиля Фабра, как ему спектакль? И Фабр, директор самого консервативного театра — Комеди Франсез, вынужден был признать на волне этого триумфального зрительского приема: «Забавно, забавно!»¹⁶³.

Но именно на генеральной произошел скандал с Никитой Балиевым, ставший главным и самым обсуждаемым событием гастролей. Газеты на следующий день вышли с заголовками вроде: «Бурные стычки нарушили премьеру труппы Мейерхольда»¹⁶⁴, «Скандал у Мейерхольда»¹⁶⁵ и т. п.

Ни одна статья, посвященная генеральной, не обошлась без описания этого скандала. Ироничный Жорж Стюар в «Суар» увидел это так: «Никита Балиев неожиданно встал и начал скандировать:

- Автора, автора!
- Автор мертв, — ответила ему одна хорошо информированная дама.
- К счастью, — отвечивал Балиев.
- Вон! Вон!

И милейший Никита покидает зал под недовольные взгляды правоверных зрителей»¹⁶⁶.

Зинаида Райх наблюдала за происходящим со сцены и запомнила это событие несколько иначе: «Балиев (его звезда угасает), когда кричали „Мейерхольд, Мейерхольд« — стал вдруг орать: „Гоголя! Гоголя!“ Часть публики подхватила его крик, а другая часть стала еще пуще звать: „Мейерхольд, Мейерхольд“. Поднялся невообразимый гвалт и шум. Тогда встал один француз¹⁶⁷, остановил крики и произнес: „Г-н Балиев — Франция Вам дала возможность прославляться, дайте нам свободу восхищаться гением Вашего соотечественника Мейерхольда!“ Затем к Балиеву подошел полиц[ейский] чин и его попросили оставить зрит[ельный] зал. Он, уходя, сказал: «Сегодня здесь слишком много полиции — приду в следующий раз“. Публика орала ему вслед: „А la porte!« — Вон!»¹⁶⁸.

Возмущение публики началось во время третьего эпизода, шум не стихал вплоть до эпизода пятого. Недовольные зрители (среди которых были кн. С. Волконский, Н. Балиев и др.) покинули зал во время шестого эпизода, не досмотрев почти половину спектакля.

Рассказ Юрия Анненкова как бы продолжает описание Райх; художник вспоминает, что было после того, как Балиев вышел из зала: «...Никита Балиев, бывший в этот вечер среди публики, переполнившей зрительный зал, громогласно заявлял:

— Безобразие! Искалеченный Гоголь! Недопустимо! Черт знает что!

И обернувшись ко мне:

— Айда за кулисы!

Пройдя за кулисы и увидев Мейерхольда, окруженного на сцене „Почетным комитетом“, журналистами и поздравителями, Балиев ринулся к нему, обнял его и, поцеловав в обе щеки, воскликнул:

— Я с Вами не согласен! Не согласен!! Но спектакль — великолепный, здорово! Bravo! Вы многим утерли нос!

Оба весело засмеялись»¹⁶⁹.

Но можно ли полностью доверять Ю. Анненкову, который, завершая разговор об этом событии, пишет: «...Никита Балиев, не согласившийся с постановкой „Ревизора“, к „консерваторам“ отнюдь не принадлежал и присутствовал на всех *трех* [курсив мой. — О. К.] спектаклях»¹⁷⁰.

Чем же была вызвана «выходка» на генеральной действительно не самого консервативного Балиева?

Несомненно, что к скандалу в эмигрантских кругах готовились. За день до генеральной в газете «Возрождение» появился издевательский стихотворный фельетон Лоло (Л. Мунштейна), автора «круга Балиева», «Мейерхольдия», который начинался такими строками: «Горечь краха в Берлине изведав, / Мейерхольд парижанам грозит, / Плачет Гоголь, скорбит Грибоедов / И потомки прославленных дедов / Проклинают грядущий визит»¹⁷¹.

Точнее всего, пожалуй, причины возмущения эмигрантской публики сформулировал Андрей Седых, напечатавший статью о мейерхольдовских гастроях в рижской газете «Сегодня»: «Французам, незнакомым с произведением Гоголя и ни слова не понимающим в тексте, совершенно безразлично, что именно говорят актеры. Им

нравится конструктивная комната в трактире, нравится грубый шарж, нравится то, что занавес упразднен и что декорации меняют на глазах у всей публики. Но русскому зрителю, любящему Гоголя, видевшему „Ревизора“ в классической постановке, невыносимо больно сидеть на этом спектакле. Споры нет — многое здесь очень талантливо, есть выдумка, есть отличные актеры — хотя бы сам Хлестаков, — есть многое, что можно взять от Мейерхольда.

Но с одним нельзя примириться: нельзя самым бесцеремонным образом уродовать великое произведение, всем и каждому известное наизусть. Да, если совершенно *забыть* о Гоголе и смотреть на мейерхольдовский спектакль — он может позабыть, может даже понравиться»¹⁷².

И в Советской России далеко не все зрители (в том числе и профессиональные — театрики) принимали мейерхольдовские эксперименты с классическими текстами, и в советской прессе говорили о произволе режиссера в связи с «Лесом» или «Ревизором», но в эмиграции эта проблема переставала быть собственно театральной. В России, где все говорят по-русски, конструктивистская работа Мейерхольда с классическим текстом могла быть воспринята чуткими зрителями как приращение смысла и как способ символизации (Андрей Белый, К. Малевич, А. Гвоздев и др.). В эмиграции, среди «чужих», когда пуристское сохранение правильности речи, консервация языка — единственное спасение «русскости», такая игра с каноническим классическим текстом выглядела кощунством, надругательством, посягательством на святых. Балиев и часть русских зрителей, покинувших зал, сработали не как люди театра, но как русские, испугавшиеся потерять свою самоидентичность.

Скандал придал в целом мейерхольдовским гастролем пряности. А на самой генеральной создал некоторую экзотичную атмосферу, как в лучшие времена романтического театра. И это точно ощутила и передала Зинаида Райх в уже цитированном выше письме Л. Оборину: «Успех, *триумф!!!* — как говорят парижане. <...> Овации и аплодисменты были столь бурные, что он долго не уходил со сцены, публика буквально редела от восторга! Вечера спектаклей наших насыщены электричеством восторга. Все проходит столь бурно! <...> Вчера инцидентов не было, успех был еще более бурный и страстный, именно какой-то страстный!

Наша квартира — мы живем у друзей Вс. Эм. — шесть комнат — превратилась в оранжерею от цветов. Розы — желтые, розовые, красные, лилии, водяные лилии, даже какое-то розовое дерево!

Как во сне!»¹⁷³

Французский элитарный зритель привык считать скандал почти непременной составляющей успеха. Как во времена «Эрнани» или «Короля Убю», или более близкой по времени к Мейерхольду премьеры кроммелинковского «Златопуза» в Комедии Елисейских Полей у Луи Жуве в 1925 г., скандал заставил зрителей образовывать «партии». Но партии не политические, а театральные: «архаистов» и «новаторов», «традиционалистов» и «экспериментаторов». Парадоксально, но скандал с Балиевым перевел критические дискуссии из плана политического в план эстетический (во всяком случае для французской прессы). Только единицы писали теперь о театре

Мейерхольда, как о театре, говорящем от лица большевистского государства¹⁷⁴, или о коммунистической идеологии режиссера. Скандал на генеральной задал градус полемики и определил даже лексику рецензий. Этот перелом особенно заметен, если сравнить типологию названий критических статей и рецензий «до» и «после» парижской премьеры «Ревизора». «Фиаско коммунистического театра в Берлине»¹⁷⁵, «Коммунистическая театральная труппа из Москвы даст свои представления в Париже»¹⁷⁶, — пишут газеты до начала гастролей. Скандал превратил Мейерхольда из «политического монстра» в «эпатажного художника» (а уж в Париже они не редкость). «Скорее „банально“» (название статьи Жоржа Пиока)¹⁷⁷, — так ответила французская критика на предупреждения о коммунистической опасности: Мейерхольду можно предъявить какой угодно художественный счет, но что-то не видно «большевистской пропаганды»¹⁷⁸.

Опьянение от успеха первых спектаклей «Ревизора» (Мейерхольд «ходит довольный и счастливый! Как же! Признали его нежно любимое детище: „Ревизор“ и где — в Париже!»¹⁷⁹, — пишет З. Райх) заставило режиссера обратиться к Бати с просьбой продлить (хоть на день или на два) гастролы театра. Бати мягко, но решительно ответил отказом. Под угрозой продолжение ремонта здания театра Монпарнас-Бати, в случае продления гастролей — срыв работ, аннулирование контрактов с подрядчиками. Бати не может рисковать целым сезоном своего театра. Он и так оказал Мейерхольду дружескую услугу, он сделал все, что мог: «Ходатайства Кроммелинка и Жуве ничего не могут изменить. Я надеюсь, что достаточно доказал Вам свое доверие, дружбу и восхищение и что Вы не сомневаетесь в том, что, будь у меня хоть малейшая возможность, я сразу бы согласился.

Возможное вознаграждение, которое, со своей стороны, предлагает мсье Росс, ничего не изменило бы. Между нами нет речи о деньгах. Я был счастлив оказать Вам гостеприимство, но я не могу рисковать сроками завершения ремонта»¹⁸⁰.

Успех (скандальный, но что ж) «Ревизора» у публики почти совсем затмил представления «Леса»¹⁸¹. Островского меньше поняли, о нем меньше спорили. Его меньше полюбили, но и меньше возненавидели. То, что в «Ревизоре» вызывало ярость, в «Лесе» — лишь недоумение. Пресса почти не заметила этот спектакль, в лучшем случае, включая его оценку в общий обзор гастролей. Единичными были рецензии, посвященные одному только «Лесу»¹⁸². Сам Мейерхольд объяснял слабые кассовые сборы и меньший интерес к «Лесу» — неуспехом у французского зрителя «Грозы» того же Островского во время гастролей Московского Камерного театра¹⁸³.

Но именно на «Лесе» Шарль Дюллен впервые увидел Мейерхольда и позже создал один из лучших литературных портретов режиссера: «В антракте я пошел поглядеть Мейерхольда. В старой артистической театра „Монпарнас“ — где я некогда сталкивался с последними великими представителями мелодрамы — меж корзин с костюмами, ящиков, заклеенных пестрыми этикетками различных вокзалов и пароходных компаний, посреди разного театрального барахла и манекенов в человеческий рост, в папиросном дыму, окруженный своими сотрудниками, Мейерхольд горячо о чем-то спорил.

Передо мной стоял не руководитель антрепризы, не импресарио, не даже режиссер, а некий пират северных морей, окруженный своим экипажем. Его глаза по-кошачьи блеснули; он усиленно жестикуюлировал, и все, повернувшись к нему лицом, слушали его с уважением, с какой-то нежностью, которую испытывают к человеку, чей непререкаемый авторитет проистекает не из удачно сложившейся ситуации, но из всеми признанного превосходства. Я должен был уехать в тот же вечер, но решил остаться, чтобы посмотреть „Ревизора“ <...> Я вновь увидел Мейерхольда на следующий день после „Ревизора“ на официальном обеде. Пират-фанатик оказался человеком среднего роста, грустным, с усталыми жемами, он был так неразговорчив, что я отказался от попытки узнать его короче»¹⁸⁴.

По мемуарам очевидцев (Илья Эренбург, Юрий Анненков) создается ощущение, что на мейерхольдовские спектакли в Париже ходила в основном элитарная публика: интеллектуалы и знатоки. Вероятно, это было не так. Цены на билеты были назначены ниже среднего (от 10 до 60 франков), как об этом и мечтал Мейерхольд. Вот и Фернан Леже, например, просит дешевые билеты (пятнадцать штук!) для студентов своей «Современной Академии»: «Они все молодые люди, небогатые, и они Вами восхищаются»¹⁸⁵. Но мы ничего не знаем об этой рядовой публике: она обычно не оставляет описаний своих впечатлений. Неизвестно также, много или мало на спектаклях присутствовало зрителей из русской эмигрантской среды.

Леон Муссиак писал Сергею Эйзенштейну: «Грандиозный успех у зрителей и мерзкая гнусная ругань в прессе»¹⁸⁶. Но, думается, он, как пристрастный свидетель, несколько преувеличивал. Гастрольная пресса не была и не могла быть однородной. Встречались ошибки и нелепости от незнания материала¹⁸⁷, но случался и просвещенный анализ, неожиданный взгляд со стороны, то самое «остранение», которое невозможно изнутри русской культуры.

С одной стороны, «избыточность, преувеличение, экстравагантность, крайность — эти слова звучат рефреном, иногда в сопровождении еще более жестких определений: „смерть театра“, „убийство“ автора, профанация, кощунство, возвращение к театральному примитиву, грубость»¹⁸⁸. С другой стороны — оправдание мейерхольдовских экспериментов и полная апологетика.

Наиболее часто поднимавшаяся во французской критике проблема — это споры о правах режиссера (как это пронципально и предвидел Жемье). Можно ли переделывать пьесу? И где предел режиссерского произвола по отношению к драматургии?

Противники Мейерхольда считали, что роль режиссера вторична по отношению к драматической литературе¹⁸⁹. Сторонники определяли Мейерхольда как автора, равновеликого, например, Гоголю или Островскому. Но чем это отличалось от подобных споров в советской критике? Только примеры для своей аргументации французская критика приводила другие¹⁹⁰.

Эдуард Отан и Луиз Лара в этом споре безоговорочно приняли сторону Мейерхольда еще в своей книге, вышедшей в 1928 году. Авторы увидели в «сценической композиции» по Гоголю правомочное «омоложение» театра. Мейерхольд, по их мнению, поступил так же, как Расин, переделав Еврипида, а Гете — Марло, а Шекспир,

создав своего собственного Гамлета. Но это отнюдь не архаизация театра, не примитивизация литературы, как утверждали многие французские критики, но будущее театра: такова, считали Отан и Лара, «ближайшая эволюция драматического искусства, можно даже сказать, база для новой концепции драматургии»¹⁹¹.

Этой же точки зрения придерживался и Стефан Приасель¹⁹². Луи Жуве прежде всего про это написал свою статью «Защита Мейерхольда»: «Можно в самом деле подумать, что это первый случай переложения классического произведения для современной публики. Существует же подзаголовок к „Ромео и Джульетте“ Жана Кокто „По драме Шекспира“, а к „Антигоне“ того же автора — „По Софоклу“. „Птицы“ Бернара Зиммера — подражание Аристофану, „Вольпоне“ Бена Джонсона — в переложении Жюля Ромэна. Эти произведения — яркий пример. Уже в XVII в. подражание древним или испанцам местами походили, скорее, на то, что мы называем сегодня адаптацией.

Другое дело, что переработка Мейерхольдом текста „Ревизора“ может быть более или менее удачной. Но критики, которые были так возмущены, не в состоянии оценить это в полной мере: они, как, впрочем, и я, не знают русского.

Таким образом, оспаривается не качество адаптации, а сама возможность таковой. И мне представляется несправедливым, что Мейерхольду отказывают в праве, данном остальным»¹⁹³.

Гастроли кончились, постепенно стихали споры. Страстная статья Луи Жуве «Защита Мейерхольда», возмущенного некорректностью обвинений, предъявленных Мейерхольду некомпетентными критиками, в «Пари суар»¹⁹⁴; взвешенная спокойная статья Стефана Приаселя «Мейерхольд и современный русский театр в Париже» в «Лар виван»¹⁹⁵; ревниво-восхищенная статья Орельена Льюнье-По «Необузданный Мейерхольд» в «Фигаро»¹⁹⁶; сравнительный анализ двух русских гастролой (Камерного театра и ГостИМа) Мориса Бриана «Два советских театра» в его постоянной рубрике «Образы Парижа» в журнале католического направления «Ви интеллектюэль»¹⁹⁷ с разных сторон подытожили впечатления от приезда мейерхольдовской труппы.

Но Мейерхольду было уже не до анализа гастролой. В августе 1930 г. снова болезненно остро повторяется ситуация августа 1928-го: идет переписка с Главискусством, которое не разрешает гастроли в Америке. Мейерхольд снова тяжело болен: болезнь спровоцирована необходимостью оправдываться (и это после парижского успеха!), официальным извещением о том, что в случае несанкционированного отъезда труппы в Америку действия режиссера будут расценены как самоуправство. «...спокойный подробный доклад мой, который я подготовлял на протяжении времени после окончания парижских гастролой, пошел к черту», — пишет он в докладной записке в Коллегию Наркомпроса РСФСР 18 августа¹⁹⁸.

Здесь, в докладной записке, Мейерхольд был вынужден заниматься самовосхвалением по тем причинам, о которых писал Игорь Ильинский: «...московская пресса почти не отозвалась на гастроли. Можно было подумать — и об этом поговаривали со слов недоброжелателей, что театр Мейерхольда провалился в Берлине и Париже.

Создавалось совершенно неверное представление о гастрольях театра»¹⁹⁹. И дальше, вероятно, не по забывчивости, а по чрезвычайной важности этого свидетельства Ильинский повторит в своих мемуарах еще раз: «В Москве к этим гастролям отнеслись чрезвычайно сдержанно. Может быть, потому, что отрицательные оценки в заграничной прессе взяли верх над положительными. В официальных кругах театральных управлений я сам слышал отзывы, что театр если не провалился, то во всяком случае, мягко выражаясь, «не прошел» ни в Германии, ни во Франции»²⁰⁰.

Именно поэтому Мейерхольд доказывает, убеждает, утверждает на повышенных тонах: «Тут в Париже советский театр получил реванш.

Заговорили о высокой культуре советского искусства. Заговорили о том, что французы должны приняться за переделки классиков (Мольер, Расин, Корнель) по методу советского театра.

Этот совершенно исключительный художественный успех нашего театра в Париже...»²⁰¹

29 сентября Мейерхольд вернулся в Москву. Подумпровизированные парижские гастроли ГосТИМа остались единственным выездом театра во Францию. Ни намеченные на ноябрь 1930 г. гастроли в Америке ГосТИМа²⁰², ни какие-либо другие театральные планы Мейерхольда, связанные с Европой, больше не осуществились.

Мейерхольд приезжал во Францию еще дважды: осенью 1933-го и осенью 1936 г. Приезжал с частными визитами, на лечение, без труппы, сопровождаемый только женой.

В августе 1933 г. Мейерхольд выезжает в заграничную творческую командировку. Сначала недолгий визит в Англию, а 20 августа он и Райх — в Париже и на следующий день — в Виши. «Живем мы в Виши одиноко и тихо. Сняли две комнаты, сами стирпаем и убираем, много гуляем, отдыхаем, читаем...»²⁰³, — пишет Райх А.И. Кулябко-Корецкой. Мейерхольд начинает работу над «Дамой с камелиями» и месяц отдыха в Виши использует как возможность собрать материал для спектакля.

26 сентября французский театр отметил приезд режиссера во Францию торжественным приемом, организованным ассоциацией театральных директоров Парижа в отеле «Георг V». На приеме присутствовали Анатолий Луначарский, Луи Жуве, Поль Гзелль, Тристан Бернар, Фернан Кроммелинк и др. В своей ответной речи Мейерхольд сказал: «Сила советского театра в том, что мы, черпая содержание театра из недр страны, продолжаем считать театр интернациональным. Французский театр нам наиболее близок, мы многое у него взяли. Поэтому всех вас я очень хорошо знаю. То сближение, которое происходит сейчас между Францией и нашей страной, нужно укрепить союзом между русскими и французскими театральными деятелями»²⁰⁴.

Мейерхольд в этот приезд не бывал в парижских театрах, почти не заводил новых знакомств, ограничивал общение со старыми друзьями. Все больше становилась пропасть, все больше отдалялись друзья, оставшиеся в эмиграции, все меньше оставалось надежд.

Перед отъездом в Москву Мейерхольд дал интервью парижским газетам «Л'Энтрансжан», «Пари Суар» о своем сотрудничестве с Мальро, о том, что Андре Мальро намеревается передать свои «Условия человеческого существования»

в мейерхольдовский театр ²⁰⁵, о том, что сам он собирается приехать на гастроли в будущем году вместе с труппой и уже пригласил участвовать парижского актера Владимира Соколова ²⁰⁶. Ничего из этого не сбылось.

1936 год — последний спокойный год в судьбе Мейерхольда. 30 сентября Мейерхольд приехал на лечение в Виши. «...меня взяли с собой в двухмесячную заграничную поездку, — вспоминает Татьяна Есенина, — <...> В тот год путь во Францию через Германию был уже невозможен, ехали через Польшу, Чехословакию и Швейцарию, посмотрели все столицы. <...> В Виши было безлюдно, основной сезон закончился. Мейер целеустремленно скучал, иногда что-то писал, очень много молчал» ²⁰⁷.

Потом было две недели в Париже. Случайные встречи, случайные незнакомые. Ощущение какого-то постепенного замирания жизни.

И снова свидетельство Есениной: «Вс. Эм. мечтал договориться с Пикассо об оформлении постановки „Гамлета“. У французов не принято заходить в дом без предварительного звонка. Однако, когда мы, гуляя по городу, случайно оказались вблизи от дома художника, Всеволод Эмильевич не удержался, мы зашли. Как не повезло! У Пикассо происходила какая-то семейная пертурбация, он менял место жительства, из дома почти все было вынесено, даже сестра была не на что. Беседовать пришлось стоя, а мы с матерью отошли в сторонку. Мейерхольд расстроился, Пикассо сказал, что планы у него сейчас неопределенные и твердо обещать он ничего не может» ²⁰⁸.

Примерно к этому времени относится и последнее пересечение Мейерхольда с Николаем Евреиновым. 2 декабря Евреинов в письме к неустановленному лицу рассказывает об этой встрече: «...встретил я здесь, например, Мейерхольда, зашел с женой в кино „Пантеон“, на советский фильм „Подруги“, глядь — Мейерхольд со своей Райх (бывшей) женой Есенина), голову обстриг, усики седые запустил, чтобы не быть верно узнаваемым, но черты лица не изменишь тем!.. Я с ним не поздоровался по той же причине, по какой перестал бывать у худ[ожника] Билибина, когда он в СССР наострил лыжи, не люблю хамелеонов, особенно из породы „торгашей своей совестью“. — Обедал на даче у виконтессы де Курвилль (худ. Ольги Шуманской, которая в театре Гастона Бати ²⁰⁹ работает). Говорит: «А у нас в театре Мейерхольд был недавно на „Мадам Бовари“» ²¹⁰. Как Вам это нравится? В самый разгар „сезона“ виднейший режиссер Москвы не в белокаменной, а в Париже» ²¹¹.

В конце октября 1936 г. Мейерхольд уезжал из Парижа. На этот раз без интервью, без шумных проводов, без обещаний скорых встреч. Это было прощание. Но Мейерхольд еще ничего об этом не знал.

Когда в Москве закрыли ГосТИМ, французские газеты откликнулись на это событие: не только поклонники и друзья, но и недавние оппоненты выражали надежду, что театр Мейерхольда вновь будет жить ²¹². Давний друг и поклонник мейерхольдовского творчества Стефан Приасель написал в это время режиссеру ободряющее и теплое письмо: «Мой дорогой и близкий друг,

Разрешите мне напомнить о себе и сказать Вам, как часто я испытываю ни с чем не сравнимые творческие и человеческие радости, которыми я обязан Вам. Для меня Вы есть и будете одним из самых великих современных деятелей театра.

Как Вы поживаете? Что готовите? Я буду счастлив узнать, что у Вас нового. В настоя-

щий момент я приступаю к написанию серии этюдов, которые все вместе составят книгу о современном европейском театре. Нужно ли говорить, что Вы в центре этого издания, так как Ваше творчество представляет вершину нашего драматического искусства.

Существуют ли монографии о Вас и сборники о Вашем театре, которые могли бы послужить материалом для книги, которую я готовлю? Если есть, я буду Вам чрезвычайно признателен, если Вы их мне передадите.

Скоро будет два с половиной года, как я уехал из Москвы. <...> Разрешите, мой дорогой и близкий друг, напомнить о себе Зинаиде Райх и верьте в мое сердечное к Вам расположение»²¹³.

Это письмо Стефана Приаселя — самое позднее из сохранившихся в архиве писем французских корреспондентов Мейерхольду. Оно было получено режиссером в трагический для него момент: оставалось два месяца до ареста Мейерхольда.

Французская пресса о Мейерхольде и ГосТИМе

1

Леон Трейш. Мейерхольд в театре Монпарнас

L'Ordre. 20 juin 1930

Жак Копо повторил вчера слова, сказанные им семнадцать лет назад: «Покажите нам голые подмости!»

И добавил: «Сцену, свободную для вымысла, как сказал Малларме»²¹⁴.

Что же такое подмости Мейерхольда, как не те самые голые подмости? Но на этих подмостках совершается чудо.

Не все ли нам равно, таким ли Гоголь задумал «Ревизора», каким представляет его Мейерхольд в театре Монпарнас? Разве нас не предупреждали? «По мотивам», сказано в программках, афишах, сообщениях в прессе. Бьюсь об заклад, что многие классики предпочли бы, чтобы их «переделали» так, как переделывает Мейерхольд, нежели «сохраняли» так, как сохраняют в наших субсидируемых театрах. Нельзя без слез смотреть на постановку «Сида» в Комеди Франсез. Когда же мы увидим «Сида» Корнеля, поставленного кем-то, подобным Дюллену, или Бати, или Копо? И если я упомянул здесь «Сида» в Комеди Франсез, то не оттого, что этот пример кажется мне самым удачным и наглядным, а потому, что в последний раз я смотрел там именно «Сида»²¹⁵. С тем же успехом можно вспомнить «Федру», или «Тартюфа», или «Бургграфов»²¹⁶ (ох уж эти «Бургграфы»!).

Но вернемся к Мейерхольду.

И для начала обсудим один-два спорных момента.

Говорят, что Мейерхольд упразднил занавес. Как только мы входим в зал, сцена открывается нашему взгляду. Она ничем не отделена от нас и не будет отделена до конца спектакля. Смена декораций происходит на наших глазах. Якобы таков принцип. Спешу возразить. Правда, занавес отсутствует, но его заменяет яркая рампа, гаснущая после каждой картины. Темнота, в которую погружается сцена, лучше всякого занавеса. Так что же? К чему эти ухищрения? Тут есть одно преимущество: как бы быстро ни опускался и ни поднимался занавес, этот процесс занимает не меньше двух секунд. А свет выключается и включается в долю секунды, можно сказать, мгновенно. В результате с самого начала создается причудливая, ирреальная, феерическая атмосфера, а это позволяет великому режиссеру раз и навсегда избавиться от страшных врагов театра, логики и правдоподобия, и проделывает он это, нисколько не шокируя зрителя. Повторю свою старую формулу: не иллюзия, а сопричастность. С первых минут Мейерхольд завоевывает наше доверие. Еще одно замечание: подобно Таирову, Мейерхольд меняет освещение иначе, нежели Бати (строго в соответствии с временем дня, когда происходит действие, или с атмосферными явлениями, среди которых оно разворачивается), а, как мне показалось, следуя силе переживаемых персонажами чувств. Посреди монолога сияющий луч вдруг озаряет одного из актеров или всю сцену, а спустя несколько реплик исчезает. Мне это не совсем понятно. Может, если б эти вспышки света подчеркивали французский текст (ведь их

можно сравнить с курсивом или жирным шрифтом в письменной речи), их легче было бы принять; впрочем, сомневаюсь.

А в остальном все восхитительно. Прежде всего восхищают, конечно, не декорации, они даже не заурядны, они попросту отсутствуют («Покажите нам голые подмостки!»), хотя некоторые детали замечательны, как, например, великолепный шкаф из третьей картины ²¹⁷, — в первую очередь восхищает та дисциплина, то чувство локтя, та сплоченность, которые связывают актеров Мейерхольда, больших и малых (я имею в виду большие и малые роли, потому что все они великие актеры), то внутреннее единство, которое превращает труппу государственного Театра Мейерхольда в удивительно точный механизм, причем не жесткий, а, напротив, поразительно гибкий: как они слаженны в пантомиме, как четко взаимодействуют, как мгновенно переключаются. Маленькая, незначительная, но очень характерная в своей незначительности деталь: во второй картине (в гостинице) герой сверзается с лестницы — обычный цирковой номер, но он выстроен с таким вниманием к ритму, какого не встретишь ни в одном французском театре.

Ритм! Возможно, в этом слове ключ ко всему русскому театру такого рода, будь то театр Таирова или Мейерхольда. Если, как уверяют, театр произошел из танца, не слишком ли долго мы о нем забывали? Именно благодаря танцу (то есть через ритм) русские возвратили спектаклю его подлинный смысл и ту вечную необходимость уйти от реальности, которая лежит в основе спектакля.

Кино, скажет кто-то. Да, кино снабдило их ценными сведениями. Но, как нам кажется, кино сыграло прежде всего роль разрушителя. Оно открыло им фальшь так называемого реалистического театра, высветило все нелепое в «куске жизни», подчеркнуло тягучесть, монотонность спектаклей девятнадцатого века, традиционных спектаклей, оно затеяло войну против «Его Величества Слова» (а ведь сегодня кино само заговорило!), но оно не сыграло роли создателя.

Джаз, можно было бы сказать, и вполне резонно, если бы не тот факт, что режиссура Станиславского, Мейерхольда и Таирова опередила или по крайней мере совпала по времени с первыми опытами джаза. И все же именно классические шедевры в интерпретации Уайтмена ²¹⁶ (помните, какой подъем вызвали в Париже, в Европе первые гастроли Пола Уайтмена, примерно тогда же, что и первые гастроли Таирова?) ²¹⁹, искаженные, да-да, точно так же искаженные великим американским дирижером (искаженные, то есть сотворенные заново), — именно эти шедевры невольно вспоминаются при виде «Ревизора» Мейерхольда, «Жирофле-Жирофля» в постановке Таирова. Все в жертву ритму, или вернее, все уравнено ритмом. И разве не джазовые певцы — поразительный шут Мартинсон (Хлестаков) и мадам Зинаида Райх ²²⁰ (Анна Андреевна), чьи голоса играют всеми нотами невиданного диапазона, от басовых до самых высоких?

Конечно, местами мы протестуем, но вспомним, с каким удивлением мы в первый раз слушали Станиславского или Дариуса Мийо, которых теперь боготворим, сколько полотен, вызвавших скандал, появилось незадолго до войны, а теперь мы считаем их классическими. Свистки и акробатические пируэты Мартинсона, бли-

стательные модуляции мадам Райх, клоунские находки в четвертой картине, всего этого, разумеется, Гоголь предвидеть не мог. Но все это нисколько не портит его творение. И нельзя утверждать наверняка, что ему бы все это не понравилось.

Последнее замечание: Мейерхольд — не знаю, на каких площадках он играет в Москве, — стремится ограничить, насколько это возможно, пространство сцены. Тут два варианта: или актеры двигаются в одном-единственном измерении (словно на киноэкране) по всей ширине сцены, но не в ее глубину, как, например, в четвертой картине ²²¹, очень удачной, просто уморительной (но в ней — горчайшая сатира против царского режима); или же все действие происходит на трети, а то и четверти ширины сцены, выстраиваясь в глубину, а это возможно только благодаря знаменитой наклонной плоскости (которую мы видели у Таирова, но Мейерхольд использует ее намного интереснее). На этой крошечной плоскости в восьмой картине «Ревизора» ²²², когда зажгся свет, зрителям предстали человек двадцать пять — двадцать шесть, тесно прижатых друг к другу, и казалось, они пальцем не могут шевельнуть, но это было не так: они непрерывно двигались, задние планы перемещались на первый план, и не только без толкотни, но напротив, совершенно естественно и непринужденно. После этого просто невозможно без скуки смотреть на огромные залы парижских театров, где затеряны два-три персонажа, пьющие чай в десятке метров друг от друга.

Может быть, что-то в вышеизложенных размышлениях покажется слишком спешным, что-то категоричным. Не стану скрывать, они основаны только на виденном мной «Ревизоре» и, может быть (ведь первый виденный мной спектакль Таирова произвел слабое впечатление, но потом я изменил свое мнение), мне придется в чем-то уточнить, дополнить, переменить мои суждения, когда я посмотрю «Лес» и «Великодушного роконосца» ²²³.

Истинно то, что истинно в данный момент.

Перевод Т.В. Михайловой

2

Орельен Люнье-По ²²⁴. Необузданный Мейерхольд

Le Figaro. 2 juillet 1930

То, что произошло с Мейерхольдом, ни с чем не сравнимо. Давно, еще задолго до войны Мейерхольд получил признание театральных деятелей. И вот, изумительный, великолепный мастер классического балета, того балета, каким он был когда-то в больших императорских театрах ²²⁵, по разным причинам, под давлением советского режима вынужден воплощать в театре и в искусстве новую русскую эпоху. Остается неясным, забавляет ли его все это, на пользу ли ему принуждение, на пользу ли оно искусству театра. Кто может предсказать? А ведь Айседора Дункан в 1909 г. признала его безусловным мэтром и новатором танца, она угадала его гений, не ослабевший даже в трудные времена.

Еще год назад Мейерхольд был болен ²²⁶, серьезно опасался последствий своего долгого пребывания во Франции, к тому же сомневался, какой путь должна выбрать

режиссура, но он истинный русский и по праву остается в театре творцом, прежде всего благодаря присущей славянам дисциплине во всем, что касается творчества. Означает ли это, что то, что он делает сегодня, делается им со святой верой, с подлинным энтузиазмом?

Мейерхольд — дьявол сцены ²²⁷. Он слишком любит истинный театр и литературу, чтобы удовольствоваться постановками, представленными им в Париже... Трудно вообразить, что он на этом остановится... Он же одним движением смел всю так называемую передовую режиссуру и всю ту околесицу, которую заставляли нас глотать наши лжепророки. Мейерхольд подходит к великим творениям не как посторонний, его интерпретации достоверны и развлекательны, а это очень отрадно и подтверждает, что все мы втайне предпочитаем халат и домашние тапочки. Ирония судьбы в том, что признали Мейерхольда и рукоплескали ему утонченные критики, те, кого по недоразумению называют «правыми»; а прочие, «передовые», выказали вульгарный академизм... и невежество. У актеров Мейерхольда есть вера: они играют не для разных мелких Омэ ²²⁸, как в бульварных театришках. Проще говоря, они не боятся быть смешными.



Режиссура «пароксизма» ²²⁹, на мой взгляд, стала для драмы настоящей катастрофой, а изобрели ее и начали воплощать во Франции. Мы это совершили. На нас обрушился град оскорблений и жалоб, и мы, со своей стороны, истощили запас остроумия. Станиславский, великий Станиславский, обедая у меня, заявил, что, когда он посещал в Париже Консерваторию (великолепно!) и в особенности классы оперы и комической оперы (!), он видел разнообразные, очень смелые постановки и был поражен и глубоко тронут; он рассказывал о них с тонким пониманием и пронизательностью настоящего славянина. Это было в тот самый момент, когда Морис Дени создал декорации для «Антонии» и «Рыцаря из прошлого» Эдуарда Дюжардена ²³⁰, декорации, вызвавшие бурю, хотя, появившись они сегодня, им воздали бы должное. А Поль Фор в Театре д'Ар симпровизировал целую серию декораций со знаменитыми художниками ²³¹. Как не вспомнить сегодня режиссуру Эдуарда Вюяра в «Строителе Сольнеса» и последний акт с «трамплином» ²³² этим воплощением подлинной театральности — «трамплином», использованным теперь и Мейерхольдом, и многими другими, — и башню, с которой бросается Сольнес? ²³³ Наши декорации были совершенно неправдоподобны; они выглядели так фальшиво и странно, что один изобретательный машинист сцены сам додумался, как добавить правдоподобия, и в момент падения Сольнеса сбросил настоящий манекен. Тулуз-Лотрек, Боннар, Вюяр, Рансон, Дени ²³⁴ — вот кто создавал ту режиссуру, которая сегодня нас пленяет.

Или вспомнить декорации к «Убю», синтез усилий Боннара, Серюзье, Рансона ²³⁵? В глубине, среди снежного поля был нарисован камин из черного мрамора, расцвеченный огнем. Вдруг он открывался и выдвигался на середину, превращаясь в дверь, и с невообразимыми ужимками на сцену врывались Убю и его Молотилы ²³⁶. Молотилами были два акробата.

Свет и тень были в ту пору в ведении Альфреда Жарри ²³⁷, исполнявшего обязанности главного режиссера. Если бы Мейерхольд, с его неукротимым гением, был

полностью свободен в создании спектакля, как он доработал бы сегодня все то, что мы сделали тогда в нищенских условиях... В этом было так мало жизни, постановка света на прогонах была такой неестественной, что главного комика долго принимали за лунатика; и все-таки то, что нас пленяет последние два года, было впервые неумело представлено парижской публике тридцать пять лет назад.

Занятно, что именно «Ревизор» Гоголя стал тогда поворотным пунктом наших экспериментов, значимым настолько, что критики по сей день не устают нас с ним поздравлять. Что ни говори, «Ревизор» — прекрасная пьеса, одна из лучших в русском театре, а «Великодушный рогоносец» — одна из самых оригинальных в театре современном и во французской драматической поэзии. Мейерхольд вел поиск на благодатной почве, он взял богатый материал. Его постановки возможны, только если пьеса достаточно крепкая, если фантазия ей не вредит; вряд ли стоит ждать новых «Ревизоров» и «Великодушных рогоносцев». Потому и драматургов становится все меньше. Не это ли Советы хотели доказать? Не является ли великий Мейерхольд всего лишь распорядителем на похоронах «театра для господ»? Тоска и растерянность Станиславского, плачевный конец Немировича-Датченко²³⁸ (не говоря о судьбе Стаховича, он, как я знаю, повесился²³⁹) не могут не тревожить театрального деятеля, и если великие русские деятели театра интересовались исследованиями в области сценического освещения, вдохновившими многих режиссеров, то, конечно, стоило бы обратиться к идеалистическим трудам Адольфа Аппиа²⁴⁰ или к очень удачным работам Зальцмана в Хеллерау в 1913 году²⁴¹.

В театре Мейерхольд видится мне сегодня необузданным, он идет напролом, или как сказал Ибсен, словно коза по капустным грядкам, но он идет по таким прекрасным пьесам... На сцене дозволена известная свобода в трактовке великих произведений; можно кроить, резать: шедевры все снесут, все стерпят. Может, если его обуздать, Мейерхольд сослужит большую службу возрождению театра? Но Мейерхольд необуздан, будем же готовы к любым жертвам.

Перевод Т.В. Михайловой

3

Люсьен Фарну-Рено. Господин Мейерхольд

Paris Soir. 3 juillet 1930

Труппа г-на Мейерхольда недавно покинула Париж, дав несколько представлений в театре Монпарнас. Жаль, что из-за организационных трудностей она не смогла показать «Великодушного рогоносца». Помимо удовольствия снова увидеть главное произведение г. Кроммелинка, мы смогли бы, на французской и известной нам драматургии, лучше оценить режиссуру г-на Мейерхольда.

Не стану отрицать, что принадлежу к тем театральным деятелям, которые до сих пор считают литературное произведение единственно значимым и уважают поэта, а потому предпочитают человека пишущего всем пикантным «соусам» самых знаменитых режиссеров. Более того, назло модернистам, я считаю, что, хотя пьеса пишется не для чтения, а

для представления на сцене, она должна хорошо читаться, доставлять удовольствие читателю, сидящему с ней в кресле один на один. Нечитабельная пьеса — это скверная пьеса. Кривлянье комедианта, ловкость режиссера могут скрыть ее посредственность, но ненадолго. Это искусство *умащивать леица*, как шуточно выразился г-н Люнье-По, а именно он был автором начинаний, поистине направленных в будущее, тогда как многие современные режиссеры коверкают пьесы ради собственной популярности.

Без сомнения, к этой категории и следует отнести г-на Мейерхольда. Не зная по-русски, я не смог оценить очевидное насилие, которое он учинил над текстом и над мыслью. Но и те вольности, которые я видел и о которых могу говорить, кажутся мне непозволительными. Между тем сам факт, что, как сообщалось в афишах, спектакль создан *по мотивам* комедий Гоголя, обнаруживает нарочитую претензию на комизм, нелепее которой только выход актеров к публике в каждом антракте. Остается лишь повторить недавнее блистательное суждение господина Жака Копо: «Боюсь, что многие современные режиссеры, по праву и успешно боровшиеся с комедиантством актера, сами постепенно превращаются в опасных комедиантов. Со все возрастающими притязаниями, дерзостью, тщеславием они стремятся сделать режиссуру самодостаточным искусством, а тогда ему без надувательства не обойтись».

Нас уверяют, что г. Мейерхольд вовсе не устраняет автора, а, напротив, раскрывает его намерения, все то, что нравы того времени и цензура запрещали, к примеру, Гоголю. Подобный аргумент обнаруживает поразительное незнание истории искусства и его философии, что довольно прискорбно для так называемого гения. Можно ли отрицать, что всякое художественное выражение нуждается в ограничениях, в дисциплине. Правило трех единств принудило Расина писать шедевры, и только во времена гнета появляются великие сатирики и возвышенные памфлеты. Без британской строгости, без пуританского достоинства не было бы Бернарда Шоу. Честно говоря, все это заставляет думать, что личности, подобные г-ну Мейерхольду, грозят катастрофой искусству театра.

Но даже тот, кто противится общим представлениям, кто ненавидит разум, не может не признавать некоторых требований формы. Мы с нетерпением ждем новых представлений государственного московского театра под руководством господина Мейерхольда, ведь это один из официальных советских театров, и кое-кто считает его руководителя предтечей будущих времен, первооткрывателем. Дело в том, что концепция драматургии, складывающаяся в определенную эпоху, порождена самим укладом жизни и отражает его. Таким образом, мы сможем одновременно оценить, в каком именно направлении развиваются Советы и какова сущность драматургии, которую выдают за новаторскую. На эти два вопроса ответ один. Тем хуже!

Эта режиссура не несет в себе ни тотального обновления, как было с русскими балетами в 1909 г., ни того очарования, что подарили нам интуитивные, но точно выстроенные постановки Станиславского. Господин Мейерхольд хочет быть общедоступным, а потому впадает в пошлость, если не сказать в низость. Это, как ни парадоксально, буржуазный предрассудок — считать, что народной душе не присущи ни стыдливая деликатность, ни естественное благородство. Народ судит просто, но верно. К большим чувствам он подходит сдержанно и взволнованно. Ибо он ясно, без трусливой иронии

различает, что за ними стоит нечто важное, что в них заключен источник подлинной радости или глубокого страдания.

Только одно может оправдать режиссера, безжалостно расправляющегося с драматургом, — *изобретательность*. Тут можно услышать несколько новых мыслей, развлекательных или трогательных, они убивают текст, зато веселят зрителей. Г-н Мейерхольд абсолютно лишен изобретательности. Темноту вместо закрывания занавеса уж много лет как использовали в Шатле, и там же слаженная группа рабочих сцены делала перемены на глазах у зрителя. Привозить на тележке актеров, словно марионеток, и декорации, схематичные, но не обобщающие, не образные, — не более чем способ заигрывания с публикой. Декорации «Леса» напоминают строительные леса, и кажется, что сидишь на репетиции. Во всем спектакле ни одной находки — разве что объяснение в любви на турникете: влюбленные крутятся друг за другом... Но эти кульбиты, пинки... насвистывания... Все это так узнаваемо, это напоминает парады гистрионов времен конца Римской империи, заката Византии, крушения Медичи. Симптом упадка, попытка отыскать живую связь, лишенная однако как вдохновения простонародья, так и воображения аристократии — но с напыщенностью и претенциозностью, неотделимыми от примитивной чепухи.

Добавлю, что все эти старания не выходят за рамки реализма, — они строятся только на жестах, позах. Они с упорством, неумело и карикатурно, подражают жизни, а между тем театр действительно новый с великим трудом освобождается от ошибок реализма и стремится вернуться к тому, чем ему всегда следовало оставаться: обманом чувств и плодом воображения.

Может, эти актеры были бы не так плохи, играй они что-нибудь кроме скетчей. Все сцены выстроены изолированно, с большим или меньшим успехом, хотя, следует признать, с большой точностью. Эта мозаика не поддается никаким правилам, ни прошлым, ни будущим. Она рассеивает, попросту уничтожает интерес, который вызывает у зрителя вымысел драматурга. Неразбериха, уродство, банальность, интеллектуальная нищета — вот что нам предлагает, что нам выдает режиссура государственного Театра Мейерхольда, вот почему я говорю: тем хуже! Дело тут не в политике. Дерево судят по плодам, а плод безвкусен и перезрел. Урок русских оказался бесполезным. Наши режиссеры сами многого достигли: у господина Бати больше чувства, у господина Дюллена — ритма, а у господина Жуве — куда больше ума.

Перевод Т.В. Михайловой

4

Луи Жуве²⁴². Защита Мейерхольда

В начале статьи, прежде чем начать рассуждения о режиссуре, нужно сказать, что Мейерхольд — лучший пример режиссера, как я его понимаю, то есть человек, который выбирает своих исполнителей, повинуюсь чувству, который живет в них, как и они в нем, а в основе его теории лежит то, что можно было бы назвать чувством драматического.

Выбор пьесы.

Другой важный момент: объяснить тот факт, что Мейерхольд по разного рода причинам — из-за особенностей климата, темперамента, национальности, политических убеждений — не знает или не принимает того искусства нравиться публике, которое мы, люди западной и латинской культур, сделали основой спектакля.

В нем нет приятности.

Неудивительно, что Париж чувствительно отнесся к отсутствию этого искусства нравиться, но удивительно, что театральная критика не приняла его в расчет. Удивительно, что она отвернулась от спектаклей Мейерхольда вследствие этого отсутствия, что у каждого критика нашелся свой повод проклинать Мейерхольда. Мало кто среди них смог извлечь уроки из его спектаклей.

Охотно верю, что если бы такой спектакль, как «Ревизор», был поставлен обычным, достаточно умелым французским режиссером (более Мейерхольда заботящимся о зрителе, ведь для него-то и ставятся пьесы), который придавал бы сценам больше живости, кое-что сократил и слегка подлакировал декорации, успех был бы огромный. Поэтому нужно приглядеться к тому, что Мейерхольд в своей режиссуре набросал вчерне, как к искреннему творчеству. Добавлю, что это творчество человека, чей театральный гений сегодня не одинок.

Здесь вряд ли стоит говорить о прошлом Мейерхольда, о его честности, его бедности, хотя это важные штрихи к его портрету, и о них стоило бы сказать. Нужно оценить его новаторство в области театра как таковое. А это действительно новаторство, это новая театральная техника. Она не нравится, это другой разговор, но в первый раз за долгое время мы стали свидетелями чего-то нового, современного. Она не похожа на тот искусный и нелепый коктейль, в котором Пискарев, к примеру, мешает кино и скетч. Здесь разные элементы театра идеально подогнаны друг к другу и позволяют нам представить тот новый вид театрального действия, который, возможно, завтра или когда-то в будущем будет подтвержден и поддержан драматургией, идущей в том же направлении.

Далее нужно рассмотреть все высказанные Мейерхольду упреки: то, каким образом он поставил Гоголя. Во-первых, на мой взгляд, «Ревизор» не так уж искажен, не более, чем пьеса Софокла, поставленная недавно, по сравнению с ее прежней постановкой. Просто Мейерхольд быстрее движется вперед, и если он взял Гоголя в качестве примера и подтверждения своих идей, это потому, что в современной русской литературе он не нашел драматурга, который предоставил бы ему достаточно серьезный человеческий материал.

Я знаю Мейерхольда шесть лет, и я люблю его всей душой. У меня не было времени посмотреть его спектакли, и поэтому я вынужден довольствоваться критическими статьями, которые я прочел в газетах. Последней мне попалась та, что вышла в «Пари Суар» несколько дней назад. Я берусь за перо, чтобы сказать: я всем сердцем принимаю эти спектакли, которых, повторяюсь, не видел и о которых мне пришлось судить по отзывам. Так что я не скрываю свою уязвимость, и, полагаю, все, кто со мной не согласен, будут иметь удовольствие говорить, что я сужу о том, чего не знаю. Я похваляюсь этим незнанием, питая искренний интерес к Мейерхольду, как к его творчеству, так и к нему самому — он извинит меня за эту статью.

Перевод Т.В. Михайловой

Стефан Приасель²⁴³. Мейерхольд и современный
русский театр в Париже

L'art vivant. № 135. 15 août 1930

Одна из немногих традиций, унаследованных Советской Россией от России императорской, состоит в том, что новейшие достижения в области искусства по-прежнему принято представлять на суд парижских критиков. До войны нам были представлены золотистые переливы величественных движущихся картин, пение, потрясающее глубиной и выразительностью, живописная музыка, напоминающая о былых временах, смелые решения декораторов. Сила воздействия — спасительная ли, губительная ли, на западный и, в частности, французский художественный мир была невероятна.

Между 1910 и 1914 годами византийское великолепие Русского балета Дягилева, где блистали Карсавина, Нижинский, Фокин и пятьдесят других балерин и танцоров, потрясающих несравненной легкостью и вкусом, «Борис Годунов» и «Хованщина» с Шаляпиным оказали воздействие не только на театральный и музыкальный мир Франции, но и на декоративное искусство, архитектуру, и даже на моды и ассортимент больших магазинов.

Потом наступил перерыв. Надо признать, что, по сравнению с масштабностью перемен, произошедших в России, пауза оказалась короткой, и вот новая Россия решила показать нам свой театр. И наконец мы можем составить себе более или менее точное представление о московских спектаклях, по меньшей мере, последних восьми лет.

Первый режиссер, приехавший после революции и представивший свои спектакли осторожно и как бы в виде предисловия, был Константин Станиславский, возглавляющий Московский Художественный театр. Глашатай натурализма и психологического правдоподобия, он стал чем-то вроде моста между старой и новой Россией. Он показал французскому зрителю, что, хотя буржуазная и аристократическая мысль прошлого прекратила свое существование в той стране, откуда он прибыл, театральная традиция такого рода продолжалась. Пьеса «На дне» Горького, реалистически изображающая нищету большого города, «Вишневый сад» Чехова, где представлена агония прошлого, были выбраны не случайно. Заметим, что и в самой Москве Станиславский строит мост между ушедшим прошлым и будущим, полным обещаний, и ни разу в смуте двух революций его театр не прекращал работать.

По сути, только он ратовал за непрерывность театральной традиции и, благодаря искусству актеров театра, сумел продлить жизнь той театральной техники, время которой все же ушло.

Победившие рабочие и крестьяне, образование которых только еще начинается, ждут от театрального зрелища совсем не того, что ждала раньше — в ушедшие времена — буржуазная интеллигенция. Новому зрителю нужен новый театр.

Советская власть быстро поняла, насколько обоснованна такая потребность, и употребила все силы на то, чтобы ее удовлетворить как можно полнее. Разве не мог театр, так же, как и кино — важнейшее из всех искусств, по выражению Ленина,

стать важным орудием политической и общественной пропаганды? Каким же должен был стать этот новый театр, созданный в продолжение революционных битв, отблеск всемогущей индустриализации и первых попыток коллективного быта?

Как можно было добиться того, чтобы народ, непосредственный в проявлении чувств, увидел в театре отражение своей собственной реакции на коренные перемены, свидетелем, а то и вдохновителем которых он был? И, наконец, кто из режиссеров мог найти и воплотить на сцене новый стиль, созвучный современности?

Театр Станиславского, несомненно, был зрелищным, за счет мастерства каждого из актеров, но он находился в плену отживших представлений, и Станиславский не намеревался его обновлять.

Иные намерения были у Александра Таирова, руководителя Камерного театра, представившего Парижу свои спектакли дважды. Но этот театр оказался как бы заключен в оковы эстетизма, интеллектуализма и литературности. Так как же вырвать театр из оков? Как «освободить» его? Таиров считал, что надо научиться с легкостью переходить от стиля торжественной трагедии к шутовскому стилю оперетки, от классической комедии к современной драме, а на театральных подмостках должны стоять смелые, головокружительные декорации, позволяющие актеру свободно чувствовать себя в символическом и интеллектуальном пространстве.

Эта теория весьма интересна, и воплощение ее в конкретных постановках — если бы нашелся тот, кто мог это сделать — оказало бы, несомненно, мощное воздействие на традиционный западный театр, а то и поставило бы под угрозу его существование. Не случайно Антуан с его «гениальным инстинктом рабочего», как выразился Жан-Ришар Блок ²⁴⁴, сразу почувствовал эту опасность и забил тревогу. «В этих постановках все — декорации, костюмы, манера игры — направлено на разрушение нашего драматического искусства», — писал он.

Экспрессионизм, конструктивизм, гармоничная или ломаная пластика еврейского театра «Габима» могли бы увлечь интеллектуального зрителя Запада. Но сам язык, на котором говорят актеры, — литературный древнееврейский язык Библии — ограничивает количество возможных зрителей.

Наконец, студия Вахтангова, с ее прекрасным завораживающим звуком, ритмом, красками, стилизованными жестами и костюмами и чересчур ярким, быстро утомляющим театральным языком, не смогла стать тем искомым театром, что так необходим новому зрителю послереволюционной России.

На фоне долгого и относительно бесплодного периода, ибо все театры оказывались как бы со стороны, на обочине, а не внутри того объекта, к которому так стремились, постепенно вырисовывается фигура режиссера, имя которого стало известно и в России, и за рубежом. Это Всеволод Мейерхольд. Обрусевший немец, о котором поначалу было известно, что он один из самых блестящих учеников Немировича-Данченко, что незадолго до войны он возглавлял небольшой авангардный театр в Санкт-Петербурге ²⁴⁵. Известно было также, что он принял активное участие в Октябрьской революции 1917 года. Советское правительство поручило Мейерхольду разносить по всем концам империи идеи социализма. Его «штурмовые

группы» обращались к малограмотному или безграмотному населению, представляя нечто вроде коротких и очень простых скетчей с агитационным и пропагандистским содержанием. В них наглядно представлялись контрасты в жизни тех классов, что были вовлечены в классовую борьбу; они успешно заменяли газеты. Затем, когда установилась мирная жизнь, Мейерхольд стал организатором грандиозных праздничных зрелищ, производивших неизгладимое впечатление на толпы собравшихся. В театральной жизни Москвы этот человек почти тринадцать лет был неоспоримым диктатором вкусов.

И вот в старом театре на Монпарнасе, в том самом (интересное совпадение), где сорок лет назад Антуан боролся за то, чтобы французский театр избавился от ложного пафоса и условностей ²⁴⁶, московский государственный Театр Мейерхольда показал в конце июня «Ревизора» Гоголя и «Лес» Островского.

На спектаклях Мейерхольда мы внезапно оказались далеко от всего того, чего опасались, глядя на другие постреволюционные театры России.

Нас почему-то не раздражает механистичность жестов, почти постоянная символика языка, геометрически упрощенные декорации. Как удается ему почти сразу захватить зрителя, воздействовать на его разум и чувства с почти математической невозмутимостью? Ты пытаешься освободиться от захватывающего впечатления, сохранить способность холодно и рассудительно судить постановщика — все безуспешно! Актеры и зрители вовлечены в одно действие и совместно, с одинаковой страстностью, создают произведение искусства. Все способствует совместному творчеству: и просцениум, почти вплотную приближенный к зрителям, и отсутствие занавеса — этого привычного барьера между публикой и действием, призванного создать театральную иллюзию; зрители видят, как устанавливаются декорации и вносят реквизит, а актеры в самый напряженный момент спускаются с подмостков прямо в зал и обсуждают животрепещущие проблемы со своими сотрудниками-зрителями, и те почти физически ощущают эмоциональный накал действия.

Чувства зрителя потрясены всеми возможными человеческими эмоциями: нежностью, яростью, веселостью, бьющей через край или смертельной печалью.

Теплый и домашний интерьер, костюмы ушедших времен, равно как изысканные жесты и восхитительная музыка из детства наполнили нас несказанной грустью о былом. Как удается этому актеру с отчаянно-комической мимикой потрясать нас, подобно фильмам Чарли Чаплина? ²⁴⁷ Как прекрасна, как желанна эта крестьяночка, говорящая о любви и раскачивающаяся в ритм словам на качелях! ²⁴⁸

Могучая сатира Гоголя изображает пагубную жизнь мелких чиновников царской России; и не скажешь, страшны они или просто смешны своей глупостью и претенциозностью, и жалкое тщеславие делает их добычей первого попавшегося прощелыги. Мейерхольд передает ее точно, сильно, с чувством стиля и выверенной дозировкой действительно необходимых театральных эффектов.

Заезженный сюжет «Леса» Островского, где есть и сирота — воспитанница скупой тетки, которая унижает ее и не позволяет выйти замуж за любимого, и гордые романтические актеры, презирающие деньги и буржуазный уклад жизни, готовые

отстаивать честь и свободу и пр. и пр., превращается у Мейерхольда в волнуемое и захватывающее действо.

Просто этот человек с острым профилем и гофмановским силуэтом однажды понял, что революционный театр должен быть прежде всего народным театром. Углубленное изучение всех жанров и стилей стало для него неиссякаемым источником находок, и, следуя рецепту Декарта²⁴⁹, он стремится опробовать на практике каждый из них, прежде чем отобрать нужное для системы. Он черпает из великих жанров тех эпох, когда театр был массовым зрелищем, — древнегреческой комедии, средневековой мистерии, итальянской комедии, тетра елизаветинских времен, испанской драмы XVI–XVII веков. Мост, наглядно подчеркивающий значимость выхода и ухода артистов, позаимствован из японского театра. «Речитативы» под музыку лежат в основе китайского театра. Из Великобритании пришел выдвинутый в зал «просцениум», рассекающий как нос корабля волны публики. Восковые фигуры Музея Гревен²⁵⁰, Гиньоль, фильмы Чарли Чаплина, цирк — все то, что когда-либо было популярно и в хорошем, и в дурном смысле слова, — все это используется Мейерхольдом.

Кроме сотрудничества публики и актеров и обращения к мировой театральной культуре, особую роль играет сама фигура Мейерхольда, разработавшего революционные театральные теории. Так, например, обучение актеров основано на тщательном изучении реакций человеческого тела на радости и огорчения. Наблюдения за механической деятельностью тела в жизненных обстоятельствах, за «биомеханикой» (но сам термин не важен) людей и животных позволяют актерам московского государственного театра выразить игрой тела любые, даже самые сложные эмоции. Для того, чтобы научиться этому, они проходят серьезные, иногда мучительные акробатические тренировки.

Одним из несомненных достоинств Мейерхольда является то, что, обращаясь к приемам цирка или же *commedia dell'arte*, он чувствует границы, дальше которых нельзя приспособить достижения одной национальной культуры к другой. Итальянская комедия не может быть полностью приложима к вкусам славян, так как для русских театр остается мистическим призванием, апостольским служением актеров и режиссеров.

Что касается деликатного вопроса об искажении классических произведений, а в этом руководителя государственного московского театра упрекали не раз, то не будем забывать, что он обращается не столько к образованной публике во власти традиций, а, несмотря ни на что, к рабочим, к зрителям, которых надо воспитывать. Мейерхольд смело выделяет в произведениях Гоголя и Островского (а мы можем судить только об этих постановках) те черты, которые в оригинале лишь намечены, которые неискушенная публика не смогла бы распознать за намеками и недомолвками, вызванными требованиями строгой цензуры, так или иначе существовавшей в России всегда. Можно также задаться вопросом о том, насколько верно убеждение Мейерхольда в том, что форма классического произведения, красноречивая для современников, может ничего не говорить последующим поколениям. Тем, кто именно в этом упрекает Мейерхольда здесь в Париже, можно сказать и о том, насколько

строго следит режиссер за исполнением малейших указаний автора в современной пьесе, и напомнить о гораздо более смелых, чем в «Ревизоре», интерпретациях классики. Просто назовем «Птиц» Аристофана, переделанных Бернаром Зиммером²⁵¹, «Антигону» Софокла и «Ромео и Джульетту» Шекспира, «переведенных» на современный язык Жаном Кокто²⁵².

Несмотря на все оговорки и упреки — а к кому их нельзя предъявить, — Мейерхольд оказался единственным среди своих собратьев, кто не стал в отчаянии раздирать одежды условности, как выразился Генрих Гейне. В русской театральной продукции, появившейся после 1917 г., только он смог понять, что порой надо перестать разрушать то, что готово упасть само, но дать расцвести росткам нового и вырваться из плена предуготованных теорий.

Перевод О.В. Смолицкой

6

Морис Брийан²⁵³. Два советских театра

Vie intellectuelle. T. VIII. № 2. Septembre. 1930.

Предполагаю, что завсегдатаи Русских Балетов горячо сожалели об их отсутствии в нынешнем театральном сезоне: без них «парижский сезон» потерял свое главное, пикантное очарование. Однако мы не были лишены русских театральных зрелищ, совсем наоборот. Я вернусь позже к блеску русской оперы и другим проявлениям русского искусства. Сейчас же хочется остановиться на новейшем явлении в русском драматическом искусстве — на театре, которым восхищается (или должен восхищаться) советизированный зритель. Это уже не тот зритель, что ходил на балеты Дягилева или проводил время в императорских театрах. Строгий, высоконравственный СССР предлагает своему народу менее пышные праздники. По правде говоря, он лишь приспособил к своим нуждам, сначала весьма скромно, уже существующие эстетические искания и находки. В них, естественным образом, проявилась реакция на былую пышность, а с ней строгая скупость выражения и желание избегать всякого мистицизма...

Новизна постановок «Камерного».

Первостепенная роль актера; значение декораций.

Сначала мы увидели Камерный театр. Вернее сказать, мы снова увидели его, ибо г-н Эберто²⁵⁴, умный и энергичный руководитель театра на Елисейских Полях, показал нам его. Мы убедились, что руководитель Камерного театра г-н Александр Таиров обладает большим и весьма оригинальным талантом. Его концепция актера вызвала споры: и текст, и все остальные детали постановки призваны лишь оттенить игру актера. Актер — король в театре, но король, не проявляющий инициативы, обязанный слепо повиноваться режиссеру. Режиссер прорабатывает до мелочей все элементы театральной гимнастики. И заставляет актера пройти через несчетное количество репетиций. Так он добивается от актера совершенства. Но совершенства несколько механического. Декорации созданы для актера и являются лишь трамплином (иногда — в прямом смысле слова) для его акро-

батики. Нет необходимости в том, чтобы «изобразить» какое-то место (старая, многожды порицаемая театральная декорация — подобие реальности), или «вызвать представление» (новая концепция, главенствующая на более-менее искушенных сценах, где ставятся «стилизованные» декорации). Нет речи о преимуществах цвета, удовольствия для глаза, декораторских изысках. Достаточно того, чтобы были воздвигнуты устойчивые, рассчитанные по уровням сооружения, которые обеспечивают актерам возможность вертеться, как того хочет режиссер. Очевидно, что зрелище в целом несколько строгое. Те, кого сегодня интересует театр, сходятся во мнении, что декорация должна быть «конструкцией» или, как принято говорить, иметь свою «архитектуру», «объем» и придавать объемность персонажу, который сам имеет три измерения и должен показать себя со всех сторон. Мы все считаем, что задник, написанный откровенно и бесхитростно, похожий на увеличенный коврик у изголовья кровати, «декорация художника», все равно реалистическая или стилизованная, академическая или революционная, не подходит театру. Но мы считаем чрезмерным полный отказ от визуального удовольствия, изгнание цветных одежд сцены. Любовь к пустоте становится неприятным свидетельством пуританизма, как естественной и вечной реакции на предшествующую эпоху блеска и великолепия. Этот феномен часто повторяется в истории искусства, обычно он скрывает желание утвердить свои принципы в ущерб поставленной цели. Очевидно, что большинство сторонников «пластического» оформления спектакля — суровые люди, не любящие живопись. Бакст, замечательный театральный художник, волшебник красок, мишень для многих реформаторов, умел и «конструировать». Он не слишком любил это, он ненавидел и голые сооружения. И полотнища бесцветной ткани, которые одно время использовались вместо декораций. «Кто спасет нас от этих господ протестантов!» — говорил он.

Но оставим эту ссору декораторов. Очевидно одно: такие режиссеры, как Таиров и Мейерхольд и, добавим, некоторые другие, совсем не советского толка, стремятся вернуть на сцену великие традиции мирового театра. Они хотят очистить действие от беззастенчиво вторгающейся литературности и вернуть подлинное значение драматическим элементам спектакля (игре, жестах, «атмосфере» спектакля, а также свету, звуку, музыке...). Ошибкой было бы пренебрегать одними и злоупотреблять другими элементами; несомненно, что текст имеет особое значение, но и оформление очень важно... Театр, этот синтез всех искусств, должен, по выражению Бати, «перебирать все струны лиры». А Бати, которого, порой, справедливо упрекают в чрезмерности и который не пренебрегает удачным парадоксом, этот Бати — благоразумный мудрец. Он спокоен и беспристрастен, он служит прежде всего театру как таковому и не отвергает ни одного законного способа сделать так, чтобы выиграла пьеса. Все его приемы находят свое место и употреблены в свое время*.

* Он спокойно наблюдает за дискуссиями о принципах оформления спектакля. Он говорит: я могу использовать самые разные декорации, в соответствии с характером пьесы: бесцветный занавес, конструкции, цвет, световые декорации; главное, чтобы выиграла пьеса. Это и есть настоящий здравый смысл. Добавляю от себя, что архитектурные или пластические декорации (в том числе и ярко раскрашенные) не слишком уместны в тех постановках, что сами по себе несут декоративный характер, или в балете (там, кроме прочего, на сцене должно быть просторно для танца).

Японцы дали нам несколько хороших уроков на этот счет. Другой урок преподали москвитяне — Таиров и Мейерхольд. Их постановки не так сбалансированы, как японские, но притягивают внимание зрителя. Мейерхольд, к тому же, говорит о том, что он использует «элементы китайского и японского театра», так же, как и итальянскую *commedia dell'arte*, дочь балаганных подмостков, не раз возрождавшуюся на сцене. (Однако он, единовластный хозяин постановки, отвергает импровизацию, рождающуюся прямо на сцене. В современной России не слишком жалуют свободу). У театра Мейерхольда достойные предшественники! Но зачем он смешивает (или вынужден смешивать?) искусство и политику? Почему он, говоря о тех старых, отживших формах, которые и мы стремимся сменить, утверждает, что борется с «буржуазным театром»? Это просто фигура речи? Можно думать что угодно о буржуазности (вернее, о различных проявлениях буржуазности, потому что они очень разнообразны), но она тут совершенно ни при чем. Великие театральные системы, такие, как греческий, средневековый, шекспировский, японский театр, испанская драма, не были ни буржуазными, ни антибуржуазными, ни коммунистическими, ни монархическими, ни демократическими. Они были просто Театром... Вернемся теперь к Камерному.

Спектакли, показанные Таировым на Елисейских Полях, удивили нас тем, как смело обходится режиссер с авторским текстом. Так было и в «*Адриенне Лекуверр*», и в «*Федре*», в «*Благовещении*»²⁵⁵, и в «*Саломее*» Уайльда. Забавно, что вместе с ними были представлены и старые добрые оперетки Леккока — «*Жирофле-Жирофля*» и «*День и ночь*». Совершенно очевидно, что текст (а в опереттах его совершенно не интересует музыка — только сценарий) для режиссера только предлог для мизансцен и акробатических трюков актеров. Причем он дорожит и постановками Леккока — не случайно он в этом году опять показал их нам, и мы увидели то же вольное обращение с текстом, то же пренебрежение к музыке, те же фокусы, трюки — тот же цирк. Но это очень хороший цирк, и технически он замечателен.

Но вот он показывает нам нечто новое (для нас, так как в театре премьера прошла в 1924 г.), постановку «Грозы» Островского, сыгранную почти так же, как ее сыграли бы в другом театре, вернее, гораздо лучше, чем в большинстве других театров. Трагедия страсти и угнетения, созданная русским драматургом, почти не подверглась искажениям. (Пожалуй, Островский был бы удивлен только декорациями — неопределенными «конструкциями», которые изображают то пролет моста — первое действие происходит в городе на берегу Волги, то легко превращаются в интерьер дома). Хороший классический текст перенесен на сцену со всем уважением к автору. Мейерхольд не был бы так щепетилен. При этом человеческая страсть изображается с таким накалом, как если бы это была драма О'Нила. Вот это настоящий театр. Но, быть может, он только наполовину советский*?

* Я уже говорил о замечательной игре актеров. Мы с удовольствием снова аплодировали звезде — Алисе Коонен, талантливой трагедийной актрисе, сумевшей быть очень выразительной и в комедиях. В советском театре бывают и товарищи-звезды. Такая звезда есть и у Мейерхольда, и это актер — г-н Мартинсон.

Театр Мейерхольда и «биомеханика».

Несомненно, что советское начало сильнее выражено у Мейерхольда. О нем говорят, что он более народный и менее «эстетский». Занятно, что волей случая в Париже он разместился в менее богатом театральном здании, чем Камерный. Камерный, называющий себя революционным театром (и в Москве нельзя называться иначе, чтобы выжить*), не пренебрег роскошным особняком Ротшильда — театром Пигаль. Мейерхольд оказался в более простом театре Монпарнас (недавно этот театр перешел в руки Бати и, видимо, станет вскоре одной из самых артистичных парижских сцен).

Театр Мейерхольда, как это подчеркивается и в его программе, полностью поддерживает новый режим, это «государственный театр». Надо сказать, что Мейерхольд добился бы мировой славы и без большевиков, так как давно уже зарекомендовал себя как интереснейший европейский режиссер и неутомимый реформатор театра. Но его искусство, если я не ошибаюсь, «эволюционировало». Разве не работал Мейерхольд перед войной в Париже с Дягилевым над его «буржуазными» спектаклями?²⁵⁶ Быть может, это естественное развитие его взглядов... Я не верю, по правде говоря, что русская революция и идеалы коммунизма смогли повлиять на его режиссерскую технику. Но несомненно, что его техника удачно опирается на эту идеологию, она как бы создана для нее. Случайность? Трудно сказать.

Разумеется, у Мейерхольда мы видим многое из того, что нас задело в постановках Таирова. Они опираются на одну и ту же эстетику, во всяком случае, в наиболее общих моментах своей теории. У них общая концепция оформления спектакля. они тяготеют к скупости оформления (у Мейерхольда это четче определено). И тот, и другой режиссер отводят первостепенное место актеру (но и в том, и в другом случае актер должен абсолютно подчиняться режиссеру, командующему как настоящий народный комиссар). И тот, и другой режиссер любят гимнастику и цирковые трюки на сцене. Мейерхольд даже разработал собственный «метод тренировки» актера, который назвал *биомеханикой*. Принципы этого метода изложены в книжечке, опубликованной на немецком языке (в связи с тем, что режиссер находится в турне по Европе), обильно проиллюстрированной рисунками**. Актер должен изучать, как реагирует тело человека и животных в разных ситуациях, у актера должен выработаться автоматизм в движениях, позволяющий мгновенно отреагировать на любую сценическую ситуацию и поведение партнера. Деятельность актера подчинена точному и четкому ритму, этот ритм угадывается в спектакле и придает ему нечто музыкальное. Фотографии, поясняющие метод, как будто сделаны в гимнастическом зале. Сама по себе подобная тренировка похвальна. Но не слишком ли большое внимание уделяется внешней вы-

* И Камерный, и театр Мейерхольда обосновались в Москве. После того, как Петроград потерял свое политическое влияние, он перестал быть и центром художественной жизни, переместившейся в Москву.

** У книжки роскошная серебряная обложка (*Staatstheater W. Meyerhold, Auslandtournee 1930*). В ней можно найти сведения об основных постановках Мейерхольда и о его интерпретаторах. Основное достоинство книги — множество иллюстраций, она несомненно интересна и специалистам, и любителям театра.

разительности и механическим движениям тела?* В этой занятой Консерватории для артистов есть кафедра физиологии, но нет соответствующей ей кафедры психологии. Так ли тщательно прорабатываются способы обозначения человеческих чувств и страстей? Очень важной составляющей драматического искусства (мы ею, к сожалению, несколько пренебрегаем) является умение приспособливаться к сценической площадке, подчинять себе пространство сцены в трех измерениях со всеми находящимися на ней декорациями и координировать свои действия с действиями партнеров **. Но все это лишь одна из составляющих, и она имеет смысл лишь тогда, когда соотносена со смыслом пьесы. Есть некоторое искушение использовать виртуозность ради виртуозности, ради удовольствия играть на таком необычном и совершенном инструменте как человеческое тело. И Мейерхольд поддается этому искушению. В его спектаклях много интересных эпизодов, некоторые захватывают, поражают — но они кажутся иногда чрезмерными или слишком затянутыми. Пьеса обошлась бы без них или же достаточно было бы их только обозначить. Однако великолепный гений Мейерхольда и его неистощимое воображение разворачивают эпизод до полного исчерпания. При чем пьеса порой обедняется. Теряется сила ее воздействия на зрителя. Конечно, речь идет о вечной проблеме, свойственной не только театру, но и другим искусствам. Актеры японского театра, безусловно владеющие мечами и борьбой, злоупотребляют сценами

* Актеры у Мейерхольда не сидят без дела (Советская Россия не место для отдыха). Я уже говорил о бесконечных и тщательных репетициях в Камерном, где отрабатываются мельчайшие детали. У Мейерхольда все происходит так же, если не сильнее. Он работает в Советской России с 1920 г. (его театр несколько раз менял название. С 1924 г. это ГосТИМ). За это время поставлено только 19 пьес — так долго и тщательно работает режиссер над каждой из них. У Таирова больше постановок. В 1924 поставлена «Гроза», обозначенная им как «опус 28». (И Таиров, и Мейерхольд нумеруют свои произведения наподобие музыкантов.)

** Многие из этого было и у Дягилева — поразительного человека, умевшего быть в курсе всего, все испробовавшего. Ему не надо было возвращаться в свою страну, чтобы познакомиться со всеми этими новшествами, — я уже говорил, что их нельзя назвать специфически советскими, хотя большевистская идеология и наложила на них определенный отпечаток. У него были и декорации-«конструкции». В строгих геометрических формах или неопределенно ирреальные. (И в те же годы он заказывал и «нарисованные» декорации, и даже простой холст без выгородок у одного парижского авангардного художника.) У Дягилева был и вкус к цирку, он подражал мюзик-холлу, он любил гимнастику и использовал ее в балетах — не всегда удачно (например, в «Кошечке» *Cat*). Он охотно прибегал к «аллюзиям», иногда они были упрощенные, иногда слишком сложные — как в японском театре (я уже приводил пример в моей хронике и отзыве на театр *Кабуки* от 10 мая). Этот аристократ-дилетант даже предложил нам нечто вроде советского балета «*Стальной скак*» на поразительную, мощную, захватывающую партитуру Сергея Прокофьева: сцены народной жизни во время Революции (будоражащие, порой двусмысленные), поразительную картину работы на заводе. Человек работает, его движения автоматические, жесткие и нечеловеческие, они подчинены ритму шестеренок и приводов, которые вращаются и скользят вокруг него и скрежещут в ослепительном электрическом свете. Все это создает некое подобие галлюцинации. Декорации, костюмы — все очень по-мейерхольдовски, но, некоторым образом, в более совершенном варианте. Гений Дягилева как бы выше материала и смотрит на него с легкой насмешкой. Не думаю, что в этом жанре Мейерхольд или кто-либо другой могли бы добиться большего!

сражения и фехтования. То же и у Мейерхольда с его клоунадами и гимнастикой. И как после этого он может говорить, что борется против *искусства для искусства* (видимо потому, что ставит свое искусство на службу коммунизму). Он возвращается к искусству для искусства круглым путем. Строгость и сдержанность в оформлении не распространяется на игру актеров или проявляется только в деталях. Он использует намеки вместо прямого подражания (он видел, как делают это в японском театре, и перенял прием в совершенстве), косвенный жест вместо прямого. Прекрасная возможность побороть *реализм*, губящий театр (ведь театр — это условность по существу, то есть переложение, намек на реальность, как и любое другое искусство). Мейерхольд без устали борется с реализмом во всех его проявлениях, в первую очередь в жестах. Но он нагромождает слишком много условной жестикуляции и намеков...

«Лес» Островского в интерпретации Мейерхольда позабавил и удивил двумя деталями. Актер изображал, как рыбак ловит рыбу, выдергивает ее из воды, а она трепещет в его руках, он чуть не упускает ее... Красивая деталь, но ее можно было бы отбросить (она лишь украшение и не играет большой роли в пьесе), иначе внимание зрителя отвлекается и рассеивается. Другой эпизод — любовный разговор, который персонажи ведут на некотором подобии карусели с деревянными лошадками. Разумеется, карусель не изображена натуралистически. Просто к мачте привязаны две веревки, и персонажи кружатся и взлетают, держась за них. Трюк сложный, гимнастика замечательная, но зрители больше следят за движениями, чем за диалогом актеров. Пьер Дюмен, лучший знаток цирка, чем я, говорит о том, что оба эти номера действительно существуют в цирке и исполняются профессионалами, которым это удастся лучше, но они и не выходят с этими трюками на сцену в пьесе, которая имеет свое собственное развитие. Те же замечания можно сделать по поводу шутовских выходов и клоунады в «Ревизоре» Гоголя: они замечательны сами по себе, но перегружают пьесу.

Уважение к тексту...

Но можно ли вообще говорить о том, что Мейерхольд ставит именно эту пьесу, не потеряла ли она свой собственный смысл? Таиров пользуется текстом как предлогом. Но он все же сохраняет текст. Мейерхольд смело изменяет текст, переделывает его. По крайней мере, именно так обстоит дело с двумя представленными нам спектаклями по классическим русским пьесам: «Лесу» Островского и «Ревизору» Гоголя*. Те, кто видел комедию Гоголя в Париже²⁵⁷, вряд ли узнали ее. Остался лишь основной сюжет: мелкий чиновник приезжает в провинциальный город, где его принимают за высокое должностное лицо из столицы, за могущественного инспектора, о приезде которого они узнали заранее. Следу-

* Таким же образом он переделывает две пьесы Ибсена, в том числе и «Нору», которая сама по себе достаточно революционна. Однако в пьесах более современных он не вторгается в авторский текст (им ставились пьесы Верхарна, Кроммелинка). Мейерхольд берет и пьесы современных советских драматургов (предполагаю, что над их постановкой он работает вместе с автором). Самая яркая — «Командарм 2» Сельвинского, которую в России называют «первой настоящей советской трагедией».

ет цепь qui pro quo ²⁵⁸ фарсовых ситуаций, шуток. (И почему название не переводят, как это делалось раньше, простым словом «инспектор», а транскрибируют русское слово «ре-визор», что звучит несколько по-варварски.) Искажение пьесы произошло у Мейерхольда, очевидно, под влиянием его эстетики и неукротимого желания хвататься за любой хороший сюжет и перекраивать его по своему вкусу. Может быть, оно вызвано рвением политического прозелита — желанием показать, насколько он хороший советский гражданин и правоверный коммунист. Он сделал из своего театра «театр Революции», он борется с «политическим равнодушием в театре», в частности, с тем, что театр не думает о том, как встать на службу государству. Он же старается служить государству! И вот «Ревизор» превращается в сатиру, направленную против чиновников старой России, доведенную до гротеска. «Лес», произвольно разрезанный на 17 картин, изобилует «антибуржуазными» намеками и революционной агитацией, о чем Островский и помыслить не мог. Это идеология не слишком хорошего качества и совсем не подходящая для театра... Но у государственного театра есть вторая обязанность: развлекать публику.

Правительство выделяет определенное количество мест на каждый спектакль для советских профсоюзов, и на спектаклях появляется публика, которая хотя и эволюционировала, по словам Ленина, но все же отличается от той, что была во времена тирании. Новый зритель вряд ли способен оценить утонченные изыски. «Мейерхольд играет для мужиков», — так сказала мне одна образованная парижская актриса после того, как увидела «Лес». И действительно, у Мейерхольда рядом с остроумными шутками соседствуют остроты и паясничанье весьма невысокого качества и откровенно вульгарные. Думается, что в иных обстоятельствах такой образованный человек, как Мейерхольд, стремился бы избегать их*.

* Декорации к каждой пьесе несколько различаются по характеру. (Следует заметить, по крайней мере на Монпарнасе, Мейерхольд не использует занавес на авансцене. Рабочие быстро меняют «элементы декорации» и реквизит при потушенном свете.) В «Ревизоре» (постановка 1927 г. [*Ошибка автора. «Ревизор» поставлен в 1926 г.*]) декорации меняются (кроме I картины, где стоит настоящая «конструкция»), но изменения состоят, в основном, в том, что выносятся условный «салон» (его выкатывают на авансцену по наклонной плоскости или на тележке, где причудливо громоздятся актеры). Салон может превращаться в спальню или во что-нибудь другое; для праздника у городничего устанавливают простую балюстраду. Задник состоит из деревянных пластин цвета красного дерева, своего рода шкаф, откуда появляются или в котором исчезают некоторые актеры. Декорации к «Лесу» (постановка 1924 года) не меняются на протяжении спектакля. Эти просторные и надежно сколоченные помосты без определенного предназначения, нечто вроде геометрических фигур в пространстве, которые служат площадками для игры актеров, производят восхитительное впечатление. Однако со стороны сада появляется то винтовая лестница, то наклонная плоскость, то подкидная доска-«тобоган», изображающая все, что необходимо (например, дорогу). Подкидная доска служит трамплином для акробатических трюков. Справа — пустое пространство, где появляется то стол для чаепития, кухонная утварь, то несколько кресел или несколько простых предметов, обозначающих, в каком месте происходит действие. Похожий «тобоган», насколько можно судить по фотографиям, используется и в «Командарме».

Некоторые буржуазные обычаи все же сохранились. Актеры и хозяин театра вежливо выходят на аплодисменты и грациозно кланяются. Можно подносить букеты цветов, но красного цвета... Звезда театра, г-н Мартинсон, выходит на поклоны в респектабельном смокинге. Привычки человека старого мира нельзя истребить единым махом.

Итак, основной изъян — и этот изъян, боюсь, вообще характерен для советской культуры, — в том, что это бесчеловечный театр...

В первую очередь, поражает механистичность движений, а затем и все в целом видится как огромный механизм (хотя нельзя не признать, что сработан он великолепно), где человек — всего лишь колесико. Холодная интеллектуальность (подчас невысокого уровня) царит в этом театре. Но где же чувство, то человеческое чувство, что, по справедливому суждению Бати, составляет душу театра? Без него театр превращается в череду цирковых трюков и сложную акробатику. Как неизбежное следствие этого — над разнузданным комизмом театра Мейерхольда витает неуловимая грусть. Она ощущается в игре актеров, в костюмах, в вульгарности или ученой «простонародности», в скрупулезно выверенных «лохмотьях», в едких и холодных сатирических или буффонадных трюках. Актеры, подчиненные безжалостной режиссерской тирании, вызывают, едва ощутимо, жалость. Спектакли оставляют какой-то беспокойный осадок, какую-то горечь в душе*.

И все же театр Мейерхольда «существует», что, как говорится, уже немало. Это прекрасный театр, в котором зрители, несмотря на незнание языка, досматривают спектакль. Профессионал не может не восхищаться техникой игры и совершенством «элементов» драматического искусства. Но элементы остаются элементами, всего лишь элементами; некоторые из которых разрастаются в ущерб другим. Тем не менее есть чему поучиться и у Мейерхольда, как и у Таирова, и есть в его спектаклях «превосходные куски». Режиссер со всем своим талантом, без сомнения, вывел театральное искусство из равновесия и мощно направил его развитие в сторону, противоположную чрезмерной «литературности».

Перевод О.В. Смолицкой

7

Анри-Рене Ленорман²⁵⁹. Мейерхольд в тюрьме

Le Figaro. 11 juillet 1939.

В сентябре 1935 года я присутствовал на третьем фестивале советского театра в Москве. Однажды утром меня, как и других иностранных гостей, пригласили на прием в Кремль. Он состоялся в длинном зале, украшенном эмблемами и портретами. Акулов²⁶⁰, секретарь Центрального Исполнительного Комитета СССР, предложил откровенно и нелюбезно высказаться о советских театрах. На следующий день, в ходе более сжатой беседы, я позволил себе сказать Акулову следующее:

— Вы справедливо упрекаете буржуазный театр в том, что он зависит от денег. Вы считаете, что Ваша организация театрального дела позволит избежать появления «звезд», разрушающих театр интригами или полностью подчиняющих его своим капризам. Вы гордитесь тем, что у вас нет таких людей, кто бы диктовал выбор пьес или распределение ролей и ставил бы развитие театра в зависимость от своих амби-

* То же впечатление производит и «Стальной скок» Дягилева, но он-то как раз и стремится к такому восприятию.

ций или возможностей. Но вот что я видел в Москве и Ленинграде. Два замечательных театральных режиссера женились на актрисах, и те заставляют мужей ставить такие спектакли, которые вертятся вокруг их ролей и притязаний. Одна захотела сыграть Клеопатру трех разных возрастов в один вечер — и вот у Таирова появились «Египетские ночи» — странная компиляция трех произведений, где Пушкин, Шекспир и Бернард Шоу взаимно уничтожаются ²⁶¹. Другая актриса, покоровшая нас в роли русской крестьянки, захотела сыграть Маргариту Готье, и вот Мейерхольд ставит «Даму с камелиями», нечто вроде импрессионистской фрески, где нет ни души, ни личности куртизанки ²⁶². Что Вы об этом думаете?

Помню, что Акулов сказал так:

— Мы согласны, что это существенные злоупотребления. Мы говорили об этом Таирову и Мейерхольду. И тот, и другой ответили так: «Если Вы будете мешать моей жене выбирать роли по вкусу, я уйду из театра». Мы решили, что пусть лучше Таиров и Мейерхольд ставят спектакли в соответствии с желаниями их жен, чем зритель лишится возможности видеть их спектакли. *Мы признаем заслуги этих двух людей, без которых немыслима театральная жизнь в СССР.*



Было бы полезно напомнить мнение Акулова нынешним руководителям Советской России, так как газеты сообщили, что Мейерхольд арестован. Создателя «конструктивизма» уже упрекали в 1927 году в склонности к мистицизму, несовместимому, с точки зрения партии, с марксистским учением. Но тогда Сталин защитил его от нападок левых. Теперь, кажется, Мейерхольда обвиняют в «формализме».

Я не являюсь другом Мейерхольда и не поклонник его теорий. *Биомеханика*, развивающая акробатические возможности актера, превращала его в машину, которая передает чувства и переживания не игрой страстей, но мускульными сокращениями. *Конструктивизм* с нагромождением декораций и невероятными сооружениями на подмостках — мечтой индустриального общества — загубил не одну постановку. О них остались одни лишь воспоминания.

Но все заблуждения и слишком рациональная система не могут заслонить личность Мейерхольда, одну из самых ярких в сегодняшнем театре. Гениальность его как скульптора человеческих возможностей безгранична. Ни одному режиссеру не удавалось добиться от актера столько, сколько добывается от него Мейерхольд. Пусть вспомнят парижане постановки «Леса» Островского и «Ревизора» Гоголя, представленные в июне 1930 года в театре Монпарнас. Если, как шутит Гастон Бати, есть место в раю, куда уходят лучшие театральные мизансцены после того, как они сойдут со сцены, то в этом уголке бессмертия, несомненно, обитают и несколько творений Мейерхольда. Среди них любовная сцена из «Леса». Влюбленные вращаются вокруг мачты, водруженной в саду, каждый сидит на дощечке, прикрепленной веревками к верхушке мачты ²⁶³. И по мере того, как они все более воспаряют в диалоге, их тела отрываются от земли и кружат в пространстве. Восхитительное зрелище!



Весть о том, что Мейерхольд арестован, причиняет боль и поражает. Как бы мы себя чувствовали, если бы узнали, что государство ни с того ни с сего решило арестовать Луи Жуве или Рене Роше ²⁶⁴?

Формализм? Мы, французы, скептически относимся к возможности благоточного или вредоносного воздействия той или иной доктрины, мы оцениваем людей по их делам. Мейерхольд — великий человек и занимает такое место в развитии сценического искусства, которое не может пошатнуться от преследования властями. В начале революции его антинатуралистический пафос, его мистицизм и темперамент были востребованы. Революция даже сочла его одним из своих героев, осыпала почестями и доверила мощный инструмент для работы. Если его революционное сознание и пережило кризис — я ничего не могу об этом сказать — Мейерхольд всегда оставался пылким революционером в искусстве. Если его преступление состоит в том, что он упорно тянется к формальности, выходящей за пределы социалистического реализма, то есть за пределы видимой реальности, то это преступление давным-давно известное, признанное и прощенное. В таком преступлении можно обвинить любого настоящего художника, как внутри советской страны, так и за ее пределами.

Поклонники русского театра, к которым принадлежу и я, восхищавшиеся его жизненной силой, с тревогой задаются сегодня вопросом: что может означать арест такого человека как Мейерхольд? Каждый театральный деятель горячо надеется услышать весть о его освобождении.

Перевод О.В. Смолицкой

КОММЕНТАРИИ

Вступительная статья

Данная работа не могла бы состояться без постоянной профессиональной помощи и консультации французских и русских коллег. Искренняя благодарность Б. Пикон-Валлен, Ж. Абенсуру, Э. Анри-Сафье, М.-К. Отан-Матье, Н. Гибер, О. Меля, В. Познер, М.М. Ситковецкой, Н.Ф. Маковой, Н.М. Зайцевой, Т.В. Балашовой, Е.Д. Гальцовой, М.А. Ариес, Т.В. Михайловой, О.В. Смолицкой, Н.Э. Звенигородской.

- 1 См., например, письмо Вс.Э. Мейерхольда Л.Н. Оборину из Ниццы от 30 октября 1928 г.: «А я очень продвинулся во французской речи». (Из истории одной дружбы. Переписка Вс.Э. Мейерхольда и З.Н. Райх с Л. Н. Обориным. Публ. В.П. Коршуновой и М.М. Ситковецкой // Встречи с прошлым. Вып. 6. М., 1988. С. 238).
- 2 Письма восьми корреспондентов к Мейерхольду (Гастона Бати, Поля Буайе, Фирмена Жемье, Луи Жуве, Леона Муссинака, Эдуарда Отана и Луиз Лара, Анриетты Перно, Стефана Приаселя) 1926–1939 гг., хранящиеся в РГАЛИ, опубли. мною: Из переписки Вс.Э. Мейерхольда (1926–1933) // Диалог писателей. Из истории русско-французских культурных связей XX века. 1920–1970. М., 2002. С. 111–174. См. также мою статью: Meyerhold et la France, lettres des années 1920–1930 // Les voyages du théâtre. Russie–France. Cahiers d’histoire culturelle. Université du Tours. 2001. № 10. P. 101–118.
- 3 Письмо написано по-французски. В русском перев. впервые опубли.: *Милиц Н.В.* Театральные коллекции Франции. М., 1989. С. 434. Там же напечатано факсимиле конверта письма Вс. Мейерхольда к Луи Жуве 1928 г. (С. 267).
- 4 Четыре письма Вс.Э. Мейерхольда и З.Н. Райх были выявлены Беатрис Пикон-Валлен в архиве парижского Музея Пикассо.
- 5 *Пикон-Валлен, Беатрис (при участии А. Эффклидиса).* Мейерхольд ставит «Пизанеллу» Габриэля Д’Аннунцио // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. М., 2004. С. 471–494.
- 6 *Picon-Vallin B.* Meyerhold vue par Jouvet // Les Cahiers de la Comédie-Française. 1994. № 11. P. 92–102; *Пикон-Валлен, Беатрис.* Мейерхольд глазами Жуве // Мейерхольдовский сборник. М., 1992. Вып. 1. Ч. II. С. 127–132.
- 7 *Picon-Vallin B.* La Condition Humaine au théâtre // Les Cahiers de la Comédie-Française, histoires récentes. 1997. № 22. Hiver. P. 5–15; *Пикон-Валлен, Беатрис.* Мейерхольд — Мальро — Эйзенштейн. Нереализованные проекты // Театр. 2000. № 4. С. 143–149.
- 8 *Picon-Vallin B.* Meyerhold et Picasso // Les voyages du théâtre. Russie — France. Cahiers d’histoire culturelle. Université du Tours. 2001. № 10. P. 119–125.
- 9 *Picon-Vallin B.* Le Revizor; théâtre russe et français // Les Cahiers de la Comédie-Française. 1999. Automne. P. 65–72.
- 10 *Picon-Vallin B.* Un siècle de théâtre: les tournées russes en France. De Diaghilev a Vassiliev // L’ours et le coq. Trois siècles des relations franco-russes. Essais en honneur de Michel Cadot. P., 2000. P. 173–192.
- 11 *Abensour J.* Meyerhold à Paris // Cahiers du monde russe et soviétique. 1964. Vol. №1 Janv.–mars. P. 5–34.

- 12 *Abensour J.* Art et politique. La tournée du Théâtre Meyerhold à Paris en 1930 // Cahiers du monde russe et soviétique. 1976. Vol. XVII. № 2–3. Avт.–sept. P. 213–250.
- 13 Подробнее об этом см.: *Волков Н.Д.* Мейерхольд. Т. II. 1908–1917. М.; Л., 1929. С. 278–296; *Abensour J.* Meyerhold à Paris... P. 5–34; А также: *Пикон-Валлен Б.* (при участии А. Эффклидиса). Мейерхольд ставит «Пизанеллу»... С. 471–494.
- 14 *Abensour J.* Art et politique... P. 213.
- 15 Мейерхольдовские постановки действительно были дороги. Так, пропагандируя идею «театрального экспорта» советских спектаклей на Запад, Э. Рок сравнивал стоимость театральных постановок: средняя германская постановка — 6–10 тыс. руб.; средняя русская постановка — 3–4 тыс. руб. Рок выделял постановки Мейерхольда: всегда страшно дорогие, стоящие 15–20 тыс. руб. (Письмо Э. Рока председателю ВОКСа О.Д. Каменевой от 6 ноября 1926 г. Машинопись. — РГАЛИ. Ф. 963. Оп.2. Ед.хр.3. Л. 13–14.) Э. Отан и Л. Лара, побывавшие на «Ревизоре» в Москве в 1927 г., удивлялись, что в СССР выделили Мейерхольду, «не скупясь, 380 000 франков для этой постановки» — цифра по французским возможностям огромная. (*Autant E., Lara L.* L'art dramatique russe en 1928. P., 1928. P. 52.) Тем не менее, как доказывал Мейерхольд советским чиновникам, дороговизна его постановок не исключала и даже не была напрямую связана с рентабельностью гастролей.
- 16 *Ильинский И.В.* Сам о себе. М., 1984. С. 306.
- 17 *Rouché, Jacques.* L'art théâtral moderne. P., Bloud et Gay. 1924. P. 21–48. Несмотря на то, что Жак Руше приезжал в Россию в 1910 г., тогда же познакомился с Мейерхольдом и поддерживал это знакомство в 1913 г. в Париже, в его книге есть неточности. Так, Мейерхольд назван создателем Художественного театра вместе со Станиславским и Немировичем-Данченко (эта ошибка потом не раз встречается во французских статьях, посвященных Мейерхольду).
- 18 *Levinson, André.* Le Théâtre russe de nos jours // Temps. 1924. 25 août.
- 19 Об этом спектакле А. Левинсон писал сразу после его выхода еще в Петрограде, и его оценка не изменилась с тех пор коренным образом. См.: *Левинсон А.* «Мистерия-буфф» Маяковского. Жизнь искусства. 1918. 11 ноября // Мейерхольд в русской театральной критике. 1892–1918. М., 1997. С. 384–385.
- 20 Подробнее см. об этом во вступительной статье к публикации писем В.Я. Парнаха Вс.Э. Мейерхольду в данном издании.
- 21 *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes.* Paris 1925. Vol. X. Théâtre. Photographie et cinématographie. P., 1929. Pl. XVIII–XX.
- 22 Помимо названных спектаклей («Великодушного рогоносца» и «Смерти Тарелкина») во вступительной статье к альбому-каталогу были представлены «Лес» и «Д.Е.». (Exposition internationale... P. 42–43). Правда, даже в этом коротком тексте не обошлось без ошибок: во-первых, Мейерхольд был назван вслед за Ж. Руше наряду со Станиславским и Немировичем-Данченко основателем Художественного театра (на с. 16); во-вторых, художником «Леса» был обозначен В. Федоровский, имелся в виду, конечно, В. Федоров, обозначенный в афише ГосТИМа как режиссер-конструктор (на с. 42). Подробно об ошибках, допущенных в двух каталогах (советском и французском), см.: Всемирная выставка академического разгильдяйства // Афиша ТИМ. 1926. № 1. С. 4–6.

- 23 На Западе. Вс.Э. Мейерхольд о своей заграничной поездке // Новая вечерняя газета. Л., 1925. №145. 7 сентября. С. 2.
- 24 Музыка Д. Мийо из балета «Бык на крыше» звучала в спектакле «Д.Е.».
- 25 Д. Мийо писал о своих впечатлениях от мейерхольдовского театра: «Артисты, оплачиваемые государством, репетируют столько, сколько того требует режиссер. В Москве Мейерхольд пригласил нас на репетицию «Ревизора» Гоголя. Сколько раз требовал он повторить один и тот же жест, а ведь это уже была сотая репетиция! В пьесе с политической окраской „Рычи, Китай!“ важную роль играли статисты, изображавшие китайских портовых грузчиков. Они так долго изучали свои роли, приобрели абсолютно индивидуальный характер, приближавшийся даже к хореографии» (*Мийо Д. Моя счастливая жизнь. М.: Сов. композитор, 1999. С. 200*).
- 26 Письмо В.Я. Парнаха Вс.Э. Мейерхольду от 16 апреля. Автограф. — РГАЛИ, Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2163. Л. 17.
- 27 Самый известный проект Французского института — организация совместно с журналом «Аполлон» выставки французской живописи «Сто лет французскому искусству (1812–1912)» (*Une exposition centennale de l'Art français*, открытие которой состоялось 15 января 1912 г. в Юсуповском дворце (Отчет Луи Рео 30 сентября 1912 г. об учебном годе Французского института 1911/12. Машинопись. — Национальные архивы Франции /SARAN/ Париж. 62 AJ/61).
- 28 Сохранилось пять писем П. Буайе, относящихся к 1913 г. (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1230. Л. 1–5 об.) Н.Д. Волков в биографии Мейерхольда цитирует письмо режиссера, в котором он пишет, что знакомство с П. Буайе дало ему возможность узнать «очень много интересного о новых людях Парижа, о новых театрах, о пантомимах, об актерах пантомим и т.д.» (*Волков Н.Д. Мейерхольд. М.; Л., 1929. Т.2. 1908–1917. С. 285*).
- 29 См.: письмо П. Буайе Вс.Э. Мейерхольду от 19 марта 1926 г. Маш. подписанный текст. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1230. Л. 8. Опубл.: Из переписки Вс.Э. Мейерхольда (1926–1933)... С. 127–128.
- 30 *Boyer, Paul. Les relations scientifiques entre la France et la Russie // Revue du Mois scientifique. 1926. № 172. Avril. P. 199–200.*
- 31 Нейтральность, политическую и идеологическую, провозгласил вслед за Буайе и другой известный славист Андре Мазон. См. подробнее: *Medvedkova, Olga. «Scientifiques» ou «intellectuels»? Louis Réau et la création de l'Institut français de Saint-Petersbourg // Cahiers du Monde russe. 2002. № 43/2–3. Avril–septembre. www.monderusse.revues.org/document72.html*
- 32 В сезон 1923/24 г. разрабатывался в драматургической и режиссерской лабораториях театра Мейерхольда проект постановки романа А. Барбюса «Огонь» (постановка осуществлена не была).
- 33 *Gosset H. Une soirée avec Meyerhold á la Comédie-Française [Госсе, Элен. Вечер с Мейерхольдом в Комеди Франсез]// La Comœdia. 1926. 1 juin.*
- 34 *Прокофьев С. Дневник. 1917–1933. Часть вторая. Р., 2002. С. 407.*
- 35 Там же. С. 408.
- 36 *Мейерхольд Вс.Э. Переписка. 1896–1939. М., 1976. С. 250.*
- 37 В газете «Юманите» была опубликована крошечная заметка-анонс о предстоящих гастролях Мейерхольда в Париже (*Meyerhold a Paris // Humanité. 1926. 4 juin*).

- 38 Письмо неустановл. лица А. Барбюсу от 12 янв. 1927 г. Маш. копия. — Отдел зрелищных искусств Национальной библиотеки Франции. Париж. Ф. Л. Жуве. Bte LJ Mn / 143. Relations avec étrangers. Meyerhold. Л. 2.
- 39 *Picon-Vallin B.* Le Revisor; théâtre russe et français... P. 65. Речь идет о статье: *Gosset, Hélène.* Les deux «Revisor» celui de Moscou et celui de Paris [*Госсе, Элен.* Два «Ревизора»: один — в Москве, другой — в Париже] // *La Comœdia.* 1927. 3 avril.
- 40 Материалы о Первом учредительном конгрессе Всемирного Театрального общества. Машинопись. — РГАЛИ. Ф. 963. Оп.1. Ед. хр. 1186. Л. 23.
- 41 Там же.
- 42 *Иконников С.Ф.* О меняющихся декорациях. Доклад на Первом учредительном конгрессе Всемирного Театрального общества. Машинопись. — РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 1186. Л. 27.
- 43 Жизнь искусства. 1927. № 49. С. 15. Цит. по: История советского драматического театра: В 6 т. Т. 6. М., 1971. С. 686.
- 44 Письмо А. Барбюса А.В. Луначарскому от 25 ноября 1927 г. Маш. копия. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 3412. Л. 1.
- 45 *Видадь А.* Анри Барбюс — солдат мира. М., 1962. С. 150.
- 46 *Мейерхольд Вс.Э.* Переписка... С. 270–271.
- 47 Подробнее о попытке поставить пьесу см.: *Февральский А.В.* Пьеса Барбюса // Литературная газета. 1935. № 49 (540). 4 сентября. С. 4.
- 48 *Grandjouan [J.F.]* La Russie vivante. P., 1927.
- 49 Ibid. P. 86.
- 50 *Autant E., Lara L.* L'art dramatique russe en 1928. P., 1928. P. 30. Экземпляр этой книги из библиотеки Н.Д. Волкова хранится в Центральной библиотеке по искусству (Москва).
- 51 О влиянии творчества Мейерхольда на практику Ар э аксьон см.: *Corvin, Michel.* Le Théâtre de recherche entre les deux guerres. Le laboratoire Art et Action. P.: L'Age d'Homme, 1976. P. 166–174.
- 52 *La vie admirable du théâtre en U.R.S.S. vue par deux artistes* [Замечательная жизнь советского театра, увиденная двумя артистами] // *Humanité.* 1927. 16 décembre. К сожалению, в статье была допущена ошибка: фотография сцены из спектакля «Принцесса Турандот» была подписана как спектакль Камерного театра.
- 53 *Autant-Lara [Eduard].* Meyerhold et le Revisor // *Illustration théâtrale internationale.* 1928. Janvier.
- 54 *Autant E., Lara L.* L'art dramatique russe en 1928. P., 1928.
- 55 Письмо г-на *Агетмана м-м* Л. Отан-Лара от 10 января 1928 г. Маш. копия. — РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 2. Ед. хр. 3. Л. 19.
- 56 *Муссиак Л.* Избранное. М., 1981. С. 242.
- 57 Письмо *Вс.Э. Мейерхольда* Л. Жуве от 14 февраля 1928 г. Маш. подписанный текст. — Отдел зрелищных искусств Национальной библиотеки Франции. Париж. Ф.Л. Жуве. Bte LJ Mn / 143. Relations avec étrangers. Meyerhold. P. 3. В русском переводе впервые опубли.: *Милиц Н.В.* Театральные коллекции Франции. М., 1989. С. 434.
- 58 Письмо *Л. Жуве* Вс.Э. Мейерхольду от 25 февраля 1928 г. Маш. копия. — Отдел зрелищных искусств Национальной библиотеки Франции. Париж. Ф. Л. Жуве. Bte LJ Mn / 143. Relations avec étrangers. Meyerhold. P. 6.

- 59 Письмо Л. Жуве Вс. Э. Мейерхольду от 19 апреля 1928 г. Маш. копия. — Отдел зрелищных искусств Национальной библиотеки Франции. Париж. Ф. Л. Жуве. Bte LJ Mn / 143. Relations avec étrangers. Meyerhold. P. 8.
- 60 2 апреля он, в частности, делает доклад во МХАТе II-м.
- 61 Среди просмотренных Ф. Жемье спектаклей: «Власть» А.Г. Глебова в Театре Пролеткульта, «Любовь Яровая» К.А. Тренева в Малом театре, «Черный яр» А.Н. Афиногенова в Государственном Педагогическом театре и др.
- 62 Ф. Жемье о постановке Вс.Э. Мейерхольда «Горе уму» // Рабис. 1928. №17. С.17.
- 63 Жемье Ф. Театры Москвы // Современный театр. 1928. №18. С.358.
- 64 Телеграмма Ф. Жемье Вс.Э. Мейерхольду. [Апрель 1928 г.] — РГАЛИ. Ф.998. Оп.1. Ед. хр. 1559. Л. 17.
- 65 Письмо Вс.Э. Мейерхольда А.В. Рыкову от 10 июля 1928 г. Машинопись. — РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 937. Л. 44.
- 66 *Priacel S. Meyerhold à Paris // Monde. 1928. 7 juillet. P. 10. В рус. перев. опубл.: Из переписки Вс.Э. Мейерхольда (1926–1933)... С. 170–172.*
- 67 Там же. С. 171.
- 68 Там же.
- 69 Там же. С. 172.
- 70 Из истории одной дружбы... С. 236.
- 71 Письмо П. Сироты Вс.Э. Мейерхольду от 18 августа 1928 г. Маш. подписанный текст. — РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 2. Ед. хр. 7. Л. 1.
- 72 См.: Из переписки Вс.Э. Мейерхольда (1926–1933)... С. 140–145.
- 73 Текст написан латиницей. *Гольдберг Борис Исаакович (1891–?)* — администратор гастрольной поездки ГосТИМа по Западной Европе, зав. административно-финансовой частью театра.
- 74 Телеграмма Вс.Э. Мейерхольда А.И. Свицерскому от 22 августа 1928 г. Копия рукой З.Н. Райх. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 965. Л. 1.
- 75 Телеграмма Вс.Э. Мейерхольда А.И. Свицерскому от [24 августа] 1928 г. Копия рукой З.Н. Райх. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 965. Л. 2–5.
- 76 Приведенная ниже телеграмма в оригинале не содержит графических знаков препинания. В силу большого объема текста и затруднительного его чтения телеграмма публикуется в соответствии с современными правилами пунктуации.
- 77 Union française de la Société Universelle du Théâtre (франц.) — Французская секция Всемирного Театрального общества.
- 78 Далее следует текст, написанный латиницей.
- 79 Конец фрагмента текста, написанного латиницей.
- 80 Речь идет о рукописи И.А. Аксенова «Пять лет Театра имени Вс. Мейерхольда», написанной в 1926 г., но так и не опубликованной при жизни Мейерхольда (см. публ. брошюры со вступ. ст. и коммент. О. Фельдмана и Н. Панфиловой: Театр. 1994. № 1. С. 103–171).
- 81 Черновик, написан рукой З.Н. Райх. В этом наиболее резком варианте текст Мейерхольдом не был отправлен. Позднее в переписке со Свицерским Мейерхольд использовал эту заготовку, значительно ее сократив и смягчив формулировки (см.: *Фельдман О.* «Не раз-

- решенная нашей цензурой брошюра...» // Театр. 1994. № 1. С. 103). В статье О. Фельдмана телеграмма датирована 2 октября 1928 г. и приводится публикатором по другой ед. хр.: РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 148. Л. 50.
- 82 Цит. по кн.: *Колязин В.* Таиров, Мейерхольд и Германия. Пискатор, Брехт и Россия. М., 1998. С. 114.
- 83 Одна из подобных стенограмм о 17 сентября 1928 г. опубл.: *Колязин В.* Указ. соч. С. 112–113.
- 84 *Мейерхольд Вс.Э.* Переписка... С. 285.
- 85 Телеграмма *А.Е. Нестерова, Б.И. Гольдберга* Вс.Э. Мейерхольду от 22 сентября 1928 г. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2386. Л. 2.
- 86 Телеграмма *О.П. Сосиной* Вс.Э. Мейерхольду от 26 сентября 1928 г. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2386. Л. 1.
- 87 Письмо *Вс.Э. Мейерхольда* в Наркомпрос. Черновик. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 999. Л. 9.
- 88 Вечерняя Москва. 1928. № 225. 27 сентября. С. 3.
- 89 Письмо *С. Приаселя* Вс.Э. Мейерхольду от 25 сент. 1928 г. Маш. подписанный текст. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2264. Л. 9. Опубл.: Из переписки Вс.Э. Мейерхольда (1926–1933)... С. 172–173.
- 90 Письмо *Ф. Жемье* Вс.Э. Мейерхольду от 3 октября 1928 г. Маш. подписанный текст. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1559. Л. 13. Опубл.: Из переписки Вс.Э. Мейерхольда (1926–1933)... С. 146–147.
- 91 С третьим членом Картеля — Шарлем Дюлленом — Мейерхольд к этому времени не был знаком, они познакомились только во время гастролей ГосТИМа, хотя Мейерхольд бывал в предыдущую поездку на спектаклях театра Ателье, но встреча двух режиссеров тогда не состоялась. (См. письмо Жака Приеля, секретаря Дюллена, Вс.Э. Мейерхольду от 7 декабря 1928 г. Маш. подписанный текст. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2265. Л. 1.) Четвертый член Картеля — Жорж (Георгий Иванович) Питоев, тифлисский армянин из богатой торгово-промышленной семьи, имевшей прямое отношение к театру. С семьей Питоевых (и, в первую очередь, с М.И. Питоевой) Мейерхольд был связан еще по Тифлису в 1904 г. (см.: *Мейерхольд Вс.Э.* Наследие. Т. 2. М., 2006. С. 367, 368, 474; *Мейерхольд Вс.Э.* Переписка... С. 61). Работая в Петербурге в Передвижном театре П. Гайдебурова и Н. Скарской, Питоев в 1910-е годы видел спектакли Мейерхольда и, хотя не все принимал в них, признавался позднее, что испытал некоторое влияние Мейерхольда на свое творчество. По не очень понятным причинам Питоев дистанцировался от Мейерхольда в Париже, и его имя почти не фигурирует в документах, связанных с поддержкой Мейерхольда и организацией гастролей ГосТИМа. Но и Мейерхольд нигде не упоминает Питоева и, похоже, не испытывает интереса к театру соотечественника. Неизвестно даже, были ли они лично знакомы.
- 92 Письмо *Вс.Э. Мейерхольда* А.Е. Нестерову, А.В. Февральскому от 8 октября 1928 г. Маш. копия. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 948. Л. 1.
- 93 Образцы писем (для Вс.Э. Мейерхольда) префекту города Ниццы и шефу службы работы с иностранцами. Октябрь 1928 г. Машинопись с карандаш. правкой. — Отдел зрелищных искусств Национальной библиотеки Франции. Париж. Ф. Л. Жуве. Bte LJ Mn / 143. Relations avec étrangers. Meyerhold. P. 17, 18. См. также: черновик письма Вс.Э. Мейер-

- хольда в парижскую префектуру с просьбой разрешить поездку в Мулен (на франц. яз.) [Вторая половина октября 1928 г.] — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1000. Л. 1.
- 94 Письмо А. Макерон А. Жуве от 2 ноября 1928 г. Маш. подписанный текст. — Отдел зрелищных искусств Национальной библиотеки Франции. Париж. Ф. Л. Жуве. Bte LJ Mn / 143. Relations avec étrangers. Meyerhold. P. 20.
- 95 Письмо Ф. Жемье министру внутренних дел Франции г-ну Ренару от 2 ноября 1928 г. Маш. копия. — Отдел зрелищных искусств Национальной библиотеки Франции. Париж. Ф. Л. Жуве. Bte LJ Mn / 143. Relations avec étrangers. Meyerhold. P. 21.
- 96 Corvin M. Le théâtre de recherche entre les deux guerres... P. 460.
- 97 Письмо Э. Отана, А. Лара Вс.Э. Мейерхольду от 14 ноября 1928 г. Автограф. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2147. Л. 3. Опул.: Из переписки Вс.Э. Мейерхольда (1926–1933)... С. 161–162.
- 98 Письмо Вс.Э. Мейерхольда Э. Отану от 18 ноября 1928 г. Автограф. — Отдел зрелищных искусств Национальной библиотеки Франции. Париж. Art et Action / Correspondance / Meyerhold Vsevolode et Zinaïde.
- 99 «Завтра я завтракаю с ним [Прокофьевым. — О. К.] и Мейерхольдом, который страшно за мной ухаживает» (Лифарь С. Дягилев и с Дягилевым. М., 1994. С. 411–412).
- 100 Так в тексте.
- 101 Там же. С. 412.
- Другой участник и организатор этой встречи, С. Прокофьев записал в дневнике: «Завтрак с Мейерхольдом, Дягилевым и Кохно. <...> Мейерхольд и Дягилев весь завтрак проговорили про возможность совместной работы и про способы привезти театр Мейерхольда в Париж. Возможно, что весной их спектакли состоятся в чехарду, то есть сегодня Дягилев, завтра Мейерхольд, послезавтра Дягилев и т.д., на совместной афише» (Прокофьев С. Указ. соч. С. 650).
- 102 Лежава Андрей Матвеевич (1870–1937) — в 1924–1930 гг. заместитель председателя СНК РСФСР, одновременно председатель Госплана СССР. В 1927–1930 гг. член ЦКК ВКП(б). Репрессирован в 1937 г.
- 103 Письмо Вс.Э. Мейерхольда А. Жуве от 26 ноября 1926 г. Маш. подписанный текст. — Отдел зрелищных искусств Национальной библиотеки Франции. Париж. Ф. Л. Жуве. Bte LJ Mn / 143. Relations avec étrangers. Meyerhold. P. 24–25.
- Письмо Вс.Э. Мейерхольда Г. Бати такого же содержания и от того же числа см.: Отдел зрелищных искусств Национальной библиотеки Франции. Париж. Ф. Г. Бати. Correspondance. Meyerhold Vs.
- 104 Речь идет о спектакле Г. Бати, поставленного в 1928 г. в «Студии Елисейских Полей». Роль принца датского Гамлета в нем сыграла Маргерит Жамуа. В другом интервью Мейерхольд давал такую оценку спектаклю: «Бати в «Comédie des Champs Elysées» поставил «Гамлета» в конструктивных декорациях. Пьеса провалилась из-за неумения использовать конструктив. Провалу способствовал, до известной степени, внутренний разрыв между содержанием трагедии и конструктивным оформлением» (Вс. Мейерхольд в Москве // Современный театр. 1928. № 50. 11 декабря. С. 800).
- 105 Имеется в виду Ш. Дюллен. Общий «уклон» театра Ателье Мейерхольда определил как «символический, я бы сказал даже — мистический. В этом театре сильнее всего чувствуется влияние и веяние старой немецкой школы» (Там же).

- 106 Высоко оценивая пьесу Ж. Жироду, о ее постановке в театре Жуве Мейерхольд отозвался так: «В смысле постановки и общей трактовки — это время «Гедды Габлер» на нашей сцене» (Там же).
- 107 Возвращение Мейерхольда // Красная газета (веч. вып.). 1928. № 333. 3 декабря. С. 2.
- Верифицировать сведения об упоминающемся проекте Жана Жироду с публикацией писем В.И. Ленина Чарли Чаплину пока не удалось. Ю. Цивьян предложил несколько вариантов объяснения, откуда могла возникнуть эта «утка», но все они остаются не более чем гипотезами: «Не исключено, что драматург Жан Жироду решил разыграть русского режиссера, а заодно и всю французскую прессу. Или выяснится, что Чаплин, известный шутник и коллекционер именитых почитателей, всучил французу Жироду пачку русских писем, например, от того же Кулешова, выдав их за ленинские. Может быть, переврал переводчик. Или окажется, что письма существуют, но от другого Ленина, например, от Ленина М.Ф.» (Цивьян Ю. О Чаплине в русском авангарде и о законах случайного в искусстве // Новое литературное обозрение. 2006. № 81. С. 133).
- 108 *Мейерхольд Вс.Э.* Реконструкция театра. Л.; М.: Театропечать, 1930.
- 109 Отчет Вс.Э. Мейерхольда в Комиссию по научным заграничным командировкам при Наркомпросе РСФСР о его поездке за границу в 1928 г. 28 февраля 1930 г. Маш. подписанный текст. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2823. Л. 1–5.
- 110 В театральном списке Мейерхольда — Национальный театр Одеон (директор — Фирмен Жемье), Комедия Елисейских Полей (директор — Луи Жуве), Ателье (директор — Шарль Дюллен), театр Гастона Бати, Театр де ла Маделен, Театр дю Гранд Гиньоль, лаборатория Ар э аксьон (руководители — Эдуард Отан и Луиз Лара), театр Мулен и др.
- 111 Отчет Вс.Э. Мейерхольда в комиссию... — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2823. Л. 3 об.
- В парижский приезд 1928 г. Мейерхольд жил в рабочем районе рядом с Плас д'Итали. Описанием квартиры, в которой поселился режиссер, начал свое интервью С. Приасель в газете «Монд»: «Закрытое пианино у гладкоокрашенной (цвета морской волны) стены. В маленьких китайских вазах вечно свежие искусственные розы коварно соперничают с увядшей лилией. На диване гора плюшевых подушек. Низкое окно. Старомодная обстановка неожиданно дурного вкуса в рабочем доме позади Плас д'Итали, где я долго беседовал с Мейерхольдом» (*Priacel S. Meyerhold à Paris // Monde. 1928. 7 juillet. Цит. по: Из переписки Вс.Э. Мейерхольда (1926–1933)... С. 170.*)
- 112 *Мейерхольд Вс.Э.* Реконструкция театра // *Мейерхольд Вс.Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 2. 1917–1939. М., 1968. С. 200.
- 113 Там же. С. 203.
- 114 Письмо А. Перно Вс.Э. Мейерхольду от 21 июля 1928 г. Маш. подписанный текст. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2176. Л. 1. Оpubл.: Из переписки Вс.Э. Мейерхольда (1926–1933)... С. 165–167.
- Копо (Сореаи) Жак* (1879–1949) — педагог, режиссер, театральный философ, создатель театра Вьё-Коломбе, одним из первых во Франции открыл Мейерхольда как театрального мыслителя.
- 115 Письмо А. Макерон Л. Жуве от 7 декабря 1928 г. Маш. подписанный текст. — Отдел зрелищных искусств Национальной библиотеки Франции. Париж. Ф. Л. Жуве. Bte LJ Mn / 143. Relations avec étrangers. Meyerhold. P. 26.

- 116 Эти переводы не сохранились в фонде Л. Жуве, по-видимому, потому, что А. Макерон просила их по прочтении вернуть в архив Всемирного Театрального общества. Неизвестно, о какой биографии Мейерхольда идет речь.
- 117 Письмо Л. Жуве А. Макерон от 25 февраля 1929 г. Маш. подписанный текст. — Отдел зрелищных искусств Национальной библиотеки Франции. Париж. Ф.Л. Жуве. Bte LJ Mn / 143. Relations avec étrangers. Meyerhold. P. 31.
- 118 «Théâtres d'art» (буквально: «художественные театры») — некоммерческие режиссерские театры, занимающиеся художественными поисками, проблемами театральной формы, ориентированные не столько на запросы публики, сколько на внутренние потребности сценического искусства. В русском театроведении нет аналогичного термина.
- 119 Письмо Л. Жуве Вс.Э. Мейерхольду от 31 мая 1929 г. Маш. подписанный текст. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1565. Л. 2. Оpubл.: Из переписки Вс.Э. Мейерхольда (1926–1933)... С. 152–153.
- 120 Письмо Ж. Тери Вс.Э. Мейерхольду от 12 июня 1929 г. Маш. подписанный текст. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2436. Л. 1. Оpubл.: Из переписки Вс.Э. Мейерхольда (1926–1933)... С. 153–155.
- 121 В июле 1930 г., после гастролей ГосТИМа Мейерхольд даст журналу «Браво» короткий ответ на вопрос, каким он представляет себе «театр будущего». (*Avez-vous quelque chose à nous dire?.. // Bravo. 1930. Juillet. P. 18.*)
- 122 «Прошу Вас прочитать эту статью, так как я ее написал от всего сердца, с предельной убежденностью», — писал Л. Жуве Вс.Э. Мейерхольду. Письмо Л. Жуве Вс.Э. Мейерхольду от 6 декабря 1929 г. Автограф. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1565. Л. 3. Оpubл.: Из переписки Вс.Э. Мейерхольда (1926–1933)... С. 155.
- 123 Цит. по: *Abensour G. Opus. cit. P. 222.*
- 124 *Есенина Т.С.* О Вс.Э. Мейерхольде и З.Н. Райх // Театр. 1993. № 3. С. 126.
- 125 См.: Проект договора ГосТИМа с ЦК Межрабпома. 21 января 1930 г. Маш. копия. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2822. Л. 1.
- 126 РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 937. Л. 50.
- 127 Докладная записка Вс.Э. Мейерхольда в Коллегию Наркомпроса РСФСР об итогах гастролей ГосТИМа в Германии и Франции, о необходимости гастролей театра в Америке и о положении театра. Автограф. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2826. Л. 6а–7.
- 128 *Лалуа (Laloy) Луи* (1874–1944) — французский писатель, музыкальный критик, генеральный секретарь Оперы, «неизменный друг Русского балета» (С. Лифарь).
- 129 Théâtre Dullin (франц.) — Театр Шарля Дюллена. Théâtre au Champs Elysées — Театр Елисейских Полей. Théâtre Pigalle — Театр Пигаль.
- 130 26 января 1930 г. в Париже советскими спецслужбами был похищен лидер белой военной эмиграции, руководитель РОВС, генерал А.П. Кутепов.
- 131 Ende gut, alles gut (*нем.*) — Все хорошо, что хорошо кончается.
- 132 Письмо П. Буайе Вс.Э. Мейерхольду от 10 апреля 1930 г. Автограф. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1230. Л. 15–15об. Оpubл.: Из переписки Вс.Э. Мейерхольда (1926–1933)... С. 132–133.
- 133 Письмо Вс.Э. Мейерхольда и З.Н. Райх Л. Жуве от 15 апреля 1930 г. Маш. подписанный текст. — Отдел зрелищных искусств Национальной библиотеки Франции. Париж. Ф. Л. Жуве. Bte LJ Mn / 143. Relations avec étrangers. Meyerhold. P. 54.

- 134 Письмо А. Гильбо Л. Жуве от 21 апреля 1930 г. Маш. подписанный текст. — Отдел зрелищных искусств Национальной библиотеки Франции. Париж. Ф. Л. Жуве. Bte LJ Mn / 143. Relations avec étrangers. Meyerhold. P. 55.
- 135 Письмо Л. Жуве А. Гильбо от 25 апреля 1930 г. Маш. копия. — Отдел зрелищных искусств Национальной библиотеки Франции. Париж. Ф. Л. Жуве. Bte LJ Mn / 143. Relations avec étrangers. Meyerhold. P. 56.
- 136 Письмо Л. Жуве Вс.Э. Мейерхольду от 22 апреля 1930 г. Машинопись с рукописной вставкой. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1554. Л. 4. Оpubл.: Из переписки Вс.Э. Мейерхольда (1926–1933)... С. 155–156.
- 137 Письмо Ф. Жемье Вс.Э. Мейерхольду от 23 апреля 1930 г. Маш. подписанный текст. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1559. Л. 14. Оpubл.: Из переписки Вс.Э. Мейерхольда (1926–1933)... С. 148.
- 138 *Мейерхольд Вс.* Переписка... С. 306.
- 139 Докладная записка Вс.Э. Мейерхольда Главискусству о гастрольях театра за границей. 2 августа 1930 г. Чернов. автограф и машинопись. — РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 111. Л.38.
- 140 Дата установлена косвенно. На 15 мая у Мейерхольда была назначена встреча с Ф. Жемье по поводу виз (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2822. Л. 9).
- 141 *Мейерхольд Вс.* Переписка... С. 307.
- 142 Из переписки Вс.Э. Мейерхольда (1926–1933)... С. 171.
- 143 Письмо Л. Жуве Ф. Кроммелинку от 19 мая 1930 г. Маш. копия. — Отдел зрелищных искусств Национальной библиотеки Франции. Париж. Ф. Л. Жуве. Bte LJ Mn / 143. Relations avec étrangers. Meyerhold. P. 59. В 1925 г. Мейерхольд получил от Кроммелинка письмо с рукописью «Златопуза», но личного знакомства не было (см.: *Мейерхольд Вс.* Переписка... С. 246). Встреча Мейерхольда и Кроммелинка в 1930 г. состоялась, о чем свидетельствует фотография драматурга с его автографом, подаренная Мейерхольду и Райх сразу после окончания парижских гастролей театра: «Великолепному мастеру Мейерхольду и изумительной Зинаиде Райх свидетельство моего пламенного восхищения и признательности. Ф. Кроммелинк. Париж. 27 июня 1930 г.» (*Мейерхольд Вс.* Переписка... Илл. 67).
- 144 Цит. по: *Пикон-Валлен Б.* Мейерхольд глазами Жуве... С. 128.
- 145 Смета гастролей ГосТИМа во Франции. Маш. копия. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп.1. Ед. хр. 2822. Л. 7.
- 146 *Прокофьев С.* Указ. соч. С. 773–774.
- 147 Письмо Г. Бати Вс.Э. Мейерхольду от 5 июня 1930 г. Маш. подписанный текст. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1144. Л. 1. Оpubл.: Из переписки Вс.Э. Мейерхольда (1926–1933)... С. 119–121.
- 148 Письмо Г. Бати Вс.Э. Мейерхольду от 6 июня 1930 г. Маш. подписанный текст. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1144. Л. 2. Оpubл.: Из переписки Вс.Э. Мейерхольда (1926–1933)... С. 121–122.
- 149 Один из свидетелей парижских гастролей Мейерхольда, Илья Эренбург, пишет о тесной, неудобной сцене этого театра, об отсутствии фойе, из-за чего в антракте зрители вынуждены были выходить на улицу (*Эренбург И.Г.* Люди, годы, жизнь. Кн. первая и вторая. М., 1961. С. 541). Е.Л. Финкельштейн в своей книге о Картеле дает совершенно

иное описание этого театрального помещения: по ее словам, театр Монпарнас был расположен «в оживленном, живописном квартале, не слишком близком к центру, но издавна завоевавшем славу артистического и театрального сердца Парижа». Это было старинное, построенное еще в восемнадцатом веке здание. И главное, что привлекало Бати в нем, — «большая удобная сцена, просторный зрительный зал, расположенный тут же двор с мастерскими и помещениями для декораций...» (*Финкельштейн Е.А.* Картель четырех. Французская театральная режиссура между двумя войнами. Л., 1974. С. 251).

150 «Ревизор» шел 16, 17, 18, 19, 23, 24 июня; «Лес» — 20, 21, 22 (утром и вечером) июня. «Ревизор» шел в те дни, которые были оставлены для «Рогоносца». Репетиции начались с 12 июня (Гастрольный репертуар ГосТИМа. Июль. 1930. Автограф. — РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 941. Л. 42).

151 Гастрольный репертуар ГосТИМа. Машинопись. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2822. Л. 4.

152 Юрий Анненков не очень надежный свидетель. Так, американского мецената Сиднея Руперта Росса он называет в своих мемуарах Сиднеем Рэем (*Анненков Ю.* Дневник моих встреч. Цикл трагедий. Том второй. М., 1991. С. 78). Но перепутать фамилию и описать то, чего в действительности не было, — это разные вещи.

153 Вот как вспоминает Ю. Анненков: «...он [Мейерхольд] пришел ко мне и, сказав, что механики его московского театра не говорят, к сожалению, по-французски, попросил меня войти в сценические заботы. Я с удовольствием согласился.

Мы стали встречаться почти ежедневно, так как все подготовительные, репетиционные дни мне приходилось проводить на сцене театра, чтобы облегчить совместную работу московских и парижских техников по установке декораций, аксессуаров, освещения и т.п.

Мейерхольд привез *три постановки* (курсив здесь и далее мой. — О.К.): «Лес» Островского и «*Великодушного рогоносца*» *Кроммелинка*, которые я уже видел в Москве, а также — «Ревизор» Гоголя...» (Там же. С. 73). И далее: «Моя работа оказалась довольно сложной. Если в *пьесе Кроммелинка* были уничтожены все декорации (кроме примитивной конструкции), все аксессуары, рампа, софиты и даже костюмы и грим актеров, то декорации «Леса» были довольно кропотливыми...» (Там же. С. 78–80). И наконец совсем уж неправдоподобный пассаж: «Следующие постановки Мейерхольда, показанные в Париже, «Лес» и «*Великодушный рогоносец*», были встречены восторженно» (Там же. С. 83). Последнее высказывание можно объяснить тем, что Анненков, по-видимому, был только на «Ревизоре», которого он не видел в Москве, и только на генеральной репетиции. На спектакли, виденные им в Москве, он решил не ходить. И положился, вспоминая в мемуарах, на предполагавшуюся гастрольную афишу, а не на реальное состояние дел. Но это значит, что 16 июня, в день генеральной репетиции «Ревизора», еще ничего не было известно об отмене «Рогоносца»

154 Письмо *Г. Бати* Вс.Э. Мейерхольду от 21 июня 1930 г. Маш. подписанный текст. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1144. Л. 4. Оpubл.: Из переписки Вс.Э. Мейерхольда (1926–1933)... С. 122–125.

155 Так, в «Ля Комедиа» еще 23 июня было дано объявление, что сегодня в театре Мейерхольда идет «Ревизор», а завтра — «Великодушный рогоносец» (*Au théâtre Meyerhold // La Comœdia.* 1930. 23 juin).

- 156 Письмо *Вс.Э. Мейерхольда* В.М. Молотову от 30 августа 1930 г. Черновик. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 942. В Докладной записке в Коллегию Наркомпроса РСФСР 18 августа 1930 г. Мейерхольд представляет эту ситуацию несколько иначе: «...я в свое время сигнализировал в Главискусство, требуя настойчивого нажима на Игоря Ильинского в отношении необходимости приезда в Париж (Главискусство в этом деле не проявило ни малейшей энергии, и „отписалось“» (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2826. Л. 3).
- 157 *Ильинский И.В.* Указ. соч. С. 301–302.
- 158 Перевод на французский был сделан Ю. Анненковым и Жоржем Невё. Фрагмент этого текста, видимо, с обратным переводом (судя по множеству галлицизмов и лексических неточностей) приведен в мемуарах Ю. Анненкова (*Анненков Ю.* Указ. соч. С. 80).
- 159 Программа «Ревизора» на французском языке содержала не только названия картин, но и краткое описание каждой из них. Опубл.: *Abensour J.* Art et politique... P. 243–245.

В московском варианте было пятнадцать эпизодов. Таким образом, гастрольный спектакль был сокращен на треть. По требованию Межрабпома, устраивавшего гастроль, ГосТИМ обязывался сократить пьесы с таким расчетом, чтобы они шли не более 2, 5 или 2, 75 часа. Мейерхольд убрал из «Ревизора» прежде всего сугубо российские аллюзии, непонятные вне русского контекста.

Эпизод 1. Un événement inattendu («Непредвиденное дело»). Объединял первый («Письмо Чмыхова») и второй («Непредвиденное дело») эпизоды московского варианта.

Эпизод 2. Il vient de Penza. Буквально: «Он приехал из Пензы». Аналогичен четвертому эпизоду московского варианта «После Пензы».

Эпизод 3. Mon cœur est tout rempli d'un tendre amour («Мое сердце наполнено нежной любовью»). Видимо, контаминировал два эпизода московского варианта: «Единорог» (эпизод 3) и «Преисполнена нежнейшей любовью» (эпизод 5).

Эпизод 4. Le cortège de fête («Праздничный кортеж»). Аналогичен шестому эпизоду московского варианта «Шествие».

Эпизод 5. Bacchanale («Вакханалия»). Объединял седьмой («За бутылкой толсто-брюшки») и восьмой («Слон повален с ног») эпизоды московского варианта.

Эпизод 6. La corruption («Коррупция»). Аналогичен девятому эпизоду московского варианта «Взятки».

Эпизод 7. Embrasse-moi («Обними меня»). Аналогичен десятому эпизоду московского варианта «Лобзай меня».

Далее были пропущены следующие три эпизода московского варианта: одиннадцатый — «Господин Финансов», двенадцатый — «Благословение», тринадцатый — «Мечта о Петербурге». Вследствие этого происходило ускорение финала.

Эпизод 8. La triomphale journée («День триумфа»). Аналогичен четырнадцатому эпизоду московского варианта «Торжество так торжество».

Эпизод 9. Une gaffe sans précédent. Аналогичен пятнадцатому эпизоду московского варианта «Беспримерная конфузия».

Эпизод 10. Scène muette («Немая сцена»).

В спектакле были заняты: П.И. Старковский (городничий), З.Н. Райх (Анна Андреевна), А.Я. Атьясова (Марья Антоновна), С.А. Мартинсон (Хлестаков), С.С. Фадеев

- (Осип), Ф.В. Блажевич (судья), З.П. Злобин (Земляника), М.Г. Мухин (почтмейстер), Н.К. Мологин (Добчинский), С.В. Козиков (Бобчинский) и др.
- 160 *Эренбург И.* Указ. соч. С. 542.
- 161 Там же. С. 542–543.
- 162 *Мологин Н.* Мейерхольдовцы на Монпарнасе. Письмо из Парижа // Литературная газета. 1930.. № 31 (68). 25 июля. С. 4.
- 163 *Stuart G.* Un soir chez Meyerhold // *Le soir.* 18 juin 1930.
- 164 *G.V.* Les violentes altercations troublent la première de la troupe Meyerhold // *La Comœdia.* 17 juin 1930.
- 165 Статьи с таким названием и почти идентичным текстом появились сразу в двух эмигрантских изданиях: Возрождение. Париж, 1930. № 1841. 17 июня. С.1; Руль. Берлин. 1930. № 2905. 19 июня. С.1.
- 166 *Stuart G.* Un soir chez Meyerhold // *Le soir.* 1930. 18 juin. См. также описание скандала в ст.: *Мологин Н.* Мейерхольдовцы на Монпарнасе...
- 167 Это был «блестательный и справедливый защитник» Люсьен Вожель. См.: Les incidents de la «première» du théâtre Meyerhold furent extrêmement violents. La soirée tumultueuse du théâtre Montparnasse // Paris Presse. 1930. 18 juin.
- 168 Из письма *З.Н. Райх Л.* Оборину от 18 июня 1930 г. Цит. по: Из истории одной дружбы... С. 243–244.
- 169 *Анненков Ю.* Указ. соч. С. 82.
- 170 Там же.
- 171 *Лоло [Мунштейн Л.Г.]*. Мейерхольдия // Возрождение. Париж, 1930. №1839. 15 июня. С. 3.
- 172 *Седых А.* Мейерхольд в Париже (от парижского корреспондента в Париже) // Сегодня. Рига, 1930. №171. 22 июня. С.12.
- 173 Из истории одной дружбы...С. 243–244.
- 174 Французская критика играла словами: Théâtre d’Etat по-французски может значить не только «государственный театр», то есть начало официального названия мейерхольдовского театра — ГосТИМа, но и «театр государства», театр, выражающий идеологию государства. См., например: *Prosper.* Théâtre d’Etat // *Echo de Paris.* 1930. 29 juin.
- 175 *Le fiasco du théâtre communiste à Berlin* // *Figaro.* 1930. 21 avril.
- 176 *Vierge P.* La troupe du théâtre communiste de Moscou va donner des représentations a Paris // *Le Quotidien.* 1930. 15 juin.
- 177 *Pioch G.* «Pompier» plutôt // *Le Soir.* 1930. 20 juin.
- 178 Политическая окраска статей о мейерхольдовском театре остается в эмигрантской печати. См. основные статьи о мейерхольдовских гастролях: *Энче [Чебышев Н.]* «Ревизор» у чекистов // Возрождение. Париж, 1930. №1842. 18 июня. С. 2; *Волконский С.* «Ревизор» Мейерхольда // Последние новости. Париж, 1930. №3375. 19 июня. С. 4; *Львов Л.* Мейерхольду // Россия и славянство. Париж, 1930. №82. 21 июня. С. 2; *Волконский С.* «Лес» // Последние новости. Париж, 1930. №3378. 22 июня. С. 4; *Чебышев Н.* Лесопорубка Мейерхольда. Вторая постановка // Возрождение. Париж, 1930. №1848. 24 июня. С.4; *Сазонова Ю.* Советская скука // Последние новости. Париж, 1930. № 3381. 25 июня. С. 2; *Рысс П.* У людоедов // Воз-

- рождение. Париж, 1930. №1850. 26 июня. С. 2; *Сазонова Ю.* Театр Мейерхольда // Числа. Париж, 1930. № 2–3. С. 229–233. Но обзор и анализ эмигрантской прессы о Мейерхольде (мотивы, цели, эмоциональное настроение бывших друзей/врагов, соратников/соперников режиссера) — это тема отдельной работы, которой не хотелось бы касаться вскользь.
- 179 Из истории одной дружбы... С. 243.
- 180 Письмо *Г. Бати* Вс.Э. Мейерхольду от 21 июня 1930 г. Маш. подписанный текст. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1144. Л. 4. Опубл.: Из переписки Вс.Э. Мейерхольда (1926–1933)... С. 124.
- Мейерхольд понял резонность отказа Бати и не держал обиды. В сентябре 1930 г., находясь еще в Париже, накануне своего отъезда Мейерхольд присылает Бати книгу Н.Д. Волкова «Мейерхольд» с благодарственной надписью: «Господину Гастону Бати. Спасибо от всего сердца за Ваше удивительное гостеприимство во время гастролей моего театра в Париже и примите мои пожелания процветания и успеха Театру Монпарнас — Бати. *В. Мейерхольд.* 18/ IX.1930». Книга хранится в парижской библиотеке Г. Бати (Institut d'Etudes théâtrales de l'Université de la Sorbonne-Nouvelle, Paris). Дарственная надпись цит. по: *Abensour J.* Art et Politique... P. 237.
- 181 В «Лесе» были заняты М.Г. Мухин, Н.И. Боголюбов (Несчастливцев), З.Н. Райх (Аксюша), К.П. Бузанов, Ф.В. Блажевич (Петр), Н.И. Твердынская (Гурмыжская), С.А. Мартинсон (Карп), А.А. Темерин (Буланов), К.А. Башкатов (Восмибратов), С.В. Козиков (Бодаев), Н.К. Мологин (отец Евгений), В.Ф. Ремизова (Улита) и др.
- На первом показе «Леса» среди зрителей были П. Вайян-Кутюрье, М. Шагал, М. Кислинг, «Кики де Монпарнас» (Алис Прин) и др.
- 182 *Stuart G.* La Forêt // Soir. 1930. 23 juin. Автор, в частности, пишет, что Мейерхольда можно лучше понять по этому второму спектаклю, так как в нем меньше «режиссерских хирургических вмешательств» в драматургический текст.
- 183 «...Провал „Грозы“ в Камерном театре сказался-таки на падении сборов на нашем „Лесе“ после великолепных сборов „Ревизора“». (Докладная записка Вс.Э. Мейерхольда Главному искусству о гастролях театра за границу. 2 августа 1930 г. Чернов. автограф и машинопись. — РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 111. Л. 41).
- 184 *Дюллен Ш.* Воспоминания и заметки актера. М., 1961. С. 70–73.
- 185 Письмо *Ф. Леже* Вс.Э. Мейерхольду от 19 июня 1930 г. Автограф. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1857. Л. 2.
- 186 *Муссиак А.* Избранное... С. 242.
- 187 Так, из рецензии в рецензию кочевали искажения фамилий актеров; З. Райх превратилась в одном случае в мадам Райку, в другом — в Зинаи де Райх.
- 188 *Picon-Vallin B.* Un siècle de théâtre: les tournées russes en France... P. 178.
- 189 *Nozière.* La Semaine Théâtrale. Au Théâtre Montparnasse: Représentation de la compagnie Meyerhold. Le rôle du metteur en scène // L'Avenir. 1930. 23 juin.
- 190 А. Седых в уже цитированной рецензии приводит пример «переноса» мейерхольдовской ситуации на французскую почву: «Один из французских критиков, шумно возмущавшийся Баиевым, в антракте полюбопытствовал все-таки узнать, в чем собственно дело?

— Представьте себе, что Жемье ставит „Федру“ или какое-нибудь другое классическое французское произведение при участии жонглеров, негров джаз-бандистов и

- барменов, изготовляющих по ходу пьесы замысловатые коктейли. Что бы вы делали? Француз ответил:
- Я завопил бы от возмущения» (*Седых А.* Указ. соч. С. 12).
- 191 *Lara L., Autant E.* L'Art dramatique russe en 1928... Р. 30.
- 192 *Priacel S.* Le respect aux classiques // *Monde.* 1930. 6 juillet.
- 193 Цит. по: *Жуве Л.* Защита Мейерхольда // Мейерхольдовский сборник. Вып. первый. Ч. II. М., 1992. С. 133.
- 194 *Jouvet L.* Défense de Meyerhold // *Paris Soir.* 1930. 12 juillet.
- 195 *Priacel S.* Meyerhold et théâtre contemporain russe à Paris // *L'art vivant.* 1930. №135. 15 août. Р. 607–608.
- 196 *Lugné-Poe A.* Meyerhold déchaîné // *Le Figaro.* 1930. 2 juillet.
- 197 *Brillant M.* Images de Paris. Deux théâtres soviétiques // *Vie intellectuelle.* 1930. Septembre. Р. 314–325.
- 198 *Мейерхольд Вс.Э.* Докладная записка в Коллегию Наркомпроса РСФСР. 18 августа 1930 г. Автограф. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2826. Л. 1.
- 199 *Ильинский И.В.* Указ. соч. С. 302.
- 200 Там же. С. 306.
- 201 *Мейерхольд Вс.Э.* Докладная записка в Коллегию Наркомпроса РСФСР... Л. 66/8.
- 202 Под возможные американские гастроли в Париже на складах парижской фирмы Ш. Вутерса было оставлено все гастрольное имущество театра.
- 203 Письмо *З.Н. Райх А.* Кулябко-Корецкой от 30 августа 1933 г. Автограф. — РГАЛИ. Ф. 2433. Оп. 1. Ед. хр. 7. Л. 15 об.
- 204 *Б. а.* Мейерхольд в Париже. Газетная вырезка. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 3386. Л. 28.
- 205 Об этом проекте см.: *Picon-Vallin B.* La Condition Humaine au théâtre // *Les Cahiers de la Comédie-Française, histoires récentes.* 1997. № 22. Hiver. Р. 5–15; *Пикон-Валлен, Беатрис.* Мейерхольд — Мальро — Эйзенштейн. Нереализованные проекты // *Театр.* 2000. № 4. С. 143–149.
- 206 Статьи и заметки зарубежной прессы о Вс.Э. Мейерхольде и с упоминанием о нем. Газетные вырезки. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 3386. Л. 29.
- 207 *Есенина Т.С.* О Вс.Э. Мейерхольде и З.Н. Райх // *Театр.* 1993. № 3. С. 150.
- 208 Там же.
- 209 Так в тексте.
- 210 Премьера спектакля «Мадам Бовари» состоялась в театре Г. Бати в октябре 1936 г.
- 211 Письмо *Н.Н. Евреинова* неустановл. лицу от 2 дек. 1936 г. Машинопись. Черновик. — Отдел зрелищных искусств Национальной библиотеки Франции. Париж. Ф. Н. Евреинова. 4 Col 22/21.
- 212 *Stuart G.* Fermeture du théâtre Meyerhold á Moscou [*Стюар Ж.* Закрытие театра Мейерхольда в Москве] // *Humanité.* 1938. 9 janvier; *Les Soviets liquident le Théâtre de Meyerhold* [Советы ликвидируют театр Мейерхольда] // *Figaro.* 1938. 21 janvier; *R.B.* La façon de Moscou. Comment le Théâtre Meyerhold á été liquidé [*Р.Б.* Московская манера. Как ликвидировали Театр Мейерхольда] // *Le Tour.* 1938. 21 janvier; *Liquidation du Théâtre Meyerhold* [Ликвидация Театра Мейерхольда] // *Heures de Paris.* 1938. 1 février.

- 213 Письмо С. Приаселя Вс.Э. Мейерхольду от 27 апреля 1939 г. Маш. подписанный текст. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2264. Л. 14. Машинопись. Оpubл.: Из переписки Вс.Э. Мейерхольда... С.174.

Французская пресса о Мейерхольде и ГостИМе

1

- 214 *Малларме (Mallarmé) Стефан* (1848–1898) — французский поэт-символист, теоретик искусства. На еженедельных «вторниках» в доме Малларме в 1880–1890-е гг. разрабатывались концепции театра будущего. Именно здесь произошло объединение деятелей театра, поэтов и художников, в 1890 г. создавших Театр д'Арт.
- 215 Л. Трейш имеет в виду то, что «Сида» в Комеди Франсез давали регулярно из года в год, менялся только актерский состав.
- 216 «*Бургграфы*» — историческая драма В. Гюго (его последнее драматическое произведение), премьеры которой состоялась в 1843 г. в Комеди Франсез. Гюго поставил задачу изобразить четыре поколения немецких бургграфов. Тяжеловесная драма успеха не имела, была снята после 30 представлений.
- 217 В парижском варианте третий эпизод — «Исполнена нежнейшей любовью».
- 218 *Уайтмен (Whitman) Пол* (1891–1967) — американский дирижер и композитор, руководил «Оркестром Пола Уайтмена»; получил известность в начале 1920-х гг. В 1923 и 1926 гг. гастролировал в Европе. Положил начало «симфоджазу», заказав Дж. Гершвину «Голубую рапсодию» (1924).
- 219 Первые гастроли Камерного театра в Париже состоялись в марте 1923 г. в Театре Елисейских Полей, то есть в том же году, что и первые гастроли П. Уайтмена. Во время гастролей МКТ парижане имели возможность увидеть «Федру» Ж. Расина, «Адриенну Лекуврер» Э. Скриба и Э. Легуве, «Саломею» О. Уайльда, «Принцессу Брамбиллу» Э.-Т.-А. Гофмана, «Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока.
- 220 В тексте статьи: (Zinai de Reich) Зинаи де Райх.
- 221 Четвертый эпизод парижского варианта «Ревизора» — «Шествие».
- 222 Восьмой эпизод парижского «Ревизора» — «Торжество как торжество».
- 223 «Великодушного рогоносца» Л. Трейш увидеть не смог, так как спектакль не был сыгран в Париже.

2

- 224 *Люнье-По (Lugné-Poe) Орельен-Франсуа-Мари* (1869–1940) — французский актер, режиссер, антрепренер, театральный деятель. Играл в Театре д'Ар у Поля Фора. Основал в 1893 г. (совместно с писателем и критиком Камилем Моклером и художником Эдуардом Вьюяром) символистский Театр Л'Эвр (L'Œuvre). Руководил Театром Л'Эвр до 1929 г.
- В фонде Мейерхольда (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 3563) сохранилось несколько автографов О. Люнье-По и его жены, актрисы С. Депре: 1) Сюзанн Депре в роли. (Почтовая открытка.) Автограф С. Депре: «Февраль 1915. Сюзанн Депре» (на франц. яз.). (С пометой: «Музей ГостИМа»); 2) Сюзанн Депре в жизни. (Почтовая открытка.) На обороте рукой З.Н.Райх: «Париж. 1926. 24/V. Театр Л'Эвр. Сюзанн Депре» (на франц. яз.); 3) Сюзанн Депре в жизни. (Почтовая открытка.) Автограф О. Люнье-По: «Еще раз желаем, мсье и дорогой собрат по профессии,

превосходного результата завтра вечером. С благодарностью. Сюзанн Депре. Люнье-По. Отель „Националь“. Москва. [1935?] (на франц. яз.) (С пометой: «Музей ГосТИМа».)

Мейерхольд и Райх посещали спектакли Театра Л'Эвр в Париже в 1926 г. Люнье-По принимал участие в судьбе Мейерхольда и его театра в 1928 г. Подпись Люнье-По фигурирует в телеграмме А.В. Луначарскому 2 октября 1928 г.

Люнье-По и Мейерхольда связывали многие параллели. Несомненно существовала (со стороны Люнье-По) мысль о соперничестве/состязании с Мейерхольдом. Возникал вопрос о приоритете режиссерских идей.

Из трех заявленных в парижской гастрольной афише ГосТИМа пьес две сыграли важную роль в судьбе самого Люнье-По и театра Л'Эвр — это «Ревизор» и «Великодушный рогоносец».

В 1898 г. Люнье-По (под сценическим псевдонимом Филиппон) сыграл роль Хлестакова в «Ревизоре» Театра Л'Эвр (в помещении Нового театра состоялось два спектакля, 8 и 9 января). Перевод пьесы Н.В. Гоголя — Проспера Мериме. Постановка — О. Люнье-По. Художник — Поль Серюзье.

«Ревизор» (*L'Inspecteur général*) в Театре Л'Эвр был решен как символистский спектакль. Люнье-По строил свою концепцию спектакля «на принципе противопоставления и взаимосвязи героев и „хорового начала“» (*Максимов В.* Французский символизм — вступление в двадцатый век // Французский символизм. Драматургия и театр. СПб., 2000. С. 37). В «Ревизоре» Люнье-По, до этого игравший трагические роли, впервые исполнил и с большим успехом роль комическую. Его Хлестаков, как отмечали рецензенты, имел «манеры маленького молодого человека — ветреного, высокомерного и, одновременно, бесхарактерного, флегматичного — совершенно забавные» (Там же). Люнье-По сыграл ничтожество, неожиданно получающее власть, ту самую «фитюльку», в которой русские критики-символисты (В. Брюсов, Д. Мережковский и др.) в это же самое время начнут видеть Черта, если не Антихриста. Французская критика писала и о том, что Хлестаков — Люнье-По действовал как персонаж, который может существовать «только благодаря реакции статистов, которые его окружают. Именно их порочное сознание и их беспокойство оживляют марионетку» (Там же). Люнье-По осовременивал русский классический текст задолго до Мейерхольда. На известной литографии Рене Жоржа Эрманна Поля изображена сцена приветствия чиновниками Хлестакова в спектакле «Ревизор», сыгранном 8 января 1898 г. Четыре чиновника — в шинелях, на головах — фуражки (у одного — треуголка); эти персонажи, одетые «а ля рюс», с бородами лопатой и пышными усами, явно из другой эпохи, чем Хлестаков: гладко выбритый господин в пальто, котелке и усиками (маленький буржуа времен не Гоголя, но самого Люнье-По). Смешение времен, национальных примет в костюмах и декорациях (что-то «русское», а что-то европейски-универсальное) превращало Гоголя в Театре Л'Эвр из русского автора XIX века, хоть и интересного, но непонятного французам, в писателя вневременного и общеевропейского.

Что касается «Великодушного рогоносца» Ф. Кроммелинка, то и это одна из самых известных постановок Люнье-По (1920), мировая премьера этой пьесы, да по сути дела и драматурга, так как именно этот спектакль, имевший оглушительный успех, сделал Кроммелинка известным драматургом.

Совершенно естественно, что Люнье-По ревниво следил за театральными опытами Мейерхольда.

- 225 Таинственное высказывание Люнье-По. Непонятно, что он имел в виду. Ошибка ли это фактическая, и автор статьи действительно предполагал, что Мейерхольд ставил балетные спектакли, или же он таким образом подчеркивал интерес режиссера к пластической стороне спектакля.
- 226 Хронологическая неточность. Имеется в виду парижское пребывание Мейерхольда летом — осенью 1928 г., то есть за два года до написания статьи.
- 227 В то время, когда пишется эта статья, Люнье-По работает над вторым томом своих воспоминаний «Акробатические фокусы». И вряд ли он мог забыть, что подобным образом — «дьявол театра» — он охарактеризовал в своих мемуарах Германа Банга (1857–1912), датского писателя, критика, режиссера, пропагандиста творчества Г. Ибсена: «Кем был Герман Банг?»

Представьте себе, Герман Банг был Дьяволом Театра. Лучше о нем и не скажешь. В нем горел необыкновенный огонь, и этот демон свалился к нам. <...> Профессор Макс Рейнхардт, который учился у Банга, был величественным и ошеломляющим. <...> Антуан — пошлым крикуном, Станиславский — медлительным, благоразумным, с видом художника и наставника, а вот в моей памяти Герман Банг затмевает их всех» (*Люнье-По О. Акробатические фокусы // Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века. Хрестоматия. СПб., 2004. С. 73.*) Таким образом, у Люнье-По возникало сопоставление: Герман Банг — Мейерхольд.

- 228 Персонаж из романа «Мадам Бовари» Г. Флобера: провинциальный аптекарь; символ филистерства; пошляк, уверенный в своей непогрешимости.
- 229 Словосочетания «режиссура пароксизма», «театр пароксизма», так и не ставшие общеупотребительными театральными терминами, использовались в 1920-е годы во французском театре в связи с творчеством некоторых драматургов и режиссеров (в частности, с Ф. Кроммелинком). См., например, название современного исследования: *Мулен Ж. Фернан Кроммелинк и «театр пароксизма». Брюссель, 1978 (Moulin, J. Fernand Crommelynck et le théâtre de paroxysme. Bruxelles. 1978).* Сложно понять, что имеет в виду в данном случае Люнье-По. Возможно, то, что «режиссура пароксизма» держит зрителя почти с самого начала представления до финала в состоянии крайнего напряжения («пароксизма»). Из контекста видно, что автор считает Мейерхольда одним из представителей «театра пароксизма».
- 230 «*Антония*» и «*Рыцарь из прошлого*» — две первых части трилогии «Легенды об Антонии» Эдуарда Дюжардена (1861–1949), французского писателя-символиста. Все три спектакля были поставлены Люнье-По до создания Театра Л'Эвр. «Антония» — 20 апреля 1891 г.; «Рыцарь из прошлого» — 17 июня 1892 г.; третья часть, не названная в статье Люнье-По, «Конец Антонии» — 14 июня 1893 г. Декорации ко всей трилогии были выполнены Морисом Дени (1870–1943) — французским художником, теоретиком искусства, в 1888 г. создавшим группу художников «наби» (от древнеевр. *nabi* — пророк). Именно с декораций к трилогии Дюжардена начинается отсчет своих поисков в области сценического оформления Люнье-По.

- 231 Первый символистский театр — Театр д'Ар был основан в Париже в 1890 г. поэтом Полем Фором (1872–1960). Просуществовал два сезона, до 1891 г. Это был театр поэтов и художников. Оформление спектаклей в Театре д'Ар создавали Эдуард Мане, Поль Гоген, Поль Серюзье, Морис Дени, Пьер Боннар, Одилон Редон, Эдуард Вюйяр.
- 232 Премьера «*Строителя Сольнеса*» Г. Ибсена состоялась в Театре Л'Эвр 3 апреля 1894 г. В роли Сольнеса был занят Люнье-По.
- 233 Б. Пикон-Валлен пишет, что «„трамплин“ в „Сольнесе« — это пратикабль, конструктивная часть декорации, представлявшая собой наклонную плоскость, Люнье-По сравнивал его с пратикаблем из „Ревизора“ Мейерхольда» (*Picon-Vallin B. Le Revizor; théâtre russe et français // Les Cahiers de la Comédie-Française. 1999. Automne. P. 68*).
- 234 Тулуз-Лотрек (*Toulouse-Lautrec*) Анри-Мари (1864–1901) — рисовальщик, литограф, плакатист, живописец. Боннар (*Bonnard*) Пьер (1867–1947) — художник, гравер, фотограф, входил в группу «наби». Вюйяр (*Vuillard*) Жан-Эдуард (1868–1940) — художник, участник группы «наби». Живописец, офортист, литограф, автор многих афиш Театра Л'Эвр. Был автором оформления первого спектакля Театра Л'Эвр «Росмерсхольм» по Г. Ибсену. Рансон (*Ranson*) Поль (1862–1909) — художник, книжный график. Входил в группу «наби». Оформлял спектакли в символистских театрах.
- 235 Фарс «*Король Убю*» А. Жарри был поставлен в четвертом сезоне 1896/97 Театра Л'Эвр. «Летоисчисление нового театрального века начинается с 10 декабря 1896 года; занавес открылся (или раздвинулся), король Убю, главный герой пьесы Альфреда Жарри, подошел к рампе и сказал: «Дерьмо!»» (*Козинцев Г.М. Пространство трагедии // Козинцев Г.М. Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. Л., 1984. С. 218*). В роли Папаши Убю был занят Фирмен Жемье. Декорации к спектаклю были выполнены Пьером Боннаром, Полем Серюзье, Полем Рансоном при участии Анри Тулуз-Лотрека. Занавес открывался, «предоставив взору публики следующую сцену: налево — большая кровать, задрапированная желтыми занавесками, из-под которых виден внушительных размеров ночной горшок; неподалеку виселица с раскачивающимся скелетом; напротив — пальма с обвивающим ее громадным удавом; в глубине — окно, на котором восседают несколько сов, а посреди сцены — камин с двустворчатой дверцей, через которую входят и выходят персонажи» (*Косиков Г. Несколько штрихов к портрету Альфреда Жарри // Жарри А. Убю-король и другие произведения. М., 2002. С. 482*).
- 236 Молотилы (числом три) — персонажи третьей части трилогии о Короле Убю «Убюгоносец».
- 237 Жарри (*Jarry*) Альфред-Анри (1874–1907) — французский писатель, драматург. В 1896 г. устраивается на службу в Театр Л'Эвр секретарем к Люнье-По, в год премьеры «Короля Убю» был также актером и сменным режиссером в театре.
- 238 Так в тексте. Речь идет о Вл.И. Немировиче-Данченко. Что имел в виду Люнье-По, остается неясным.
- 239 Речь идет об А.А. Стаховиче (1856–1919), члене дирекции Художественного театра с 1907 г., актере труппы с 1911 г., покончившем с собой в 1919 г.
- 240 Аппиа (*Appia*) Адольф (1862–1928) — швейцарский художник, музыкант, режиссер, теоретик театра. Театральная концепция А. Аппиа изложена в двух его основных трудах: «Постановка вагнеровской драмы» (1892) и «Произведение живого искусства» (1917–

1919). В своей театральной теории находился под сильным влиянием идеалистической философии А. Бергсона. Уделял много внимания проблеме света в театральном представлении. «Ритмические пространства» Аппиа, предвестники театрального конструктивизма, строились на контрасте света и тьмы, массы и бесплотности.

- 241 *Зальцман Александр* (1874–?) — русский художник. В 1910-е гг. сотрудничал в Хеллерау (под Дрезденом) в Институте ритма у Э. Жака-Далькроза, занимался постановкой света, изобрел оригинальное устройство для так называемой «световой залы». В 1914 г. вернулся в Москву, работал с А. Таировым. В 1920-х гг. Зальцман оказался во Франции, где Жак Эберто пригласил его в Театр Елисейских Полей.

Д. Мийо, побывавший в Хеллерау по совету П. Клоделя, писал: «Хеллерау — это простая деревня, знаменитая только своим экспериментальным театром и центром деятельности Жак-Далькроза. Театр построил Вольф Дорн — архитектор родом из Польши. Максимально стилизованная декорация состояла из широких кубов, покрытых голубой тканью. Из них можно было делать ступеньки, выстраивать площадки разной высоты, и это позволяло одновременно играть на разных уровнях сцены. Большие полотнища голубой ткани ниспадали с потолка, и с их помощью регулировали расположение на сцене деревьев, домов, стен... Освещение направлялось с площадок, находившихся в разных концах сцены, но таким образом, что, казалось, оно шло из-под ткани. Все стены в зале были построены в виде открытых или, по желанию, закрытых экранов, изменяющих акустику в зависимости от их положения. Зальцман — русский режиссер — регулировал все эти сложные комбинации света при помощи пульта управления...» (*Мийо Д.* Моя счастливая жизнь. М., 1999. С. 95).

Люнье-По имеет в виду, по-видимому, световое оформление показанной в полном варианте оперы «Орфей» К.В. Глюка в постановке А. Аппиа летом 1913 г. на Вторых ритмических играх в Хеллерау. Знаменитые лестницы в этом спектакле давали возможность персонажам проходить метафорический путь «от тьмы к свету». Метафора визуализировалась сложными переходами из глухой тьмы в ярко освещенное пространство (возможен был, разумеется, и обратный ход). «В финале оперы коридор из темно-синих занавес на вершине лестницы, ведущей в глубину сцены, внезапно раздвигался, открывая мощную световую щель, — „победно-торжествующие звуки оркестра поднимают чело просыпающегося к новой жизни Орфея, и, ритмически беря ступень за ступенью, с распростертыми руками выходит он из мрака земных скорбей к свету потусторонних обещаний“ (С. Волконский)» (*Панова Ж.* Предисловие // *Жак-Далькроз Э.* Ритм. М., 2002. С. 10). Воспоминания об опытах А. Зальцмана возникли, по-видимому, на сравнении с мейерхольдовским «Ревизором», в котором «...под негромкую музыку широко раскрываются массивные ворота, медлительно выкатывается на авансцену высокая площадка, внезапно освещается пронзительным светом; на площадке немного предметов, необходимая мебель...» (*Волькенштейн В.* «Ревизор» Мейерхольда // *Известия.* 1926. 22 декабря. Цит. по: Мейерхольд и художники. М., 1995. С. 259.)

4

- 242 *Жуве (Jouvet) Луи* (1887–1951) — французский актер и режиссер. Директор Комедии Елисейских Полей (1922–1934). Участник некоммерческого режиссерского театрального

объединения Картеля. Один из членов Почетного Комитета по организации гастролей ГосТИМа в 1930 г.

Автор статей о творчестве Мейерхольда: Мейерхольд и русская публика (Bravo. 1929. 6 décembre); Защита Мейерхольда (Paris Soir. 1930. 12 juillet).

Мейерхольд познакомился с Луи Жуве в первую постреволюционную поездку в Париж в 1926 г. До последнего парижского приезда Мейерхольда в Париж отношения между двумя режиссерами оставались самыми теплыми и дружескими. Т. Есенина вспоминает о последней личной встрече режиссеров 1936 г.: «Ходили в театр Жуве на „Скупого“, были за кулисами. Увидев Мейерхольда, Жуве обрадовался невероятно. Жуве был сильно похож на Мейерхольда и фотографически, и по своей манере» (Есенина Т.С. О Вс.Э. Мейерхольде и З.Н. Райх // Театр. 1993. № 3. С. 150).

Подробнее об отношении Луи Жуве к творчеству Мейерхольда см.: Picon-Vallin B. Meyerhold vu par Jouvet... P.92–102. А также: Пикон-Валлен Б. Мейерхольд глазами Жуве... С. 127–132.

Черновой неопубликованный вариант статьи «Защита Мейерхольда». Машинопись. — Отдел зрелищных искусств Национальной библиотеки Франции. Париж. Ф.Л. Жуве. Bte LJ Mn / 143. Relations avec étrangers. Meyerhold.

Статья Жуве возникла как реакция на рецензии различных авторов: в фонде Жуве сохранились статьи из газет и журналов о мейерхольдовских гастроях. Но поводом к ее написанию послужила, видимо, статья Л. Фарну-Рено «Господин Мейерхольд», напечатанная в той же «Пари Суар» несколькими днями раньше (см. данную публ.). Черновой вариант статьи существенно отличается от окончательного текста Жуве, напечатанного в «Пари Суар» 12 июля 1930 г. (русский перев. опубликованого в «Пари Суар» варианта статьи Л. Жуве «Защита Мейерхольда» см.: Мейерхольдовский сборник. М., 1992. Вып. 1. Ч. II. С. 133–134).

В фонде Л. Жуве сохранилась вырезка статьи Фарну-Рено с карандашными подчеркиваниями Жуве, по которым можно судить, что именно в статье Фарну-Рено возмутило режиссера и заставило его самого взяться за перо. (Подчеркнуты следующие фразы статьи Фарну-Рено: «Не стану отрицать, что принадлежу к тем театральным деятелям, которые до сих пор считают литературное произведение единственно значимым...»; «Нечитабельная пьеса — это скверная пьеса»; «...многие современные режиссеры коверкают пьесы ради собственной популярности. Без сомнения, к этой категории и следует отнести г-на Мейерхольда»; «Нас уверяют, что г-н Мейерхольд вовсе не устраняет автора, а, напротив, раскрывает его намерения, все то, что нравы того времени и цензура запрещали, к примеру, Гоголю»; личности, подобные «г-ну Мейерхольду, грозят катастрофой искусству театра» и др.).

243 Приасель (Priacel) Стефан (1904–1974) — французский журналист, близкий к коммунистическим кругам. Секретарь редакции «Монд», вел также в этом издании раздел театральной критики. Сотрудничал в «Ле пети журнал», «Ле нувель литтерэр», «Юманите». В 1934 г. как журналист «Ле нувель литтерэр» сопровождал Ш. Вильдрака в Германию (в Берлин) и посетил вместе с ним концентрационные лагеря Ораниенбурга, где

находилось много заключенных коммунистов. В качестве корреспондента «Ле пети журнал» ездил в Будапешт на политический процесс М. Ракоши и в Румынию на процесс А. Паукер. По впечатлениям от этих поездок написал книги «Что я видел на процессе Анны Паукер» (Paris, Editions Universelles, 1936) и «Именем закона» (Paris, Editions sociales internationales, 1936). Переводил также книги по политической и социальной тематике с итальянского языка. В начале 1937 г. посетил Москву.

В фонде Мейерхольда (РГАЛИ. Ф. 998. Ед. хр. 2264) хранится одиннадцать писем Приаселя (1928–1939). Приасель внимательно следил за творчеством Мейерхольда. Ему принадлежат следующие статьи о творчестве режиссера: Мейерхольд в Париже (Монд. 1928. 7 июля); Первый спектакль Мейерхольда. «Ревизор» Гоголя в театре Монпарнас (Монд. 1930. 18 июня); Первый спектакль Мейерхольда (Монд. 1930. 21 июня); Второй спектакль Мейерхольда (Монд. 1930. 28 июня); Уважение к классикам (Монд. 1930. 6 июля); Театральная жизнь за рубежом. Мейерхольд (Ле нувель литтерэр. 1931. 11 апреля).

О статье Приаселя «Современный русский театр в Париже» благосклонно отзывался Л. Муссиак, который писал Мейерхольду 12 августа 1930 г.: «Стефан Приасель написал хорошую статью в „Ар виван“» (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2061. Л. 1).

- 244 Блок (*Bloch*) Жан-Пишар (1884–1947) — французский писатель-коммунист.
- 245 Биографическая неточность, допущенная автором статьи. Трудно сказать, какую именно из «небольших» театральных площадок Петербурга, на которых ставил Мейерхольд спектакли в 1910-е гг., имел в виду С. Приасель.
- 246 Свободный театр Андре Антуана открыл свой первый сезон 1887/88 г. в театре на улице Гэте. См. об этом: *Антуан А.* Дневник директора театра. М.; Л., 1939. С.53.
- 247 С. Мартинсон, игравший роль Хлестакова в «Ревизоре».
- 248 З. Райх в роли Аксюши в «Лесе».
- 249 Декарт (*Descartes*) Рене (1596–1650) — французский философ, математик, естествоиспытатель.
- 250 Музей Гревен — парижский музей восковых фигур, основанный в 1881 г.
- 251 Зиммер (*Zimmer*) Бернар (1893–1963) — французский драматург и киносценарист. В 1926 г. в парижском театре Ателье режиссером Шарлем Дюлленом и театральным художником Луи Куто был поставлен спектакль по «Птицам» Аристофана (сценическая редакция Б. Зиммера).
- 252 Жан Кокто написал свою сценическую версию «Антигоны» Софокла в 1921 г. Была поставлена впервые в 1922 г. с декорациями П. Пикассо, костюмами Коко Шанель и музыкой П. Онеггера. 2 июня 1924 г. для Парижских вечеров гр. Этьенна де Бомона в театре Сигаль была представлена сценическая адаптация Ж. Кокто по трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта» (режиссура Жана Кокто, декорации и костюмы Жана Гюго, музыка Робера Дезормьера).

6

- 253 Бриийан (*Brillant*) Морис (1881–1953) — журналист, литератор. Сотрудничал в журналах католического направления «Ля Круа», «Л'Эпок», «Ля Ви католик», «Ля Ви интеллектюэль» и др. Был основателем Католического Театрального союза. Автор стихов, романов, искусствоведческих исследований, религиозных трудов, путевых заметок. Вел постоян-

ную рубрику «Образы Парижа» (обзор культурной жизни французской столицы) в журнале «Ля Ви интеллектюэль».

254 *Эберто (Herberto) Жак* — директор Театра Елисейских Полей.

255 «*Адриенна Лекуврер*» Э. Скриба и Э. Легуве. «*Федра*» — трагедия Ж. Расина. «*Благовещение*» — драма П. Клоделя.

256 Ошибка автора статьи. Мейерхольд не принимал участия в подготовке «Русских сезонов» С.М. Дягилева.

257 Имеется в виду спектакль Луи Жуве «Ревизор».

258 *qui pro quo* (лат.) — «один вместо другого», то есть путаница, недоразумение, ошибка.

7

259 *Ленорман (Lenormand) Анри-Рене* (1882–1951) — французский писатель и драматург, друг и соратник Ф. Жемье.

260 *Акулов Иван Алексеевич* (1888–1937) — секретарь ЦИК СССР с 1935 г. В 1937 г. репрессирован и расстрелян.

261 Речь идет об А.Г. Коонен, сыгравшей роль Клеопатры в спектакле МКТ «Египетские ночи».

262 З. Райх — Маргарита Готье в спектакле «Дама с камелиями» ГостИМа.

263 Так сложно описывает А.-Р. Ленорман неведомые ему гигантские шаги в спектакле «Лес».

264 *Роше (Rochet) Рене* (1890–1970) — известный французский театральный деятель, актер. В 1916–1923 гг. играл на сцене Комеди Франсез. В 1923 г. создал театр Комеди Комартэн, где ставил современных авторов. В конце 1920-х гг. присоединился к режиссерской Картели. В 1930 г. возглавил Театр Антуана. В 1934 г. стал директором театра Вё-Коломбье, а в 1941 г. — директором театра Одеон.

ДЖАЗ-БАНД И «ЛЕВЫЙ ТЕАТР»

Письма В.Я. Парнаха Вс.Э. Мейерхольду (1922–1930)

*Публикация, вступительная статья и комментарии
О.Н. Куницовой*

«Я изнывал в моем городишке: словно магнит, меня притягивал Петербург. Ведь там, казалось мне, расцветало то, что я любил больше всего: поэзия. Там жил мой любимый поэт Александр Блок — „очарование символизма“, как назвал его Иннокентий Анненский. Там, по слухам, известный режиссер ставил странные, смелые спектакли»¹, — писал в 1930-е гг. о своей таганрогской юности Валентин Яковлевич Парнах (Парнох; 1891–1951), поэт, переводчик, эссеист, хореограф, музыкант.

«Известный режиссер», ставящий странные и смелые спектакли, — это Мейерхольд, с которым Парнах, уже студент Петербургского университета (юридического, затем филологического факультета — отделения романских языков), познакомится позже, в 1913 г. на занятиях Студии на Троицкой, куда его приведет М.Ф. Гнесин. «...иногда бывал в „Студии“. То, что говорит Мейерхольд, меня восхищает, некоторые мысли важны не только для актера, но и для всякого художника», — писал тогда Парнах Гнесину².

Летом 1915 г., в разгар мировой войны Парнах выехал в Европу с намерением в Россию больше не возвращаться³. Поселился в Париже, учился в Сорбонне. Был знаком и дружил со многими представителями французского авангарда: художниками Фернаном Леже и Пабло Пикассо, дадаистами Тристаном Тцара и Франсисом Пикабиа⁴, сюрреалистами Анри Бретоном, Луи Арагоном, Жоржем Рибмон-Дессенем, Полем Элюаром и др. В Париже с 1919 по 1922 г. Парнах издал первые четыре стихотворных сборника. Здесь же изобрел свои эксцентрические танцы (названные П. Пикассо «сюрреалистическими»⁵), рождение которых объяснял тем, что четырехлетнее «сидение в окопах обрекло миллионы тел на рабскую неподвижность. И вот, наконец, разряд: целые страны затанцевали. Из Америки в Европу ринулись фокстроты. И гробовая тишина былого тыла разрядилась ликующей, трагической музыкой джаза, в которой воскресли удары корибантийской меди, заглушая отчаяние»⁶.

С оживлением в Париже литературной жизни русской эмиграции в июле-августе 1921 г. Парнах участвовал в организации поэтического объединения «Палата поэтов» в кафе «Хамелеон», простом монпарнасском кабачке, «где за пиво брали всего несколько су и где можно было петь, танцевать, устраивать литературные вечера и чувствовать себя, как дома»⁷.

Но в своих тогдашних театральных пристрастиях Парнах оставался верным Мейерхольду, искания режиссера 1910-х гг. по-прежнему были для него

точкой отсчета. В статье «Пантомима, балет, цирк в Париже» он писал: «Как в России, где Вс.Э. Мейерхольд первый провозгласил значение цирка в театре, — в убогом французском театре были сделаны попытки цирковых постановок. Лучшей из них явилась в 1917 и 1920 гг. постановка „Парада“, муз. Эрика Сати, декорации и костюмы П. Пикассо, либретто Жана Кокто („Русский балет“ С. Дягилева). <...> Первая постановка „Парада“ вызвала шумный скандал. Ныне „Парада“ признан и широкой публикой. <...>

Тот же Жан Кокто, французский поэт и хореограф, поставил в Театре Елисейских Полей в Париже в 1920 г. свою пантомиму „Бык на крыше“, где использовал кинематографический прием замедленных движений. Играли акробаты из цирка Медрано, бр. Фрателлини. Действие изображало бар. Электрический вентилятор отсекал головы. Тот же автор, в том же театре, в 1921 г. поставил „Свадьбу на Эйфелевой башне“ в исполнении труппы Шведского балета, под управлением Жана Борлина.

Здесь был применен прием искусственных огромных голов-масок работы Ирэн Лагю. Характер действия — буффонада. Два огромных граммофона по обеим сторонам сцены исполняли роль объясняющих усиленных голосов. Музыка для этих постановок написана молодыми соратниками Кокто, учениками Сати: Дариусом Милво, Жоржем Ориком и др.»⁸.

Летом 1921 г. Парнах принял решение вернуться в Советскую Россию. «Хочу, наконец, после 6 лет отсутствия попасть к Вам. <...> Тяжко приходится с деньгами. Но ездил осенью в Испанию и весной в Италию, где, как и здесь, выступал с моими танцами. Из Рима, с советским курьером написал Блоку и Брюсову»⁹, — пишет он Гнесину. Выехав из Парижа в январе 1922 г., Парнах почти на полгода застревает в Берлине, не получая необходимых документов для въезда в Советскую Россию. Оттуда и пишет Мейерхольду в надежде на помощь и поддержку.

Сразу же по приезде в Москву (в августе–сентябре) Парнах создал «Джаз-банд Валентина Парнаха», в состав которого кроме него самого вошли пианист Е.И. Габрилович, шумовик Г.И. Гаузнер, ударник А.И. Костомолоцкий¹⁰.

«Он приехал с мечтой о новом искусстве, о чудесных и странных звучаниях, о необычных пластических и танцевальных жанрах. <...> Я назвал бы его визионером, мечтателем. Он умел видеть будущее, многоцветное, счастливое», — так характеризовал тогдашнего Парнаха Е. Габрилович, — <...> я не совсем в этом уверен, но и тогда, и сейчас, шестьдесят с лишним лет спустя мне так кажется, — это был человек, абсолютно далекий от музыки. Он не был композитором, не играл на инструментах. Я не уверен даже, что он знал ноты, мог прочитать музыкальную партитуру. Он пришел к джазу как любитель, „аматер“. <...> После войны в парижских кафе зазвучала новая музыка, появились ошеломляющие непривычные тембры... Вот это увлечение новой графикой, живописью, жестами, интонациями, танцами, этим „новым языком“ кафе и бульваров и привело, как мне представляется, Парнаха к джазу»¹¹.

1 октября 1922 г. был дан лекционный концерт джаз-банда в Институте театрального искусства (ГИТИС). Его повторение прошло в Доме печати в присутствии К. Голейзовского, С. Эйзенштейна, В. Мейерхольда. «Парнах прочел ученую лекцию о джаз-банде, потом с грехом пополам (ибо никто в Москве не умел играть на сак-

софоне) сыграли джазовые мелодии. Когда же сам Парнах исполнил страннейший танец „Жирафовидный истукан“, восторг достиг ураганной силы¹². И среди тех, кто яростно бил в ладоши и взывал „еще“, был Всеволод Эмильевич Мейерхольд.

Он тут же предложил Парнаху организовать джаз-банд для спектакля, который тогда репетировался»¹³.

Почти сразу же после этого концерта Парнах начал преподавать хореографию в драматической студии Первого рабочего театра Пролеткульта у Сергея Эйзенштейна (Эйзенштейн и сам вместе со студийцами обучался «у щуплого, исходящего улыбкой Валентина Парнаха фокстроту»¹⁴), в Лаборатории театра экспрессионизма И. Соколова¹⁵. Парнах был создателем особой танцевальной системы¹⁶. «Насколько я знаю, — свидетельствовал все тот же Габрилович, — танцам он специально тоже нигде не учился, разве что взял несколько случайных уроков по пантомиме или балету. Но в Россию приехал уже сложившимся танцовщиком. Занимался на станке. Каждое утро, например, он делал соответствующие упражнения. В этом еще одна тайна Парнаха (с ним вообще было связано немало загадок). Он был танцовщиком не классическим, не кавалером в па-де-де, а исполнителем совершенно особого рода, позже я ничего подобного не встречал...»¹⁷. Парнах изобрел и свою систему записи хореографических движений, которой заинтересовался Мейерхольд.

Первый в РСФСР джаз-банд принял участие в третьем акте мейерхольдовского «Великодушного рогоносца». А в спектакль «Д.Е.» Парнах получил приглашение от режиссера не только как руководитель джаз-банды, но и как исполнитель эксцентрических танцев «Этажи иероглифов» и «Жирафовидный истукан». «...Мейерхольд уловил нашу броскость, несколько „цирковую“ зрелищность и очень точно вводил нас в совершенно неожиданных эпизодах „Д.Е.“, внезапно разрывая ткань спектакля таким вот шокирующим «ударным» номером. Мы отвлекали, пугали, смешили, восхищали, вызывали улыбки.

Наши джазовые „вставки“ помогали режиссеру создавать эффект движения. Скажем, в „Д.Е.“ был эпизод, когда движением щитов (выкрашенных в красный цвет планшеток) достигалось впечатление улицы, толпы, мелькания. К этим щитам прибавлялась бурная джазовая музыка — результат был впечатляющим!»¹⁸ — вспоминал Габрилович.

О джаз-банде и исполнении Парнахом эксцентрических танцев в спектакле «Д.Е.» А. Гвоздев писал: «Для характеристики Франции играют настоящую, действительно современную французскую музыку (отрывки из киносимфонии Мийо „Бык на крыше«), Америка передается приемами американского тинг-тингля шумовым оркестром (джаз-бандом, организованным В. Парнахом) и т.д. „Фокстротирующие танцы“ выполняются мастерски. Отличную технику, замечательную точность темпа и выверенность ритма показал в своих резко угловатых, геометричных танцах В. Парнах. <...> танцы, поставленные для нее [М.И. Бабановой] и для З. Райх балетмейстером Голейзовским, кажутся вялыми в сравнении с приемами В. Парнаха»¹⁹.

В «Учителе Бубусе» (1925) так же, как и в «Д.Е.», звучали импровизации джаз-банды под руководством Парнаха, но в этом спектакле музыканты играли уже за сценой и лишь аккомпанировали танцам. Сам Парнах исполнял здесь танец «Эпопея».

С апреля 1925 г. Парнах числится в драматургической лаборатории ГосТИМа²⁰.

В это время Парнах был многим интересен Мейерхольду: изобретенной им танцевальной системой (в чем-то родственной биомеханике), своим мимическим «оркестром-переполохом» — джаз-бандом, своим увлечением цирком и Чарли Чаплином²¹.

«Потом Мейерхольд к нашему коллективу заметно охладел. Мне кажется, оркестр окончательно распался в 1927 году»²², — писал Габрилович.

С осени 1922 до осени 1925 г. Парнах пишет статьи о театре, кино, музыке, литературе, которые печатаются в журналах «Вещь», «Зрелища», «Театр и музыка», «Зритель», «Жизнь искусства» и др.²³ Но в то же время Госиздат отказывает Парнаху в публикации сборника стихов «Саранча» и переводе книги Ж. де Нерваля «Путешествие на Восток»²⁴.

Прожив в Советской России около трех лет, Парнах вновь выезжает в Европу: через Берлин в Париж. Возможно, он оформляет творческую командировку от Театра Мейерхольда, воспользовавшись общим потеплением русско-французских политических отношений (Франция признала СССР на государственном уровне) и острой необходимостью для Мейерхольда наладить театральные связи для организации гастролей²⁵. В автобиографической прозе Парнах, однако, объяснял свой отъезд тем, что в нем «накопились залежи французских слов и стремились прорваться наружу, разрядиться музыкой.

Охваченный жаждой освобождения и новой страстью к французскому языку, к латинскому миру, я опять поехал в Париж.

О, высказаться на французском языке. Если не в стихах, то хоть в прозе! Надо все начинать сначала.

Между Россией и Францией. Между Россией и евреями. Между Россией, Францией и евреями. Раздвоение, растроение»²⁶.

Затянувшаяся командировка превратилась для Парнаха во вторую эмиграцию. С октября 1925 г. по конец 1931 г. он оставался в Париже, где не имел никаких средств к существованию, кроме литературных гонораров. Именно поэтому Парнах обратился к Мейерхольду с просьбой не исключать его из штата театра и предложил свои услуги по переводу, сбору различных театральных материалов, посредничество в парижских газетах и журналах, помощь в организации гастролей.

Пик общения Мейерхольда и Парнаха приходится на парижскую поездку 1926 г. Парнах налаживает отношения Мейерхольда с русской эмиграцией (в частности, с художником Борисом Григорьевым, известным Парнаху по Студии на Бородинской)²⁷, охотно ведет переговоры с шведским меценатом, связанным с Театром Елисейских Полей, Р. де Марэ, договаривается о встречах (например, с режиссерами Жаком Руше²⁸ и Фирменом Жемье²⁹, драматургом Марселем Мартине³⁰), знакомит с парижскими деятелями театра и искусства (редактором журнала «Кайе д'ар» Кристианом Зервосом, композитором Дариусом Мийо³¹, художником Фернаном Леже; и, возможно, именно Парнах представил Мейерхольда Пабло Пикассо, с которым сам был знаком с начала 1920-х гг.)³², пишет о Мейерхольде во французские и бельгийские журналы и газеты, выполняет при нем роль переводчика³³. Осуществляет и обратную связь: готовит статьи и переводы для «Афиши ТИМ», для сборника «Театральный Октябрь» о французском театре, о современной музыке, танце, кино.

В 1926–1927 гг. Парнах усиленно переводит для Мейерхольда (в том числе и материалы Первого учредительного конгресса Всемирного Театрального общества) и готовит публикации для московских изданий (в частности, для «Афиши ТИМ»). Из достаточно большого количества подготовленных статей (о театре, музыке, кино, танце) в «Афише ТИМ» были напечатаны лишь две его короткие заметки: «Театры Парижа»³⁴ и «Проспер Мериме и „Ревизор“ Гоголя»³⁵.

Конфликт между Парнахом и Мейерхольдом возник из-за того, что ГосТИМ не оплатил литературную и секретарскую работу Парнаха, мотивируя это финансовым кризисом театра. Не получая ответов от Мейерхольда, Парнах даже пишет письма Гнесину³⁶ и актрисе ГосТИМа Е.А. Тяпкиной³⁷ с просьбой вмешаться и уладить ситуацию.

Однако в следующий приезд Мейерхольда в Париж в 1928 г. общение его с Парнахом еще продолжается: в анкете, которую позже Мейерхольд заполнил для Наркоминдела, отчитываясь за эту парижскую поездку, среди перечня лиц, с которыми он имел постоянные встречи, режиссер отмечает: «*V. Parnach* (литература)». Сам Парнах все чаще отказывается от встреч с режиссером, объясняя это обстоятельство занятостью, все меньше выполняет мейерхольдовских поручений, но все же помогает ему как переводчик³⁸.

В письме к Льву Оборину от 19–24 октября 1928 г. Мейерхольд пишет о Парнахе уже достаточно отстраненно и полупрезрительно: «Кстати: получили ли Вы музыкальный журнал со статьей *некоего Парнаха* [курсив мой. — О. К.], где упоминается Вы?»³⁹ По-видимому, перед отъездом Мейерхольда из Парижа осенью 1928 г. между ними происходит решительное объяснение, после которого переписка прерывается.

Последнее письмо Парнаха датировано 9 апреля 1930 г. и адресовано в Берлин, где в это время находился на гастролях ГосТИМ. Парнах требует от Мейерхольда включить его с исполнением эксцентрических танцев в один из трех гастрольных спектаклей: «Великодушный рогоносец», «Рычи, Китай!» или «Д.Е.». Скорее всего это резкое и решительное письмо Парнаха осталось без ответа. Отношения после этого больше не поддерживались.

Парнах вернулся в СССР в 1931 г., никаких сведений о его контактах с ГосТИМом или Мейерхольдом с этого времени нет.

Письма В.Я. Парнаха публикуются по оригиналам, хранящимся в фонде Мейерхольда (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2163. Л. 1–29).

1

[Б.д. До января 1922 г.]

Глубокоуважаемый Всеволод Эмилиевич!

Пользуюсь случаем переслать Вам это письмо, с почтительным приветом Вам. Вероятно, прежде до Вас не дошло. Прошу вас верить, что, сохраняя воспоминание о Вас и Вашей работе, жалею очень, что лишен в Париже известий от Вас и Михаила Фабиановича⁴⁰. Хотел бы узнать о Ваших новых постановках, о Вашем журнале⁴¹.

Мой адрес: 53 Bd St-Germain Paris

Привет Студии⁴²!

С почтительной преданностью *Валентин Парнох*

2.VI.22 Berlin
Pension Hager
Motzstrasse 37
Berlin IV

Многоуважаемый и дорогой Всеволод Эмилиевич,

27-го марта я напомнил Вам о моем существовании, послав Вам заказным через берлинский книжный магазин «Слово» мою четвертую книгу стихов «Карабкается акробат», вышедшую в Париже. Хотел бы надеяться, что Вы вспомните, кто я: поэт Парнох, с рыжими волосами, друг М.Ф. Гнесина, бывал как друг Вашей студии почти на всех занятиях Студии в 1913–1914 гг. и первой половине 1915; Вы мне предлагали играть в «Балаганчике» А. Блока⁴³. В № 3 Вашего журнала «Любовь к трем апельсинам» были напечатаны мои стихи⁴⁴. Летом 1915 г. я выехал из Петербурга, северным путем, в Париж, смертельно ненавидя царский режим. До января 1922 года прожил в Париже, в 1921 году был председателем «Палаты поэтов» в Париже⁴⁵, выпустил 4 книги стихов⁴⁶, выдумал ряд новых танцев, немало страдал от парижско-российской эмигрантщины, как человек, сочувствующий Революции, и модернист⁴⁷.

В январе с.г. выехал в Берлин с тем, чтобы отсюда наконец выехать в Россию (Москву). 28-го января с.г. консульство Р.С.Ф.С.Р. послало в Москву заполненные мною опросные листы для получения визы на право въезда в Россию. Жду здесь добрых 4 месяца разрешения на въезд, и ответа, даже на телеграфные запросы консульства, до сих пор не получено.

Помня, дорогой Всеволод Эмилиевич, Ваше отеческое отношение ко мне, очень прошу Вас распорядиться, чтобы в отделе виз и паспортов Наркоминдела немедленно напомнили о моем деле и способствовали немедленному получению для меня визы — телеграфному уведомлению в консульство в Берлине о разрешении мне въезда. Нужно ли говорить, что я всегда смертельно ненавидел старый режим и всегда был сторонником сов[етской] власти. Я свободно владею французским, немецким, испанским, итальянским языками, могу быть полезен на службе в Наркоминделе. Я автор 4-х книг стихов, статей по новой эстетике кинематографа, слова, танца и перевода «Путешествия на Восток» Жерара де Нерваля⁴⁸. Мои стихи переведены на франц[узский] и испанск[ий] языки⁴⁹. Я выступал в исполнении изобретенных мною танцев в Париже, Берлине, Риме, Севилье.

Надеюсь на Вас, дорогой Всеволод Эмилиевич. Ускорение моей визы необходимо мне тем более, что мне приходится существовать здесь литературным трудом в эмигрантских условиях, что очень тяжело.

У меня к Вам еще последняя просьба. Я хочу провезти в Москву инструменты нового негро-американского оркестра Jazz-band (особую систему барабана и гонгов; саксофон — род тромбона; банджо — род мандолины, обтянутой барабанной кожей), оркестр синкоп и диссонансов, представляющий огромный интерес для эксцентрического театра, цирковых постановок, представлений на площадях, народных манифестаций и увеселений (моя статья «Джаз-банд» в №1–2 журнала «Вещь»). Играть на них сумеет барабанщик, тромбонист, мандолинист. Jazz-band в то же время — мимический оркестр⁵⁰.

Стоят эти инструменты всего 20 000 германских марок. Ради Бога, устройте мне ассигновку для этой цели в ТО⁵¹ или где можно. Прошу Вас, дорогой Всеволод Эмильевич, немедленно уведомить меня о моих просьбах.

Привет нашим общим друзьям и В.Н. Клепининой⁵², если Вы ее видите. Простите мои просьбы, и надеюсь, до скорого свидания.

С глубоким уважением и любовью

Валентин Парнох

P. S. Моя литературная фамилия теперь: Парнах. Мои танцы — эксцентрического характера.

3

Отправитель: Валентин Парнах
Журнал записи заключенных 3137
Отд. V. Камера 478
Берлин, 18. IX. 1925

Уважаемый Всеволод Эмильевич!

Вы будете очень удивлены тем, что я пишу Вам из тюрьмы. Я имел несчастье не продлить транзитную визу и когда я пришел в управление полиции, чтобы получить «разрешение на выезд» (теперь это требуется), меня арестовали, и суд приговорил меня к месячному (!) заключению за то, что я «забыл выправить паспорт». Но я с помощью адвоката подал жалобу и теперь жду нового приговора. Я очень горюю, что не могу сейчас ходить в театр. Но этот неприятный «Fogse тајеуге»⁵³ был для меня неожиданностью. Когда выйду на свободу, тотчас дам Вам о себе знать.

Рад Вам сообщить, что моя статья⁵⁴ «О новом танце», в которой я много писал о Вас, в скором времени выйдет в лучшем немецком журнале «Квершнитт»⁵⁵.

Я прошу Вас тотчас написать о себе, о репертуаре и о Ваших планах по адресу: г-ну А-ру Кучерову, Потсдамерштрассе 125, для меня.

Передаю привет Вам и Зинаиде Николаевне. Привет Зубцову⁵⁶, Федорову и всем.

С глубоким уважением *Валентин Парнах*⁵⁷

4

19.X.25. Paris

Многоуважаемый и дорогой Всеволод Эмильевич, вчера, наконец я приехал сюда, выбравшись из Берлинской тюрьмы. Вы должны были получить мое письмо по-немецки из Моабитской темницы и телеграмму о моем аресте. Завтра же напишу Вам деловое письмо. Я посвятил Вашей работе большую статью по-французски (считаю ее моей лучшей статьей), она появится здесь в хорошем журнале.

Позвольте мне приветствовать Вас. Шлю привет Вам, Зинаиде Николаевне, Ивану Сергеевичу⁵⁸, Федорову⁵⁹, всем.

Преданный *Вал. Парнах*

Б.Д. [После 19 октября 1925]

Париж

Многоуважаемый и дорогой Всеволод Эмилиевич, еще находясь в Берлинской тюрьме, я послал Вам немецкое письмо с сообщением о моем аресте за просрочку визы. Мой адвокат, по моему поручению, телеграфировал Вам о том же. Благодаря берлинским скотам, я вынужден был потерять немало времени и отсрочить свой приезд в Париж. Из Берлина я старался, через своих знакомых, устроить Вам визу, но, главным образом, благодаря марокканским страхам⁶⁰ вообще и «мертвому сезону» летом в Париже, в частности, это дело затянулось.

Однако мое заточение не было бесплодным: в одиночной камере я написал французскую статью: «Meyerhold et le théâtre russe»⁶¹. По моем приезде в Париж она немедленно была принята в один из лучших «толстых» журналов, в «Europe», где она появится уже в декабре. Прилагаю письмо ко мне редактора — Léon'a Bazalgette'a⁶². Я эту статью люблю и надеюсь, что она и Вам понравится.

В немецком переводе эта же статья пойдет в одном из лучших германских журналов (сообщу Вам название).

Кроме того, другая моя статья о Вас появится в бельгийском журнале «Le Flambeau» («Факел»). Прилагаю письмо ко мне его сотрудника Léon Kochnitzky⁶³, который просит передать Вам свою «admiration» (восхищение): он смотрел «Д. Е.» в Москве.

Посылаю Вам статью о Вас: перед Вашим отъездом за границу Вы просили меня написать для будущих альманахов ТИМа⁶⁴.

В тюрьме, помня музыку, я сделал новый танец.

В журнале «Querschnitt», лучшем в Германии, появится в немецком переводе моя статья о новых возможностях танца. В ней я не раз упоминаю о Вашей работе в области пантомимы⁶⁵.

Прилагаю и письмо известного художника Fernand'a Léger ко мне⁶⁶. Дело в том, что редактор «Querschnitt»'а, von Wedderkopp⁶⁷, по собственной инициативе обратился к нему, как к своему другу, с письмом, предполагая возможность сотрудничества этого мастера с Вами, и дал ему для справок мой адрес. Я тоже давно знаю Léger. Он, конечно, был бы этому очень рад. Но я не думаю, чтобы это осуществилось.

Жалею, что Вы не познакомились в Берлине с Wedderkopp'ом. Он друг французского консула в Берлине и мог Вам быть полезным в делах визы.

Здесь, конечно, глаза разбегаются. Много нового и интересного, хотя сама Выставка, кроме архитектуры советского павильона, многого не стоит⁶⁸. Благодаря необходимости много работать, чтобы просуществовать, трудно в короткий срок осмотреть все, что надо. Вы не хуже меня знаете огромные размеры и обилие интересных вещей в Париже.

Чтобы быть и дальше полезным Вам здесь, смотреть, работать, я вынужден продлить срок моего пребывания в Париже. Убедительно прошу Вас разрешить мне это, тем более, что это и в Ваших интересах.

Скоро я думаю получить бельгийскую газету «Le Soir» со статьями Pierr'a Daye о ТИМе⁶⁹. Автор побывал в Москве. Отзывается восторженно. Пришлю Вам вместе с № журнала «Comœdia», где появилась большая статья о сов[етских] театрах⁷⁰.

Убедительно прошу Вас написать мне и сообщить, что Вы предполагаете ста-вить после «Ревизора». Очень жалею, что я не видел репетиций. Что до «Д.Е.» и до «Бубуса», я оставил джаз-банд в полном порядке и обучил Костомолоцкого даже моей «Эпопее» из «Бубуса».

Мои воспоминания о тюремном заключении в Берлине Вы сможете прочесть в «Огоньке»⁷¹.

Если Вы думаете поехать на Рождество или раньше в Париж, я сейчас постара-юсь помочь Вам в деле визы.

Я был бы рад узнать о Вашем путешествии в Италию.

Письма Bazalgette'a ко мне я перевел. Письмо Léger и Kochnitzку переведет Вам, наверно, Февральский⁷². Прилагаю также один из моих тюремных документов.

Мой поклон Зинаиде Николаевне, Зубцову, Федорову, всем.

Жду письма от Вас.

Преданный Вал. Парнах

P. S. Здесь огромным успехом пользуется вещь Чаплина «La Ruée vers l'or» («За золотом!»)⁷³.

Мой адрес:
Hôtel Lévêque
29, rue Cler
Paris 7-e

P. P. S. Комната театрального отдела С.С.С.Р несколько беспорядочна. Но часть на-ших фотографий и макеты представлены на «левом фронте» комнаты. Ваши фотогра-фии на крайнем «левом фланге», с краю.

6

Многоуважаемый и дорогой Всеволод Эмилиевич!

Шлю Вам мои преданные поздравления⁷⁴. Хотел бы, чтобы Ваш труд и Ваша веч-ная юность послужили примером нам всем.

Дальнейшего процветания Вам и нашему театру!

Ваш Валентин Парнах
Париж 16.IV.26

7

29 rue Cler
Paris 7-e
16-IV-26

Многоуважаемый и дорогой Всеволод Эмилиевич, из известий о Вашем приезде сюда. Посылаю Вам вырезки из бельгийской газеты «Le Soir» и польского литера-турного обозрения.

Не знаю, известно ли Вам, что Дягилев очень хочет просить Вас заняться постановкой для его балета ⁷⁵. Здесь об этом упорно говорят. По слухам, готовится балет «Три этапа Советской жизни» ⁷⁶.

Очень жалею, что я не в Москве и только мысленно с Вами в день юбилея.

Поздравляю Зинаиду Николаевну.

Привет Зубцову, Федорову и всем.

Надеюсь, до скорого свидания!

Ваш преданный Вал. Парнах

8

23.V.26

Дорогой Всеволод Эмилиевич!

Напишите мне (pneumatique) ⁷⁷ или позвоните Ségur 16–15 утром, в котором часу мы завтра встретимся.

Ваш Вал. Парнах

9

29 rue Cler

Paris 7-e

2.VII.26

Многоуважаемый и дорогой Всеволод Эмилиевич,

со времени Вашего отъезда из Парижа прошел уже целый месяц, а от Вас нет писем. Я был бы рад узнать о Вашем путешествии и гастролях. Спешу уведомить Вас, что директор Театра Champs-Élysées Rolph de Maré с нетерпением ждет сметы из Театра. Об этом он говорил и Нашатырю, и мне, встретившись со мной. Медленность, в этих случаях, производит невыгодное впечатление, тем более, что сезон близится к концу.

7-го июня я послал Вам заказным книгу Pierre'a Daye «Moscou dans le souffle d'Asie» ⁷⁸, о которой Вы меня просили, а 11-го — 20 страниц моего перевода из статьи Жемье и других текстов, касающихся создания Всемирного Театрального Союза (тоже заказным) ⁷⁹. Это письмо (от 11-го июня) я адресовал, как мы условились, в Москву, в Театр, Редакции журнала «Афиша ТИМ» или Габриловичу (спешно, для № 2) ⁸⁰. Посылаю Вам также вырезки из газет «Paris-Midi» и «Comœdia» (заметки о Вас) ⁸¹. Отдельно посылаю № журнала «Les Cahiers d'Art», где упоминается о вещественном оформлении Ваших постановок. Редактор Christian Zervos, слышавший о Вашем приезде от Picasso и написавший вам, когда Вы были в Париже, виделся со мной ⁸². Я ему передал, как мы с Вами сговорились, Ваше сожаление о невозможности повидаться с ним. Он, как и Rolph de Maré, ждет фотографий из Театра, чтобы воспроизвести их в своем журнале ⁸³. Я Вам вышлю 2 № Humanité с заметками о Вас ⁸⁴.

Ваше молчание и молчание администрации Театра не способствует процветанию общего дела. Нашатырь даже встревожен этим.

Мне представляется необходимым в интересах самого Театра, чтобы администрация не оставляла меня на произвол судьбы.

Ввиду того, что съемки моих танцев в кино начнутся еще не сейчас ⁸⁵, а французские литературные гонорары, как Вам известно, карикатурно убоги и анахроничны, и в Москве многие журналы находятся в руках невежд типа Загорского ⁸⁶, — мое денежное положение сейчас необычайно тяжело и пока лишает меня возможности развить работу, полезную нам всем, в том масштабе, которого бы я хотел.

Поэтому, убедительно прошу Вас еще раз напомнить Буторину ⁸⁷, что Вы меня назначили секретарем Театра и сотрудником «Афиши», для которой я уже сдал Вам несколько печатных листов ⁸⁸, и распорядиться о высылке мне *по телеграфу* моего гонорара: 29 rue Cler Paris 7-е. Я был бы Вам еще раз очень признателен. *Гонорар необходим мне в размере моего жалования в Театре: 129 руб. в месяц. Ввиду наступающего мертвого сезона мне нужно одновременно за 2 месяца сейчас, т. е. 258 руб.*

Посылаю Вам и новые тексты для «Афиши»: «Ромэн Роллан о народных театрах», «Терминология французской режиссуры», «„Орфей“ Кокто в Театре Питоева», «Комедия Елисейских Полей», «К вопросам записи движений» и т. д. Визитные карточки у меня уже есть. Довольны ли Вы Вашими покупками в Париже? Здесь до сих пор говорят о Вас, многих Вы очаровали. Прошу Вас сообщить мне Ваш летний адрес.

Всего лучшего!

Ваш Вал. Парнах

Многоуважаемая Зинаида Николаевна, шлю Вам привет. Был бы рад узнать о Вашем путешествии в Москву и о Ваших успехах в гастрольной поездке. Понравилась ли детям фильмы, которые мы выбрали?

Всего лучшего!

Вал. Парнах

Моя новая статья о Вас (в частности, о «Мандате») принята в распространеннейший журнал «Nouvelles littéraires», редакция напечатает ее вместе с Вашим портретом. Поэтому прошу Вас немедленно выслать мне Вашу фотографию. Журнал непременно хочет ее и *ждет*.

10

12.VII.26

29 rue Cler Paris 7-е

Многоуважаемый и дорогой Всеволод Эмилиевич, по-прежнему от Вас нет известий. Я отправил Вам: 1) книгу Pierr'a Daye; 2) текст для «Афиши»; 3) письмо заказное; 4) вырезки из газет.

Посылаю Вам еще 18 страниц моих статей и переводов для «Афиши» и (заказным) № журнала «Cahiers d'Art» и № журнала Жемье «Cahiers de Théâtre» (откуда я привел статьи, касающиеся Всем[ирного] Театр[ального] Союза и др.).

В письме я просил Вас распорядиться о посылке мне жалования: из театра я известий не имею. Сметы также нет. Буду Вам очень признателен за ускорение.

Был бы рад узнать, где Вы, и получить от Вас письмо. На днях посылаю Вам еще всякие [тексты] для «Афиши».

Шлю привет Вам и Зинаиде Николаевне.

Ваш Вал. Парнах

11

29 rue Cler, Paris 7-e

8.IX.26

Многоуважаемый и дорогой Всеволод Эмилиевич, посылаю Вам 16 страниц текстов * и 3 страницы иероглифов для «Афиши ТИМ»⁸⁹ и заметку о Вас из «Humanité». Отдельно отправляю № журнала «De Stijl».

Благодарю Вас за то, что написали обо мне Давтяну. Он до сих пор не вернулся из летнего отпуска. Я виделся с его заместителем Тихменевым, который заявил мне, что выплатить этот гонорар полпредство не может. По его словам, он Вам об этом уже написал. Во всяком случае, спасибо за Ваши заботы.

Жду Вашего письма о заграничной поездке и о делах театра. Не знаю, вышел ли 2-й № «Афиши». Я его не получил, как и первый.

Вашего привета Нашатырю я передать не мог: он получил повышение и месяца два назад уехал в Москву.

Желаю скорейшей ликвидации финансовых затруднений театра. Не сомневаюсь в победе.

Шлю Вам привет.

Ваш Вал. Парнах

12

12.X.26

29 rue Cler, Paris 7-e

Многоуважаемый и дорогой Всеволод Эмилиевич,

10-го сент[ября] я послал Вам большой пакет (заказным) с матерьялом (16 стран[иц]) для «Афиши ТИМ» и «Театрального Октября» (№ 2), 25-го сент[ября] — журнал «De Stijl». Сейчас посылаю Вам небезынтересные, в связи с постановкой «Ревизора», заметки.

Вы собирались написать мне о заграничной поездке. Надеюсь, что «Ревизор» пойдет на днях, и Вы, отдохнув, вспомните обо мне. Вероятно, это письмо придет уже после премьеры. Поэтому разрешите мне попросить Вас распорядиться на этот раз выслать мне из театра хоть часть гонорара за большой матерьял, который я дал и прислал Вам для журнала, хотя бы тридцать (30) долларов или сколько возможно, но на этот раз по телеграфу и уведомить меня по телеграфу. Крайне сожалею, что я вынужден Вас

* В Париже Вы просили меня прислать для журнала мои записи движений.

беспокоить этим делом, я был бы Вам очень признателен. В Полпредстве ничего не вышло, как Вы знаете. Думаю, что фин[ансовый]. кризис уже благополучно разрешился.

Жена т. Кроля⁹⁰ любезно дала мне 300 франков (рублей восемнадцать) в счет моего гонорара, а я послал Кролю письмо и заявление на получение этих грошей в театре. В случае необходимости прошу Вас подтвердить заву фин[ансовой] частью право Кроля на получение этой суммы.

Как Вы мне писали, на обязанности Габриловича лежит сноситься со мной по делам «Афиши». К сожалению, я пока не получил от него даже №№ журнала, где была напечатана часть моих статей.

Был бы рад узнать о триумфе «Ревизора».

Шлю привет Зинаиде Николаевне.

Ваш Вал. Парнах

13

1.VII.28

Дорогой Всеволод Эмилиевич,

буду рад Вас видеть, надеюсь встретиться с Вами завтра, жду от Вас письма. Мой новый адрес:

7, rue Vandamme, Paris, 14-e

Шлю привет Зинаиде Николаевне.

Ваш Вал. Парнах

14

18.VIII.1928

Сообщаю Вам, Всеволод Эмильевич, что я получил от Зервоса письмо, в котором он напоминает Вам о Вашем обещании дать ему заметку для «Cahiers d'Art» и уведомляет о следующем: он непосредственно предложил греческому правительству пригласить Вас участвовать и даже заведовать всей зрелищной частью празднеств, организуемых греками в Эпидавре; ответ правительства был вполне благоприятный; остановка за Вашим окончательным согласием, после чего он (Зервос) сможет действовать; подробности будут установлены позже, на этих празднествах будет присутствовать международная публика.

Привет Зинаиде Николаевне.

В. Парнах

15

[Между 4 ноября и 18 ноября 1928]⁹¹

Милый Всеволод Эмилиевич,

Ваше письмо от 4-го ноября из Ниццы, вероятно, должно служить ответом на мои письма от 19 августа, из Бретани и от 14 сентября, из Парижа?

Встретив Zervos'a, я передал ему Ваш несколько запоздалый привет. Он Вам кланяется. Пикассо в Париже.

Адрес Прокофьева: 5, Av-ue Frémiet, Paris, 16-е. Как мне сказали, он в Париже. Как Вам поступить с письмом, не знаю. Журнал Сельвинскому отправили мои друзья ⁹².

Я чрезвычайно занят, еще больше, чем в сентябре. Если хотите, встретимся в Café des 2 Magots ⁹³ (уг[ол] В[oulevard] St Jermain и rue Bonaparte) или у Вас в понедельник в 3 ч. Или во вторник в 3 ч.

Будьте добры сообщить мне письмом pneumatique, можете ли Вы в один из этих дней быть в этом кафе.

Надеюсь, что пребывание на юге подействовало на Вас благотворно.

Привет Зинаиде Николаевне.

Ваш В. Парнах

Мой адрес: Valentin Parnac
Chez monsieur T. Piore
243 Bd Raspail, Paris 14-е

16

24.XI.28

Милый Всеволод Эмилиевич,

Зервос не может быть у Вас завтра, в воскресенье, в 11 ч. утра. Он готов с Вами встретиться в понедельник или во вторник, или в среду, в 6 ч., в 6 ч., в 6 ч., или в кафе, или у Вас. Я у Вас завтра не могу быть. Мне также удобнее всего встретиться в понедельник или во вторник, в 6 ч., или в среду в 4 ч., в кафе или у Вас.

До скорого свидания?

Привет Зинаиде Николаевне.

Привет. В. Парнах

17

9.IV.30

Париж

Милый Всеволод Эмилиевич,

во время Вашего пребывания в Париже, Вы неоднократно хотели уверить меня в Ваших дружеских чувствах ко мне. Не раз Вы утверждали, что я смогу исполнять мои танцы в спектаклях Вашего театра, во время гастрольной поездки по Европе.

Теперь, когда Ваш театр уже в Берлине, Вам предоставляется возможность на деле обнаружить эти дружеские чувства, осуществить Ваши намерения, исполнить обещания и совершить справедливый поступок.

Мои танцы могут быть включены, напр[имер], в пьесы «Рычи, Китай!» и «Великодушный роконосец», даже если не пойдет «Д.Е.». При желании можно сделать все. Не правда ли?

Привет Зинаиде Николаевне. Это письмо — заказное, оно не может пропасть.
 Прямота свойственна мужественности. Ваш ответ?
 До свиданья?

Валентин Парнах
 10, rue Berthollet
 Paris, 5-e

КОММЕНТАРИИ

Вступительная статья

- 1 *Парнах В.Я.* Пансион Мобэр. Воспоминания. Машинопись с правкой автора. — РГАЛИ. Ф. 2251. Оп. 1. Ед. хр. 44. Л. 19.
- 2 Письмо *В.Я. Парнаха* М.Ф. Гнесину от 24 февраля 1914 г. Автограф. — РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 613. Л. 1 об.
- 3 «Итоги моей жизни в Петербурге: отвращение к русской университетской учебе, убеждение в ничтожестве царского профессора, в лживости легенды о революционном студенчестве, разочарование в русской культуре» (*Парнах В.Я.* Пансион Мобэр... Л. 45).
- 4 См., в частности, программу дадаистского вечера 10 июня 1921 г., на котором Парнах исполнял танец «Чудесная птица» и танцевальные интермедии в пьесе Т. Тцара (РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 613. Л. 40 об.).
- 5 См.: Заметки об исполнении В.Я. Парнахом современных танцев. Газетные вырезки. — РГАЛИ. Ф. 2251. Оп. 1. Ед. хр. 48. Л. 4.
- 6 *Парнах В.Я.* Пансион Мобэр... Л. 107–108.
- 7 *Седых А.* Монпарнасские вечера // Русский Париж. М., 1999. С. 206.
 О роли Парнаха в организации авангардных русских литературных группировок в Париже см. подробнее: *Гейро Р.* Группировки и журналы русского авангарда в Париже (1920-1942) // Русский Париж. СПб., 2003. С. 65-70.
- 8 *Парнах В.* Пантомима, балет, цирк в Париже // Вещь. Берлин, 1922. № 1–2. С. 24. См. также: *Н.К.* Художественная жизнь Парижа. Беседа с [Парнахом] // Эрмитаж. 1922. № 15. С. 13.
- 9 Письмо *В.Я. Парнаха* М. Гнесину от 14 июля 1921 г. Автограф. — РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 613. Л. 40.
- 10 Позже в состав джаз-банды вошли А. Капрович (саксофон-альт), А. Власов (саксофон-баритон), И. Ук (скрипка). (Переписка дирекции ГосТИМа с режиссерской частью и другими отделениями театра. — РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 90. Л. 2).
- 11 *Петров А.* Жирафовидный истукан или джаз у Мейерхольда // СпеСивцев вражек. 1997. № 3. С. 3.
- 12 «Как выглядел этот танец? Это были движения вдоль и вглубь сцены — с размеренными механическими подергиваниями. Представьте себе танцующий оживший манекен (позже этот мотив получил в хореографии широкое распространение). В определенный момент Парнах падал на пол и продолжал свой танец, уже лежа на спине и дергая в воздухе ноги. Он был одет в черный костюм. Грим, белая манишка, галстук. Что он хотел выразить такой пластикой? Это было характерное для 20-х гг. утверждение механизации челове-

- ка, автоматизации его движений, его эмоций. Эксцентрика, гротесковость всех внешних жизненных проявлений, Структурой этого танца являлись безликость и деревянность, алогизм. Мне кажется, что на этот танец-пантомиму повлияла тогдашняя живопись, особенно кубизм с его „разложением“ предметов на составные части...», — вспоминал Е. Габрилович (Петров А. Указ. соч. С. 3).
- 13 Габрилович Е. О том, что прошло. М., 1967. С. 58–59.
- 14 Эйзенштейн С.М. Как я учился рисовать. Глава об уроках танца // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: В 6 т. Т. 1. М., 1964. С. 267.
- 15 См.: Советский театр. Документы и материалы. 1921–1926. Л., 1975. С. 355.
- 16 См. об этом подробнее: Мислер Н. Вначале было тело // «Человек пластический». Каталог выставки 21 февраля — 30 апреля 2000 г. М., 2000. С. 13.
- 17 Петров А. Указ. соч. С. 3.
- 18 Там же.
- 19 Гвоздев А. Постановка «Д.Е.» в театре им. Вс. Мейерхольда // Жизнь искусства. 1924. № 26. Цит. по: Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. М., 2000. С. 152.
- 20 Положение о драматургической лаборатории ТИМа. Машинопись. — РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 946. Л. 6-7.
- 21 См. статьи Парнаха о Чаплине: Чаплин // Зрелища. 1922. № 2. С. 6; Чарль Чаплэн // Рупор. 1922. № 3. С. 8–9; Каков настоящий Чаплин // Огонек. 1925. № 50. 6 декабря. С. 15.
- 22 Петров А. Указ. соч. С. 3.
- 23 См., например, статьи Парнаха: Пантомима, балет, цирк в Париже // Зритель. Одесса. 1922. № 9. С. 10; Новое эксцентрическое искусство // Зрелища. 1922. № 1. С. 5; Пролетариат и эксцентризм // Зрелища. 1922. № 13. С. 11–12; Древность и современность в слове и движении // Театр и музыка. 1922. № 10. С. 155; Современный Париж // Россия. 1923. № 7. С. 20; Испания в наши дни // Огонек. 1923. № 12. С. 7–8; Опыты нового танца // Жизнь искусства. 1925. № 4. С. 8; «Учитель Бубус». В театре им. Вс. Мейерхольда. Ориентировочный материал для критиков // Жизнь искусства. 1925. № 5. С. 8–9; «Голем» в театре «Габима» // Жизнь искусства. 1925. № 12. С. 17 и др.
- 24 См. об этом письмо А.В. Луначарского в редколлегия Госиздата от 17 марта 1923 г. (Вопросы литературы. 1973. № 6. С. 190–191).
- 25 В «Жизни искусства» объявлено об отъезде Парнаха за границу как артиста ТИМа. (Отъезд за границу // Жизнь искусства. 1925. № 21. С. 22.) Однако с просьбой помочь в оформлении итальянских виз для проезда в Париж Парнах обращается к Гнесину, а не к Мейерхольду (Письмо В.Я. Парнаха М.Ф. Гнесину от 5 июля 1925 г. Автограф. — РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 613. Л. 41).
- 26 Парнах В.Я. Пансион Мобэр... Л.123.
- Об особой пограничной, межкультурной позиции Парнаха см. статью: *Galtsova Elena*. Du spleen à la danse. Paris dans *La Pension Maubert*, mémoires inédits de Valentin Parnak // Paris — Berlin — Moscou. Regards croisés (1918–1939). Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes. Vol. 35. Université Paris X, 2006. P. 67-84.
- 27 См.: письмо Б.Д. Григорьева В.Я. Парнаху, в котором художник сообщает, что будет очень очень рад увидеть своего «старейшего друга Всеволода Эмильевича с его супругой».

- (Письмо Б.Д. Григорьева В.Я. Парнаху. [Май 1926 г.]. Автограф. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 3431. Л. 1.)
- 28 См. письмо Ж. Руше В.Я. Парнаху от 27 мая 1926 г. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 3455.
- 29 См. переписку по этому поводу В.Я. Парнаха с секретарем Ф. Жемье в мае 1926 г. Автограф. — РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 3436. Л. 1–3.
- 30 Письмо М. Мартине В.Я. Парнаху от 28 мая 1926 г. с согласием встретиться с Мейерхольдом см.: РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 3447.
- 31 10 февраля Мейерхольд получает статью Дариуса Мийо «Новые возможности в музыке» о джаз-банде («Esprit Nouveau». 1924. № 25) в переводе В.Я. Парнаха (РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 1558). Статья была опубликована в журнале «Жизнь искусства» (1925. № 7. С. 22–23).
- 32 В.Я. Парнах был знаком с П. Пикассо с 1920 г.
- 33 Видимо, о Парнахе идет речь в дневниковой записи С.С. Прокофьева от 29 мая 1926 г. о репетиции у С. Дягилева: «Через минут пятнадцать мы все тронулись на репетицию: он [Мейерхольд], его жена, какой-то человек, скорее неприятный, из большевиков, служивший ему переводчиком, и я» (*Прокофьев С. Дневник. 1917 — 1933. Часть вторая. Париж, 2002. С. 408*).
- 34 Афиша ТИМ. 1926. № 2. С. 22–24.
- 35 Там же. С. 32.
- 36 31 октября 1926 г. Парнах пишет Гнесину: «...в свое пребывание в Париже, Всеволод Эмилиевич просил у меня статей по театру, танцу, кино. Я ему сдал в Париже большой матерьял и послал заказным несколько раз еще много печатных листов для „Афиши ТИМ“ и „Театр[ального] Окт[ября]“. В.Э. предложил мне гонорар из театра за все это. Выслать мне деньги должны были по его возвращении в Москву, в июне. В Театре разразился фин[ансовый] кризис. Прошло 5 месяцев. До сих пор ничего нет. Очень прошу Вас нажать на В.Э. и на зав[едующего] финчастью, чтобы мне наконец немедленно по телеграфу выслали 50 долларов, которые мне обещал В.Э.». (РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 613. Л. 47.) 4 января 1927 г., не получив ни ответа из ГостИМа, ни денег, Парнах снова пишет Гнесину: «Я не надеюсь получить деньги из театра <...> Я просил Вас написать мне обо всем откровенно и прислать или распорядиться мне прислать №№ „Афиши ТИМ“ и „Театр[ального] Октября“. Мне очень нужно» (Там же. Л. 48).
- 37 Через полгода после обращения к Гнесину за помощью в этом деле Парнах написал Е.А. Тяпкиной: «...год тому назад, во время своего пребывания в Париже, Всеволод Эмилиевич попросил у меня целый ряд моих статей о танце, театре и проч. Для „Афиши ТИМ“ и „Театрального Октября“.
- Я дал и частично отправил ему заказным крупный матерьял. До меня дошли только № 2 и № 4 „Афиши“, в первом из них (в искаженном виде) появилась 1/10 моих текстов. Очень прошу Вас, как товарища по работе, выслать мне №3, 5 и все вновь вышедшие №№ „Афиши“ и новые альманахи „Театр[ального] Октября“. Мне исключительно важно узнать, появились ли мои „Записи движений“ (объяснительные тексты и условные значки моих танцев), а также мои заметки о парижских танцовщицах. Все мои просьбы к знакомым прислать мне их или, хотя бы, справиться об этом, остались безуспешными. Всев. Эм. прислал мне только юбилейную брошюру театра, „Ревизора“ и № 4 „Афиши“.

Другая моя просьба: написать мне, *со всей откровенностью*, об отношениях (теперешних) ко мне Всев. Эмилиевича и о планах театра: собирается ли наш театр на гастроль в Париж и когда» (Письмо В. Парнаха Е.А. Тяпкиной от 20 июня 1927 г. — РГАЛИ. Ф. 3042. Оп. 1. Ед. хр. 166. Л. 1–2).

38 В статье Поля Ашара «Великий русский режиссер Мейерхольд проездом в Париже» (Paris Midi. 1928. 30 juillet) упоминается о том, что Мейерхольд дал интервью, а переводил это интервью Парнах.

39 *Мейерхольд Вс.Э.* Переписка... С. 289.

Так, на архивной папке с фотографией Парнаха, исполняющего эксцентрический танец, указано, что это сцена из спектакля ГосТИМа 1931 года (на самой же фотографии никаких помет нет, возможно, это поздняя и неточная атрибуция). — РГАЛИ. Ф. 2251. Оп. 1. Ед. хр. 52.

1

40 Композитор *М.Ф. Гнесин* (1885–1943), с которым Парнах был дружен.

41 Речь идет о журнале «Любовь к трем апельсинам» (1914–1916).

42 Имеется в виду петербургская Студия Мейерхольда, в 1917 г. прекратившая свое существование, о чем Парнах, уехавший в Париж раньше, не знал.

Возможно, именно с этим письмом была отправлена книга Парнаха «Карабкается акробат» (см. письмо 2).

2

43 По этому поводу высказывалось предположение: «Не роль ли Огромного рыжего, никак не находившую исполнителя и уже выстроенную Мейерхольдом с помощью Нотмана, предлагали рыжеволосому Парнаху?» («Блоковский спектакль». Рабочие записи Вс.Э. Мейерхольда и комментарии к ним. Публ. Н.Н. Панфиловой и О.М. Фельдмана // Мейерхольд и другие. Мейерхольдовский сборник. Вып. 2. М., 2000. С. 333).

44 По рекомендации А.А. Блока, который вел в журнале «Любовь к трем апельсинам» отдел поэзии, стихотворение Парнаха «Араб», посвященное Гнесину, было опубликовано в № 3 за 1914 г. В письме от 12 февраля 1914 г. Мейерхольд сообщал Блоку: «Стихи Парнока получил. Стихи, посвященные Гнесину, будем печатать» (*Мейерхольд Вс.Э.* Переписка. 1896–1939. М., 1976. С. 161).

45 «Палата поэтов» — первое русское литературное и художественное объединение в Париже, заседания которого проходили в кафе «Хамелеон» (бульв. Монпарнас, 146) с августа 1921 по январь 1922 г. В «Палату поэтов» входили А.С. Гингер, Г.Е. Евангулов. И.М. Зданевич, М.А. Струве, М.А. Талов, Л. Гудиашвили, С.Я. Судейкин, С.И. Шаршун, Замтари (А.Н. Меликова), Б. Божнев, Б.Ю. Поплавский, В.С. Познер, режиссеры П.К. Вейсбрем, С.М. Вермель и др. «Самым активным участником группы был, без сомнения, Валентин Парнах, поэт и хореограф, который был близок Ларионову и одновременно, как и Сергей Шаршун, участвовал в парижском дадаизме» (*Гейро Р.* Указ. соч. С. 65).

7 августа 1921 г. состоялся первый вечер объединения при участии Парнаха. 21 августа — вечер, посвященный А. Блоку с воспоминаниями Парнаха; 1 сентября — вечер поэзии со вступительным словом Парнаха «Новые формы в поэзии»; 15 сентября и 22

- сентября на вечерах читались новые стихи Парнаха; 29 сентября — вечер поэзии, посвященный Charlot (Чарли Чаплину), на котором Парнах читал свои новые стихи; 27 октября — вечер поэзии с участием Парнаха; 9 ноября — персональный вечер Парнаха (в программе: стихи и танцы Парнаха; открытие «Передвижного театра на столах» под упр. П. Куклимати — «Театр Ужасов»; синкретическая драма-буфф — пантомима, испанская танцовщица Siria); 16 ноября — торжественный выпуск книги Г. Евангулова «Белый духан» с участием Парнаха; 14 декабря — вечер поэзии с участием Парнаха; 21 декабря — вечер С. Шаршуна «Дада Лир Кан» с участием Парнаха, И. Зданевича, В. Шухаева, Л. Арагона, А. Бретона, П. Элюара, Т. Френкеля, Ж. Риго, Ф. Супо, Ж. Рибмон-Дессеня, Г. Бюфе, М. Рэя. Парнах исполнил «Слово о молчании» (С. Шаршун) и «Графические танцы». См.: Русское зарубежье. Хроника научной, культурной и общественной жизни. 1920-1940. Франция. Paris; Москва, 1995. Т. I. 1920-1929. С. 43–55.
- 46 Сборники стихов Парнаха, вышедшие в Париже: «Самум» (рис. Н. Гончаровой) (1919), «Набережная» (рис. М. Ларионова) (1919); «Словодвиг» (Mot dупамо. Стих. на русск. и фр. яз.) (рис. Н. Гончаровой и М. Ларионова) (1920), «Карабкается акrobat» (с портретом автора работы П. Пикассо и рисунками Ладо Гудиашвили) (1922).
- 47 К русской эмиграции Парнах относился в это время отрицательно, считал, что она «оказалась вне культуры, отечественной и латинской» (Эмиграция в Париже и Берлине /Записки путешественника // Известия. 1922. № 296 (1735). 29 декабря. С. 2).
- 48 Перевод Ж. де Нерваля, выполненный Парнахом, не был опубликован полностью. Фрагмент перевода см.: Северные записки. 1913. № 8. С. 47–69; № 9. С. 81–100.
- 49 Часть своих стихов Парнах писал по-французски.
- 50 Е.И. Габрилович вспоминал о мимической составляющей джаз-банда Парнаха: «На ударных играл Александр Костомолоцкий. Это был не только музыкант (я не убежден, что он имел профессиональное образование), сколько артист-мим, человек, который хорошо чувствовал музыку. <...> Он у нас сидел впереди остального ансамбля, был единственным, кто был загримирован и одет в соответствующий эксцентрический костюм типа широкого пиджака с огромным бантом, в которых сейчас, в 80-е годы, ходят все денди Парижа. Костомолоцкий был в центре внимания, на него, в первую очередь, были обращены взгляды всего зрительного зала <...> Это был беспрюигрышный номер!» (Петров А. Указ. соч. С. 3).
- 51 Театральный отдел Народного комиссариата просвещения.
- 52 Клепинина Вера Николаевна — студийка мейерхольдовских Студий в 1908, 1913–1914 гг., участница гнесинских опытов в области «музыкального чтения». Гнесин посвятил ей «Антигону» и «Финикиянок». Подробнее см.: Уварова И. Антигона (Михаил Гнесин. Вера Клепинина. «Музыкальное чтение») // Кукарт. 2005–2006. № 10–11. С. 27–31).

3

Рукой Мейерхольда чернилами: «Письмо В. Парнаха (склеить)». И карандашная помета: «18 сент. 25 г.»
Перевод с немецкого В. Колязина.

- 53 Force majeure (*фр.*) — непреодолимые обстоятельства, при которых исполнитель не несет ответственности за выполнение обязательств.
- 54 Ошибочно: «Aufzug» вместо «Aufsatz» (Прим. пер.).

- 55 «Профиль» (Прим. пер.).
- 56 *Зубцов Иван Сергеевич* (1890–?) — в 1924 г. режиссер-лаборант, с 1925 г. — директор Театра им. Мейерхольда.
- 57 Вверху слева адрес Кучерова повторен еще раз как постскрипtum. Текст написан от руки, по-видимому, на оборотной стороне почтовой открытки.

4

Письмо на почтовой открытке. Приписка рукой С.А. Марголина: «Позвольте и мне поприветствовать Вас. С.А. Марголин».

- 58 Имеется в виду И.С. Зубцов (см. коммент. 56).
- 59 *Федоров Василий Федорович* (1891–1971) — режиссер Театр им. Мейерхольда, постановщик спектакля «Рычи, Китай!»

5

В верхнем левом углу первого листа рукой Вс.Э. Мейерхольда: «Ответил. 12. XII. 1925».

- 60 Речь идет о войне Франции и Испании, объявленной против Рифской республики в Марокко (13 апреля 1925 — 27 мая 1926).
- 61 См.: *Parnach V. Meyerhold et le théâtre russe [Парнах В. Мейерхольд и русский театр] // Europe. 1925. Vol. 9. №36. P. 490–495.*
- 62 *Базальжетт (Bazalgette) Леон* (1873–1928) — французский литературный критик, переводчик, редактор журнала «Юроп». Письмо Л. Базальжетта к В. Парнаху не выявлено.
- 63 *Кохницкий (Kochnitzky) Леон* (1892–1965) — бельгийский поэт и журналист, анархист. В 1919 г. был назначен Г. Д'Аннунцио министром иностранных дел в Регентстве Фиуме. Тогда же Кохницкий обратился с предложением создать Лигу угнетенных Земли, рассчитывая на поддержку Советской России, но Совнарком ответил на это крайне осторожной сочувственной телеграммой. Кохницкий приезжал в начале 1920-х гг. в Советскую Россию, в Москве видел некоторые спектакли Мейерхольда. Письмо Л. Кохницкого от 30 октября 1925 г. на франц. яз., о котором упоминает Парнах, см.: РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 3441. Л. 1.
- 64 Вероятно, речь идет о статье Парнаха «Мейерхольд». См. статьи о Мейерхольде и ГостИме К. Державина, Н. Мологина, В. Парнаха (РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 1598. Л. 113–125).
- 65 Русский вариант статьи: *Парнах В. Опыты нового танца // Жизнь искусства. 1925. № 4. С. 8.*
- 66 *Леже (Léger) Фернан* (1881–1955) — французский художник. В фонде Мейерхольда сохранилось письмо Ф. Леже В. Парнаху от 4 августа 1924 г.: «<...> Я получил письмо от г-на Веддеркоппа относительно возможности совместной работы с г-ном Мейерхольдом.
- В принципе я это предложение принимаю. Я считаю г-на Мейерхольда самым выдающимся театральным деятелем нашей эпохи и буду бесконечно счастлив работать с ним, если позволят обстоятельства. Ф. Леже».* Письмо Леже было вложено в письмо Парнаха, но при разборке архива Мейерхольда оказалось в другой единице хранения. Франц. текст письма см.: РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 3444. Л. 1. Русск. перевод, сделанный, вероятно, А. Февральским для Мейерхольда: РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1857. Л. 3.
- 67 *Веддеркопп (Wedderkopp) Х. фон* — немецкий писатель, журналист, издатель, сотрудник журнала «Квершнитт».
- 68 Речь идет о Парижской Выставке декоративного искусства.

- 69 В газете «Ле Суар» печатались фрагменты книги П. Дэй о его путешествии в СССР. Среди собрания газетных вырезок в коллекции ГосТИМа в ГЦТМ им. А. Бахрушина сохранилась лишь одна статья: *Daye, Pierre. Moscou, ville rouge. P. VII. Le Théâtre, culte prolétarien [Дэй, Пьер. Москва — красный город. Ч. VII. Театр, пролетарский культ] // Le Soir. (Bruxelles). 1925. Janvier.*
- 70 Вероятно, имеется в виду статья: *M. Serge Romoff nous signale l'effort russe [Г-н Сергей Ромов привлекает наше внимание к усилиям русских] // La Comœdia. 1925. 20 septembre.*
- 71 Воспоминания Парнаха в «Огоньке» не появились. Парнах лишь напечатал стихотворение «Берлинская тюрьма Моабит, отд. V, камера 478» (Воля России. 1928. № 6–7. С. 41–42).
- 72 *Февральский Александр Вильямович (1901–1984)* — сотрудник Мейерхольда, ученый секретарь Театра им. Мейерхольда. В отсутствие Парнаха выполнял обязанности переводчика с французского языка.
- 73 В советском прокате эксцентрическая комедия Ч. Чаплина известна под названием «Золотая лихорадка» (1925).

К письму прилагается тюремный документ с припиской В. Парнаха: «P.S. После этого я сидел еще в Полицейской тюрьме (Polizeigefügnis)!!!»

6

Второй экземпляр письма см.: *Приветственные письма и телеграммы организаций и отдельных лиц, полученные театром в дни 5-летнего юбилея.* — РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 125. Л. 17.

- 74 Поздравления Парнаха к юбилею Театра им. Мейерхольда (1921–1926), который отмечался 25 апреля 1926 г.

7

- 75 С. Лифарь писал в это время: «Большее значение приобретают теперь советские драматические режиссеры — Таиров и Мейерхольд, — с ними больше всего советуется Дягилев, их влияние сказывается и на балетах Баланчина» (*Лифарь С. Дягилев и с Дягилевым. М., 1994. С. 308*). С. Прокофьев отметил в дневнике 23 марта 1926 г.: «Дягилев телеграфировал Якулову, прося привлечь Мейерхольда. Но Якулов ответил, что Мейерхольд занят до июня и предложил Таирова, которого Дягилев принять не мог, так как Таиров уже был в Париже и Парижу не понравился. Дягилев не прочь отложить постановку до будущего года, так как в будущем году двадцатилетие его, как он сказал, «славной деятельности», и он хотел бы дать исключительно русский сезон: Стравинский — Прокофьев — Дукельский» (*Прокофьев С. Дневник. 1917–1933. Часть вторая. Р., 2002. С. 384*).
- 76 Имеется в виду балет в двух действиях С. Прокофьева «Стальной скок» (либретто Г. Якулова и С. Прокофьева).

8

- 77 Пневматическая почта (*фр.*).

9

Рукой Мейерхольда на первой странице письма сверху: «Письмо в полпредство».

- 78 *Daye P. Moscou dans le souffle d'Asie [Дэй П. Москва вдыхании Азии.] Р.: Perrin, 1926. Дэй Пьер Анри Альбер (1892–1960)* — журналист, депутат бельгийского парламента. Автор более тридцати книг, в основном путевых очерков (о Японии, Китае, Марокко, Анголе, Конго, Испании и др.). Советскую Россию П. Дэй посетил в конце 1924 — начале 1925 г.

- Советскому театру в его книге посвящены две главы, в одной из которых («Большевицкие спектакли») автор дает описания спектаклей Мейерхольда (*Daye P. Ibid. P. 105-107*).
- 79 Материалы, касающиеся создания Всемирного Театрального общества, см.: РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 1186.
- 80 *Габрилович Евгений Иосифович* (1899–1993) — писатель, критик, кинодраматург, историк и теоретик кино, музыкант. В Театре им. Мейерхольда начал работать в 1924 г. в составе джаз-банда Парнаха (как пианист), был сотрудником и секретарем редакции «Афиши ТИМ». В 1930 г. после конфликта с Мейерхольдом ушел из театра.
- 81 *Gosset, Hélène. Unesoirée avec Meierhold à la Comédie-française [Госсе, Элен. Вечер с Мейерхольдом в Комеди Франсез] // La Comœdia. 1926. 1 juin; Le théâtre Meyerhold reconnu théâtre d'Etat [Театр Мейерхольда стал государственным] // La Comœdia. 1926. 18 juin; Le Loup de Dentelle. La cinquième année du Théâtre Meyerhold [Ле Лу де Дантель. Пятый сезон театра Мейерхольда] // La Comœdia. 1926. 22 juin; Meierhold, apôtre d'un art en mouvement. II-e article [Мейерхольд, апостол искусства движения. Вторая статья] // La Comœdia. 1926. 19 juillet.*
- 82 *Зервос (Zervos) Кристиан* (1889–1970) — греческий эмигрант, философ, искусствовед, коллекционер, основавший в Париже «Каие д'ар» (1926–1960) — «журнал современной художественной жизни». Автор 34-томного каталога работ П. Пикассо. В фонде Мейерхольда сохранилось только более позднее письмо Кристиана Зервоса от 29 января 1929 г. (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1598).
- 83 По-видимому, Мейерхольд откликнулся на эту просьбу. См. статью «Искания Мейерхольда» (*Les recherches de Meyerhold // Cahiers d'art. 1926. №9. P. 252-257*), в которой представлены три фотографии из спектакля «Лес», две из «Мандата», четыре из «Учителя Бубуса (автором пьесы вместо А. Файко ошибочно назван Фенко), две из «Рычи, Китай!».
- 84 *Meyerhold à Paris [Мейерхольд в Париже] // L'Humanité. 1926. 4 juin; Un décor de Meyerhold [Мейерхольдовские декорации] // L'Humanité. 1926. 6 juin. P. 1.*
- 85 Неизвестно, о каких съемках идет речь. Много позже, в 1935 г. в советском фантастическом фильме «Гибель сенсации» («Робот Джима Рипля») реж. А.Н. Андриевского по роману Карела Чапека «R.U.R.» Парнах исполнил один из своих эксцентрических танцев.
- 86 *Загорский Михаил Борисович* (1885–1981) — театральный критик и историк театра. В период «Театрального Октября» сотрудничал с Мейерхольдом, в 1920–1921 гг. был завлитом Театра РСФСР. Начиная с выхода спектакля «Учитель Бубус», в 1925 г. выступает с резкой критикой «нового Мейерхольда», обвиняя режиссера в отходе «им же возвещенных задач революционного театра, в принципиальной измене автора „Театрального Октября“ им же выдвинутым идейным основам всякой театральной работы в нашу эпоху» (*Загорский М. Против «Ревизора» Мейерхольда // Жизнь искусства. 1926. № 51–52. С. 4*).
- 87 *Буторин Николай Николаевич* (1893–1961) — режиссер и актер Театра им. Мейерхольда. В 1924–1926 гг. — заведующий учебной частью ГЭКТЕМАСа.
- 88 См.: Статьи и рецензии В.Я. Парнаха (под псевдонимом Л.М.О.) «Опыты нового танца», «Уплотнение драматургической площади», «Актеры новой школы („Бубус“ в театре им. Вс. Мейерхольда)» и «Ориентировочный материал для критиков („Учитель Бубус“ в театре им. Вс. Мейерхольда)». 13 января — 11 мая 1925 г. Машинопись. — РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 1563.

11

- 89 См.: 1) *Парнах В.Я.* Танец «Жирафовидный истукан». Машинопись с рукописной правкой. — РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 400. Л. 1–2; 2) *Парнах В.Я.* К вопросам записи движений // А. Файко. «Учитель Бубус». Музейный режиссерский экземпляр. Машинопись с рукописной правкой. — РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 408. Л. 62–74. (Словесная и иероглифическая запись танцев «Эпопея», «Жирафовидный истукан», «Этажи иероглифов».)

12

- 90 *Кроль Раиса Самойловна*, жена *Кроля Георгия Александровича* (1893–1932), преподавателя ГЭКТЕМАСа, ученика Мейерхольда, театрального и кинорежиссера.

В этот же день В. Парнах отправил отдельное письмо З. Райх:

8.IX.26

29 rue cler Paris 7-e

Многоуважаемая Зинаида Николаевна,

Очень благодарен Вам за Вашу открытку и за желание Ваше и Всеволода Эмилиевича устроить мое дело через полпредство.

Надеюсь, что Вы успели отдохнуть от забот, связанных с кризисом. Желаю, чтобы он поскорее благополучно разрешился. Был бы рад получить новые известия о работе театра.

Шлю Вам признательный привет

Вал. Парнах

(РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 3715. Л. 1.)

15

- 91 Нижняя граница даты письма установлена по дневниковой записи С. Прокофьева, адрес которого спрашивает Мейерхольд у Парнаха: «Появился Мейерхольд, был мил. Через десять дней едет в Россию ставить „Игрока“, которого хочет также продолжить в Берлине, где его, Мейерхольда, ангажируют» (*Прокофьев С.С.* Указ. соч. С. 647).
- 92 В письме от 13 июля 1928 г. И.Л. Сельвинский пишет Мейерхольду в Париж: «Если Вас не затруднит, будьте добреньки выслать мне майский номер „La Nouvelle Revue Française« — там имеется обо мне статья Парнаха» (*Мейерхольд Вс.Э.* Переписка... С. 285). Парнах опубликовал в «*Ля Нувель Ревю франсэз*» статью «О молодой русской поэзии» (*Parnach V.* Sur la jeune poésie russe // *La Nouvelle Revue Française.* 1928. 1 mai. P. 708–712).
- 93 Литературное кафе «*Ле Дё Маго*» (современный адрес: бульвар Сен-Жермен, 170) существовало с 1885 г., в нем бывали П. Верлен, А. Рембо, С. Малларме; в 1920–1930-е гг. — Э. Хемингуэй, Ф. Леже, П. Пикассо, Ж. Жироду, экзистенциалисты и др. Леон-Поль Фарг пишет в «*Парижском пешеходе*»: «Со своей широкой террасой, такой приятной во время утреннего городского прилива или в опускающихся летних сумерках, с дороговизной напитков, самых дорогих в Париже, „*Ле Дё Маго*“ очень популярно у снобов, которые находят, что Дюбонне за 100 су не слишком высокая плата для того, кто хочет присутствовать при аперитиве современных писателей» (цит. по: *Leborgne D.* *Saint-Germain de Près et son faubourg.* P., 2005. P. 72).

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН*

- A**bensour J. — см. Абенсур Ж.
Amishai-Maizels Z. 583
Aubry E. 441, 483
Audic C. 441, 483
Autant E. — см. Отан Э.
- Bazalgette L. — см. Базальжетт Л.
Bekker B. — см. Беккер Б.
Bossuet P. 86
Boyer, P. — см. Буайе П.
Brillant M. — см. Брилан М.
Bureau G. 148
- Chagall — см. Шагал М.
Corvin M. 799, 802
Craig — см. Крэг Э.-Г.
Crouzet P. 441, 483
- Dentelle L., de 840
Daye P. — Дэй П.
Debureau — см. Дебюро Ж.-Б.-Г.
- Ewers H. 260
Eych van — см. Эйк Я., ван
- F.Z.B. 649, 728
Fouque — см. Фуке Ж.
- G.B. 808
Galtsova E. — см. Гальцова Е.
Gautier — см. Готье Т.
Glagolin B. — см. Глаголин Б.С.
Gleasons D. — см. Глисонс Д.
- Gosset H. — см. Госсе Э.
- Grandjouan J.-F. — см. Гранжуан Ж.-Ф.
- Harshav B. 580, 584
Helmholz — см. Гельмгольц Г.-Л.-Ф.
- Ichin K. — 584
- Janin J. — см. Жанен Ж.-Г.
Jonson B. — см. Джонсон Б.
Jouvet L. — см. Жуве Л.
- Kant — см. Кант И.
Kochnitzky L. — см. Кохницкий Л.
- Lara L. — см. Лара Л.
Le Senne Ch. 148
Leblanc M. — см. Леблан М.-М.-Э.
Leborgne D. 841
Léger F. — см. Леже Ф.
Lemaître J. — см. Леметр Ж.
Levinson, A. — см. Левинсон А.
Lugné-Poe A.-F. — см. Люнье-По О.П.
- Mâle E.
Mare R., de — см. Марэ Р. де
Mazurova A. — см. Мазурова А.
Medvedkova O. 798
Michoels S. — см. Михоэлс С.М.
Mirbeau O. — см. Мирбо О.
Moulin J. — Мулен Ж.
Müller 631

* В указатель не внесены бегло упомянутые лица, чьи имена и фамилии не существенны для понимания материалов, включенных в книгу. Жирным шрифтом отмечены те страницы, где даются основные биографические сведения об упоминаемом лице.

- Nieten O. 215, 259
 Noziere 809
 O.b. — см. Кобер А. Г.

 Parnach V. — см. Парнах В.Я.
 Picon-Vallin B. — Пикон-Валенн Б.
 Pioch G. — см. Пиок Ж.
 Priacel S. — см. Приасель С.
 Prosper 808

 R.B. 810
 Romov S. — см. Ромов С.М.
 Ross S. — см. Росс С.
 Rouché J. — см. Руше Ж.

 Saint-Auban E. de 86
 Schopenhauer — см. Шопенгауэр А.
 Serlio S. 455, **489**
 Siria 837
 Stuart G. — см. Стюар Ж.

 Tairov A. — см. Таиров А.Я.
 Treshel T. — см. Трешель Т.

 Valter B. — см. Вальтер В.
 Vedderkopp H., von — см. Веддеркопп Х.
 фон
 Vierge P. 808
 Voltaire — см. Вольтер (Аруэ М.Ф.)

 Wright Th. 453

 Zervos Ch. — Зервос К.

 А.Г. 133
 А.Г. (Гидони А.И.) 52
 А.Д. — см. Попов А.Д.
 А.П. 133, 137
 А.С-н 145
 А.Т.М. 133
 Абенсур Ж. 742, 796, 797–804, 807, 809
 Авербах Л.Л. 354, 360
 Аверченко А.Т. 327–**345**
 Авсеенко В.Г. 146
 Агарев А.А. 14, 94, 141, **159**
 Агеттан 748, 799
 Агнивцев Н.Я. 483
 Адамайтис Е.О. 374, 376, 379, 399, 401,
423
 Адамайтис Э.О. 374, 379, 401, **423**
 Адани Л. 299
 Адашев А.И. 259, 347
 Адлен М.З. 765
 Адлер С. 53
 Аз 134
 Азарин А.М. 615
 Айхендорф Й. 676, 732
 Акимов Н.П. 370, 507, 532
 Акинд 263
 Акопиан Е.А. 318, 322, 327, **345**
 Аксарин (Кельберг) А.Р. 43
 Аксенов И.А. 490, 504, 800
 Аксенов Ф.И. 345
 Акулов И.А. 793, 794, **818**
 Алейников М.Н. 375, 380, 395, **424**,
 Александер (Сэмсон) Д. 670, **732**
 Александр Македонский 36
 Александр Васильевич — см. Чая-
 нов А.В.
 Александров (псевд. Серж) А.С. 496
 Александров (Мормоненко) Г.В. 501
 Александров А.А. 344
 Александров Н.Г. 536
 Александрович А. 36
 Алексей Романович — см. Крымчуг А.Р.
 Алексей Сергеевич — см. Суворин А.С.
 Алик 394, 396, 418
 Алла — см. Тарасова А.К.
 Аллегри О.П. 104, **166**, 167, 170
 Аллен М. 496
 Алмазов Б.Н. 255
 Алпатова И.А. 278, 297
 Алперс Б.В. 25, 132, 587, 611

- Алперс Г.Г. 528
 Альберт Великий 222, **260**
 Альтман Н.И. 275, 572–574, 578, **583**, 765
 Альтшуллер А.Я. 145
 Альцест — см. Генис А.Я.
 Алянский С.М. 313, 321
 Амфилох 182, 224, **261**
 Амфитеатров А.В. 344
 Анатолий Васильевич — см. Луначарский А.В.
 Анатолий Петрович — см. Кторов А.П.
 Андерсон М. 718
 Андреев Л.Н. 272, 290, 292, 294, 300, 306, 308, 311, 322, 348, 454, 457, 486, 488, 491, 493, 573, 722
 Андреев-Бурлак В.Н. 140
 Андрианов С.К. 169
 Андриевский А.Н. 840
 Андриссен М. 299
 Андросова (Мандрос) А.П. 77, **150**
 Анисфельд Б.И. 54
 Аничков Е.В. 94, 161
 Анна, Анна Дмитриевна — см. Радлова А.Д.
 Анна Прокофьевна — см. Никитина А.П.
 Анненков П.В. 193, 255, 294
 Анненков Ю.П. 183, 237, 259, **275**, 297, 300, 312–322, 326, 345, 349, 764–766, 769, 806–808
 Анненский И.Ф. 819
 Аннунцио — см. Д'Аннунцио Г.
 Анохина Л.М. 338
 Анри-Сафье Э. 796
 Ан-ский С. (Раппопорт С.А.) 39, 275, 571–573
 Антифон 263
 Антокольский П.Г. 532
 Антонов А.П. 501
 Антуан А. 81, 86, 87, **153**, 155, 752, 783, 784, 817
 Анфиса Ивановна — см. Комиссаржевская (Антонова) А.И.
 Аппиа А. 778, 814, 815
 Апушкин Як.В. 42, 135
 Арабажин К.И. 138
 Арагон Л. 819, 837
 Арапов А.А. 283, 284, 294, **298**, 300, 765
 Арбатов (Архипов) Н.Н. 24, 90, 91, 92, 96–100, 107, 114, 115, **157**, 158, 162, 167, 170, 171, 606
 Арбенин Н.Ф. 141
 Арватов Б.И. 275, 438, 468, 486, **498**
 Аренс И.Л. 751
 Аренский П.А. 493
 Ариес М.А. 796
 Аристотель 267, 268, 270, 475, 501
 Аристофан 291, 296, 301, 348, 456, 758, 770, 786, 817
 Аркадин Н. 133
 Арним Л.А. 251, **277**
 Арнольд из Виллановы 222, **261**
 Арсеньев К.К. 148
 Арсеньев М. 594
 Артемидор Дальдианский 224, **261**, 269
 Архипенко А.П. 714
 Асафьев Б.В. 530, 531
 Асенкова В.Н. 83, 155
 Асклепий 182, 224, **261**
 Асланова Е.П. 428
 Астангов М.Ф. 374, 379, 380, 382, 383, 384, 387, 391, 395, 396, 398, 399–401, 404, 406, 407, 409, **423**
 Астанговы 376, 378, 387, 393
 Астрюк А. 765
 Атом Ата 439, 467, 474, **497**
 Атьясова А.Я. 651, 807
 Афанасьев Н.И. 106–108, 114, **166**
 Афиногенов А.Н. 800
 Ахматова (Горенко) А.А. 165, 252, 465
 Ашар П. 718, 836
 Ашкенази З.Г. 484
 Б.А. 135
 Б.а. 810
 Бабанова М.И. 722, 821

- Багрицкий Э.Д.
 Бадылькес 412, 413
 Баженов Н.Г. 344
 Базальжетт Л. 826, 827, **838**
 Байрон Дж.-Г. 277
 Бакланова О.В. 537, 541, 542, 556, **563**,
 566
 Бакст (Розенберг) Л.С. 714, 742, 787
 Балаж Б. (Бауэр Г.) 619, 663–664, **730**
 Балашова Т.В. 796
 Балиев (Балян) Н.Ф. 345, 765–767, 809
 Балтрушайтис Ю.К. 271
 Бальзак О. де 290, 292, 294, 300, 335, 348,
 407, 408, 431
 Бальмонт (Люнель) К.Д. 237, 287, 299
 Банг Г. 813
 Бандманн 694
 Баранцевич К.С. 174
 Баратов (Бреннер) П.Г. 53, 100, **163**
 Барба Э. 182
 Барбюс А. 745–749, 751, 798, 799
 Баретт И. 146
 Барнет Б.В. 429
 Барновский В. 635, 639, 657, 658, 684, 693,
 694, 698, 703–705, 718, **719**, 724, 725
 Баров А.А. 33
 Барон М. 642, **725**, 726
 Барон Э. 621, 637–642, 695, 704, 706, 713,
721–724
 Бартошевич А.В. 9
 Бархан П. 620, 624, 710
 Барятинский В.В., кн. 138, 166
 Бассерман А. 621, 642, **725**
 Бастунов Э.Д. 17, 65, 66, 71, **144**, 147
 Бати Г. 738, 741, 744, 745, 748, 755–758,
 762, 763–765, 768, 772, 774, 780, 787,
 789, 793, 795, 796, 802, 803, 805, 806,
 809, 810
 Бах И.С. 200, 364, 697
 Бахтин М.М. 270
 Башарина (Щербина) Е.И. 110, **168**
 Башкатов К.А. 809
 Бебутов В.М. 177, 258, 260, 457, **491**, 493,
 504, 536
 Беккер Б. 225, 264
 Белая (Богданова) С.Н. 307
 Белинский В.Г. 194, 195, 234, 246, 255,
 256, 274
 Белый Андрей (Бугаев Б.Н.) 128, 130,
 615, 767
 Беляев Е. 157
 Беляев Ю.Д. 20, 21, 84, 88, 101, 102, **155**,
 164, 165, 175, 322, 350
 Бенримо Г. 297
 Бенуа А.Н. 110, 169
 Беньямин В. 619
 Бергельсон Д. 506
 Бергер Г. 563, 569, 612
 Бергнер Э. 637, 639, **722**,
 Бер-Гофман Р. 176
 Бергсон А. 815
 Беренс П. 721
 Берестинский 400
 Берзин Я. А. **713**
 Берия Л.П. 412, 413, 425, 428, 432
 Берковский Н.Я. 733
 Берлин Ж. 820
 Бернар С. 80, 82, **151**, 152
 Бернар Т. 771
 Бернауэр Р. 683, 718, **733**
 Берр Ж. 272
 Берсенева (Павлицева) И.Н. 606, **615**
 Берта Львовна 399
 Бертон П. 155, 166
 Беседовский Г.З. 753
 Бескин Э.М. 136, 235, **274**
 Беспятов Е.М. 12, 88, **157**, 162, 167
 Бетховен Л., ван 246, 364
 Бехер И. Р. 731, 734
 Бехтерев В.М. 439, 467, **497**, 505
 Бибииков Б.В. 375, 378, 396, 398, 406, 424
 Библиофил Жакоб (Лакруа П.) 489
 Биля Е.А. 86, 87, 104, **155**, 163, 164, 171
 Билибин И.Я. 772

- Билль-Белоцерковский В.Н. 510, 529
Биншток В.А. 612
Бирман С.Г. 533, 536, 539, 545, 558, 560, **564**, 565, 570, 615
Биха О. 619, 691–693, 734
Бичер-Стоу Г.
Благонравов А.И. 571
Блажевич Ф.В. 808, 809
Блок А.А. 95, 161, 162, 310, 313, 357, 465, 467, 496, 498, 620, 819, 820, 824, 836
Блок Ж.-Р. 783, **817**
Блюменталь О. 640, **724**
Блюменталь-Тамарин В.А. 91, 99, 100, **158**
Блюменталь-Тамарина (Климова) М.М. 193, **255**
Бобринский А.А. 263
Бобрищев-Пушкин А.В. 106, **166**, 171
Бобров 322
Бобров Н.И.
Бобылев 397
Богданов 97
Богданов, зам. наркома 435
Богданович А.В. 132
Боголюбов Н.И. 375, 379, 389, 398, 399, **423**, 669, 809
Богомолов Н.А. 168
Богуславская К.А. 714
Боде И.Э. 628
Бодлер Ш. 496
Божнев Б. 836
Бойс К. 651, **728**, **729**
Боклевский П.М. 193, **255**
Бокшанская О.С. 372, 373, 409, 411, 412, 414, 423, 424, 426–429, 431, 432, 434
Болдырев Н.Н. 104, **166**, 167, 170
Болеславский (Стржезницкий) Р.В. 536, 548, 553, 564, **565**, 574
Большаков 468
Большаков И.Г. 406, **430**,
Больштедт А. фон — см. Альберт Великий
Бомарше (Карон) П.-О. 274
Бомон Э. де 817
Бон Ф. 23, 157
Бондарев — см. Бондырев А.П.
Бонди Ю.М. 490, 498
Бондырев А.П. 541, 546, 560, **564**, 565, 583
Боннар П. 777, **814**
Борис Алексеевич — см. Суворин Б.А.
Борис Владимирович — см. Бибииков Б.В.
Борисов 120
Борисовский Н.А. 139
Борлин — см. Берлин Ж.
Боровиковский А.А. 148
Бородай М.М. 140, 141, 157
Бородин А.П. 154, 345
Бородулин 391
Борская (Климова) Н.Д. 97, **162**
Боссюэ П. — см. Bossuet P.
Босх И. 263
Боттичелли С. 214, 447
Бохов Й. 720
Бравич К.В. 11, 138, 322, 347
Брам О. 366, 670, 725, 727, **732**
Брант С. 263
Браудо Е.М. 638, **723**
Брентано К. 251, **277**, 676, 732
Бретон А. 819, 837
Брехт Б. 624, 627, 628, 636, 710, 718, **720**, 727, 729, 730, 731, 735, 801
Брешко-Брешковская (Вериго) Е.К. 329, **346**
Брие Э. 82, 84, 86, **154**, 155
Брийан М. 770, 786–793, 810, **817**
Брод М. 729
Бродский Н.А. 354
Брокгауз Ф.А. 263, 433
Бромлей Н.Н. 536, 539, 541, 553, 556, **564**, 566, 570, 578, 580, 583
Брюле 701, 703
Брюсов В.Я. 128, 129, 265, 271, 812, 820
Брянский А.М. 174, 614
Буайе П. 744, 745, 761, 798, 804
Бубнов А.С. 529, 621, 623, 700, 703, 710, **736**, 737

- Бубнова М.Н. 371
 Будильник 390, 393, 407, 408
 Будкевич Н.А. 272
 Бузанов К.П. 809
 Букчин С.В. 277
 Булгаков М.А. 435
 Буренин В.П. 13, 20, 22, 66, 67, 70, 72, 76, 88, 90–92, 94, 95, 96, 99, 101, 102, 107, 109, 110, 114, **144**, 145, 156, 168
 Бурлюк Д.Д. 52, 53, 136
 Бурмейстер В.П. 422
 Бутковская Н.И. 310, 481, 489
 Буторин Н.Н. 829, **840**
 Бух Ф. П. 663, 664, 731
 Бухарин М.Н. 169
 Бухштейн В.С. 516, **530**
 Бучма А.М. 383, 428
 Буш Э. 720
 Буэлье Ж. де 33, 34
 Быховец-Самарин Я.В. 12, 65, 67, **143**, 171
 Бэкон Р. 222, **261**
 Бюфе Г. 837
- В.С. — см. Смышляев В.С.
 В.А. 598
 В.Б. (Белинский В.Е.) 131
 В.М. 132
 Вагнер Р. 174, 238, 247, 276, 490, 613, 617, 726, 814
 Вадимова Д.М. 87, 104, **165**
 Вайгель Е. 718, 720, 730, 732
 Вайнонен В.И. 530
 Вайскопф Ф. К. 643–644, **726**, **727**
 Вайян-Кутюрье П. 809
 Валерий Ф. 299
 Валерская (Мельницкая) Е.К. 27–29, 33, 34, 40, 46, 50, 80, 102, 121–123, **152**, 155, 163, 164, 169, 174
 Вальнер Ф. 730, 731
 Валь В.В. фон 528
 Вальден Х. (Левин Г.) 637, **720**, **721**
 Вальтер Б. 709, 713, 715
- Ваня — см. Москвин И.М.
 Ван Лерберг Ш. 30, 31, 33, 34, 133, 291, 294, 297, 301, 315, 320, 346
 Варапаев Д. Д. 326, **344**,
 Варди Д. 571
 Варзер Л.А. 373
 Варлаам 263
 Варламов К.А. 11
 Варнеке Б.В. 51, 409, 410, 431
 Варя 318
 Васадзе А. 508
 Василевский А.Р. 338
 Василевский Л.М. 102, **164**
 Василек (Миляев) В. 49
 Василий Григорьевич — см. Сахновский В.Г.
 Василий Иванович — см. Качалов В.И.
 Васильев В. 313
 Васильев С.Д. 255, 432
 Вася — см. Хитров В.
 Вахтангов Е.Б. 39, 199, 237, 275, 355, 493, 506, 533, 536, 539, 541, 548, 549, 555, 556, 558, 559–**564**, 565–571, 573–585, 596, 607, 608, 612, 615, 665, 783
 Вахтер О.Н. 311
 Вега Лопе де 29, 30, 33, 34, 53, 134, 135, 147, 177, 201, 305, 310, 361
 Веддеркопф Х. фон 826, **838**
 Ведекинд Ф. 215–219, 259, 260, 274, 312, 315, 320, 335, 336, 348, 349, 709
 Вейнингер О. 219, **260**
 Вейсбрем П.К. 836
 Веласкес Д. 305
 Велижев А.Б. 536
 Вельк Э. 730
 Венгерова З.А. 612
 Вендерс В. 729
 Вендровская Л.Д. 134, 562
 Вера Викторовна — см. Дженеева В.В.
 Вера Петровна 593
 Верди Дж. 726
 Верлен П. 841

- Вермель С.М. 836
 Вермюллер А. 299
 Вернейль П. 272
 Вернер Б. Э. 672–674
 Вертинский А.Н. 465, 466, **496**
 Верфель Ф. 729
 Верхарн Э. 237, 275, 493, 791
 Вершилов Б.И. 506
 Вершинин 134
 Веселовская А. 135
 Веселовский Ю.А. 612
 Веснин А.А. 577
 Вестекер В. 674–675, **732**
 Виглер П. 665–666, **731**
 Вигман М. 736
 Видаль А. 799
 Виктор Петрович — см. Буренин В.П.
 Виленкин В.Я. 436
 Вильдрак Ш. 816
 Вильмет Д. 738
 Виндельбанд В. 160, 408, 431
 Виноградов С.Л. 335, 338, **348**,
 Винчи Л., да 300, 447
 Вирта Н.Е. 413, 432
 Витте С.Ю., гр. 83, **154**, 156
 Влад. Ив. — см. Немирович-Данчен-
 ко Вл.И.
 Владимир Васильевич — см. Готов-
 цев В.В.
 Владимир Евгеньевич — см. Месхетели В.Е.
 Владимир Иванович, Вл.Ив. — см. Неми-
 рович-Данченко Вл.И.
 Власов А. 833
 Власова 426
 Вогак К.А. 482
 Вожель Л. 765, 808
 Вознесенский (Бродский) А.С. 326, **344**,
 350
 Воинов 80
 Воинов Вс.В. 151
 Вокс Дж. 274
 Волгина Л.А. 138
 Волков Б.И. 370
 Волков Н.Д. 182, 354, 357, 797, 798, 809
 Волков Ф.Г. 488
 Волконский Н.О. 338, 507
 Волконский С.М., кн. 138, 157, 494, 736,
 766, 808, 815
 Волошин (Кириенко-Волошин) М.А. 19
 Волховская Н.П. 80, **151**
 Вольнский (Флексер) А.А. 228, 271
 Волькенштейн В.М. 555, 562, **566**, 638,
723, 815
 Вольмар Люсциниус — см. Соловьев В.Н.
 Вольский Д.С. 378, 379, 380, 382, 385
 Вольтер (Аруэ М.Ф.) 274, 453, 487, 493
 Вольф П. 86
 Вольф Ф. 628, 636, **719**,
 Вольф Э. 636, 719, 720
 Вольф Ю. 97, 105, **162**
 Воронихин Е. 174
 Воротников А.П. 11
 Врангель П.Н., бар. 36
 Врубель М.А. 321
 Всеволод Эмильевич — см. Мейер-
 хольд Вс.Э.
 Вундт В. 408, 431
 Вутерс Ш. 810
 Вуюяр Ж.-Э. 777, 811, **814**
 Вюндиш 696
 Вялов К.А. 177
 Вьяльцева А.Д. 140
 Г. 131
 Гааз Ф.П. 234, 274
 Габрилович Е.И. 820, 821, 828, 831, 834,
 837, **840**
 Габричевский А.Г. 373, 393, 402, 424, 426,
 428
 Гайдебуров П.П. 272, 801
 Гайс Я. 732
 Галина Ивановна — см. Серова Г.И.
 Галицкий В.А. 34, 51, 134, 136
 Галлимар Г. 754

- Гальбе Ф. 12
 Гальперин Б.И. 320
 Гальфрид Монмутский 502
 Гальцова Е.Д. 796, 834
 Гамсун К. 272
 Ганди М. 711
 Гардо-Сабо 631, 713
 Гарин Э.П. 52,
 Гартунг В. 22, 155
 Гаспарова Е.А. 617
 Гасман В. 299
 Гастев А.К. 122, **176**
 Гаузнер Г.И. 820
 Гауптман Г. 14, 30, 67, 143, 145, 146, 272,
 307, 725, 727, 731
 Гвоздев А.А. 366, **370**, 409, 431, 482, 502,
 619, 638, 639, 709, 721, **722**, 767, 821, 834
 Ге Г.Г. 11
 Геббель (Хеббель) К.-Ф. 307, 308, 311
 Геббельс П.Й. 727, 733, 735, 736
 Гегель Г.-В.-Ф. 415
 Гейден П.А. 155
 Гейерманс Г. 564, 574
 Гейзе П. 229
 Гейне Г. 786
 Генис А.Я. 136
 Гейро Р. 833, 836
 Гейрот А.А. 534–536, 538, 541, 546, 548,
 554, 562, **563**, 570
 Гельмгольц Г.-Л.-Ф. 453, **488**
 Георг II, герцог 490
 Георгиевский Г.И. 112, 174
 Георгий Александрович, вел. кн. 165
 Георгий Всеволодович, кн. 272
 Гербель Н.В. 408, 430
 Гердер И.Г. 256, 628
 Геринг М.М. 125, 179
 Геркен Е.Ю. 93, **159**
 Герлах А.Я. 390
 Герлах Р.Э. 390, 409, 424, 426, 427
 Герман М. 370
 Гермес Трисмегист 263
 Гермоген, еп. (Долганов Г.Е.) 18, 149
 Герцен А.И. 193, 255
 Гершвин (Гершович) Дж. 811
 Гессе Г. 711
 Гете И.-В. 194, 256, 273, 276, 321, 341, 350,
 448, 458, 628, 708, 719, 769
 Гзелль П. 771
 Гиацинтова С.В. 533, 536, 545, 550, 552,
 556, 557, 559, 562, 565, **566**, 567
 Гибер Н. 796
 Гидони А.И. 110, 132, **168**
 Гильбо А. 761, 805
 Гингер А.С. 836
 Гинзбург З. 378
 Гинзбург Р.Л. 375, 378, 379, 396, 398, 399,
 400, 409, 424
 Гиппиус В.В. 409, 431
 Гиппиус З.Н. 309, 310
 Гитлер (Шикельгрубер) А. 726
 Глаголин (Гусев) Б.С. 8, 10–179, 606, **614**
 Глаголин-Гусев А.Б. 122, 123, 137, **176**
 Глаголин-Гусев Л.Б. 137
 Глаголин-Гусев С.Б. 137
 Глазунов О.Ф. 370
 Глебов (Котельников) А.Г. 510, 529, 800
 Глебова О.А. — см. Глебова-Судейкина О.А.
 Глебова-Судейкина О.А. 36, 194, 165, **168**,
 174
 Глинка М.И. 154, 193, 255
 Глинка-Янчевский С.К. 17, 147
 Глисонс Д. 54
 Глиэр Р.М. 301
 Гловацкий Г.Н. 90, 92, 97, 107, 109, 114,
 155–157, 161–163, 167, 168, 171
 Глущенко Н.К. 765
 Глюк Х.В. 192, 207, 258, 351, 815
 Гнедич П.П. 72, 80, **146**, 152, 615
 Гнедочкин В. 322
 Гнесин М.Ф. 819, 820, 823, 824, 834, 835,
836, 837
 Го Э. 137
 Гоген П. 814

- Гоголев Б. 282
 Гоголь Н.В. 83, 195, 201, 204, 211, 255, 277, 287, 290, 294, 300, 322, 326, 328, 345, 357, 359, 409, 484, 612, 615, 626, 644-646, 649, 650, 653, 654, 656, 679, 692, 694, 709, 712, 728, 752, 766, 767, 769, 774, 776, 778, 779, 781, 784, 785, 791, 806, 812, 816, 817, 823
 Годер Д.Н. 583
 Гойя Ф. де 38
 Голейзовский К.Я. 820, 821
 Големба (Галемба) С.И. 384, 428
 Голенищев-Кутузов А.А. 148
 Голицын (Муравлин) Д.П. 145
 Голицын С., кн. 483
 Голованов Н.С. 611, **616**
 Головин А.Я. 207, 258
 Головчинер В.Я. **585**, 600
 Гольдберг Б.И. 621, 622, 710, 736, 753-755, 761, 762, **800**, 801
 Гольденвейзер А.Б. 301
 Гольдони К. 147, 273
 Гольдштейн Л. 59, 139
 Гомер 223
 Гонзага П. ди Г. 455, **489**
 Гонсиоревский В. 171
 Гончарова Н.С. 765, 837
 Гораций 265
 Горев Ф.П. 598, 612
 Горева Е.Н. 69, **145**
 Горин (Офштейн) Г.И. 712
 Горцева О.И. 71, **146**
 Горчаков Н.М. 425, **426**, 430
 Горький Максим (Пешков А.М.) 329, 354, 605, 712, 722, 782
 Госсэ Э. 745, 746, 798, 799, 840
 Готовцев В.В. 535, 537, 546, 549, 554, 561, **563**, 565-567, 570
 Готье Т. 462, 465, 474, 494, **495**, 496, 500
 Гофман Э.-Т.-А. 180, 191, 192, 204, 206, 254, 276, 277, 288, 290, 291, 292, 294, 326, 328, 345, 440, 492, 493, 654, 811
 Гофмансталь Г. фон 168, 290, 291, 299-301, 348
 Гоцци К. 39, 53, 204, 258, 341, 348, 350, 353, 439, 440, 482, 490, 492
 Граббе К.Д. 676, 733
 Гранах А. 720
 Гранжуан Ж.-Ф. 748, 799
 Грановская Е.М. 176
 Грановский (Азарх) А.М. 506, 574, 576, 577, 582, 583, 649, 655, 658, 667, 683, 684, 692, 705, 727, 728.730, 731, 752, 753
 Граф О'Контрэр — см. Цыбульский Н.К.
 Грегор Й. 618, **708**, 709, 711
 Грей Ф. 760
 Гремиславский И.Я. 377, 412, 413, 427
 Грибоедов А.С. 161, 171, 360, 766
 Григ.Мих. — см. Калишьян Г.М.
 Григорьев Ап.А. 254, 274
 Григорьев Б.Д. 19, 822, 834, 835
 Грипич А.А. 51
 Грифцов Б.А. 300, **585**, 609
 Грок (Веттах А.) 668, 671, 689, **731**
 Гропиус В. 617-619, 735
 Гросс Г. 622, 713
 Гроссман-Роцин И.С. 354
 Гротовский Е. 182
 Гугенберг А. 693, 730, 733, **734**, **735**
 Гудиашвили Л. 836, 837
 Гумилев Н.С. 19, 117, 118, 252
 Гуно Ш. 276
 Гунст Е.О. 294, 299, 300, 301, 345
 Гуревич А.Я. **585**, 608
 Гуриели (Бебутова, кн.) О.Г. 26, 104, 115, **165**
 Гусев (псевд. Слово-Глаголь) С.С. 73, 103, 109, 110, 158, 168
 Гуттен У. фон 206, **257**
 Гучков А.И. 94, 155, 344
 Гюг Гиггинс — см. Подгорный В.А.
 Гюго В.М. 811
 Гюго Ж. 817

- Д'Аннунцио Г. 13, 90, 129, 157, 300, 456, 465, 741, 742, 796, 838
 Давтян 830
 Давыдов (Горелов) В.Н. 10, 11, 99, 102, 140, 152, 163, 165, 193
 Давыдов В.С. 371
 Далматов (Лучич) В.П. 11, 17, 20, 72, 80, 138, 147, 151, 152, 156
 Дальский (Неелов) М.В. 91, 150, 152, 157
 Дан Г. В. 625
 Даниэль М. 506
 Дарвин Ч.-Р. 469, **498**
 Дассель Р. фон 262
 Дебюро Ж.-Б.-Г. (Дворжак Я. К.) 461, 465, **494–496**
 Девере В. 23, 164, 175, 177
 Дезормьер Р. 817
 Дейкарханова Т.Х. 174
 Дейкун Л.И. 536, 542, 545, 552, 560, **564**, 565
 Декарт Р. 785, **817**
 Декурсель П. 82, 86, **153**
 Делазари И.К. 118, **175**
 Дельсарт Ф.-А.-И. 697, **735**, **736**
 Дени М. 777, 813, 814
 Деникин А.И. 32
 Депре С. 745, 811, 812
 Дерен А. 752, 765
 Державин Г.Р. 208, 258
 Державин К.Н. 838
 Дессуар М. 235, **275**
 Дестомб К.И. 20, 61, 115, 116, 120, **141**, 173–175
 Дженеева В.В. 333, 338, **347–348**
 Джером Дж.К. 628
 Джонсон Б. 454, **488**, 770
 Джонсон И.В. 259
 Дибольд Б. 619, 623, 627, 651–652, 679, 688–690, **729**, 733
 Дидро Д. 277, 384
 Дикий А.Д. 579, 580, 581, 583, 584
 Диккенс Ч. 283, 285, 287, 288, 289, 290, 293, 294, 297, 312, 313, 465, 467, 557, 561, 563, 575, 612
 Диоген Синопский 245, 246, **276**
 Дмитриевская Л.И. 546, **565**
 Дмитриев В.В. 275, 422, 530
 Добржанская Л.И. 508
 Добровольский Л.М. 104, **165**
 Добрушин И. 506
 Добужинский М.В. 287, 300, 302, 309, 318, 321
 Довгалевский В. С. 701, 703, **737**, 751
 Довгалевский М. 225, **264**
 Довженко А.П. 502
 Дойль А.К. 23, 103, 104, 157, 165, 166, 465, 467, **496**, 498
 Доктор Дапертутто — см. Мейер-хольд В.Э.
 Доктор Р.М. 218, 260
 Домашева М.П. 60, **140**
 Домье О.В. 648
 Донаньи Э. 258, 297
 Доннэ М. 81, **153**
 Дмитрий Донской 258
 Дорн В. 815
 Дорон 426
 Дорошевич В.М. 168, 277, 344
 Достоевский Ф.М. 23, 154, 156, 242, 287, 290, 291, 292, 294, 295, 300, 312, 313, 314, 316, 318, 319, 323, 326, 328, 345, 357, 359, 378, 409, 430, 431, 433, 465, 561, 604, 613, 615, 621, 631, 665, 711, 713
 Достоевский Ф.Ф. 326, **344**
 Дранишников В.А. 530
 Дранков А.О. 329, 330, 345, 348
 Дрейер М. 162
 Дризен Н.В., бар. 152, 501
 Дубельт — см. Зеланд-Дубельт Е.А.
 Дубровский 29
 Дудов З. 636, **720**,
 Дузе Э. 99, 160, 163, 499, 592, **612**
 Дукельский 839
 Дунаев П.А. 59, 61, 65, 66, **140**

- Дункан А. 308, 311, 441, 736
Дурасова М.А. 536, 538, 554–556, 559, **564**, 566, 567
Дурус (Кёмени А.) 619, 644–645, 675–676, 727
Душ. 686, **734**
Дымов (Перельман) О.И. 33
Дэй П. 827–829, **839**, 840
Дюваль 82
Дюжарден Э. 777, **813**
Дюллен Ш. 738, 745, 761, 762, 765, 768, 774, 780, 801–804, 809, 817
Дюма-отец А. 23, 83, 164, 170, 177, 464, 495
Дюма-сын А. 24, 153, 175, 177, 722
Дюмен П. 791
Дюмон 626, 722
Дюр Е.О. 24
Дюрренматт Ф. 623
Дягилев С.П. 154, 170, 745, 746, 752, 756, 782, 786, 789, 790, 793, 802, 818, 820, 828, 835, 839
- Е.Б. — см. Вахтангов Е.Б.
Евангулов Г.Е. 836, 837
Евг.Багр. — см. Вахтангов Е.Б.
Евгений Богратионович — см. Вахтангов Е.Б.
Евгений Васильевич — см. Калужский Е.В.
Евгений Максимовна — см. Левитас Е.М.
Евреинов Н.Н. 16, 22, 52, 92, 136, 152, 159, 162–164, 182, 272, 277, 302, 306, 308–311, 313, 322, 452, 454, 457, 462, 468, 489, 491, 495, 501, 570, 772, 810
Евреинова Н.Н. 309
Еврипид 11, 265, 769
Евтихий Павлович — см. Карпов Е.П.
Егоров Н.В. 372, 373, 376, 412, 413, 418, 424–**426**, 428, 436
Екатерина II, имп. 233, 488
Екатерина, св. 463
- Елена Осиповна — см. Адамайтис Е.О.
Елизавета Николаевна — см. Горева Е.Н.
Ельницкая Т.М. 257
Емельянова М.Н. 273
Ермолова М.Н. 80, **152**, 299, 598, 612, 613
Есенин С.А. 123, 176, 584, 772
Есенина Т.С. 760, 772, 804, 810, 816
Ефим Леонович — см. Рабинс Е.Л.
Ефремова М.А. 546, 549, 553, **566**
Ефрон И.А. 263, 433
Ефрон (Литвин) С.Е. 12, 30, 137, 138
- Жак-Далькроз Э. 815
Жакоб М. 745
Жамуа М. 802
Жанен Ж.-Г. 366, 494, **496**
Жаннере А. 474, 501
Жаров М.И. 278, 375, 380, **423**
Жарри А.-А. 777, **814**
Жгут 46
Жданов О.П. 350
Жевержеев Л.И. 322
Жемье Ф. 738, 741, 744–747, 750, 751, 753–756, 759, 762, 769, 800–803, 805, 809, 814, 822, 829, 835
Жилинский (Олека-Жилинскас) А.М. 565
Жиляев Н.С. 301
Жилярди Д. 483
Жироду Ж. 758, 803, 841
Жихарев С.П. 255
Жоффр Ж. 479, **505**
Жубер М. 765
Жуве Л. 618, 741, 742, 744–746, 749, 755–762, 764, 765, 767, 768, 770, 771, 780, 781, 795, 796, 799–805, 810, **815**, **816**, 818
Жуков Л.А. 276
Жуковская Н.Ю. 22, 23, 93, 97, 107, 150, **159**, 161, 163
Жуковский В.А. 277
Журден Ф. 756

- Забелин И.Е. 211, **259**
 Забродин В.В. 431, 437, 481
 Завадский Ю.А. 7, 375, 380, 401, 411, 423, 429
 Загорский М.Б. 260, 829, **840**
 Зайцев Б.К. 582
 Зайцева Е.Е. 131
 Зайцева Н.М. 796
 Зайчиков В.Ф. 682, 683, 688
 Закушняк А.Я. 272
 Залесский И.А. 338
 Залка (Франкл) Матэ 51, 178
 Зальтенбург Х. 639, 715, **723, 724**
 Зальцман А. 778, **815**
 Запольская Г. 36
 Захава Б.Е. 532
 Захаров Р.В. 531
 Званцев Н.Н. 491
 Звенигородская Н.Э. 9, 786
 Зверев Н.А. 148
 Зданевич И.М. 836, 837
 Зеверинг 694
 Зеелинг Г. 718
 Зеланд Д.А. 541, 556, 561, 563, **564, 566**
 Зеланд-Дубельт Е.А. 95, **161**
 Зеленина И.Ю. 481
 Земмер Г. 718
 Зенкевич В.Т. 350
 Зервос К. 759, 822, 828, 831, 832, **840**
 Зигфрид — см. Старк Э.А.
 Зиллер К.К. — см. Чехова (Зиллер) К.К.
 Зимин С.И. 298, 301, 321, 326, 342, 345, 346, 349, 350
 Зиммер Б. 770, 786, **817**
 Зина — см. Сахновская (Томила) З.К.
 Зинаида Клавдиевна — см. Сахновская (Томила) З.К.
 Злобин З.П. 52, 808
 Знаменский Н.А. 349
 Зограф Н.Г. 355, 381, 410, **428**,
 Золотницкий Д.И. 528
 Зон Б.В. 336, **348**
 Зонов А.П. 226–229, 271–273, 275, 277, 299, 300, 311, 316, 312, 325, 338, 345, 349, 350
 Зосим, митрополит 263
 Зося — см. Пилявская С.С.
 Зубов С.П., гр. 87, 91, 98, 99, **156, 158**
 Зубцов И.С. 125, 178, 825, 827, **838**
 Зускин В.Л. 527, 529, **532, 731**
 И.Т. 135
 Ибер Ж. 615
 Ибсен Г. 27, 31, 70, 145, 146, 260, 348, 457, 469, 490, 778, 791, 814
 Иван Васильевич — см. Лазарев И.В.
 Иван Михайлович, Ив. Мих., И.М. — см. Москвин И.М.
 Иван Николаевич — см. Берсенев И.Н.
 Иванов В.В. 10, 180, 278, 322–324, 352, 369, 481, 506, 584, 614
 Иванов Вс.В. 370
 Иванов Вяч.И. 28, 168, 287, 288, **299, 300, 310**
 Иванов Г.В. 165, 309, 569, 582
 Иванов И. 75
 Иванов Л.Л. 91, **158**
 Иванов М. 152
 Иванова 76
 Иванова К.Н. 417, 435
 Иванов М.К. 481
 Иванова М.С. 586
 Иверов А.Л. 419, 420, 436
 Игнатов С.С. 330, **346, 409, 431**
 Ида Владимировна — см. Лашевич И.В.
 Изнар С.А. 160
 Иконников С.Ф. 747, 799
 Ильин В.Н. 373, 426, 432
 Ильинский И.В. 278, 321, 324, 343, 644, 665, 666, 668–671, 674–676, 681–683, 688, 690, 696, 739, 742, 764, 770, 797, 807, 810
 Ильф Илья (Файнзильберг И.А.) 504
 Импр. (Бентовин Б.И.) 132
 Иогансон Ф.А. 70
 Ионов (Бернштейн) И.И. 257

- Иосиф — см. Раевский И.М.
Ипполитов П.А. 370
Исаак, Исаак Моисеевич — см. Рабинович И.М.
Исаков С.И. 273
Ичин К. — см. Ichin K.
- Йеринг Г. 619, 627, 657–658, 669–670, 683–684, 710, 721, 729, **730**, 732, 738
Йеснер Л. 617, 618, 637, 639, 640, 721, **722**, 723, 730
Йосс К. 736
- К.Р. (Вел. кн. Константин Константинович) 80, 151
К.С. — см. Станиславский (Алексеев) К.С.
Ка. 662–663, 730
Каверин Ф.Н. 506, 507
Каган А.С.
Кадельбург Г. 724
Казаков С.И. 300, 345
Кайслер Ф. 718
Кайяве Г. де 22, 33, 163, 166, 169
Калачов Н. 264
Калишьян Г.М. 392, 397, 411, 425, 427, 432
Калмаков Н.К. 273, 302–311
Калужский Е.В. 409, 411, 431
Кальдерон П. 196, 229, 273, 584
Кальзер Э. 718
Кальм Д. 528
Каменев (Розенфельд) Л.Б. 177, 348, 570, 582, 724
Каменева (Розенфельд) О. Д. 123, 177, 279, 324, 337–339, **348**, 641, **724**, 797
Каменский В.В. 177, 325, 349, 350
Канделаки В.А. 376, 401, 424, 429
Кандинский В.В. 708, 714
Канивальский В.Н. 132
Канкарович А.И. 294, **301**, 346, 348
Кант И. 474, 500
Кантер Т.С. 523, **532**
Кантор С.Л. 507
- Капрович А. 833
Каптерева Г.П. 562
Карамзин Н.М. 277
Карапет 329
Каратыгин А. 193
Каратыгин П.А. 255
Карахан И.Л. 348
Карахан (Караханян) Л.М. 348
Карл VI, король 253
Карлейль Т. 242, **276**
Кармин С.Д. 171
Карнер П. 503
Каров Э. 668, **731**
Карпов Е.П. 14, 17–19, 22, 25, 58, 59–61, 66, 67, 70, 72–74, 76, 78, 90, 92, 100, 111, 137, 139, 140, 146–150, 158
Карпушка — см. Карпов Е.П.
Карсавина Т. П. 169, 782
Карчмер Э.И. 515, **530**
Касимов В.В. 397
Кастельвеккио Р. 12, 142
Катерина Александровна 394, 400, 402, 408
Катков М.Н. 255
Катон Старший, Марк Порций 216, **260**
Каторча 403
Кафка Ф. 729
Кац (псевд. Симоне) О. 626, 694, 704, 705, **735**
Качалов (Шверубович) В.И. 396, 422, 573
Квинси Т. де 496
Кедров М.Н. 372, 417
Кельберер А.В. 493
Кемпер М.Н. 551, **566**
Керенский А.Ф. 346
Керр А. 619, 623, 627, 646–648, 666–668, 680–681, 705–707, 722, **727–731**, 739
Керстен К. 648, **727**, **728**
Кетчер Н.Х. 63, 143
Кизлер Ф. 618, **709**
Кики де Монпарнас (Прин А.) 809
Киприан, митроп. 263

- Киришон В.М. 510, 529
 Киселев В.П. 258
 Кислинг М. 809
 Клаузенд А. 62
 Клейман Н.И. 481, 485, 491, 493, 497
 Клейст Г. фон 229, 273, 661
 Клепина В.Н. 825, **837**
 Клодель П. 31, 493, 815, 818
 Ключевский В.О. 148
 Кляйн Р. 620, 621, 642, **715**, 725
 Кнебель И.Н. 317, 321, 402, 417, 430, 614
 Кнебель М.О. 614
 Книппер-Чехова О.Л. 396, 418
 Кнопф Ю. 649–651, 656, **728**
 Княжнин Я.Б. 274
 Кобеко Д.Ф. 75, 148
 Кобер А. Г. 679–680, **733**
 Коваленко Г.Ф. 135
 Коган 398
 Кодз Ж. 765
 Кожевников М.Н. 350
 Козиков С.В. 661, 739, 808, 809
 Козинцев (Козинцов) Г.М. 406, 411, 429, 439, 470, 496, 814
 Коклен Б.-К. 82, 86, **153**
 Коклен Э.-А.-О. **153**
 Кокто Ж. 765, 770, 817, 820, 829
 Колдакова 344
 Колин Н.Ф. 536, 538, 542, 546, 549–551, 556, 560–**563**, 564, 565, 566
 Коломнин Д.А. 93, **159**
 Кольшко И.И. 22, 87, 99, **156**, 164
 Колязин В.Ф. 617, 710, 801
 Комарденков В.П. 350
 Комаров А. 309
 Комаров С.В. 376, 410, 411, **424**,
 Комиссаржевская (Антонова) А.И. 332, 333, 347
 Комиссаржевская В.Ф. 92, 127, 142, 157, 158, 160, 162, 165, 193, 227, 228, 255, 271, 272, 277, 281, 282, 286, 297, 300, 308, 311, 339, 341, 342, 345, 350, 490, 569, 743
 Комиссаржевский Ф.Ф. 8, 177, 180–182, 227, 272, 273, 277–284, 286, 287, 297–301, 311–318, 321, 322, 324, 344, 346–351, 452, 457, 479, **491**, 493, 504
 Комиссаров А.М. 417, 435
 Кон Ф. Я. 701, 705, **738**, 739
 Кони А.Ф. 148, 234, 274
 Конради П.П. 24, 101, 106, 110, 113, 132, **163**
 Конский Г.Г. 435
 Контан А.С. 96, 162
 Коонен А.Г. 325, 349, 788, 794, 818
 Копо Ж. 744, 759, 774, 779, **803**
 Корвин-Круковский Ю.В. 113, 170, **171**
 Кормилицын Я.К. 93, **159**
 Кормильцев И.
 Корн Э. 162, 163
 Корнакова М.Е. 349, 350
 Корнель П. 361, 706, 771
 Корнфельд П. 619, 652–653, **729**
 Коровины 98
 Король-Солнце — см. Людовик XIV
 Корсакова Е.А. 338
 Кортнер Ф. 722, 730
 Корф П.Л. 155
 Корчевникова И.Л. 371, 568
 Корш Ф.А. 141, 143, 146, 158, 162, 163, 165, 168, 170, 175, 229, 235, 255, 259, **274**, 278, 406, 436
 Коршунова В.П. 796
 Костиков Г.К.
 Костомолоцкий А.И. 820, 827
 Кохницкий Л. 826, 827, **838**
 Кохно Б.Е. 756, 802
 Коцебу А. фон 669, 731
 Кошеверов А.С. 272
 Крамлей М.М. 160
 Крамов А.Г. 123, **177**
 Красильщик Л. 604
 Красов К.Д. 96, **162**
 Красовский М.В. 155
 Крашенинникова М.К. 411, 425
 Крестинский Н. Н. 700, **736**, 737

- Крестовский В.В. 141
 Кречмар Э. 408, 431
 Кривенко В.С. 92, **159**
 Кроленко А.А. 606, **613**
 Кроль Р.С. 831, **841**
 Кроммелинк Ф. 39, 612, 626, 644, 680–683, 686, 687, 693, 762, 764, 765, 767, 768, 771, 778, 791, 805, 806, 812, 813
 Крон А.А. 435
 Кроненберг А.И. 611
 Кронек Л. 490
 Кросс В. 492
 Кротова 614
 Круазе Ф.
 Крусанов А.В. 133
 Крути И.А. 51, 136, 528
 Крученых А.Е. 467, **497**
 Крыжицкий Г.К. 14, 34, 35, 131, 134, 496
 Крыжицкий К.Я. 174
 Крылов 165
 Крылов В.А. 12, 137, 138
 Крылов И.А. 277
 Крымчуг А.Р. 381, 392
 Крымчуги 392
 Крэг Э.-Г. 19, 99, 158, 163, 175, 180, 366, 421, 422, 440, 452–455, 461, 483, 487, 488, 489, 498, 506, 507, 528, 618
 Крюков 381
 Ксения Карловна — см. Чехова (Зиллер) К.К.
 Кторов (Викторов) А. П. 338, 381, 403, 409, 410, **424**–426, 428, 430
 Кторовы 375
 Кубалов Г.Г. 59, **140**
 Кугель А.Р. 11, 21, 80, 131, 132, 141, 142, **152**, 356, 369, 543, **564**, 612, 615
 Кузмин М.А. 19, 22, 165, 168, 171, 174, 290, 301, 309, 440
 Кузнецов Е.М. **585**, 606
 Кузнецова (Кузнецова-Бенуа) М.Н. 112, 170
 Куинджи А.И. 174
 Куклимат П. 837
 Кулешов Л.В. 803
 Кулиш М.Г. 50
 Кульбак М. 532
 Кулябко-Корецкая А.И. 771, 810
 Купер Э.А. 351
 Куприн А.И. 174
 Купцова О.Н. 737, 741
 Курбас Л. 507
 Курихин Ф.М. 483
 Курлянд 320, 323
 Кустодиев Б.М. 358, **369**
 Кутепов А.П. 761, 804
 Куто Л. 817
 Кучеров 825, 838
 Кушнер А. 528
 Л.К. — см. Красильщик Л.
 Лабан Р. фон 697, **736**
 Лабиш Э. 522, 532
 Лавинский А.М. 258
 Лавренев Б.А. 370
 Лавров П. Л. 573
 Лагю И. 820
 Лазарев И.В. 536, 541, 545, 550, 551, 552, 553, 555, 560, 561, 563, **564**, 565, 566
 Лалуа Л. 761, **804**
 Ламкерт О.И. 88, **156**
 Ланина Т.В. 355
 Лара Л. 741, 747, 748, 769, 770, 796, 797, 799, 802, 803
 Ларионов М.Ф. 765, 836, 837
 Лариса — см. Томилина Л.К.
 Ларош Г.А. 139
 Лафорж Л. 748
 Лацис А. 720
 Лачинов В.П. 131, 163, 170, 174, 494, 495
 Лашевич И.В. 517, 519, 520, **530**, 531
 Лебедев Н.Д. 59, **140**
 Лебедева Н.С. 417
 Леблан М.-М.-Э. 465, 466, 467, **496**
 Левандовский А.И. 63, **142**
 Левант А.Я. 303, 305, 307, **308**,
 Левин К. 707, 739

- Левинсон А.Я. 743, 797
 Левитан И.И. 358, **369**
 Левитас Е.М. 507, 512, 514, 515, 524, 530
 Левитина В.Б. 508
 Легат Н.Г. 169
 Легуве Э. 811, 818
 Лежава А.М. 757, 802
 Леже Ф. 769, 809, 819, 822, 826, 827, **838**,
 841
 Лежён А. 763
 Лейферт А.А. 63, 91, 93, 95, 105, **142**
 Лейферт Абрам 142
 Лейферт Л.А. **142**
 Лекен А.-Л. 277
 Лекко Ш. 788, 811
 Лёля — см. Акопиан Е.А. 318, 322
 Леман И. 22
 Леметр Ж. 82, 83, 86, **154**, 156
 Лемонье К. 283, **298**
 Ленгиель М. 22, 167
 Ленин (Игнатюк) М.Ф. 418, **436**
 Ленин (Ульянов) В.И. 37, 38, 123, 176, 503,
 711, 713, 716, 727, 758, 792, 803
 Леновский А.А. 604
 Ленорман А.-Р. 793-795, **818**
 Ленотр Ж. 139
 Ленский (Вервициотти) А.П. 298, 598,
 612
 Ленский Д.Т. 255
 Ленский П.Д. 141, 615
 Лентовский М.В. 193, **255**
 Лентулов А. В. 273, 287, **299**,
 Леонидов (Вольфензон) Л.М. 257, 274,
 508
 Леонидов Л. 712, 753
 Леонкавалло Р. 351
 Лесков Н.С. 208
 Лесли П.В. 436
 Лесс Л.А. 125, **178**
 Лессинг Г. 274
 Лешковская Е.К. 598, 612
 Либаков М.В. 534, **563**, 574, 581, 611, 612, 615
 Ливанов Б.Н. 404, 420, 422
 Лидия Борисовна — см. Яворская Л.Б.
 Лидия Ивановна — см. Дейкун Л.И.
 Лизелла 409
 Лилина (Перевощикова) М.П. 536
 Линдеман Г. 626, 722
 Линская-Неметти В.А. 145
 Линский Вл. 138
 Лисицкий А.М. 501, 709, 714
 Литваков М.И. 528
 Литвин М.Р. 583
 Литвинов Н.П. 104, **165**
 Литовский О.С. 508, 518, 520, 530
 Литовцева (Левестамм) Н.Н. 370, 396,
 429, 536
 Лифарь С. М. 746, 802, 804, 839
 Лихачев В.И. 21
 Лойтер Н.Б. 631, **713**
 Локшина Х.А. 52
 Лоло (Мунштейн Л.Г.) 766, 808
 Лонг 486
 Лондон Дж. (Гриффит Дж.) 275
 Лопатин А.А. 168
 Лосский В.А. 276
 Лось А.П. 63, 65, 66, **142**
 Лотар Р. 492
 Луганов (Копелевич) Л.И. 125, 179
 Лужский (Калужский) В.В. 257
 Лукомский Г.К. 488, 501
 Лукьянов С.М. 148
 Луначарский А.В. 33, 34, 43, 44, 47, 135,
 279, 324, 325, 613, 620, 639, 683, 702, 703,
 706, 711, 713, 724, 737, 747, 748, 750, 751,
 754, 755, 757, 771, 799, 812, 834
 Лучицкий М.В. 70
 Львов Л.И. 808
 Львова М.В. 9
 Люба, Люб. Григ. — см. Хитрова (Сах-
 новская) Л.Г.
 Любимов Ю.П. 7
 Любимов-Ланской Е.О. 370,
 Любченко М. 135

- Людвигов-Маевский Л.К. 11
Людвик XIV, король 193, **488**
Люнье-По О.-М. 744, 745, 755, 770, 776–779, 810, **811, 812**–815
Люце В.В. 493
- М.М.
- Магдалина Ивановна — см. Сизова М.И.
Мазе Я. 570, 582
Мазон А. 798
Мазурова А. 15, 24, 25, 47, 54, 131, 132, 133, 136, 137
Майн Рид Т. 85
Майнхард К. 683, 718, **733**
Майнхарт М.
Майо М. 36, 38
Макаров 668
Макаров Н.П. 85, 155
Макурова Н.Ф. 796
Макерон А.П. 741, 755, 756, 759, 802–804,
Максимов В.И. 812
Макшеев В.А. 598, 612
Малевич К.С. 258, 767
Малер Г. 726
Малиновская Е.К. 342, 346, **350–351**, 739
Малларме С. 774, **811**, 841
Малоземов В.А. 149
Мальро А. 742, 771, 796, 810
Мальский (Нечаев) Н.П. 65, 66, **143**, 156
Малютин И.А. 273, 294, 300, **301**, 346, 349
Мамонтов С.И. 350
Мане Э. 814
Манн Т. 181
Мансурова Ц.Л. 508
Маргерит В. 46
Марголин С.А. 498, 838
Марголис 429
Маргулис М.Д. 529
Марджанов (Марджанишвили) К.А. 32, 483
Марецкая В.П. 508
Мария Александровна — см. Дурасова М.А.
Мария Карловна — см. Крашенинникова М.К.
Мария Николаевна — см. Кемпер М.Н.
Маркиш П. 506, 512, 519, 520, 529, **530**, 532
Марков П.А. 182, 278, 314, 320, 324, 325, 343, 351, 352, 354, 356, 369, 371, 373, 374, 380, 409, 421–423, **428**, 431, 638, **723**
Маркова М.А. 373
Маркс К. 38, 685, 691
Маркузе Л. 677–679, **733**
Марло К. 22, 163, 732, 769
Марло Ч. 163
Марр Н.Я. 503
Мартен Г. 139
Мартин К.Х. 718
Мартине М. 822, 835
Мартинсон С.А. 646, 648, 649, 651, 661, 788, 792, 807, 809, 817
Маруся — см. Порчинская М.М.
Маруча — см. Успенская М.А.
Марц Е.Г. 592
Марэ Р. де 746, 822, 828
Маслацов М.А. 676
Маслов (псевд. Бежецкий) А.Н. 17, 20, 72, 90, 92, 94, 97, **146**, 147
Масловы 94
Масс В.З. 124, **177**, 500
Массалитинова В.О. 283, 298
Массне Ж. 615
Матковский Г.И. 35
Матов А.М. 87, 97, **156**
Маур М. 654–655, **729**
Маяк И.Ф. 41
Маяковский В.В. 35, 258, 465, 466, 467, 480, 505, 626, 644, 711, 712, 760, 797
Медведев П.М. 143
Медокс М.Е. 233, 234, 252, **273**, 274
Меер — см. Мейерхольд Вс.Э.
Мейерфельд М. 687–688, **734**
Мейерхольд Вс.Э. 8–10, 20, 24–26, 30, 33, 36, 39, 40, 49, 52, 54, 55, 110, 117–130, 132, 134, 161, 166, 169, 174, 175, 177–179, 198,

- 200, 204–207, 227, 229, 235, 256–258, 260, 266, 271, 272, 275, 278, 298, 342, 346, 350, 352, 438, 439, 452, 469, 471, 475, 481, 482, 485–488, 490, 491, 493, 498, 500, 504, 576, 577, 586, 610–612, 617–841
- Мейерхольд Т. 622
- Мелампод 263
- Меликова А.Н. (псевд. Замтари) 836
- Мельников-Печерский П.И. 255
- Мельницкая — см. Валерская (Мельницкая) Е.К.
- Мельницкий 33, 102, 133, 163
- Мельхингер З. 718
- Мея О. 796
- Мендельсон Э. 635, **719**
- Меньшиков М.О. 81, 94, **153**, 160
- Меньшутин Н.А. 370
- Мережковские 309, 812
- Мережковский Д.С. 24, 26, 28, 29, 36, 37, 132, 134
- Мериме П. 812, 823
- Меркулов В.Н. 412, 413, 417, 432
- Мерлини Э. 299
- Месхетели В.Е. 397, 405, 407, 418, 419, 420, 429, 432
- Метенья О. 81, **153**
- Метерлинк М. 19, 28, 31, 35, 81, 85, 99, 153, 163, 165, 273, 275, 575
- Мечников И.И. 242, **276**
- Мещерский В.П., кн. 64, **143**, 148
- Мийо Д. 744–746, 775, 798, 815, 821, 822, 835
- Мийо М. 155
- Микеланджело Буонаротти 201, 608, 689
- Микитенко И.К. 48, 178
- Миклашевский К.М. 33, 133, 440, 441, 456, **483**,
- Милво Д. 820
- Милославский Н.К. 143
- Милюков П.Н. 479, **505**
- Минц Н.В. 796, 799
- Минчин А. 765
- Мирбо О. 63
- Мирова (Авсеенко) Е.А. 65, **143**
- Миронов 390, 394
- Миронов Н.Н. 370
- Миронова В.А. 17, 18, 72, 93, 100–102, 104, 107, 114, **146–148**
- Мислер Н. 834
- Мистингет (Мистенгет; Буржуа Ж.) 465, 467, **496**
- Миткевич (Дорошевич) О.Н. 107, **168**
- Митя — см. Радлов Д.С.
- Михаил Алексеевич — см. Суворин М.А.
- Михаил Антонович — см. Разумовский М.А.
- Михайлов (Дмоховский) М.А. 17, 18, 60, 62, 65, 66, 72, 91, 140, 147, 148
- Михайлова Т.В. 776, 778, 780, 781, 786
- Михаловская Н.В. 393, 425, 426, 428
- Михоэлс (Вовси) С.М. 8, 506–532, 731
- Миша — см. Астангов М.Ф.
- Миша — см. Чехов М.А.
- Моисей Никифорович — см. Алейников М.Н.
- Моисси А. 618, **709**,
- Моклер К. 811
- Мологин (Мочульский) Н.К. 661, 739, 754, 765, 808, 809, 838
- Молотов (Скрябин) В.М. 764, 807
- Мольер (Поклен) Ж.-Б. 42, 272, 285–287, 290, 296, 300, 321, 341, 350, 351, 456, 461, 493, 504, 706, 771
- Мольнар Ф. 162
- Монахова 318
- Монлаэрт Р. 725
- Монюков (Франке) В.К. 419, 436
- Мопассан Г. де 290, 301
- Мопс 182, 224, 261
- Мордвинов Н.Д. 508
- Мордовцев 138
- Морозов Д.В. 125, 178
- Морозов М.М. 354

- Москвин И.М. 163, 274, 375, 380, 390, 391,
 393, 396, 397, 399, 402–405, 407, 409, 412,
 414, 417, 420, 421, 424–428, 434, 435
 Москвины 387
 Моссе Р. 693, 727, **734**, **735**
 Мотль Ф. 251, **277**
 Мотылева В.И. 319, 320, **322**
 Моцарт В.-А. 247, 321, 351, 364
 Мочалов П.С. 201, 234, 255, 274
 Мравинский Е.А. 531
 Мудров Н.А. 37
 Музиль Н.И. 598, 612
 Музиль-Бороздина Н.Н. 65, 66, 71, 72,
 104, 114, 115, **143**
 Музиль-Бороздины 143
 Мулен Ж. 813
 Мунт Е.М. 26
 Мусоргский М.П. 154
 Муссиак Л. 523, **532**, 747, 749, 765, 769,
 796, 799, 809, 817
 Мухин М.Г. 666, 670, 674, 676, 680, 737,
 808, 809
 Мчедлов (Мчедлишвили) В.Л. 506, 536,
 546, **565**, 568
 Мюллер Т. 730
 Мюнценберг В. 621–623, 626, 634, 635,
 704, **716**, 735
 Мятлев И.П. 90
 Мячин М.П. 65, 66, 114, **144**, 174

 Н.К. — см. Колин Н.Ф.
 Н.К. 833
 Набоков К.Д. 94, **159**
 Надеждин (Осипов) С.Н. 26, 121, **176**
 Надемский М.З. 42
 Надсон С.Я. 174
 Найденов С.А. 12, 141
 Наполеон I, имп. 490, 711
 Направник Э.Ф. 258
 Нарбекова О.П. 272
 Наталья Николаевна — см. Евреино-
 ва Н.Н.
 Неве Ж. 807
 Неволин Б.С. 311
 Неер К. 670, **732**
 Нежданова А.В. 611, **616**
 Нежный И.В. 418, 419, 432, **436**
 Незлобин (Алябьев) К.Н. 157, 165, 168,
 177, 278, 298, 303, 307, 321, 335, 341, 348,
349–350, 491, 493, 504
 Ней М.И. 531
 Нейгауз Г.Г. 424, 426
 Некрасова-Колчинская О.В. 63, **142**
 Нелидов А.И. 82, **154**
 Нельсон Ю. 103, **164**
 Немвродов П.П. 162
 Неметти — см. Линская-Неметти В.А.
 Немирович-Данченко Вл.И. 53, 141, 162,
 257, 351, 354, 371–375, 380, 384, 390, 396,
 399, 407, 409, 411–417, 421–424, 426–429,
 431–434, 436, 536, 556, 563, 575, 778, 783,
 797, 814
 Нерадовский С.Н. 104, 107, 110, **165**
 Нерваль Ж. 822
 Нестеров А.Е. 739, 755, 801
 Нестрой И. Н. 679, **732**, 734
 Неустроев Д.В. 617
 Нечаев Вяч.П. 9
 Нивинский И.И. 275, 575–577, 612,
 Нижинский В.Ф. 112, 169, 170, 782
 Никитин А.Л. 437, 481, 485, 486, 487, 493
 Никитин А.А. 275, 502
 Никитин М.Ф. 318, 322
 Никитин П.В. 148
 Никитина А.П. 63, 75, 93, **142**
 Николаев Г.В. 59, 112, **140**
 Николаев Н. 157
 Николаи О. 351
 Николай II, имп. 70, 83, 145, 165
 Николай Иванович — см. Боголю-
 бов Н.И.
 Николай Михайлович, вел. кн.
 Никольский А.П. 17, 147
 Никорovich И.171

- Никулина Н.А. 598, 612
 Нина Николаевна — см. Литовцева Н.Н.
 Нинон, Ниночка — см. Михаловская Н.В.
 Ниссен К. 618, **708**
 Ницше Ф. 11, 300
 Новалис (Гарденберг Ф. фон) 276
 Новаченко И.П. 27
 Новиков Ф.А. 373, 380, 385, **427**
 Новицкий П.И. 429, 614
 Ноздрачев 32
 Нокс Г. 498
 Нортон Т. 502
 Носарь (псевд. Хрусталеv) Г.С. 82, **154**
 Носенков А.И. 297, 321
 Носенков В.А. 283, 294, 295, **297–298**, 300, 318
 Нотман 836
 Нусинов И.М. 524, 532
 Нуссинбаум Э.

 -О
 О. 135
 О. В-нъ 310
 О’Дуаер М. 54
 О’Нил Ю. 788
 Обатина Е. 271
 Обаткина Е.Р. 310
 Оборин Л.Н. 727, 752, 767, 796, 808, 823
 Образцова А.Г. 528
 Обстфельдер С. 237, 275, 299, 312, 320
 Овидий 596
 Одоеvский В.Ф. 132
 Озаровский Ю.Э. 10
 Озеров В.А. 285, 288, 290, 291, 292, 294, 300, 321
 Озерова (Групильон) Л.И. 67, 71, 145
 Окунев Як. 134
 Олег Иванович 328
 Олеши (супруги) 727
 Олеша Ю.К. 727, 737, 762
 Ольга Давыдовна — см. Каменева О.Д.
 Ольга Ивановна — см. Пыжова О.И.
 Ольга Леонардовна — см. Книппер-Чехова О.Л.
 Ольга Сергеевна — см. Бокшанская О.С.
 Омон Ш. 140
 Онеггер П. 817
 Оранский В.А. 422
 Орбелиани Ф.Ф. 283, 284, 299
 Орик Ж. 745, 746, 820
 Орленев (Орлов) П.Н. 11, 13, 21, 26, 30, 53, 94, 107, 132, 140, 145, 159, 274, 613
 Орлов В.А. 409, 411, 417, 431, 435
 Орлова (Аренская) В.Г. 537, 553, 556, **563**, 566
 Орска (Блиндерман) М. 618, **709**
 Осаф Семенович — см. Литовский О.С.
 Осецкий К. 717, 729
 Осипов И.Г. 37, 121, **175**
 Ослабя 258
 Островский А.Н. 10, 23, 26, 31, 60, 8791, 142, 154, 176, 177, 192, 207–215, 254, 255, 407, 258, 272, 273, 285–287, 290, 291, 299, 300, 307, 356–359, 400, 408, 417, 430, 431, 435, 457, 485, 487, 491, 504, 505, 571, 615, 626, 643, 645, 664–669, 671, 672, 674–679, 683, 684, 688, 692, 694, 710, 712, 731, 733, 752, 764, 768, 769, 784, 785, 788, 791, 792, 794, 806
 Острожский К. (Гогель К.С.) 22, **156**, 158, 167, 171, 173
 Остужев (Пожаров) А.А. 501, 508
 Отан Э. 741, 747, 748, 756, 769, 770, 796, 797, 802, 803
 Отан-Лара К. 748
 Отан-Матъе М.-К. 796
 Оффенбах Ж. 351
 Охлопков Н.П. 50, 507

 П. 648–649, 728
 П.Ж. (Жуков П.Д.) 135
 Павел — апостол 57
 Павлов И.П. 505

- Павлова (Зейтман) Т.П. 299
Павловский — см. Павловский-Яковлев И.Я.
Павловский-Яковлев И.Я. 81, 83, 85, 86, **153**, 154
Пазовский А.М. 276
Паке А. 718
Палич О.А. 664–665, **731**
Палладио (Андреа ди Пьетро) 455, 460, **489**
Палленберг М. 644, 669, 670, **727**
Пальм А.И.
Панова Ж. 815
Панфилова Н.Н. 24, 257, 271, 369, 800, 836
Парнах (Парнох) В.Я. 714, 741, 743, 797, 798, 820–841
Парнок С.Я.
Пастернак Б.Л. 354, 422
Пастроне Д. 495
Пастухов В.И. 104
Паташон (Мадсен Х.) 675
Патуе Ж. 744
Паукер (Рабинсон) А. 817
Паша — см. Марков П.А.
Пашенная В.Н. 161
Пашкевич А.В. 168
Певцов И.Н. 26, 199, **256**, **330**, 346
Пёльциг Х. 721, 723
Пересвет 258
Перец И.-Л. 731
Перико Л. 494
Перно А. 759, 796, 803
Перов В.Г. 193, **256**
Перцев Н. 300
Петипа В.М. 28
Петипа М.М. 11
Петников Г.Н. 134
Петрей П. 62, 141
Петрицкий А.Г. 259, 406, **430**,
Петров 330
Петров А. 833, 834, 837
Петров Евгений (Катаев Е.П.) 504
Петров-Водкин К.С. 277
Петрович — см. Кторов А.П.
Петровичи 387
Петровский А.П. 120, **175**, 235, 275
Петроний (Краснов П.Б) 134, 135
Петрушевская Л.С. 712
Петчкин 255
Пикабия Ф. 819
Пикассо П. 470, 478, 480, 499, 504, 618, 641, 642, 746, 752, 765, 772, 817, 819, 820, 822, 832, 835, 840.841
Пикон-Валлен Б. 625, 725, 741, 746, 796, 797, 799, 805, 810, 814, 816
Пилявская С.С. 409, 411, 417, 431, 435
Пинеро А. 22, 84, 90, **155**
Пинтус К. 659–660, 670–672, **730**
Пиок Ж. 768, 808
Пиотровский Адр. (А.И.) 502
Пиранделло Л. 709
Писарев М.И. 140, 430
Писемский А.Ф. 154, 167
Пискачор Э. 163, 507, 618, 619, 623, 624, 626–628, 635, 640, 644, 652, 657, 662, 664, 670, 684, 689, 690, 697, 698, 705, 710, **717**, 721, 723, 724, 727, 729–731, 733, 734, 781, 801
Питоев Ж. (Питоев Г.И.) 738, 745, 762, **801**, 829
Питоева М.И. 801
Плавильщиков П.А. 274
Платон 242, 263, 268
Платон И.С. 370
Платонов П.Г. 37
Плевицкая Н.В.
Плетнев В.Ф. 495
Плещеев А.А. 12, 80, **152**
Плещеев А.Н. 152
Плющевский-Плющик Я.А. — см. Плющик-Плющевский Я.А.
Плющик — см. Плющик-Плющевский Я.А.
Плющик-Плющевский Я.А. 17, 58, 59, 63, 72, 74, 76, 78, 91, 94, 96–98, 101, 105, 107, 108, 115, **139**, 147, 148

- Победоносцев К.П. 84, **155**
 Погодин М.П. 255
 Подгаецкий (псевд. Чабров) А.А. 283, **298**, 300
 Подгорный В. А. 569, 570, 582, 584
 Подгорный Н.А. 372
 Подобедов М.П. 107, **168**
 Познер В. 796, 836
 Полевицкая Е.А. 168
 Поливанов С. 370
 Полканова М.Ф. 563, 568, 582
 Поль Ж.Р.Э. 276, 812
 Полякова (Горячкина) Е.И.
 Полячек Г.М. 168
 Поплавский Б.Ю. 836
 Попов А.Д. 370, 507, 534, 535, 543, 545, 546, 549, 551, 553, 554, 561, **564–566**
 Попов Н.А. **585**, 610
 Попов Н.Н. 319, **323**
 Попов С.В. 559, 563, **567**, 612
 Попова А.И. 546, 550, 555, **565**
 Попова В.Н. 214, **259**, 381, 403, **424**, 428, 430
 Попова Л. 597
 Порчинская М.М. 12, 74, 80, 82, 83, 85, 92, 93, 94, 99, 103, 106, **152**, 154
 Посидоний 263
 Поскребышев А.Н. 434
 Потапенко И.Н. 141, 164
 Потапенко М.А. 103, 104, **164**
 Правдин (Трейлебен) О.А. 598, 612
 Пресбей Е. 22, 155
 Пржевальский Н.М. 415, 416, 433
 Приасель С. 751, 752, 755, 758, 762, 772, 773, 782-786, 796, 800, 801, 803, 810, 811, **816**, **817**
 Приель Ж. 801
 Прозаик (Голицын Д.П.)
 Прозоровский Л.М. 370
 Прокофьев С.С. 52, 745, 756, 763, 790, 798, 802, 805, 832, 835, 839, 841
 Пронин Б.К. 569
 Просветов Е.П. 485
 Протазанов Я.А. 348
 Протопопов В.В. 20, 86, 95, 145, 156, 157, 162
 Прохоров Я.В. 168
 Прудкин М.И. 419, 429, 432
 Птоломей II Филадельф 263
 Пугин 425
 Пудовкин В.И. 429, 641
 Пуленк Ф. 745
 Пульвер Л.М. 513, 521, **530**
 Пуни И.А. 714
 Пустыльник А.С. 527, **532**
 Пушкин А.С. 83, 196, 197, 229, 256, 273, 277, 348, 351, 357, 358, 400, 498, 794
 Пушмин В. (Мусин-Пушкин В.Ю.) 370
 Пшибышевский С. 129, 272, 348
 Пыжова О.И. 375, 378, 380, 396, 399, 406, 423, 424, 429, 556, 559, **566**, 567
 Пыляев М.И. 273
 Пыпин А.Н. 263
 Пырьев И.А. 429
 Пышновская З.С. 727
 Пяст В.А. 174

 Р.Б.
 Рабинович И.М. 512, 513, 529, 530
 Рабинс Е.Л. 511, 513, 515, **529**
 Радаков А.А. 483, 581
 Радзивиллович И.В. 89, 110, **157**
 Радзинский С.А. 495
 Радин (Казанков) Н.М. 274
 Радищев А.Н. 86
 Радлов Д.С. 517, 520, 521, 523, 524, **530**
 Радлов С.Э. 8, 275, 439, 440, 457, 468, 482, 492, 498, 506–524, 527, 529–532
 Радлова А.Д. 510, 512, 514–517, 520, 521, 523, 524, **529**
 Радошевская А.И. 142
 Раевский И.М. 397, 402, 430
 Разумовская.Л.Н. 712
 Разумовский М.А. 377, 383, 425, **426**

- Раймунд Ф. 679, **733**
 Райт Т. 453, **488**
 Райх Б. 722
 Райх З.Н. 122, 123, 125, 126, 177, 493, 585, 586, 588, 616, 622, 624, 635, 640–642, 646, 648, 649, 651, 655, 665, 666, 668–671, 674–676, 678, 680–683, 688–690, 696, 702, 703, 723, 725, 727, 737, 739, 751, 753, 756, 759, 762, 766–768, 771, 772, 773, 775, 776, 794, 796, 800, 804, 807–810, 812, 816–818, 821, 825, 827–833, 841
 Ракоши (Розенфельд) М. 817
 Рамазанов (Неелов) В.В. 77, **150**
 Рансон П. 777, **814**
 Рапгоф Е.П. 175
 Рапопорт И.М. 532
 Рапопорты 381
 Расин Ж. 196, 361, 706, 769, 771, 779, 811, 818
 Раскина Р. 136
 Раскольников (Ильин) Ф. Ф. 706, 716, **739**
 Распутин (Новых) Г.е. 47, 133, 136, 711
 Рассел Б. 711
 Рафалович С.Я. 131
 Рафальский М.Ф. 42
 Рафаэль С. 689
 Рахманов Н.Н. 611, 612
 Рашель (Феликс Э.-Р.) 277
 Рашильд (Валлет М.) 272
 Ребикова А.В. 556, 563, **566**
 Редон О. 814
 Редько К.Н. 532
 Рейзалион-Сошальский 252, **277**
 Резонер 131
 Рэй М. 837
 Рейнхардт (Гольдман) М. 107, 168, 201, 215, 216, **257**, 260, 366, 488, 619–621, 638–640, 655, 670, 688, 705, 709–712, 718, 719, 721, 722, **723**–725, 727–730, 732, 734, 813
 Рёллингоф В. 633, 715
 Рембо А. 841
 Ремизов А.М. 227–229, 271, 290, 291, 292, 300, 310, 314
 Ремизов Н.В. (псевд. Ре-Ми) 174
 Ремизова В.Ф. 676, 678, 809
 Ренар 756, 802
 Рео Л. 744, 798
 Репин И.Е. 92, 93, 158, 159
 Рерберг И.И. 586
 Рерих Н.К. 468, **498**
 Рибмон-Дессень Ж. 819, 837
 Ривера Д. 354
 Риго Ж. 837
 Риккерт Г. 180
 Риккобони А. Ф. 225, **264**
 Римский-Корсаков Н.А. 154, 272, 349
 Ровольт Э. 721
 Родзянко М.В. 155
 Роза, Роза Львовна — см. Гинзбург Р.Л.
 Розалион-Сошальские 277
 Розалион-Сошальский В. 277
 Розанов В.В. 10, 15, 19, 101, 146, 163, 271, 409, 431
 Розенфельд Н.Б. 273
 Рок Э. 797
 Роллан Р. 38, 711, 829
 Романов Б.Г. 35
 Романчус — см. Крымчуг А.Р.
 Ромашко С.А. 715
 Ромашов Б.С. 47, 51, 125, 510, 529
 Ромм М.И. 405, 406, 408, 411
 Ромов С.М. 839
 Ромэн Ж. 770
 Роом А.М. 122, **176**
 Росс (Розенцвейг) С. Р. 622, 702, 706, 707, **738**–740, 762
 Росси Э. 345
 Россов (Пашутин) Н.П. 80, 91, 141, 142, **151**, 605
 Россовский Н.А. 115, 131, 171, 172
 Ростан Э. 11, 12, 22, 27, 146, 167, 615
 Росций — Квинт Галл 456, **490**
 Ротшильд Ф. де 789
 Рошаль Г.А. 402, 430

- Роше Р. 795, **818**
 Рошковская К.М. 98, 107, 112, 114, **162**, 171
 Рощин-Инсаров Н.П. 161
 Рощина-Инсарова (Пашенная) Е. Н. 27, 95, 100, 102, **161**
 Рубинер Л. 730
 Рубинштейн И.А. 742
 Руднев П.А. 10, 131, 158
 Рудницкий К.А. 7, 8, 528, 728, 731
 Рунич-Давыдова И.Н. 99, 163
 Руссо Ж.-Ж. 256, 619
 Рутковская Б.И. 40
 Руше Ж. 743, 744, 797, 822, 835
 Рыбаков К.Н. 598, 612
 Рыков А.В. 489, 712, 751, 755, 800
 Рысс П.Я. 808
 Рышков В.А. 52, 91, 94, 97, 107, 158, 167
 Рюле Г. 623, 730
 Рябушкин А.П. 321

 С.М. 132
 Сабато-Гордо 631, 632, 713
 Сабанеев Л.А. 299
 Саботажник 133
 Сабуров С.Ф. 162, 168, 176
 Савина (Славич) М.Г. 80, 102, 151, 152, 156, 193, 255, 606, 614
 Савинков Б.В. 43
 Садовская А.Я. 308
 Садовская О.О. 612
 Садовские 598
 Садовский Б.А. 19
 Садовский (Ермилов) М.П. 193, 612
 Садовский П.М. 255
 Сазонова (Слонимская) Ю.А. 137, 808, 809
 Саккини А. М. К. 192, **254**
 Саксон Грамматик 422
 Салтыков-Щедрин М.Е. 208, 327
 Сальвини Г. 91, **158**
 Сальвини Т. 91, 152, **157**, 158, 160, 249, **277**
 Самаров М.П. 34

 Самойлов П.В. 11
 Сандунов С.Н. 274
 Сандунова Е.С. 274
 Санин (Шенберг) А.А. 152, 303, **307–308**, 311
 Сапунов Н.Н. 258, 315, 350, 479, **504**
 Сергей Эрнестович, С.Э. — Радлов С.Э.
 Сарду В. 82, 97, **153**, 171
 Сарсе Ф. 85, **155**
 Сати Э. 820
 Сахаров (Цукерман) А.С. 441, **484**
 Сахновская (Томила) З.К. 320, 323, 332, 334, 338, **347**, 371–411, 414–416, 418–421, 423–426, 428, 429, 432, 433, 434
 Сахновский А.В. 375–377, 379, 381, 383, 385, 386, 389, 392, 395, 396, 399, 400, 403, 404, 407, 410, 411, 414, 416–418, 424, 427, 429, 433–435
 Сахновский В.Г. 8, 180–254, 256, 257, 259, 260, 264, 266–270, 274–298, 300, 301, 312–321, 323, 324–336, 338, 344–350, 352–422, 423–436
 Саша — см. Габричевский А.Г.
 Свердлин Л.Н. 661, 676, 678–680
 Светлов А.И. 132–170
 Светлов С. 159
 Свида 263
 Свидерский А.И. 701–703, 713, **737**, 739, 751, 753–755, 800
 Свирский А.И. 162
 Свищ — см. Свищев П.Т.
 Свищев П.Т. 330, 331, **346**
 Северский (Прокофьев-Северский) Н.Г. 13, 14, 59, 137, **140**, 141
 Северянин (Лотарев) И.В. 465
 Седых А. (Цвибак Я.М.) 766, 808–810, 833
 Сезанн П. 212, **259**
 Секвилл Т. 502
 Сельвинский И.А. 626, 644, 690, 832, 841
 Семенов 94
 Сенаторов П.Д. 572
 Сераковский В. 174

- Сервантес С. М. де 30, 33, 34, 360, 504, 615
 Сервес Ф. 619, 623, 655–656, 668–669, 681–682, **729, 730**
 Сергеева И.А. 583
 Сергей Радонежский, св. 209, **258**
 Середин (Средин) А.В. 287, 300
 Серж — см. Александров А.С.
 Серлио С.
 Серов В.А. 321
 Серова Г.И. 327, 332–334, **345**
 Серюзье П. 777, 812, 814
 Сибиряк (Хотинский) Н.В. 661
 Сизов Н.И. 370
 Сизова М.И. 507, 516, 520, 521, **530**
 Сильверсан Б.П. 452, 487
 Симов В.А. 257, 370
 Симон М. 746
 Симон Ш. 155, 166
 Симонов К.М. 435
 Симонов Р.Н. 508, 532
 Синг Д.М. 229, 273, 579, 580
 Синельников Н.Н. 27, 28, 29, 33, 43, 158, 163, 170, 177, 256, 346
 Синельников Н.Н. 2-й 33, 133, 163
 Синклер У. 40, 46, 176
 Сирота П.Г. 626, 710, 712, 737, 752, 753, 754, 800
 Ситковецкая М.М. 796
 Скандури К. 299
 Скарская Н.Ф. 272, 801
 Скриб Э. 811, 818
 Скрыдлов Н.И. 82, **154**
 Скрыбин А.Н. 246, 287, 294, 299, 301
 Скуковский А.Д. 549, **566**
 Славкин В.И. 712
 Сланский Р. 735
 Случевский В.К. 148
 Смирдин А.Ф. 252, **277**
 Смирнов А.А. 29
 Смирнов Д.А. 154
 Смирнова-Сазонова С.И. 20
 Смолицкая О.В. 786, 793, 795, 786
 Смышляев В.С. 275, 438, 442, **485**, 490, 497, 502, 540, 546, 555, 564, 565, 611
 СН. 690–691, **734**
 Собинов Л.В. 351
 Собольщикова — см. Собольщикова-Самарина Н.И.
 Собольщикова-Самарина Н.И. 18, 74, 76, 77, **148**, 150, 177
 Соге А. 745, 790
 Соколов В.А. 772
 Соколов И.В. 821
 Соколова В.С.
 Сократ 263, 268, 308
 Соллогуб В.А. 193, 255
 Соловцов (Федоров) Н.Н. 520
 Соловьев А. 135
 Соловьев В.Н. (псевд. Вольмар Люциниус) 439, 442, 482, 489
 Соловьев В.С. 115
 Соловьева В.В. 545, 546, 549, **565**
 Соловьева И.Н. 372, 423, 434
 Сологуб (Тетерников) Ф.К. 165, 282, 287, 290, 292, 294, 295, 297, 299, 300, 302, 303–312, 321, 328, 345, 456, 490
 Солодовников А.В. 398, 411, 412, 414, **430**, 433
 Солодовников Г.Г. 342, 350
 Соломон Михайлович — см. Михоэлс (Вовси) С.М.
 Соль 133
 Соня — см. Гиацинтова С.В.
 Сосина О.П. 741, 754, 801
 Соснин (Соловьев) Н.Н. 411, 432
 София Владимировна — см. Гиацинтова С.В.
 Софокл 13, 168, 265, 273, 290, 299, 300, 647, 770, 781, 786, 817
 Сошальская В.В. 277
 Сошальский В.Б. 277
 Сперанский М.Н. 263
 Ставский (Мельницкий) Л.А. 60, **140**
 Сталин (Джугашвили) И.В. 425, 428, 434,

- 510, 529, 716, 794
 Сталь А. 136
 Станиславский (Алексеев) К.С. 20, 22, 99, 111, 145, 157, 160, 161, 163, 177, 180, 200, 233, 235, 266, 288, 299, 307, 321, 347, 359, 366, 370, 372, 408, 426, 431, 497, 499, 507, 533, 534, 536, 540, 541, 547, 574, 575, 579, 607, 612, 613, 615, 620, 650, 651, 655, 659, 662, 665–667, 670, 671, 677, 684, 687, 691, 692, 712, 727, 752, 775, 777, 778, 782, 783, 797, 813
 Станицын В.Я. 417
 Старикова Л.М. 264, 488
 Старк (псевд. Зигфрид) Э.А. 67, 68, 102, **144**, 145, 163, 164, 483
 Старковский П.И. 651, 736, 807
 Старухин В.С. 178
 Старый театрал — см. Суворин А.С.
 Стасюлевич М.М. 148
 Стахович А.А. 155, 778, 814
 Стахович М.А. 155
 Стахорский С.В. 9, 257
 Стаценко 92
 Стэллинг Л. 718
 Степанов А.Ф. 523, **532**
 Степанов М.С. 59, **140**
 Степанова А.И. 417, 435
 Степун Ф.А. 257
 Стессель А.М. 68, **145**
 Стефан, первоученик 225, 262
 Столбцов С.А. 313
 Столыпин П.А. 81, 153
 Стороженко Н.И. 63, **143**
 Стравинский И.Ф. 52, 657, 752
 Стрельников 46
 Стриндберг А. 29, 275, 490, 575, 612, 709, 722
 Стронина Н.М. 590
 Струве М.А. 836
 Струтинская Е.И. 302, 307, 312
 Студенцов Е.П. 112, **170**
 Стуккен Э. 31
 Стюар Ж. 765, 808–810
 Стюпюи И. 273
 Сувестр П. 496
 Суворин А. С. 8, 12, 14–21, 22, 24, 26, 32, 36, 37, 55, 56–116, 124, 131–134, 137–142, 144, 147, 148, 151–154, 158, 159, 161, 165, 167, 168, 172, 174, 175, 484, 615
 Суворин Б.А. 82, 96, **154**
 Суворин М.А. 20, 23, 24, 66, 67, 74, 78, 86, 90, 92–94, 95, 96, 99, 101, 103, 106, 107, 114, 115, **144**, 156, 157, 613
 Суворина А.А. 24–26, 160
 Судаков И.Я. 370
 Судейкин С.Ю. 19, 53, 119, 165, 168, 174, 258, 836
 Судьбинин (Караванов) И.М. 17, 72, **146**, 147
 Сулер — см. Сулержицкий Л.А.
 Сулержицкий Л.А. 163, 533–535, 562, 563, 568, 608, **615**
 Сумэ А. 157
 Супо Ф. 837
 Сухово-Кобылин А.В. 612
 Суходольская Е.М. 273
 Суходольский А.Л. 255
 Сушкевич Б.М. 177, 539, 541, 542, 543, 546, 549, 553, 555, 560, 563, **564**, 565, 566, 570, 579, 581, 612
 Сытин И.Д. 344
 Сытин П.В. 255
 Сьодмак Р. 711
 Таиров (Корнблит) А.Я. 7, 39, 52, 161, 181, 235, 272, 276, 278, 297, 298, 499, 507, 577, 580, 583, 621, 624, 640, 649, 652, 653, 655, 658, 665, 677, 678, 683, 689–692, 701, 705, 708–710, 714, 720–722, **728**, 729, 735, 752, 762, 774, 775, 776, 783, 786–790, 793, 794, 801, 815, 839
 Талов М.А. 836
 Тальма Ф.-Ж. 456, **490**
 Тальников Д.Д. 429

- Таманцева Р.К. 372, 373, 418, 424–**426**, 428, 436
- Танюша 63
- Тарасова А.К. 381, 390, 397, 402, 403, 404, 409, 425, 426, 428
- Тараховская Е.Я.
- Тард Ж.Г. 408, 431
- Тарский (Стойкин) А.И. 112, **170**, 171
- Таскин А.В. 168
- Татаринов В.Н. 611, 615
- Татлин В.Е. 200, **257**
- Татьяна Самойловна — см. Кантер Т.С.
- Таурек И.В. 496
- Твердынская Н.И. 670, 674, 676, 809
- Тверской К.В. 350
- Тезавровский В.В. 536, 556, 560, **566**
- Телешева Е.С. 409, 417, 430, **431**, 435
- Теляковский В.А. 8, 25, 112, 169, 170, 613
- Темерин А.А. 679, 809
- Темирова Е.П. 92, **159**
- Терентьев И.Г. 7
- Терешкович К.А. 765
- Терешкович М.А. 322
- Терещенко М.С. 47, 49, 136
- Тери Ж. 760, 804
- Терье А. 82, **153**
- Тик Л. 439, 676, 732
- Тиллер Д. 689, **734**
- Тина — см. Мотылева В.И.
- Тиночка — см. Мотылева В.И.
- Тинский Я.С. 12, 14, 17, 18, 63, 72, 76, 77, 137, 138, 140–**142**, 147, 148
- Титушин Н.Ф. 417, 435
- Титц Э. 667, 731
- Тихменев 830
- Тихомиров М.П. 65–67, **144**
- Тихомиров Н.К. 283
- Тихонов М.В. 405, 410, 411, 431
- Тихонович В.В. 486
- Тициан (Тициано Вечеллио)
- Токарь Х.К. 136
- Токмаков А. 321
- Токпанов А.Т. 375, 398, 404, 405, **424**,
- Толлер Э. 275, 635, 717, 718, 724, 727
- Толстая Е.Д. 568
- Толстой А.К. 109, 140, 151, 307, 615
- Толстой А.Н. 19, 47, 310, 564, 718, 733
- Толстой Л.Н. 91, 92, 95, 109, 154, 158, 168, 169, 233, 299, 321, 326, 345, 354, 401, 407, 417, 422, 493, 499, 524, 527, 722
- Толстые 309
- Толчанов И.М. 370
- Томилини К.Н. 376, 377, 378, 381, 383, 386, 387, 389, 393, 409, 411, 424
- Томилини З.К. — см. Сахновская (Томилини) З.К.
- Томилини Л.К. 375, 377, 378, 381, 386, 387, 389, 396, 411, 415, 418, 420, 424, 432, 433
- Томона (Тома де Томон Ж.-Ф.) 455, **489**
- Тоня — см. Шаломытова А.М.
- Тоша — см. Сахновский А.В.
- Трабский А.Я. 178, 369
- Травинский Н.Н. 138
- Транквили С. 299
- Трауберг Л.З. 429, 439, 496
- Трахтенберг В.О. 12
- Трейш Л. 774–776, 811
- Тренев К.А. 370, 800
- Треплев Г. (Соболев Ю.В.) 133
- Третьяков П.М. 64
- Третьяков С.М. 502, **505**, 626, 643, 644, 655, 657, 658, 660, 661, 672, **729**
- Трешель Т. 441, 483
- Тригорин С. (Трушков С.Г.) 174
- Троцкий (Бронштейн) Л.Д. 177, 348, 716
- Троянова М.Э. 107, 114, 115, **167**, 174
- Трубецкой П.П. 84, **155**
- Трубочкин Д.В. 264–270
- Тугенхольд Я.А. 300
- Тулуз-Лотрек А.-М. 777, **814**
- Тумпаков П.В. 143
- Туношенский В.В. 109, 110, **168**
- Тур, бр. 424, 428
- Тургенев И.С. 214, 348

- Туркельтауб И.С. 135
 Туссен-Лувертюр Ф.-Д. 711
 Тхапсаев В.В. 508
 Тцара Т. 819
 Тычинкин К.С. 107, **168**
 Тышлер А.Г. 507, 521, 523, 531, **532**
 Тэффи (урожд. Лохвицкая, в замужестве Бучинская) Н.А. 309
 Тюдоры — королевская династия
 Тюнин 305
 Тютчев Ф.И. 201, 257
 Тяпкина Е.А. 823, 835, 836
- Уайльда О. 33, 130, 303, 306, 310, 491, 811
 Уайтмен П. 775, **811**
 Уварова И.П. 837
 Удин Ж. де (Козане А.) 462, **494**
 Ужвий Н.М. 48, 383, 428
 Узунов П.Г. 574, 612
 Ук И. 833
 Уланова Г.С. 401, 429, 430, 531
 Ульбрихт В. 716
 Ульштайн Л. 693, 729, **734**, **735**
 Уманский Д. А. 632, 711, **714**
 Уманский К.А. 711
 Унгерн Р.А., бар. 272
 Унру Ф. фон 728
 Уразов И.А. 134, 135
 Урванцов Л.Н. 162, 484
 Урусов П.В., кн. 273
 Успенская М.А. 546, 549, 553, 559, 562, **565–567**
 Успенский В.И. 122, 176
 Успенский Г.И. 208, 565
 Успенский П.Д. 617
 Ухов Ф.П. 322
 Уэллс Г. 711
- Ф.В. — см. Шевченко Ф.В.
 Ф.Ц.В. — см. F.Z.V.
 Фабр Э. 745, 755, 756, 765
 Фадеев С.С. 807
- Фаина Васильевна — см. Шевченко Ф.В.
 Файко А.М. 40, 124, 134, 612, 840, 841
 Фактор Э. 730
 Фальк Н. 645-646, 682, **727**
 Фальковский Ф.Н. 308
 Фарг Л.-П. 841
 Фарну-Рено Л. 778-780, 816
 Феваль П. 496
 Февральский (Якоби) А.В. 370, 481, 708, 741, 755, 799, 801, 827–**839**
 Федор Кузьмич — см. Сологуб Ф.К.
 Федор Федорович — см. Комиссаржевский Ф.Ф.
 Федоров В.Ф. 493, 797, 825, 827, 828, 838
 Федорова Е.П. 544, 559, **565**
 Федорова М.А. 80, **151**
 Федоровский Ф.Ф. 276
 Федотов И.С. 277, 294, 300, **301**, 345, 38
 Федотов П.А. 193, **256**
 Федотова Г.Н. 598, 612
 Фелинг Ю. 722
 Фельдман О.М. 24, 132, 178, 257, 271, 278, 297, 354, 355, 369, 617, 625, 800, 801, 836
 Теофраст 267
 Фехтер П. 623, 658-659, **730**
 Фидий 254
 Филаретов 119
 Филиппов Т.И. 255
 Филипп С. 12
 Философов Д.В. 64
 Философова А.П. 174
 Фингал Ш. 670, 688, **732**
 Финкельштейн Е.Л. 805, 806
 Фишер К. 384
 Флезак 524
 Флер Р. де 22, 33, 163, 166, 169
 Флехтхайм А. 714
 Флобер Г. 206, 648, 813
 Фляйсер М.Л. 732
 Фогелер Г. 639, 723, **724**,
 Фокин М.М. 258, 311, 782
 Фольк К. 713

- Фолькер К. 625
 Фома Аквинский, св. 261
 Фонвизин Д.И. 197, 256, 274
 Фор П. 777, 811, 814
 Фореггер (Фореггер фон Грейфен-
 турн) Н.М. 471, 474, **499**, 500, 504
 Фортер А. 276
 Франк Л. 730
 Франке — см. Монюков (Франке) В.К.
 Франс А. 194, 256
 Франциск Ассизский 209, **259**
 Фрателлини бр. 690, **734**, 820
 Фрателлини Ф. 671, **734**
 Фрезер Дж. 267, 408, 431
 Фрейд З. 408, 431, 462, 494
 Фрёлих А. 715
 Френкель Т. 837
 Фридман Л. 712
 Фридрих II — король 261
 Фридштейн Ю.Г. 528
 Фрит 695, 696
 Фромгольд Е.Е. 424, 426
 Фуилу 761
 Фуке (Фукэ) Ж. 441, 477, **484**
 Фукс Г. 452, 453, 487, 488, 493
 Фурманов Д.А. 370
 Фухс Э. 721, 723
 Фьюджи Д. 720
 Фюлоп-Миллер Р. (Мюллер Ф.Р.М.) 618,
 621, 628–632, 708, 709, **710–714**

 Хаас В. 619, 715, 729
 Хазлтон Дж. 297
 Халевский 707, 739
 Хайдеггер М. 270
 Хализева М.В. 9, 533, 585
 Ханин 434
 Хансен А.Г. 618, **709**
 Хартиг Р. 635, 636, **718**, **719**
 Харшав Б. — см. Harshav В.
 Хачатуров (Хачатурян) С.И. 534, **563**
 Хворостов И.А. 65, 66, 104, **144**

 Хвостенко-Хвостов А.В. 38, 46
 Хеллер Х. 629, 630, **712**,
 Хемингуэй Э. 841
 Херсонский Х. Н. 573, 578, 583
 Херувимов А.Д. 143
 Херцберг 638, **723**
 Хильперт Х. 722
 Хиндемит П. 697
 Хинкис В. 617
 Хитров В. 375, 377, 381, 390, 424, 425
 Хитрова (Сахновская) Л.Г. 375, 376, 378,
 381, 383, 386, 387, 389, 390, 424, 425
 Хмара Г.М. 536–538, 541–543, 545, 546,
 548, 549, 553–555, **563**, 565, 606, **614**
 Хмелев Н.П. 373, 393, 417, 419, 420, 421,
 425–429, 432, 435
 Ходасевич В.М. 531, 577, 578
 Ходотов Н.Н. 174, 308
 Холичер А. 713
 Холлендер Ф. 723
 Холмская З.В. 11, 63, 65, 66, 72, 104, **141**, 142
 Хомяков М.А. 155
 Хопер Р. 299
 Хорава А. 508
 Хофмайер Д. 625
 Храковский В.Л. 258
 Храпченко М.Б. 372, 411, 412, 420, 428, 433
 Хрусталеv-Носарь — см. Носарь (псевд.
 Хрусталеv) Г.С.
 Хруцкий В. 739
 Худеков С.Н. 21
 Хуссонг Ф. 619, 684–685, **733**, **734**

 Цаккони Э. 152
 Цвейг А. 730
 Цвейг С. 711
 Цветаева М.И. 298
 Цемах В.Л. 54
 Цемах Н.Л. 123, **176**, 177, 574, 575, **583**
 Цемахович 112
 Ценин С.С. 123, **176**
 Церетели И.Г. 83, **154**

- Цетнерович П.В. 52, 621, 723
 Цибульский М.И. 572, **583**
 Цивьян Ю.Г. 803
 Цицерон 490
 Цукмайер К. 723, 730
 Цыбульский Н. К. 569
- Чапек К. 709, 840
 Чаплин Ч. 465, 499, 670, 675, 758, 784, 785, 803, 822, 827, 834, 837, 839
 Чайнов А.В. 403, 430
 Чебан (Чебанов) А.И. 551, 556, 560, 561, **566**, 570, 611, 615
 Чеботаревская А.Н. 302–307, 309, 310
 Чебышев Н.Н. 808
 Черви Д. 299
 Честертон Г. 612
 Чехов А.П. 26, 137, 145, 146, 246, 348, 359, 360, 369, 422, 465, 469, 497, 504, 542, 555, 565, 575, 611, 615, 712, 722, 782
 Чехов М.А. 8, 10, 16, 19, 20, 23, 29, 54, 131, 156, 174, 322, 533–537, 541–545, 560, 561, **563**, 564, 565, 570, 575, 584, 585–616, 624, 728, 739, 740, 753
 Чехова (Гольден) М.А. 608
 Чехова (Зиллер) К.К. 611, **616**
 Чехонте — см. Чехов А.П.
 Чикмазов И.И. 314, 323
 Чириков Е.Н. 30, 33, 134, 171
 Чистякова М.М. 336, **348**
 Чубинский Н. 174
 Чугунова Е.Е. 617
 Чуковский К.И. (Корнейчуков Н.В.) 174, 579
 Чулков Г.И. 310, 350, 354
 Чумаков Ф.П. 83, 155
- Шабельская Е.А. 150
 Шагал М.З. 574–581, 583, 584, 618, 762, 809
 Шаломытова А.М. 318, **322**, 330, **346**
 Шаляпин Ф.И. 84, 154, 193, 255, 351, 465, 606, 611, 612, 615, 712, 752, 782
- Шанель Г.Б. (Шанель Коко) 817
 Шаняевский А.А. 344
 Шапиро Р. 643, 726
 Шаров П.Ф. 283, 284, **298–299**
 Шаршун С.И. 836, 837
 Шаховской 426
 Шаховской А.А., кн. 193, 255
 Шаховской Н.В., кн. 139
 Шварц М. 53, 163
 Шебалин В.Я. 422
 Шевченко Ф.В. 543, 551, 555, **565**, 566
 Шейнин Л.Р. 375, 380, **424**, 428, 429, 431
 Шекспир У. 63, 1343, 158, 192, 201, 229, 273, 274, 297, 315, 316, 351, 356, 360, 361, 401, 406, 408, 416, 430, 448, 452, 456, 458–460, 492, 502, 507, 508, 512, 518–519, 521, 524–525, 532, 588, 589, 596, 604, 611, 612, 615, 676, 677, 708, 718, 722, 732, 734, 769, 786, 794, 817
 Шельдон Э. 27, 33
 Шёнберг А. 726
 Шёнтан, бр. 724
 Шереметьев С.Д. 193, 255
 Шершеневич В.Г. 353
 Шеффер П. 639, 724
 Шик М.Я. 637, **721**
 Шиллер Ф. 21, 22, 33, 35, 159, 165, 167, 179, 256, 273, 274, 613, 615, 661
 Шинкель К.-Ф. 455, **490**
 Шипов Д.Н. 155
 Шифер В. 716
 Школьник И.С. 322
 Шлегели, бр. 180, 732
 Шлегель Ф. 676, 733
 Шлеммер О. 617, 708
 Шлуглейт М.М. 274
 Шлыкова Т.В. 255
 Шмаров П.Д. 19
 Шмеллинг М. 503
 Шмидт И.Ф. 107, **168**
 Шмитгоф Н.М. 112, 113, **170**, 171
 Шнеер З.М. 532

- Шницлер А. 258, 297, 709
 Шолом-Алейхем (Рабинович Ш.Н.) 512, 532, 584
 Шольц У. 672
 Шопенгауэр А. 408, 431, 457, 458, 461, 470, 474, 491, 493
 Шостакович Д.Д. 404, 425, 500, 532, 726
 Шотт (Schott) К. 222, **261**
 Шоу Б. 33, 45, 135, 348, 457, 469, 490–492, 498, 612, 640, 722, 779, 794
 Шошин П. 132
 Шпачек В.О. 111, **169**
 Шрайер Л. 708
 Штейман М.О. 276
 Штеффин М. 720
 Штидри Ф. 642, 643, **726**
 Шуман Р. 247
 Шуманская О. (виконтесса де Курвилль) 772
 Шумихин С.В. 168
 Шумский И. 136
 Шуф В.А. 132
 Шухаев В.Я. 837
 Шушерин Я.Е. 274
- Щеголев П.Е. 47, 718
 Щедрин — см. Салтыков-Щедрин М.Е.
 Щепкин М.С. 193, 201, 255, 257
 Щепкина-Куперник Т.А. 167
 Щербачев В.А. 9, 617
 Щукин Б.И. 532
 Щукин Я.В. 345
 Щуко В.А. 441, 483
- Эберг Л.А. 318, **322**
 Эберто Ж. 786, 815, **818**
 Эдельсон Е.Н. 254
 Эдшмид К. 728
 Эйген Б.Г. 46
 Эйзенштейн М.О. 483
 Эйзенштейн С.М. 8, 275, 276, 375, 380, 395, 398, 409, 410, **423**, 429–431, 437–505, 532, 639, 641, 724, 749, 769, 796, 810, 820, 821, 834
 Эйзенштейн Ю.И. 486, 487, 497, 498, 504
 Эйк Я., ван 441
 Эйнштейн А.
 Эйнштейн К. 618, 632, 633, **714**, 715, 721
 Эйнштейн М. 639, **724**
 Эйслер Х. 720
 Экстер А.А. 577, 720
 Экштайн Ф. 711
 Элеонора Осиповна — см. Адамай-тис Э.О.
 Элюар П. 819
 Эмме В.В. 106, **166**
 Энгель Ф. 661–662, **730**
 Энгель Э. 732
 Энгель Ю.Д. 275
 Энгельс Ф. 384
 Энсор Д. 315
 Энче — см. Чебышев Н.Н.
 Эрберг (Сюннерберг) К.А. 309
 Эрвье П. 139, 350
 Эрдман Н.Р. 48, 49, 124, 177, 178, 354, 713
 Эренберг В.Г. 319, **322–323**, 348
 Эренбург И.Г. 501, 714, 720, 738, 765, 769, 805
 Эрманс В.К. 51
 Эсхил 265, 448, 723
 Этуш В.А. 346
 Эфрон А.С. 298
 Эфрос А.М. 570, **582**
 Эфрос Н.Е. 313, 570, **582**
 Эффклидис А. 796, 797
 Эчегарай-и-Эйсагирре Х. 13
- Ювенал 596
 Южин (Южин-Сумбатов) А.И. 52, 80, 144, **152**, 356, 598, 612
 Юзовский И.И. 396, 429, 433
 Юлиана — королева 299
 Юлов В.А. 61, **141**
 Юнг К. Г. 261

Юон К.Ф. 358, **369**

Юра Г.П. 50, 383, 428

Юрий Александрович — см. Завадский Ю.А.

Юрьев Ю.М. 11, 22, 24, 170, 507

Юткевич С.И. 439, 496, 499, 500

Яблоновский С. (Потресов С.В.) 313, 314, 320, 326, **344**,

Яблочкина П.С. 17, 147

Яворская (фон Гюббенет) Л.Б. 13, 20, 57–59, 73, 104, 111, 132, **137–139**, 143, 150, 155,

162, 163, 166, 168, 307, 311

Якобсон З. 729, 734

Яков Алексеевич — см. Плющевский-Плющик Я.А.

Яковлев — см. Павловский-Яковлев И.Я.

Яковлев К.Н. 17, 62, 65, 66, **141**, 147

Яковлев Ст.И. 152

Якулов Г.Б. 276, 577, 839

Янгиров Р.М. 345

Янико 85

Яновский Б.К. 38

Янукова В.Д. 501

Ярцев П.М. 490

Яценко А.С. 310

УКАЗАТЕЛЬ ТЕАТРАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

- «4 дня» — см. «Четыре дня»
(«Юлис») М. Даниэля
«97» М. Кулиша 50
- «Cosi fan tutte» («Так поступают все») В.-А. Моцарта 642
- «Eхekution» 259
- «Jean Marie» — см. «Жан Мари»
А. Терье
- «La grande famille» 84, 85
«La Reine Theodore» — см. «Королева Теодора»
«La vie publique» 84
«L'est charment» Э. Брие 84
«L'Engrenage» Э. Брие 82
«La Française» Э. Брие 86, 155
«L'otage» П. Декурсея 86
- «Ruissean» П. Вольфа 86
- «The fire of fate» А.Конан Дойля 104, 165, 166
«The Playboy of the Western World» — см. «Ирландский герой»
Д.М. Синга
- «Zaza» — см. «Заза» П. Бертона и Ш. Симона
- «Адриенна Лекуврер» Э. Скриба и Э. Легуве 788, 811, 818
«Александр I» Д.С. Мережковского 37
- «Анатэма» Л.Н. Андреева 303, 306, 308, 311, 573
«Английский шарабан» Ж. Берра и П. Вернейля 272
«Анна Каренина» по Л.Н. Толстому 354, 408, 422
«Антигона» Ж. Кокто по Софоклу 770, 786
«Антигона» М.Ф. Гнесина 837
«Антигона» Софокла 12, 13
«Антони» А. Дюма-отца 495, 77
«Антоний и Клеопатра» У. Шекспира 416
«Антония» Э. Дюжардена 813
«Ариана и Синяя Борода» М. Метерлинка 273
«Арлекин, пристрастный к картам» Вольмара Люсциниуса
«Арлекин, ходатай свадеб» В.Н. Соловьева
«Арлекин» — см. «Король Арлекин»
Р. Лотара
«Артур Рафлс» («Вор-джентльмен») В. Гартунга и Е. Пресбея 86, 155
«Архангел Михаил» Н.Н. Бромлей 578, 580
- «Балаганчик» А.А. Блока 160, 620, 824
«Банкрот» («Свои люди — сочтемся») А.Н. Островского 23
«Баня» В.В. Маяковского
«Бахчисарайский фонтан» Б.В. Асафьева 521, 531
«Бедный Генрих» Г. Гауптмана 14, 21, 67, 68, 145
«Без вины виноватые» А.Н. Островского 10

- «Без вины» 479, 504
 «Без руля и без ветрил» А.С. Суворина 88, 156
 «Бездомники» Ф. Гальбе 12
 «Безрассудство и счастье» по О. де Бальзаку 290, 296, 300, 348
 «Бесовское действо» А.М. Ремизова 300,
 «Бесприданница» А.Н. Островского 10, 322
 «Бессмертие» Б.С. Глаголина 71
 «Бесы» по Ф.М. Достоевскому 23, 88, 132, 156, 318
 «Битва Арминия» Г. Клейста 661
 «Благовещенье» П. Клоделя 31, 458, 493, 788
 «Блуждающие звезды» по Шолом-Алейхему 532
 «Боевые товарищи» Е.А. Билы и А.И. Тарского (Стойкина) 115, 171
 «Больные люди» («Праздник мира») Г. Гауптмана 67, 145
 «Большая семья» — см. «La grande famille»
 «Большой человек» И.И. Колышко 156, 164
 «Борис Годунов» А.С. Пушкина 348
 «Борис Годунов» М. П. Мусоргского
 «Борьба за счастье» С.В. Ковалевской и А. Леффлер 18, 149
 «Брак по принуждению» Ж.-Б. Мольера 351
 «Брамбилла» — см. «Принцесса Брамбилла» по Э.-Т.-А. Гофману
 «Бранд» Г. Ибсена 27, 70, 146, 490
 «Братья Карамазовы» по Ф.М. Достоевскому 204, 318
 «Бригадир» Д.И. Фонвизина 197
 «Бродвей» 757
 «Бронепоезд 14-69» Вс.В. Иванова 362, 370
 «Будет радость» Д.С. Мережковского 347
 «Бумажник» О. Мирбо 63
 «Бургграфы» В. Гюго 774, 811
 «Буря» У. Шекспира 192, 351
 «Буфф» — см. «Мистерия-буфф» В.В. Маяковского
 «Бык на крыше» Д. Мийо 798, 821
 «Ваал» А.Ф. Писемского 154
 «Вампука, принцесса африканская», М.Н.Волконского, муз. В.Г. Эренберга 323
 «Ванька Ключник и паж Жеан» Ф.К. Сологуба 290, 295, 297, 300, 322
 «Ведьма» А.П. Чехова 543, 551, 552, 555, 561, 565, 567
 «Великий князь Московский» («Лжедмитрий») Лопе де Вега 305, 310
 «Великодушный рогоносец» Ф. Кромелинка 39, 498, 597, 612, 622, 626, 652, 680–683, 686–689, 693, 700, 723, 743, 756, 763, 764, 776, 778, 797, 806, 811, 812, 823, 832
 «Венецианский купец» У. Шекспира 421, 722
 «Вера Мирцева» Л.Н. Урванцева 442
 «Вердено» 757
 «Вечер А.П. Чехова» 5, 543, 546, 549, 551, 552, 555, 560–562, 565
 «Вечный муж» по Ф.М. Достоевскому 326
 «Вий» по Н.В. Гоголю 50
 «Вильгельм Телль» Ф. Шиллера 30, 33, 35, 661, 725
 «Виндзорские проказницы» О. Николаи 351
 «Виндзорские проказницы» У. Шекспира 229, 273, 299, 407, 422, 507
 «Виновны–невиновны» А. Стриндберга 457, 490
 «Вишневый сад» А.П. Чехова 127, 146, 313, 497, 615, 782
 «Власть» А.Г. Глебова 800

- «Власть тьмы» Л.Н. Толстого 21, 88, 110, 140, 154, 169, 499
- «Возвращение Одиссея» М.А. Кузмина 171
- «Воздушный пирог» Б.С. Ромашова 47, 51, 52
- «Война и мир» по Л.Н. Толстому 417
- «Войцек» («Воцек») А. Берга 642
- «Войцек» Г. Бюхнера
- «Волчонок» В.Г. Авсеенко 70, 71, 74, 146
- «Вольпоне» Ж. Ромэна по Б. Джонсону 770
- «Вопрос» А.С. Суворина 81, 98
- «Воскресенье» по Л.Н. Толстому 422
- «Враги» М. Горького 422
- «Всякий мудрец» — см. «На всякого мудреца довольно простоты»
- «Вчера» В.О. Трахтенберга 12
- «Выбор невесты» по Э.-Т.-А. Гофману 249, 277, 287, 290, 295, 296, 300, 326, 345
- «Гадибук» С. Ан-ского 39, 237, 275, 570, 571-575, 578, 579, 583
- «Гамлет» У. Шекспира 12, 16, 17, 19, 21, 26, 29, 63-67, 80, 103, 131, 142, 150, 151, 200, 272, 274, 406, 417, 419-422, 436, 527, 528, 532, 575, 587, 588-598, 601-604, 610-612, 620, 640, 666, 709, 715, 725, 757, 772, 802
- «Ганнеле» Г. Гауптмана 30, 67, 127, 145
- «Гасить котлы» Э. Толлера 718
- «Генрих Наваррский» В. Девере по А. Дюма 23, 39, 40, 104, 164, 165, 167, 175, 177
- «Герой» Д.М. Синга — см. «Ирландский герой» Д.М. Синга
- «Гетера Лаиса» В.В. Протопопова 87, 95, 98, 99, 156
- «Гибель „Надежды“» Г. Гейерманса 533, 535, 538, 545, 549, 553, 560, 565, 566, 572, 573
- «Гибель сенсации» («Робот Джима Рипля») по К. Чапеку
- «Гидалла» Ф. Ведекинда 218
- «Гимн Рождеству» по Ч. Диккенсу 283, 284, 288, 290, 293, 294, 295-297, 312,
- «Гириш Леккерт» А. Кушнера 509, 528
- «Гладиатор» А. Сумэ 157
- «Глубокая разведка» А.А. Крона 417, 435
- «Глухой» Д. Бергельсона 506, 509, 512, 528
- «Голем» Г. Лейвика 834
- «Голод» — см. «Царь Голод» Л.Н. Андреева
- «Голос жизни и скала смерти» Н. Цыбульского
- «Гоп-ля, мы живем!» Э. Толлера 724
- «Горбодук» («Горбодук, или Трагедия о Феррексе и Поррексе») Т. Нортон и Т. Секвилла 477, 502
- «Горе от ума» А.С. Грибоедова 23, 40, 94, 113, 114, 161, 165, 171, 172, 354, 359, 360-365, 750, 800
- «Горе уму» — см. «Горе от ума» А.С. Грибоедова
- «Горшок» — см. «Золотой горшок» по Э.-Т.-А. Гофману
- «Госпожа Смерть» Рашильд 272
- «Граф де Ризоор» В. Сарду 21
- «Грех да беда на кого не живет» А.Н. Островского 10
- «Гроза» А.Н. Островского 26, 88, 154, 207-215, 258, 677, 678, 733, 788, 790, 809
- «Гроза над Готландом» Э. Велька 730
- «Грошовый гость» А. Пинеро 90
- «Д.Е.» («Даешь Европу!») по И.Я. Эренбургу, Б. Келлерману, М.Г. Подгаецкому и др. 597, 612, 713, 743, 797, 798, 821, 823.827, 832, 834
- «Давным-давно» А.К. Гладкова 425
- «Дама с камелиями» А. Дюма-сына 24, 38-50, 82, 153, 175, 177, 422, 771, 794, 818
- «Дачные барышни» К. Острожского 107, 167

«Два болтуна» М.Сервантеса 30, 479, 504
 «Два Наполеона» Р. Фюлоп-Миллера и
 Й. Грегора
 «Два подростка» П. Декурселя
 «Двенадцатая ночь» У. Шекспира 87, 91,
 92, 95–98, 158, 421, 596, 598, 600, 612
 «Дворянское гнездо» по И.С. Тургеневу
 322
 «Дело» А.В. Сухово-Кобылина 152, 594,
 610, 612
 «День и ночь» Ш. Лекока 788
 «Дети» Н.Ю. Жуковской 95, 97, 159, 161
 «Дети Ванюшина» С.А. Найденова 12,
 62, 64, 140, 141, 322
 «Джоконда» Г. Д'Аннунцио 13
 «Дикая утка» Г. Ибсена
 «Дитя Темпля» П. Декурселя 84, 86
 «Дмитрий Донской» В.А. Озерова 284-
 286, 288, 290, 294–296, 300, 321
 «Дмитрий Самозванец» — см. «Царь
 Дмитрий и царевна Ксения» А.С. Су-
 ворина
 «Дни нашей жизни» Л.Н. Андреева 272,
 348, 573
 «Доктор Штокман» («Враг народа»)
 Г. Ибсена 359
 «Долорес» И.П. Мятлева 90
 «Дом, где разбивают сердца» («Дом»)
 Б. Шоу 469, 490, 497, 498
 «Дон Жуан» Ж.-Б. Мольера 110, 169, 459,
 461
 «Дон Жуан» В.-А. Моцарта 642, 643
 «Дон Жуан» А.К. Толстого 109
 «Дон Карлос» Ф. Шиллера 21, 152, 274,
 436
 «Дон Кихот» Ж. Массне 611, 615
 «Дон Кихот» по М. Сервантесу 611, 615
 «Дон-Жуан» В.-А.Моцарта 321
 «Дочери Гринберга» 53
 «Дух земли» Ф. Ведекinda 215, 259, 406
 «Дядюшкин сон» по Ф.М. Достоевскому
 354

«Дядя Ваня» А.П. Чехова 497
 «Евреи» Е.Н. Чирикова 30, 33, 133, 134
 «Египетские ночи» по А.С. Пушкину,
 У. Шекспиру и Б.Шоу 794, 818
 «Егор Булычов и другие» М. Горького
 354
 «Ее голубые глаза» П. Декурселя 86
 «Жан Мари» А. Терье 82, 153
 «Желтая кофта» Г. Бенримо и Дж. Хазл-
 тона 297
 «Женитьба Бальзамина» А.Н. Остров-
 ского 23, 124, 132, 177
 «Женитьба. Совершенно невероятные
 похождения Н.В. Гоголя» Г.М. Козинцова
 и Л.З. Трауберга 439, 496, 504
 «Женитьба» Н.В. Гоголя 11
 «Женщина без упрека» Г. Запольской 36,
 38
 «Женщина в случае» 103
 «Женитьба Фигаро» Бомарше П.-О. 165
 «Живой товар» К. Острожского 158
 «Живой труп» Л.Н. Толстого 709
 «Жизель» А. Адана 169, 170
 «Жизнь есть сон» П. Кальдерона 229,
 273
 «Жизнь Иисуса Христа» 34
 «Жизнь Человека» Л.Н. Андреева 457,
 491
 «Жизнь Эдуарда II Английского»
 Б. Брехта и Л. Фейхтвангера по драме
 К. Марло 670, 720, 732
 «Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока 658,
 775, 788
 «За двумя зайцами» М.П. Старицкого
 49, 50
 «За чем пойдешь, то и найдешь» — см.
 «Женитьба Бальзамина»
 «Загадка» П. Эрвье 14, 139
 «Заговор» Н.Е. Вирты 433

- «Заговор императрицы» А.Н. Толстого и П.Е. Щеголева 47, 135, 718, 724, 733
- «Заговор Фиеско в Генуе» Ф. Шиллера 107, 167
- «Заза» П. Бертон и Ш. Симона 104, 155, 166
- «Залог» — см. «L'otage» П. Декурселя
- «Замок смерти» Х. Эчегарай-и-Эйсагирре 13
- «Заратустра села Будникова» А.И. Свицкого 162
- «Земля» А.П. Довженко 476
- «Земля» Н.Е. Вирты 432
- «Земля дыбом» С.М. Третьякова по пьесе М.Мартине 712
- «Зигфрид» Р. Вагнера 642
- «Зигфрид» Ж. Жироду 758
- «Златопуз» Ф. Кроммелинка 767, 805
- «Златорозовый крест» («Вольные каменщики») Е.М. Беспятова 97, 107, 162, 167
- «Змейка» В.О. Шпачека 169
- «Золотая клетка» К. Острожского 114, 171, 173
- «Золотой горшок» П.А. Аренского и С.М. Эйзенштейна по Э.-Т.-А Гофману 461, 493
- «Золотой петушок» Н.А. Римского-Корсакова 349
- «Зори» Э. Верхарна 237, 275, 458, 459, 491, 493, 743
- «Иванов» А.П. Чехова 348
- «Игорь» — см. «Князь Игорь» А.П. Бородин
- «Игрок» С.С. Прокофьева 841
- «Идеальный муж» О. Уайльда 33
- «Идиот» по Ф.М. Достоевскому 318, 321, 322, 408, 430
- «Измаил» М.Н. Бухарина 110, 169
- «Иисус против Бога» А. Барбюса 747, 748
- «Ипполит» Еврипида 11
- «Ирландский герой» Д.М. Синга 229, 273, 579, 581, 584
- «Источник святых» Д.М. Синга 229, 273
- «Ифигения» Х.В. Глюка 192
- «Их невинность» В.О. Шпачека 169
- «Кабирия» Д. Пастроне
- «Каждый человек» 286, 287, 290, 295, 300
- «Казенная квартира» В.А. Рышкова 91, 95, 98, 158
- «Как вам это понравится» У. Шекспира 722
- «Камерный певец» Ф. Ведекинда 218
- «Канонерка „Кокчефер“» С.М. Третьякова 505
- «Карманьола» Г.И. Чулкова по П. Эрвье 350
- «Кин, или Гений и беспутство» А. Дюма 11
- «Клад» Шолом-Алейхема 584
- «Клоп» В.В. Маяковского 626
- «Князь Игорь» А.П. Бородин 82, 154, 345
- «Коварный матрац» Б.С. Ромашова — см. «Матрац» Б.С. Ромашова
- «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» Г. Ибсена 260, 347
- «Когда рыцари были храбры» Ч. Марло 163
- «Коломбина» Э. Корна 96, 163, 162
- «Командарм 2» И. А. Сельвинского 622, 626, 690, 691, 763, 791, 792
- «Комедия любви» Г. Ибсена 30
- «Комедия о княжне Забаве Путятишне и боярыне Василисе Микулишне» В.П. Буренина 144
- «Комедия об Алексее, или Потерянный и обращенный сын» М.А. Кузмина 290, 296, 301
- «Композитор Нейль» Г. Кауфмана 49
- «Конец Антонии» Э. Дюжардена 813

«Конец Криворыльска» Б.С. Ромашова
51
«Контрабандисты» В.А. Крылова и С.К. Ефрона (Литвина) 12, 30, 58, 137–139, 152
«Кориолан» У. Шекспира 416
«Королева Теодора» 441, 442, 484
«Королевский брадобрей» А.В. Луначарского 33
«Король Арлекин» Р. Лотара 458, 461, 492
«Король Лир» У. Шекспира 91, 144, 157, 197, 273, 320, 342, 350, 477, 502, 506–508, 516–521, 523–528, 530–532, 698
«Король свободы» В.П. Буренина 110, 168
«Король Убю» А. Жарри 767, 777, 814
«Корона Давида» П. Кальдерона 584
«Кошечка» А. Соге 790
«Красная ленточка» Г. де Кайаве и Р. де Флера 110, 169
«Красные капли» С. Обстфельдера 237, 275, 299, 312, 320
«Кризис» Х. Вальдена 637
«Круглоголовые и остроголовые» Б. Брехта 628

«Лавина» Н.Ю. Жуковской 159
«Лаиса» — см. «Гетера Лаиса» В.В. Протопопова
«Лаодамия» И.Ф. Анненского 307, 311
«Лебединая песня» («Калхас») А.П. Чехова 565
«Лебединая песня» Е.М. Беспятова 12
«Лебединое озеро» П.И. Чайковского 429
«Легенда о Симоне Аббате чудовище» Н.Н. Бромлей 581
«Легенды об Антонии» Э. Дюжардена 813
«Лекарь поневоле» Ж.-Б. Мольера 321
«Лекция о вреде табака» А.П. Чехова

550, 565, 566
«Лес» А.Н. Островского 4, 272, 273, 352, 353, 356–360, 597, 612, 618, 625, 636, 643, 664–672, 674–679, 683–685, 688, 689, 692, 694, 695, 704, 710, 719, 731, 733, 738, 752, 755, 756, 763, 764, 767–769, 780, 784, 791, 792, 794, 797, 806, 808, 809, 817, 840
«Лесные тайны» Е.Н. Чирикова 114, 171
«Летучий голландец» Р. Вагнера 238
«Лизистрата» Аристофана-Гофмансталя 282, 291, 294, 295, 296, 301, 321, 335, 348
«Лилюли» Р. Роллана 38–40, 134
«Лоэнгрин» Р. Вагнера 604, 613
«Лулу» Ф. Ведекинда 215, 259, 312, 320, 348, 349
«Любовь — книга золотая» А.Н. Толстого 564
«Любовь в полях» Х.В. Глюка 351
«Любовь к трем апельсинам. Дивертисмент» К.А. Вогака, Вс.Э. Мейерхольда, В.Н. Соловьева 482
«Любовь к трем апельсинам» К. Гоцци 482
«Любовь на страже» Ж. Кайаве и Р. де Флера 101, 163
«Любовь Яровая» К.А. Тренева 362, 370, 800

«Мадам Бовари» Г. Бати по роману Г.Флобера 772, 810
«Мадам Сен-Жен» В. Сарду 37
«Майская ночь» Н.В. Гоголя 287, 290, 295, 296, 300, 328, 345
«Макбет» У. Шекспира 144, 527
«Мальбрук в поход собрался» М. Ашара 635, 718
«Мандат» Н.Р. Эрдмана 48, 49, 132, 136, 177, 178, 354, 625, 713, 749, 829, 840
«Манфред» Дж.-Г. Байрона 249, 277
«Мария из Магдалы» П. Гейзе 229, 273
«Мария Стюарт» Ф. Шиллера 165
«Маркиз фон Кейт» Ф. Ведекинда 218

- «Маскарад» М.Ю. Лермонтова 322
«Матрац» Б.С. Ромашова 51, 136
«Матросы из Катарро» Ф. Вольфа 636, 719
«Медея» В.П. Буренина и А.С. Суворина 144
«Мексиканец» Б.И. Арватова по Джеку Лондону 237, 275, 437, 442, 447, 458, 461, 463, 476, 478, 480, 485, 502, 503, 504
«Мелкий бес» по Ф.К. Сологубу 303, 307, 308
«Мера за меру» («Мера») У. Шекспира 273, 458, 461, 492
«Мероприятие» Б. Брехта 636, 720
«Мертвое солнце» Бобрищева-Пушкина А.В. 166
«Мертвые души» по Н.В. Гоголю 322, 423
«Мертвый город» Г. Д'Аннунцио 90, 157
«Месяц в деревне» И.С. Тургенева 348
«Мечта Победительница» Ф.К. Сологуба 307, 311
«Мещанин во дворянстве» Ж.-Б. Мольера 321, 350
«Микаэль Крамер» Г. Гауптмана 67, 145, 359
«Миллионер, дантист и бедняк» Э. Лабиша 521, 532
«Милый Жорж» Г.де Кайяве и Р. Де Флера 35, 50, 104, 136, 166
«Мистерия-буфф» В.В. Маяковского 35, 50, 258, 458, 459, 491, 493, 630, 712, 743, 797
«Младость» Л.Н. Андреева 322
«Много шума из ничего» У. Шекспира 50, 51, 136
«МОБ» Б.С. Глаголина по У. Синклеру 39, 40, 46, 47, 122–124, 133–135, 176, 177
«Мой бэби» М. Майо 38, 50
«Молодость Людовика XIV» А. Дюма-отца 112, 170, 171
«Моник Лербье» по В. Маргериту 46, 47
«Монна Ванна» М. Метерлинка 165
«Москва, слышишь» — см. «Слышишь, Москва?!»
«Москва» Андрея Белого 749
«Моцарт и Сальери» А.С. Пушкина 351
«Мудрец» — см. «На всякого мудреца довольно простоты»
«Музей восковых фигур» Б.С. Глаголина 110, 169
«Мысль» Л.Н. Андреева 575
«Мюзот» по Ги де Мопассану 290, 301
«Мятеж» Д.А. Фурманова и С. Поливанова 362, 370
«На всякого мудреца довольно простоты» А.Н. Островского 407, 457, 475–477, 479, 480, 485, 487, 501, 504
«На дне» М. Горького 782
«Над обрывом» В.Ф. Плетьева 495
«Над толпой» Н.Ю. Жуковской 159
«Наполеон и пани Валевская» В. Гонсоровского и И. Никоровича 113, 171
«Наш друг Неклюжев» А.И. Пальма 11
«Не было ни гроша, да вдруг алтын» А.Н. Островского 491
«Не в свои сани не садись» А.Н. Островского 154
«Не последняя» А.А. Плещеева 12
«Невольники рубля» В.В. Протопопова 156
«Невпопад» Л.К. Людвигова-Маевского 11
«Недомерок» Д. Никкодеми 37
«Недоросль» Д.И. Фонвизина 23
«Неизлечимый» Г.И. Успенского 551, 560, 561, 565, 566
«Николай I» Н.Н. Лернера 37
«Николай Ставрогин» («Бесы») по Ф.М. Достоевскому 318, 575
«Нит гедайгет!» П. Маркиша 506, 512, 529, 530
«Новейшие братья» 483

«Новые приключения Шерлок Холмса»
 Б.С. Глаголина и М.А. Суворина 23, 157
 «Новый мир» И. Баретта 70, 146
 «Нора» («Кукольный дом») Г. Ибсена
 791
 «Ночные оргии Распутина» В.В. Рама-
 занова 150
 «Ночные пляски» Ф.К. Сологуба 282,
 290, 292, 294, 296, 300, 302, 306, 309, 311,
 312, 321, 326, 345
 «Ночь на старом рынке» И.-А. Переца
 667, 731

 «Оава» Ф. Ведекинда 218
 «Обезьяний остров» Д.В. Морозова 178
 «Общественная жизнь» — см. «La vie
 publique»
 «Ожерелье Афродиты» В.П. Буренина
 144
 «Озеро Люль» А.М. Файко 40, 122, 123,
 134, 176, 177, 597, 743
 «Окно в деревню» Р.М. Акульшина 749
 «Оле-Лук-Ойе, или Андерсеновы
 сказки» Н.А. Попова 585
 «Опять на земле» Ж. де Буэлье 27, 33, 34,
 36
 «Орестея» Эсхила 723
 «Орлеанская дева» Ф. Шиллера 19, 21,
 63, 92, 142, 159, 491, 598, 613
 «Орленок» Э. Ростана 37
 «Оружие и человек» Б. Шоу 491
 «Орфей» Ж. Кокто 829
 «Орфей» Х.В. Глюка 258, 643, 815
 «Осел Буридана» — см. «Милый Жорж»
 Г. де Кайяве и Р. де Флера «Осенние
 скрипки» И.Д. Сургучева 347
 «Особняк» Н.Ю. Жуковской 159
 «Отелло» У. Шекспира 53, 91, 144, 150, 157,
 158, 160, 249, 272, 277, 421, 507, 527, 725

 «Павел I» Д.С. Мережковского 26, 28,
 29, 36, 37, 132-134

«Падшие» В.В. Протопопова 67
 «Памела-служанка» К. Гольдони 273
 «Пан» Ш. Ван Лерберга 30, 31, 33, 133,
 291, 294, 295, 297, 301, 334, 335
 «Паоло и Франческа» С. Филиппа 12
 «Парад» Кокто-Сати 820
 «Пастораль» Ж.Орика 745
 «Пататра» В.Ф. Плетнёва и С.М. Эйзен-
 штейна 463, 495
 «Паяцы» Р. Леонкавалло 351
 «Певец своей печали» О.И. Дымова 33
 «Певец» И.Я. Павловского 86
 «Пер Гюнт» Г. Ибсена 31, 490
 «Перекасти-поле» П.П. Гнедича 146
 «Петербург» Андрея Белого 611, 615
 «Петербургские трущобы» Н.Ф. Арбени-
 на по роману В.В. Крестовского 61, 141
 «Пизанелла», или Благоуханная смерть»
 («Пизанелла, или Игра Розы и Смерти»)
 Г. Д'Аннунцио 741-743, 796, 797
 «Пир» П. Маркиша 530, 532
 «Пир во время чумы» А.С. Пушкина 229,
 273
 «Пир жизни» С. Пшибышевского 272
 «Пираты жизни» Бобрищева-Пушки-
 на А.В. 166
 «Пламя Парижа» («Триумф республики»)
 Б.В. Асафьева 515, 516, 530
 «Плоды просвещения» Л.Н. Толстого
 109, 168, 321
 «Победа смерти» Ф.К. Сологуба
 «Победитель» Е.П. Карпова 146
 «Повесть о бедном Джимми» М. Майо
 36, 39
 «Под белой лилией» Ж. Ленотра и
 Г. Мартена 59, 139
 «Подвязка Коломбины» С.М. Эйзен-
 штейна и С.И. Юткевича 439, 504
 «Поджигатели» А.В. Луначарского 43,
 44, 47-49, 135
 «Пожар Москвы» («1812 г.») Е.П. Карпова
 71, 146

- «Покрывало Пьеретты» А. Шницлера и Э. Донаньи 297, 298
- «Поряdochные люди» К. Острожского 91, 158
- «Последние дни. Пушкин» М.А. Булгакова 417, 435
- «Последняя жертва» А.Н. Островского 417, 429, 435
- «Потонувший колокол» Г. Гауптмана 67, 127, 145, 146, 155, 307
- «Потоп» Г. Бергера 535, 537–539, 541, 542–544, 546, 553, 554, 557, 559, 563, 564, 566, 596, 600, 612
- «Похищение из гарема» («Бельмонт и Констанца, или Похищение из сераля») В.-А. Моцарта 351
- «Похищение сабинянок» бр. Шёнтан 724
- «Правда хорошо, а счастье лучше» А.Н. Островского 10
- «Предложение» А.П. Чехова 550, 552, 555, 565
- «Представительство» Э. Брие 154
- «Прекрасное приключение» Г. де Кайяве и Р. Де Флера 33
- «Преступление и наказание» по Ф.М. Достоевскому 13, 154, 604, 613
- «Привидения» Г. Ибсена 709, 725
- «Принцесса Брамбилла» по Э.-Т.-А. Гофману 238, 276, 458, 461, 492, 811
- «Принцесса Греза» Э. Ростана 12, 27, 127, 146
- «Принцесса Турандот» К. Гоцци 36, 39, 53, 177, 348, 350, 461, 479, 491, 493, 504, 748
- «Принцессе Мален» М. Метерлинка 19
- «Пробуждение весны» Ф. Ведекинда 218
- «Проделки Скапена» Ж.-Б. Мольера 272
- «Проклятый принц» А.М. Ремизова 229, 273, 290, 295, 300
- «Простое дело» («Очная ставка») Л.Р. Шейнина и бр. Тур
- «Противогазы» С.М. Третьякова 476, 477, 479, 502
- «Профессор Мамлок» Ф. Вольфа 719
- «Проходная комната» В. Пушкина 362, 370
- «Псиша» Ю.Д. Беляева 165, 322
- «Птицы» Аристофана 758
- «Птицы» Б. Зиммера по Аристофану 770, 786, 817
- «Рабагас» («История одной революции») В. Сарду 114, 115, 171
- «Разбитый кувшин» Г. Клейста 229, 273
- «Разбойник Бойтре» М. Кульбака 532
- «Разбойники» Ф. Шиллера 21
- «Разлом» Б.А. Лавренева 362, 370
- «Распутин» — см. Заговор императрицы» А.Н. Толстого и П.Е. Щеголева
- «Распутица» В.А. Рышкова 107, 167
- «Рафлс» — см. «Артур Рафлс» В. Гартунга и Е. Пресбея
- «Ревизор» Н.В. Гоголя 23, 24, 52, 90, 132, 157, 159, 165, 322, 354, 504, 596, 598, 601, 612, 622, 625, 626, 639, 642–650, 654–656, 658, 659, 667, 670, 679, 684, 685, 688, 692, 694, 705, 715, 725, 727, 728, 742, 744, 746, 748, 752, 763–769, 774–776, 778, 781, 784, 791, 792, 794, 797–799, 806, 807, 811, 812, 814–816, 818, 823, 827, 830, 831, 835, 840
- «Ревнивый старик» М. Сервантеса 30, 504
- «Ревнивый Турка» Ж.-Б. Мольер
- «Реквием» Л.Н. Андреева 282, 290, 294, 295, 301
- «Рельсы гудят» В.М. Киршона 362, 370
- «Ризооры» — см. «Граф де Ризоор» В. Сарду
- «Ричард Дарлингтон» А. Дюма-отца 495
- «Рогоносец» — см. «Великодушный рогоносец»
- «Роман» Э. Шельдона 27, 33, 35, 39, 50

- «Романтики» Э. Ростана 11
- «Ромео и Джульетта» У. Шекспира 12, 150, 407, 532, 709
- «Ромео и Джульетта» Ж. Кокто по У. Шекспиру 770, 786, 817
- «Ромео и Джульетта» У. Шекспира 532
- «Руки» К. Лемонье 298
- «Росмерсхольм» Г. Ибсена 814
- «Русские аргонавты» Н. Николаева 88, 157
- «Русские люди» К.М. Симонова 417, 435
- «Ручей» («Сточная канава») — см. «Ruisseau» П. Вольфа
- «Рыцари» — см. «Когда рыцари были храбры» Ч. Марло
- «Рыцарь Гатавана» Э. Стукена 31
- «Рыцарь из прошлого» Э. Дюжардена 777, 813
- «Рычи, Китай!» С.М. Третьякова 505, 626, 634, 643, 644, 653, 655–663, 669, 672, 677, 684, 685, 688, 693, 694, 695, 703, 704, 705, 722, 731, 739, 744, 763, 823, 832, 840
- «Савва» Л.Н. Андреева 457, 491
- «Саламанкская пещера» М. Сервантеса 33, 34, 479
- «Саломея» («Царевна») О. Уайльда 127, 303, 306, 310, 322, 457, 491, 788, 811
- «Самое Главное» Н.Н. Евреинова 36, 322
- «Самоуправцы» А.Ф. Писемского 107, 167
- «Саперы в Ингольштадте» М.Л. Фляйсер 670, 732
- «Свадьба» А.П. Чехова 575
- «Свадьба в Касриловке» Шолом-Алейхема 584
- «Свадьба Кречинского» А.В. Сухово-Кобылина 165
- «Свадьба на Эйфелевой башне» Ж. Кокто 820
- «Свадьба Фигаро» В.-А. Моцарта 726
- «Сверхчеловек» Б. Шоу 33
- «Сверчок на печи» по Ч. Диккенсу 313, 535, 537, 538, 541, 544, 546, 550, 552, 553, 555, 556, 558, 561–564, 566, 575, 598, 612
- «Свобода в Кревинкеле» И.Н. Нестроя 689, 734
- «Святая Иоанна» Б. Шоу 45, 135, 597, 612, 722
- «Севильский обольститель» А.Н. Маслова 147
- «Село Степанчиково» по Ф.М. Достоевскому 665
- «Семейные картины» А.Н. Островского 290, 295, 300
- «Семнадцатилетние» М. Дрейера 127
- «Семья Овадис» П. Маркиша 530, 532
- «Сестра Беатриса» М. Метерлинка 30, 36
- «Сид» П. Корнеля 774, 811
- «Синяя птица» М. Метерлинка 21, 99, 153, 163
- «Сицилиец, или Любовь-живописец» Ж.-Б. Мольера 290, 296, 300
- «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Феврони» Н.А. Римского-Корсакова 272
- «Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха 299, 351
- «Скапена» по Ж.-Б. Мольеру 42, 43
- «Скверный анекдот» по Ф.М. Достоевскому 287, 288, 290, 292, 294, 295, 296, 300, 312–320, 322, 323
- «Слепой пассажир» О.Блюменталя 724
- «Слышишь, Москва?!» С.М. Третьякова 476, 477, 479, 480, 502, 503
- «Смерть Агриппины» В.П. Буренина 144
- «Смерть Валленштейна» Ф. Шиллера 273
- «Смерть и дьявол» («Пляска Смерти») Ф. Ведекинда 218, 260
- «Смерть Иоанна Грозного» А.К. Толстого

- 12, 80, 151, 307
«Смерть Тарелкина» А.В. Сухова-Кобылина 743, 797
«Смерть Тентажиля» М. Метерлинка 271
«Снег» С. Пшибышевского 348
«Снегурочка» А.Н. Островского 307
«Снегурочка» Н.А. Римского-Корсакова 82, 154
«Собака садовника» Лопе де Вега 30, 31, 33, 36, 38–40, 45, 50, 53, 54, 134, 135, 147, 177
«Собачкин» («Отрывок») Н.В. Гоголя 328, 345
«Соль земли» А.В. Бобрищева-Пушкина 114, 166, 171, 172
«Сон в летнюю ночь» У. Шекспира 718
«Сон Иакова» Р. Бер-Гофмана 176, 177
«Сон Услады» Д.П. Голицына (Муравлина) 67
«Соперники» М. Андерсона и Л. Стэлинга 718
«Спор о сержанте Грише» А. Цвейга 658
«Стальной скок» С.С. Прокофьева 790, 793, 839
«Стенька Разин» В.В. Каменского 123, 177, 325, 342, 350
«Стечение обстоятельств» — см. «L'Engrenage» Э. Брие
«Столпы общества» Г. Ибсена 359
«Строитель Сольнес» Г. Ибсена 348, 777, 814
«Суд идет» И. Добрушина 506

«Таис» Ж. Массне 170
«Тай Янг пробуждается» Ф. Вольфа 719
«Тайфун» М. Ленгиеля 107, 11, 167
«Такая женщина» Н.Н. Евреинова 96, 162, 163, 164
«Тангейзер» Р. Вагнера 642
«Гартюф» Ж.-Б. Мольера 479, 504, 774
«Татьяна Репина» А.С. Суворина 151, 165

«Театр чудес» М. Сервантеса 34
«Толстовский спектакль» 92, 158
«Только тело» К. Острожского 87
«Торжествующая Минерва» 454
«Торквато Тассо» И.-В. Гете 273
«Трактирщица» К. Гольдони 147
«Третий звонок» С.П. Зубова 91, 158
«Трехгрошовая опера» Б. Брехта 718, 727
«Три сестры» А.П. Чехова 299, 348, 422, 615
«Тристан и Изольда» Р. Вагнера 174, 642, 726
«Троянский конь» Ф. Вольфа 719
«Трудовой хлеб» А.Н. Островского 10, 31
«Турандот» — см. «Принцесса Турандот»
«Тяжкая доля» Е.П. Карпова 139

«У врат царства» К. Гамсуна 272
«У Дидро» И. Стюпио 273
«Ублю» — см. «Король Ублю» А. Жарри
«Ублю-рогоносец» А. Жарри 814
«Удалой молодец — гордость Запада» Д.М. Синга — см. «Ирландский герой» Д.М. Синга
«Укрощение строптивой» У. Шекспира 689, 734
«Унтиловск» Л.М. Леонова 354
«Усадьба Ланиных» Б.К. Зайцева 582
«Условия человеческого существования» А. Мальро 771
«Учитель Бубус» А.М. Файко 597, 612, 709, 749, 821, 827, 834, 840, 841
«Учитель любви» П. Декурсея 86

«Фауст» И.-В. Гёте 177, 237, 275, 321, 328, 341, 345, 348, 350, 709
«Фауст» Ш. Гуно 276
«Феа» Ф. фон Унру 728
«Федра» Ж. Расина 38, 774, 788, 809, 811

- «Фея каприз» О. Блюменталя 724
 «Филоклет» Софокла 197
 «Финикиянки» М.Ф. Гнесина 837
 «Флорисдорф» Ф. Вольфа 719
 «Французенка» («La Française») Э. Брие
 «Франческа да Римини» Г. Д'Аннунцио 300
 «Фрейлехс» З. Шнеера 532
 «Фрейлина» Л.Н. Урванцова 98, 162
 «Фрекен Жюли» А. Стриндберга 722
 «Фрина» Р. Кастельвеккио 12, 63, 142
- «Хаос» Н.Ю. Жуковской 23, 78, 79, 101, 150, 159, 163
 «Хижина дяди Тома» по Г. Бичер-Стоу 33
 «Хлеб» В.М. Киршона 510, 511, 529
 «Хобо» Б. Глаголина по У. Синклеру 46
 «Хованщина» М.П. Мусоргского 782
 «Хорошее отношение к лошадям» В.З. Масса 500
- «Царевич Алексей» Д.С. Мережковского 37
 «Царевна» — см. «Саломея» О. Уайльда
 «Царевна-лягушка» Ю.Д. Беяева 120, 175
 «Царицы Грезы» Э. Ростана 21
 «Царь Голод» Л.Н. Андреева 450, 458, 461, 486, 493
 «Царь Дмитрий Иоаннович» — см.
 «Царь Дмитрий Самозванец и царевна Ксения» А.С. Суворина
 «Царь Дмитрий Самозванец и царевна Ксения» А.С. Суворина 14, 27, 36, 37, 60, 62, 64, 70, 134, 140, 141
 «Царь Дмитрий Самозванец» — см.
 «Царь Дмитрий Самозванец и царевна Ксения»
 «Царь Федор Иоаннович» А.К. Толстого 11, 13, 21, 71, 140, 173, 174, 307, 614, 615
 «Царь Эдип» Софокла 197, 273
- «Царь Эдип» Софокла–Гофмансталя 168
 «Цезарь и Клеопатра» Б. Шоу 348
 «Цензура» Ф. Ведекинда 218
 «Цианистый калий» Ф. Вольфа 636, 719
- «Чайка» А.П. Чехова 26
 «Человек, который был Четвергом» по Г. Честертону 597, 612
 «Черные вороны» В.В. Протопопова 96, 162
 «Черные маски» Л.Н. Андреева 272, 306, 311
 «Черный яр» А.Н. Афиногенова 800
 «Черт» Ф. Мольнара 98, 162
 «Четыре дня» («Юлис») М. Даниэля 506, 513, 514, 530
 «Чеховский спектакль» — см. «Вечер А.П. Чехова»
 «Что иногда нужно женщине» О. Уайльда 33
 «Что тот человек, что этот» Б. Брехта 670, 727, 732
 «Чудо Богородицы с Амисом и Амилем» 463, 495
 «Чудо св. Антония» М. Метерлинка 30, 31, 35, 237, 275, 575
 «Чудо св. Николая» 483
 «Чужие» И.Н. Потапенко 62, 141
- «Шантеклер» Э. Ростана 107, 167
 «Шарф Коломбины» А. Шницлера 207, 258
 «Шахта „Георгий“» Е.П. Карпова 139
 «Шелковичные черви» кн. В.В. Барятинского 104, 166
 «Шемякин суд» Н.А. Попова 585
 «Шерлок Холмс» Ф. Бона по А. Конан Дойлю 21, 23, 157
 «Шлюк и Яу» Г. Гауптмана 272, 666, 731
 «Шоколадный солдатик» — см. «Оружие и человек» Б.Шоу

«Штормовой прилив» А. Паке 635

«Шутка, сатира, ирония и глубокий смысл» К.Д. Граббе

«Эдда Габлер» («Гедда Габлер») Г. Ибсена 457, 490

«Электра» Софокла–Гофмансталя 286, 290, 295, 299, 300

«Электра» Р. Штрауса 642

«Эрик XIV» А. Стриндберга 23, 29, 237, 275, 575, 577, 578, 587, 588, 598, 612

«Эрнани» В. Гюго 767

«Эуген Несчастный» Э. Толлера 237, 275

«Юбилей» А.П. Чехова 543, 550–552, 555, 561, 565, 566

«Юдифь» К.-Ф. Геббеля 303, 307, 308, 311

«Юлий Цезарь» У. Шекспира 21, 359, 416, 421

«Ящик Пандоры» Ф. Ведекинда 218, 274, 430

Научное издание

Мнемозина.

Документы и факты из истории отечественного театра XX века

Выпуск 4

Издательство «Индрик»

Редактор-корректор *Т. И. Томашевская*
Оригинал-макет *Ю. Е. Рычаловская*

INDRIK Publishers has the exceptional right to sell this book outside Russia and CIS countries. This book as well as other INDRIK publications may be ordered by
e-mail: nina_dom@mtu-net.ru

Налоговая льгота — общероссийский классификатор продукции (ОКП) — 95 3800 5

Формат 70×100¹/₁₆. Печать офсетная.
55,5 п. л. Тираж 800 экз. Заказ №

Отпечатано с оригинал-макета
в ППП «Типография „Наука“».
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., д. 6